cogito

Yapı Kredi Yayınları • Üç aylık düşünce dergisi • Sayı: 36 • Yaz 2003

Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe



özel sayı

YKY

cogito

Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe

Sayı: 36 Yaz 2003

Cogito
Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 36 Yaz, 2003
ISSN 1300-2880
9. baskı: İstanbul, Ocak 2020

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:
TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
E. EFE ÇAKMAK

Yayın Kurulu:
CEM AKAŞ, ENİS BATUR, E. EFE ÇAKMAK, BESİM F. DELLALOĞLU, FERDA KESKİN, AHMET KUYAŞ, KAAN H. ÖKTEN, AYFER TUNÇ, GÜVEN TURAN, AYDIN UĞUR

Katkıda Bulunanlar:
ITIR ARDA, EMRE BARCADURMUŞ

Kutu Metinleri:
KAAN H. ÖKTEN

Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ

Düzelti:
İNCİLAY YILMAZYURT

Renk Ayrımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 12039

Yapı Kredi Yayınları: 1886

Reklam ve Halkla İlişkiler:
DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:
COGİTO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3
34425 Karaköy / İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: seyda.ozturk@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: http://www.cogitoyky.com
http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yayın Türü:
Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Sertifika No: 44719

Bu Sayıda:

Cogito'dan

5 • Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe

13 • Besim F. Dellaloğlu: Bir Giriş - Adorno Yüz Yaşında
37 • Ömer Naci Soykan-Ferda Keskin-Besim F. Dellaloğlu: Adorno ve Yapıtı
65 • Leo Löwenthal: Theodor Adorno'yla Anılarım
76 • Theodor W. Adorno: Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken
85 • Jürgen Habermas: Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno
110 • Jean-François Lyotard: Şeytan Adorno
124 • Teo Grünberg-David Grünberg: Toplum Bilimleri Yönteminde Pozitivizm - Adorno Popper Tartışması
143 • Samuel Weber: *"Allemal ist nicht Immergleich"* - Eleştirel Kuram ve Okuma
170 • David Kaufmann: Adorno ve Tanrı'nın Adı
184 • Theodor W. Adorno: Neden Hâlâ Felsefe
201 • J.M. Bernstein: Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği
236 • Theodor W. Adorno: Auschwitz Sonrasında Eğitim
244 • Emre Zeytinoğlu: Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto
256 • Tom Huhn: Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği
276 • Theodor W. Adorno: Proust Üzerine
281 • Raymond Geuss: Adorno ve Berg
300 • Edward W. Said: Gecikmişliğin Kendisi Olarak Adorno
320 • Theodor W. Adorno: Müzik ve Dil

327 • Yazarlar Hakkında

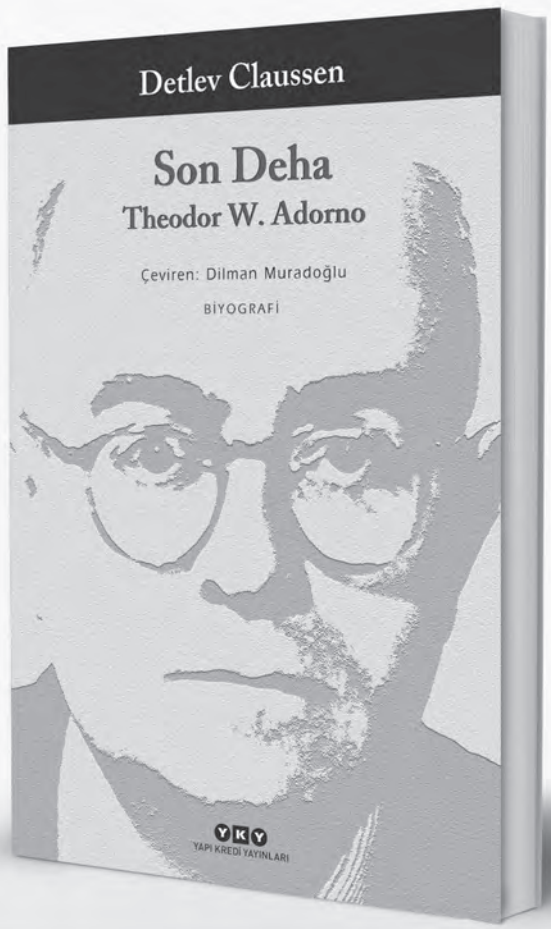
Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Kısa yüzyılda uzun bir hayat: Theodor W. Adorno

"Frankfurt Okulu" ya da "Eleştirel Kuram" olarak bilinen düşünce hareketinin ilk akla gelen isimlerinden olan Theodor W. Adorno, yirminci yüzyılın en önemli tanıklarından biri... Detlev Claussen, *Son Deha*'da, düşünürün kitapları kadar iyi bilinmeyen "metinlerini konuşturmaya ve onları sonsuza uzayıp giden ikincil kaynaklar yığınının ardından özgün halleriyle öne çıkarma"ya odaklanıyor.

Son Deha - Theodor W. Adorno
Detlev Claussen
Çeviren: Dilman Muradoğlu
Biyografi, 468 s.



www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe

> Havai fişeklerinki muhteşem görüntülerdir. Genel anlamda empirik varlığın bedelinden, sürelilikten muaf empirik görünümlerdir onlar; cenneti simgelerler ama yine de insan ürünüdürler; hem duvara yazılan yazıdır onlar [*Menetekel*] ve hızla belirip hızla silinirler, hem de bizim saptayabileceğimiz türden bir anlam taşımayan bir yazıdır bu.

Yukarıdaki pasaj elinizdeki sayının 267. sayfasında, Tom Huhn'un "Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği" isimli makalesinde alıntılanmış; *Estetik Kuramı*'ndan etkileyici, aforizmatik bir bölüm. Belşatsar ve hikmetli adamları duvara yazılan yazının anlamını çözememiş, bu sebeple de "âlâ bir ruh, ve bilgi, ve anlayış, ve düşleri yorma, ve bilmeceleri açma, ve düğümleri çözme ruhu" bulunan Daniel'den yardım istemişlerdi. Bilmeceler, düğümleri çözmeler ve bütün bunların Adorno'nun çözümlediği Kültür Endüstrisi sisteminin silahları açısından üstlendiği rolü düşünecek olursak –ve tabii Adorno'nun, sanat eserinin ulaşacağı en uç nokta olarak işaret ettiği şeyin, "bizim saptayabileceğimiz türden bir anlam taşımayan bir yazı" olduğunu, yani gerçekte, Kültür Endüstrisinin dayatmaları bir yana, asla ve asla "yazı olmadığını" da hesaba katarsak– Belşatsar ve hikmetli adamlarının Daniel'i, Adorno ve çağdaşlarının Stravinsky'sidir diyebiliriz. Tek fark, Daniel ağzını açtığında –"[...]Ve çizilen yazı şudur: MENE, MENE, TEKEL, UFARSİN. Bu şeyin manası şudur: MENE; Allah senin krallığını saydı, ve onu sona erdirdi. TEKEL; terazide tartıldın, ve eksik bulundun. FERES; ülken bölündü, ve Medlere ve Farslara verildi.[...] (Daniel-Bap 5.)"– bir Tanrı'nın ölçüp biçtiği insanın eksikliliğini, bölünmüşlüğünü dile getirmekten çekinmez (ki modern sanat da, Daniel gibi açıkça değil ama, örtük bir biçimde, bunu yapmaktadır, ya da yapmalıdır), ama kör Stravinsky, bir şeyler

gördüğünü iddia eder ve bu şeyler Daniel'in gördüklerinin aksine "olumlayıcı"dır. Huhn'a göre, Adorno'nun, sanat eserinin nesnel görünümünün neye benzeyeceğine dair en açık yaklaşımı, havai fişeklere atfettiği karakterde bulunuyor. Ama bana öyle geliyor ki biraz dikkat edecek olursak, bu pasajda sanat eserinin nesnel görünümüyle ilgili olmaktan öteye geçen, Adorno felsefesiyle, ya da en azından Adorno perspektifiyle ilgili daha kapsamlı bir görüş bulmak mümkün.

Adorno okuru, hele filozofa ilişkin (genellikle Amerika kökenli) ikincil literatür hakkında genel bir bilgi sahibi ise, bu alıntıyı ve *Cogito* editörünün Adorno'yu anlatırken bu alıntıyı alıntılamasını başta pek o kadar ciddiye almayacaktır; çünkü Adorno'nun bütün bir düşüncesini özetlediği iddia edilen, yukarıdakinden çok daha etkileyici birçok pasajla karşılaşmış ve bu özetlemeci tavırdan bunalmıştır. Gerçekten de bir süre sonra sıkar insanı bu kestirme yollar. Yine de, Habermas'ın deyişiyle, eleştirel kurama, aydınlanmayı aydınlanmanın silahlarıyla aydınlatmak gibi bir kördüğüm atmak için kılı kırk yaran, eleştirel kuramı kendine yönelterek, eleştirmek için yola çıktığı kapsamacı eğilimlerin baştan çıkarıcılığına kanan; insanı mutlak yıkımın karşısına koyan bir dünyada, en ufak bir umut kırıntısı kalmayan bu dünyada, bundan sonra gözleri ona daima kapalı kalacak toplumlar için, "ifadesi olmayan" bir hakikati kurtarmaya çalışan bir adamın yaşamını ve yapıtını –hele yukarıdaki alıntıyla birlikte okunursa– Lyotard'ın (elinizdeki sayınınn 110. sayfasında yer alan yazısında geçen) şu metaforundan daha iyi hiçbir şey anlatamaz gibi geliyor bana:

"Adorno eleştirinin son noktası, sonucu, en görkemli görünüşüdür; adeta bir havai fişek demeti."

Adorno'ya ilişkin ikincil literatürün bu karakteri, aslında Adorno'nun yapıtının kendi karakterinden kaynaklanıyor. Adorno slogan-aforizmaları seviyor. Sanki öğrenci olayları sırasında duvarlara *Minima Moralia*'dan bölümler yazılması yeterince ironik değilmiş gibi, bu duvarları gören Adorno'nun, en az duvarda yazılanlar kadar sloganvari bir yorumda bulunması ("Ben kitaplarımı öğrencilerim molotof kokteyli hazırlasın diye yazmadım") tam da Adornovari bir çifte-ironi doğuruyor bu anlamda. Sırf böyle konuşmak da değil onun sevdiği, kendisinin de yakından ilgi gösterdiği bir filozofa, Kierkegaard'a dönecek olursak, *Ya-Ya da*'nın içindeki "En Mutsuz Kişi" başlıklı yazının şu bölümü, tam da Adorno'yu, Adorno'ları anlatıyor (keşke Adorno'nun bu satırları ne zaman okuduğunu bilebilseydik): "[...] özdeyişlerle

düşünmeyen ve konuşmayan, fakat özdeyişlere göre yaşayan; yaşama karşı özdeyişler gibi, *aphorismenoi* ve *segregati* (Yunanca *Aphorismenos* veya Latincesiyle *Segregati* ayrılmış, kopmuş demek; burada Kierkegaard "aforizm" üzerinden bir sözcük oyunu yapıyor) yaşayan, insanlarla birlik olmadan, üzüntü ve neşelerini paylaşmayan biz; hayatla ayrı tellerden çalan, bu yüzden de gecenin sessizliğinde bir araya gelen yalnız kuşlarız, yaşamın kederi, günün uzunluğu ve zamanın sonsuzluğu bizden sorulur; biz, sevgili *Sympa-ranekromenoi*, aptalların sevinç ve mutluluk oyunlarına inanmayanlarız, biz mutsuzluktan başkasına tapınmayanlarız.[...]"

Kierkegaard'un "aptalların sevinç ve mutluluk oyunu" dediği şeyi, Adorno kitle kültürü kavramıyla karşılıyor bildiğimiz gibi ve Kierkegaard kadar sevgisiz, acımasız davranmayarak (ki "Auschwitz Sonrasında Eğitim" başlıklı yazıda Nazi subaylarıyla ilgili önerilerinde Adorno'nun ne kadar sevgi dolu bir insan olduğunu [!] görmeniz mümkün) diyor ki: "Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri için hakir görülüyorsa, şunu akıldan çıkarmamak gerekir ki, onları kitlelere dönüştürüp küçük düşürme, devrin üretim güçleri ne kadarına izin veriyorsa o kadar olgunlaşmalarını sağlamak için, özgürleşmelerini engelleme konusunda kültür endüstrisinin rolü çok büyüktür."

Theodor W. Adorno, Kierkegaard'un izini sürdüğü o "en mutsuz kişi" miydi, değil miydi, herhalde bu konuda akıl yürütmek bizim işimiz değil. Ama Adorno'nun yapıtını böylesine etkileyici kılanın onun sınır tanımayan duyarlılığı; belki de olgulara ve şeylere –bugün hâlâ içinde yaşadığımız koşulların, henüz bütünüyle içselleşmemiş olduğu bir dönemde, çağdaş kapitalizmin ilk büyük zafer ve yıkımlarına sahne olan bir dünyada yazıyor olması sebebiyle– şaşırmaktan vazgeçmemiş, "şaşırmayı başarabilen" bir dâhinin naif duyarlılığıyla yaklaşması sayesinde edindiği o dur durak bilmez negatif güç olduğu gerçeğini göz ardı etmemiz mümkün değil, Habermas'ın 1963'te söylediği gibi: "Kaynağını acıdan alan analitik kavrayışın gücü acıya eşitse, incinebilirliğin ve Adorno'nun incinmişliğinin ölçüsü felsefi potansiyeldir."

* * *

Adorno özel sayımız Besim F. Dellaloğlu'nun pedagojik olduğu kadar eğlenceli bir "Adorno'ya giriş" denemesiyle açılıyor. Yazısının hemen başında Adorno'nun burcunun özelliklerini sıralayan Dellaloğlu (Adorno mezarında

takla atmaz diye umut ediyoruz) Adorno düşüncesinin genel hatlarını ortaya koyduktan sonra, bu düşüncenin bugün bizim için ne ifade ettiğini anlatıyor. 3 Mayıs Cumartesi günü, yayınevimizin Galatasaray'daki binasında bulunan Sermet Çifter Salonu'nda "Adorno ve Yapıtı" başlıklı bir söyleşi yaptık. Ferda Keskin, Ömer Naci Soykan ve Orhan Koçak'ın davetli olduğu söyleşiye, son anda çıkan bir aksilik sebebiyle katılamayan Orhan Koçak'ın yerine yine sevgili Besim F. Dellaloğlu, konuşmacı olarak katıldı (yani kendisi bu sayının skoreri). Bu söyleşinin metnini de yayımlamayı uygun gördük. Adorno'nun çocukluk ve mesai arkadaşı Leo Löwenthal, yazışmalarını temel alıp yirmili yıllardan başlayarak, Adorno'yla anılarını anlattığı yazısında özellikle genç Adorno'yu tanımamızı sağlıyor. ("Aralarında Adorno'nun da bulunduğu önde gelen Alman entelektüellerinin önemli bir bölümü 'Büyük Uçurum Oteli'ne taşındı; uçurumun, hiçliğin, anlamsızlığın kıyısına kurulmuş ve her türlü konforla donatılmış güzel bir otel. Keyifle yenen yemekler ya da üretilen sanat yapıtları arasında her gün seyredilen uçurum, bu katıksız konfordan alınan zevki artırmaya yarayabilir ancak," diyordu Lukács, Löwenthal de birinci elden tanıklığında, Lukács'ın sözlerine anıştırmalarla, bu otelin yerini tarif ediyor.)

Jürgen Habermas'ın "Mitle Aydınlanma'nın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno" başlıklı makalesiyle, Jean-François Lyotard'ın "Şeytan Adorno"su, yıllardır Adorno tartışmalarında temel alınan iki yazı. İkisinde de bir tür hesaplaşma çabası olduğunu göreceksiniz. Habermas, filozofun aklı akılla eleştirmek gibi bir yol izleyerek bir paradoksa sürüklendiğini, Lyotard'sa, karmaşık, parçacıklı üslubuyla, aslında Adorno düşüncesinin modasının geçtiğini, Adorno'nun, öte yandan, Eleştirel bakış için bir büyük, görkemli "son" olduğunu anlatıyor. Ardından Teo Grünberg ve David Grünberg, Adorno-Popper tartışmasının, dolayısıyla Adorno'nun pozitivizm karşısındaki argümanlarının bir özetini ve değerlendirmesini sunuyorlar. Weber, Adorno'nun metafizik sempatisini, önce Kierkegaard-Adorno ilişkisi bağlamında kurduğu bir eleştirel değerlendirmeyle; sonunda Adorno felsefesinin dil ve Ad yorumu üzerine bir çözümlemeyle açıklıyor. David Kaufmann'ın yazısıysa, Adorno'nun erken dönemlerinden bir yazı üzerinden, (elinizdeki sayının 320. sayfasında bulabileceğiniz) "Müzik ve Dil" üzerinden, filozofun Ad öğretisini özetliyor; Habermas'ın Adorno yorumunun bir eleştirisini sunuyor. İngilizcede Adorno'yla ilgili en etkili ikincil literatürün yazarlarından J.M. Bernstein, Adorno açısından genel bir meta-

fizik değerlendirmesinin sonunda, deyiş yerindeyse, neden "Auschwitz'ten sonra şiir yazılamayacağını" anlatıyor. Emre Zeytinoğlu, "Adorno ve Yapıtı" başlıklı söyleşide sorgulanmaya başlanan "Adorno'nun politikliği" tartışmasını, filozofun sanat tasarımıyla birlikte ele alarak, sanat bağlamında genişletiyor. Tom Huhn, Kant ve Adorno estetiği arasındaki paralellikleri, Kantçı "yüce"nin doğadan sanata göçünü ele aldığı yazısında, aydınlanmaya karşı duran Adorno'nun aydınlanmacı karakterini vurguluyor. Raymond Geuss *Yeni Müziğin Felsefesi* kitabının temel kavramlarını tartışıyor, Adorno'nun müzik serüvenin genel hatlarını, bunun yanı sıra, hocası Berg'e bağlılığının, felsefi spekülasyonlarına hiç de olumlu bir etkisi olmadığını, filozofun hocasını kayırdığını söylüyor. Edward W. Said'in yazısı, tam da bir derginin son yazısı olmak üzere yazılmış gibi; sonların büyüsüyle ilgili açıklamaları, Adorno'nun Beethoven'in geç dönemiyle ilgili yorumlarının değerlendirmesiyle sürdürüyor.

Theodor W. Adorno'nun, dördü radyo konuşmalarından derlenen beş yazısını okuyabilirsiniz bu sayıda. "Müzik ve Dil" dışındaki yazılar Adorno'nun radyo konuşmalarından derlendi; özellikle, yazarın tutkulu, yer yer saldırgan üslubunu yansıtacak yazılar seçmeye çalıştık.

Kaan H. Ökten'in hazırladığı, dergide uzun uzun işleyemediğimiz bir takım kavramları açıklayan ya da ilginç, eğlencelik ayrıntıları ele alan küçükyazılar, yani kutular, yazılara alfabetik sırayla eşlik ediyor.

Değerli katkılarından dolayı Besim F. Dellaloğlu'na, ayrıca bilgisini bizden esirgemeyen Ferda Keskin'e çok teşekkür ederiz. Galatasaray'da, hemen YKY'nin yanında bir kafe var; Ara Kafe. Derginin hazırlıkları sürerken, orada da bayağı bir vakit geçirmek zorunda kaldık(!); verdiğimiz rahatsızlıktan ötürü onlardan da özür dileyerek noktalayalım.

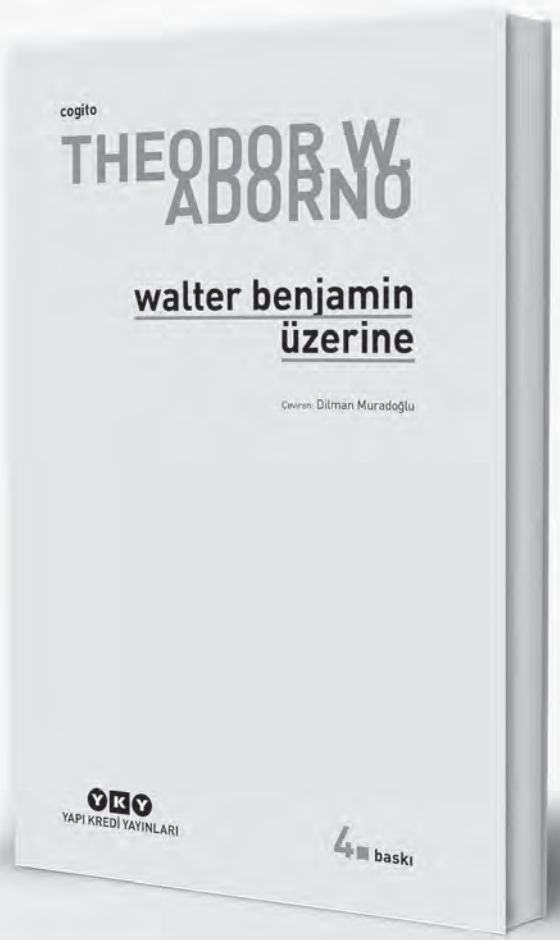
E. Efe Çakmak

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Adorno'nun kaleminden Walter Benjamin

Walter Benjamin Üzerine, yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden Adorno'nun kaleminden ünlü yazar, düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin'i anlatıyor. Dilman Muradoğlu'nun özenli çevirisiyle Türkçeye kazandırılan kitap, Gestapo'ya teslim edilmemek için intihar eden bu büyük Alman düşünürü daha iyi anlamamızı sağlayacak nitelikte.



Walter Benjamin Üzerine
Theodor W. Adorno
Çeviren: Dilman Muradoğlu
Cogito, 164 s.

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık

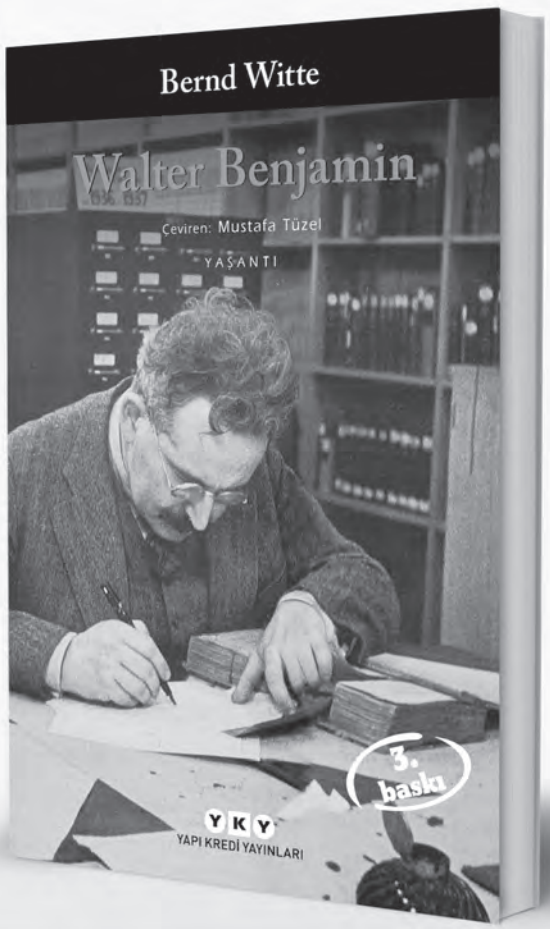
www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

Kitap hayattır...

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Üretken ve hazin bir yaşamdan dünyaya bakışın kitabı: *Walter Benjamin*

20. Yüzyılın en büyük düşünürlerinden Walter Benjamin'in döneminin hep biraz ilerisinde kalmış düşünceleri, umutsuz aşkları, Scholem'le mektuplaşmaları, Adorno ve Brecht'le dostlukları, bunalımları, toplama kampında gazete çıkarma planları ve 48 yaşında canına kıyışı... Bir kültür adamının hazin öyküsü.



Walter Benjamin
Bernd Witte
Çeviren: Mustafa Tüzel
Yaşantı, 208 s.

www.ykykultur.com.tr YapiKrediKulturSanatYayincilik YKYHaber

YapıKredi
Kültür Sanat Yayıncılık



Tullio Pericoli, *Theodor Adorno*

Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında

BESİM F. DELLALOĞLU

Adorno ya da gerçek adıyla Theodor Ludwig Wiesengrund 11 Eylül 1903'te Frankfurt am Main'da doğdu. Bir başak. Linda Goodman'ın *Burçlar* kitabını karıştırırken başak burcu ile ilgili bazı satırlar ister istemez Adorno'yu düşündürdü bana. "Başak bekâret burcudur... Başak kalabalık içinde rahatsızdır... Başaklar giyimlerinde, yemeklerinde, çalışmalarında ve gönül işlerinde müşkülpesenttirler... Başak çok zekidir... Başak hep eleştireldir... Kendi hatalarına karşı kördür ve kendi zaaflarını görmez... Hangi nedenle olursa olsun, başkalarına karşı minnet altında kalmak istemezler... Hiçbir şey için kendilerinden başka kimseye güvenmek istemezler..."[1] Yanlış anlaşılmasın, benim Adorno ile tanışıklığım sadece yazdıkları üzerindendir. Ne fark eder? Yazdıkları bir insana ne kadar uzak olabilir ki?

Ailesinin ve dostlarının onu çağırdığı ismiyle Teddie, Yahudi bir şarap tüccarı olan Oscar Wiesengrund ile Cenovalı bir aileden gelen Korsika doğumlu Maris Calvelli-Adorno'nun tek çocuğuydu. Bugün Theodor W. Adorno adıyla tanıdığımız filozof, gerçek soyadı olan Wiesengrund yerine annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmıştır. Bunun nedeni tahmin edileceği gibi, 1930'ların Almanya'sının koşullarıdır. Teddie'nin annesi ile onlarla birlikte yaşayan teyzesi Agathe'nin ciddi bir müzik eğitimleri vardı. Annesi, evlilik öncesi kariyeri olan bir ses sanatçısıydı. Teyzesi ise piyanistti, uzun bir süre o dönemin ünlü şarkıcılarından Adelina Patti'ye eşlik etmişti. Dolayısıyla Teddie'nin çocukluğu hep müzikle iç içe geçti.

Adorno daha on beş yaşından itibaren, aile dostları ve kendisinden on dört yaş büyük olan Siegfried Kracauer ile birlikte klasik Alman felsefesi ve özellikle Kant okumaya başladı. Böylece, müzik dışında felsefe ile de yo-

ğun olarak ilgilenmeye başladı Adorno. 1921 yılında Frankfurt'ta Kaiser Wilhelm Lisesi'ni bitirdi ve Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi'nde okumaya başladı. Üniversiteye başladığında dışavurumculuk ve opera üzerine makaleleri vardı. Üniversitede felsefe, sosyoloji, psikoloji ve müzik ağırlıklı dersler aldı. 1924'te felsefe doktoru unvanını aldı. Adorno'nun tez hocası Kantçı düşünür Hans Cornelius'tu. 1922'de Cornelius'un seminerlerinde Max Horkheimer ile tanıştı. Adorno'dan sekiz yaş büyük olan Horkheimer'ın babası Stuttgartlı zengin bir Yahudi tekstil fabrikatörüydü.

Adorno üniversitede okurken 1924 yılında Frankfurt'ta Alban Berg'in *Wozzeck* operasını izlemişti. Bir arkadaşı aracılığıyla Berg ile tanışan Adorno, onun sayesinde 1925'te Viyana'ya müzik okumaya gitti. Viyana'da Arnold Schönberg'in çevresinde yer alan modernlerin arasına katıldı. Bu esnada haftada iki gün Berg'den kompozisyon dersleri, Eduard Steuermann'dan da piyano tekniği dersleri alıyordu. Ancak ne yazık ki Adorno hiçbir zaman başarılı bir besteci olamadı. Büyük hayranlık duymasına, müziğinin en büyük destekçisi olmasına rağmen Schönberg ile yıldızı tam olarak barışmadı hiç. Ve belki de bu nedenle çağının en büyük filozoflarından biri oldu.

Adorno 1928'de Frankfurt'a döndü. Burada Cornelius'un danışmanlığında doçentlik tezini yazmaya başladı. Bu çalışma ağırlıklı olarak Freud üzerine idi. Dolayısıyla Adorno'nun Freud üzerine yoğunlaşması bu dönemde başladı. Ancak hocası Cornelius onun bu yönelimini desteklemedi ve bu konudaki olumsuz tavrını açıkça belli etti. Bunun üzerine Adorno, üniversitede ders verebilmek için temel koşul olan doçentlik tezi için başka bir konu seçti. Adorno'nun yaptığı şey, Benjamin'in yapmadığı şeydi. Yeni tez konusu Kierkegaard idi. Bu arada Cornelius üniversiteden ayrıldığı için tezini Paul Tillich'in danışmanlığında bitirdi. Horkheimer ile arkadaşlığı sayesinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü yani Frankfurt Okulu ile ilişki kurmaya başladı. Adorno'nun Enstitü dergisindeki ilk yazısı 1932'de yayımlandı, ancak 1938'de Enstitü'nün resmi üyesi oldu.

Düşünce tarihinde "Okul" sözü aslında birbirinden hiç de uzak olmayan iki ayrı anlamı gösterir. Bunlardan birincisi, içinde eğitim ve öğretimin gerçekleştiği kurumu dile getirirken, ikincisi belli bir iç bütünlüğü olan bir akımı veya geleneği vurgular. "Frankfurt Okulu" dendiğinde, aslında bu iki anlamın birlikteliğinden söz edilmelidir. Çünkü Frankfurt Okulu, bir yandan çağımızın en önemli düşünce akımlarından, geleneklerinden biriyken, diğer yandan eğitim ve öğretim ağırlıklı olmaktan çok araştırma ağırlıklı olsa da,

kurumsal bir yapıya da sahiptir. Bilindiği gibi, düşünce tarihinde, bu iki anlamı birlikte içeren "Okul"lar pek de fazla değildir. Antik dönem bir yana, daha çok kurumlaşmış bir yapısı olmayan akım ve geleneklere rastlanır. Düşünce tarihinde Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Kuram diye bilinen gelenek, kurumsal olarak, 3 Şubat 1923'te, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü adıyla kuruldu. Aslında bu Enstitü, Almanya'da 1920'lerin başlarından beri sol radikal çevrelerin ortaya koydukları akademik kurumlaşma çabalarının bir sonucuydu. Bunun ilk adımı da 1922 yazında düzenlenen "I. Marksist Çalışma Haftası" olmuştur. Bu toplantılara katılanlar arasında Georg Lukacs, Karl Korsch, Friedrich Pollock ve Karl August Wittfogel vardı ve tartışmaların çoğu Korsch'un *Marksizm ve Felsefe* adlı yapıtı üzerinde yoğunlaşmıştı. Enstitü'nün kurucusu olarak kabul edilen kişi, solcu bir doktora öğrencisi olan Felix Weil'dır. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ilk müdürü Carl Grünberg'dir. Avusturyalı bir Marksist aydın olan Grünberg, kurucu kadro içinde, genç yaşları itibariyle, bir profesör bulunmaması nedeniyle Frankfurt'a davet edilmiş ve Enstitü'nün kurucu müdürü olmuştur. Grünberg, bir Alman üniversitesinde kürsü sahibi olan ilk Marksisttir.

Enstitü'nün kuruluşu, Rusya'da Bolşevik devriminin zaferi ve özellikle Almanya'da olmak üzere, merkezi Avrupa devrimlerinin yenilgisiyle ortaya çıkan özel koşullar içinde yer aldı. Bu kuruluş, oluşan yeni şartlarda, özellikle kuram ve pratik arasındaki ilişkiyi kuracak ve Marksist kuramı yeniden canlandıracak olan sol kanat entelektüeller tarafından hissedilen gereksinime bir karşılık olarak görülebilir. Bir anlamda Enstitü, bir yandan ileri kapitalist toplumlarla ilişkili olarak, Marksist kuramın farklı, önbelirleyici bir biçimde felsefi ve Hegelci yeniden yorumlamalarıyla, diğer yandan Sovyetler Birliği'ndeki devlet ve toplumun gelişmesinin artan eleştirel bir değerlendirimiyle belirlenen, "Batı Marksizmi" olarak bilinen ve 1960'lardan itibaren "Yeni Sol" olarak ortaya çıkan geniş bir düşünce hareketinin bir kısmını oluşturdu.[2]

Frankfurt Okulu düşünürleri için, aralarında doğrudan siyasal bağlantıları olanlar (Alman Komünist Partisi veya Sosyal Demokrat Parti üyeliği) olsa da, kuramsal çalışmalarda yeni bir şeyler ortaya koymak amacıyla özerk ve bağımsız kalabilmek, vazgeçilmez bir önkoşul sayılagelmiştir. Bu nokta Okul düşünürlerinin özellikle ortodoks Marksistler tarafından en çok eleştirilen yönüdür. Onlara göre, Frankfurtçular, söylemlerinin taşıdığı politik

içeriğe rağmen, her zaman doğrudan bir politik tavır almaktan çekinmişlerdir. Bunun tek istisnası belki de Marcuse'nin 1960'lardaki tavrıdır. Frankfurtçular ısrarla kendilerine bir göreli özerklik alanı yaratmaya çalışmışlardır. Bu göreli özerkliğin, belirli bazı sakıncaları olsa bile, Okul'un kuramsal alandaki çalışmalarının başarısında önemli bir yeri olmuştur.[3]

Grünberg, 1929'da sağlık nedenleriyle emekliye ayrıldı. 1930'dan itibaren Horkheimer, Okul'un yeni müdürü oldu. Horkheimer'ın müdür olmasıyla birlikte Okul'un temel yaklaşımlarında önemli değişimler görüldü. Okul'un temel ilgileri, ekonomik ve somut olandan felsefi ve kültürel olana doğru bir değişim geçirdi. Çalışmalarda Horkheimer'ın dışında Pollock, Löwenthal, Adorno ve Marcuse'nin ağırlıkları arttı. Almanya'da Nazilerin iktidara gelmesiyle Okul için zor bir dönem başladı. Okul'un üyeleri birer birer Almanya'yı terk etmeye koyulmuşlardır. 30 Ocak 1933'te iktidara gelen Hitler, mart ayında Enstitü'yü "devlete karşı eğilimler taşıdığı" gerekçesiyle kapattı ve böylece Horkheimer, Hitler'in üniversiteden attığı ilk profesör olma onuruna erişti. 1934'ten itibaren Frankfurt Okulu üyeleri, ABD'ye yerleşmenin olanaklarını aramaya başladılar. 1935 yılında, Columbia Üniversitesi'nden davet aldılar ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, New York'ta yeniden kuruldu. Okul 1950'ye kadar ABD'de kaldı. 1950'de Horkheimer ile Adorno Batı Alman hükümetinin davetiyle Almanya'ya döndüler ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü Frankfurt'ta yeniden kurdular. Horkheimer, aynı zamanda, Frankfurt Üniversitesi'ne rektör oldu. Marcuse ve Löwenthal ise ABD'de kaldılar ve bir daha Almanya'ya dönmediler.

Almanya'da Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra hem kurumsal anlamda Enstitü'nün, hem de onunla ilişki içindeki düşünürlerin geleceği ciddi bir sorun haline gelmişti. Enstitü önce Cenevre'ye, daha sonra Columbia Üniversitesi ile kurulan bir bağlantı sayesinde New York'a taşındı. Adorno ise Avrupa'yı terk etmek konusunda pek de aceleci olmadı. Ancak onun bu konudaki ısrarı da Benjamin'inki kadar inatçı bir ısrar olmadı hiçbir zaman. Adorno önce bir süre İngiltere'de yaşadı. Oxford Merton College'da bir süre araştırmalarda bulundu. Bu sırada sık sık Almanya'ya girip çıkıyordu. Bu arada 1937'de Gretel Karplus ile evlendi. İngiltere'de bulunduğu sırada Adorno'nun İngiliz felsefecileriyle bir bağlantısı olduğu konusunda hiçbir kayıt yoktur. Adorno, o dönemde özellikle Husserl üzerine çalışıyordu.

Adorno Haziran 1937'de Horkheimer'ın ısrarlı çağrıları üzerine ilk kez New York'a kısa bir ziyaret yaptı. 1938'de ise bu kez yerleşmek üzere Ame-

rika'ya gitti. Adorno ile Horkheimer'ın çalışma ortaklığının en yoğun olduğu dönem Amerika'daki mültecilik dönemidir. Bu dönemin en önemli ürünleri Horkheimer ile birlikte yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği,* ve *Minima Moralia*'dır. Savaşın sona ermesinden bir süre sonra Adorno temelli olarak Almanya'ya döndü ve doğduğu kent Frankfurt'a yerleşti. Ömrünün geri kalanını bu kentte Enstitü'de ve Goethe Üniversitesi'nde çalışarak geçirdi. 1969'un ağustosunda kısa bir tatil için bulunduğu İsviçre'de bir kalp krizi sonucunda öldü. Her ölüm gibi, Adorno'nun ölümü de erken ve beklenmedik bir ölümdü. Bu ölümün hemen öncesinde Adorno'nun bile kaldıramayacağı bir takım olaylar arka arkaya gelmişti. Önce 31 Ocak 1969'da solcu öğrenciler Adorno'nun odasında çalıştığı bir anda Enstitü'yü işgal etmişler ve binaya zarar vermeye başlamışlardı. Adorno tüm çabalarına rağmen bunu engelleyememiş ve polis çağırmıştı. Bunun arkasından 22 Nisan 1969'da bir ders esnasında öğrenciler "Adorno bir kurum olarak ölmüştür" yazılı bildirileri fırlatmaya başlamışlar, bu sırada üç kız öğrenci de Adorno'yu taciz etmeye çalışmıştı. Adorno o anda sınıftan kaçmıştı.[4] Bu aslında Adorno'nun son dersiydi.

Bu sıcak günlerde, Adorno ile Marcuse arasında bir mektuplaşma gerçekleşiyor ve Marcuse Adorno'yu öğrencilerin işgali sırasında polis çağırdığı için suçluyordu. Adorno umutsuzca kendini savunmaya çalışıyor, ancak pek de başaramıyordu. Tartışma öğrenci hareketinin değerlendirilmesinde ve belki de giderek genel toplumsal analizde bu iki düşünürün artık çok farklı noktalarda durduklarını gösteriyordu. Ayrıca Adorno, çok derin bir depresyon halinde olduğunu yazıyordu. Bu mektuplarda, eylül ayında Avrupa'da bir şekilde buluşup, Horkheimer ve Habermas ile birlikte bu konuyu daha ayrıntılı bir biçimde tartışmaya karar veriyorlardı.[5] Ancak bu tartışma Adorno'nun ölümü nedeniyle hiç gerçekleşmeyecekti. Bu olaylar sırasında, öğrencilerin ve Adorno'nun tavrının, Adorno'nun polis çağırmasının doğru olup olmadığının ve özellikle de Marcuse ile tartışmalarında kimin haklı olduğunun tartışılması elbette gereklidir. Ancak tartışılması mümkün olmayan şey, bütün bunların Adorno üzerinde bıraktığı etkidir. Hayatı boyunca bu hayat, bu toplum, bu düzen hakkında tek bir olumlu söz söylememiş bir düşünür için bütün bunlara tahammül edebilmek hiç de kolay değildi elbette. Adorno ölürken, *Minima Moralia*'nın belki de en çok alıntılanan tümcesini doğruluyordu: "Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz."[6]

Adorno her zaman sınıflandırılması çok güç bir düşünür olmuştur. Bunun en tipik göstergelerinden biri idealizm-materyalizm tartışması ekseninde kendini gösterir. Adorno ve Horkheimer için bu temel ikilem aşılması gereken bir ayrımdır. Ayrıca her ikisi de Hegel'de ve özellikle Marx'ta bu ayrımın aşılması yolunda çok önemli bir potansiyel bulur. İdealist Hegel–materyalist Marx şeması içinde pek akla yatmayan bu yaklaşım, aslında Hegel, Marx ve sonrasında Frankfurt Okulu'nun "diyalektik" anlayışlarından kaynaklanmaktadır. İster idealizm, ister materyalizm vurgulu olsun diyalektik bu ikilemi aşma perspektifini içinde taşır.

Adorno ve Horkheimer, özne ve nesneyi mutlak olarak ayıran kaba materyalizme ve bu ikisinin özdeşliğine dayanan metafiziğe karşıdırlar. Ancak onlar, ne materyalizmi ne de metafiziği reddederler. Diyalektikte, onlara göre her ikisine de yer vardır. Bunun temellerini Marx'ın 1844 *Elyazmaları*'nda bulurlar: "Düşünce ve varlık gerçekten ayrıdır birbirinden, ama aynı zamanda birlik içindedirler."[7] Orhan Koçak'ın vurguladığı gibi, "Marx ilkin Hegel'in idealizmini eleştirmiş, bilinç denilen şeyin insan bilinci olduğunu ve toplumsal gerçeklik içinde, onun bir parçası olarak yer aldığını söylemişti. İkinci adımda da Feurbach'ın felsefi maddeciliğini eleştirmiş, felsefenin nesnesi olan varlığın insani ve toplumsal gerçeklik olduğunu, soyut doğal bir varlık olmadığını söylemişti. Başka bir deyişle, bilinç insanların bilinciydi, ama varlık da bilinçli toplumsal varlıktı."[8]

Aslında Adorno ve Horkheimer'ın temel çabası, tikel olana, içinde varolduğu genel (bütün) olanda bir hareket alanı sağlamak ve genelin tikel üzerindeki hegemonyasını kırmaya çalışmaktır. İçinde ağır basan yan olarak yanlışı barındıran ve bütününde yanlış olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır. Burada "genel" ile ifade edilmek istenen "toplumsal yapı", "totalite", "düzen"dir. "Tikel" ise bu bütünün parçası veya parçaları anlamında "birey"den "sınıf"a kadar genişleyebilen bir *interval*i içermektedir. Tikel genelin içinde varolmak durumundadır, onun dışında bir varoluş tikel için olanaklı değildir. Ancak, söz konusu özerkliği sayesinde tikel, genel içinde, ona teslim olmadan kendi varlığını koruyabilir ve geneli kendi tercihleri yönünde değişime zorlayabilir.

"Düşünce nesnenin bir kopyası değildir, tersine nesnenin kendisinden çıkar. Düşünmenin aydınlatıcı yönelimi, mitolojileştirmeden uzaklaşma, bilincin resim özelliğini siler."[9] "Bir düşüncenin bir gerçekliğin resmi olduğunu söyleme, o gerçekliği elde tutma ve böylece sözün gerçekle eşdeğer olma-

sı, öncesiz-sonrasız hep burada oluş, yani ezeli-ebedi olma biçimindeki mitsel özelliklerle bir tutulur. Böyle bir tutum, özne ile nesne arasına birincinin diğerini görmesini engelleyen bir duvar çektiği gibi, dahası özneyi etkenlikten çıkarır, üstüne resimler yansıyan edilgen bir ayna durumuna sokar."[10] Adorno için özne-nesne ilişkisi, ne mutlak bir ikilem ne de mutlak bir birliktir. Aslında nesne ve özne bir anlamda birbirlerinden oluşurlar, fakat hiçbir zaman biri diğerine indirgenebilir değildir.

Bir anlamda, Adorno ve Horkheimer epistemolojisinin temel özelliği, bilincin göreli özerkliğini hep gündemde tutan bir materyalizm oluşudur. Tikel-genel diyalektiğine geri dönersek, materyalizmin aslında öznenin yanlış bütün içinde kalmasını sağlayan, onu, o bütün dışında hiçbir şey olmadığı konusunda ikna eden ve ayaklarının yere basmasını sağlayan, olumlu anlamda bir ayakbağı olduğu söylenebilir. Adorno ve Horkheimer, diyalektiği Hegel ve Marx'tan farklı bir biçimde tanımlarlar. Onlara göre, Hegel ve Marx'ın diyalektikleri iki ucu kapalı, tamamlanmış diyalektiklerdir. Hegel'in diyalektiği burjuva devletinde, Marx'ın diyalektiği ise komünist toplumda son bulur. Oysa Adorno ve Horkheimer için diyalektiğin tamamlanacağını düşünmek diyalektiğin kendisiyle çelişir.

Horkheimer, "açık uçlu diyalektik" kavramını kullanır. "Açık uçlu diyalektik, akla uygun olanın tarihin herhangi bir noktasında tamamlanmış olduğunu kabul etmez, sadece düşünceleri sonuna kadar geliştirmek ve nihai sonuçlarına ulaştırmakla çelişkileri ve gerilimleri giderebileceğini, tarihsel dinamiği sonuca ulaştırabileceğini düşünmez."[11] Adorno'nun kavramı ise "Negatif Diyalektik"tir. Ona göre, diyalektik, özdeşsizliğin farkında olmayı içerir. "O, önceden bir hareket noktasına takılıp kalmaz. Hareket noktasının kaçınılmaz yetersizliği, düşündüğü şeydeki kendi kusuru, diyalektiğe düşünceler sunar".[12] Diyalektikte "sentez" adımı "özdeşlik"i, "tez-antitez" adımı "çelişki"yi ima eder. Adorno'nun Negatif Diyalektiğinde "özdeşlik", "çelişki"nin bir başarısı değil, tersine günahı, ayıbı olarak görülür. Çelişki, Adorno'da kendini sağlama alacak bir payanda istemez. Çünkü o "düşmanı" olan özdeşlikle yüzleşmekten çekinmez. Çelişkiden arınmaya çalışmak boşunadır. Çelişkisiz olarak ortaya çıkan her model, varlık, varoluş, ontolojik model gibi çelişkili görünür.[13] Negatif Diyalektik, Hegel–Marx diyalektiği gibi, başı sonu bağlı bir diyalektik değildir. O hep vardı ve var olacaktır.

"Diyalektik, kendisinin dışındaki başka sistemlerin gerçeği bulmuş gibi görünme savlarına karşı çıkarken güçlü ve görkemlidir. Ama kendi varsa-

yımlarını ve sayıltılarını oluşturup ifade ederken, kendine karşı bu dikkati göstermemektedir."[14] Sanki diyalektik, paradoksun evcilleşmiş halidir. Negatif Diyalektik bundan utanmaz. Gerçekten de Negatif Diyalektik, bir yandan verili olanın aşılması dürtüsünü sürekli içinde taşırken, bir yandan da, alternatif bir mutlak kurgu içermez. Ancak diyalektik, Adorno'nun söylediği gibi, mutlak olanı düşünebilmemizi sağlar. Aslında varolmayan, kuramsal olarak varolması mümkün olmayan bir mutlak ile verili olan arasındaki ilişkiyi ancak diyalektik kurabilir. Bu da verili, koşullu olandan hareketle bir koşulsuz, yani mutlak olanı düşünme diyalektiğidir.

Bu diyalektiğin, yani Negatif Diyalektiğin ortaya çıktığı en önemli alan Adorno için aydınlanmadır, modernliktir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* yapıtı çağımızın en güçlü, hatta acımasız akıl eleştirilerinden biridir. Bu yapıt Adorno ve Horkheimer tarafından İkinci Dünya Savaşı sırasında yazılmıştır. Sırf bu nedenle bile zaman zaman ikisini ayırt etmek güçtür, hatta anlamsızdır. Yukarıdaki bazı paragraflarda her ikisinin adının yer yer birlikteliği de bu yüzdendir. Bu konudaki en net ifade, yine aynı dönemde yazdığı *Minima Moralia*'nın önsözünde Adorno tarafından ortaya konmuştur. "Hiçbir düşünce yok ki burada, onu kâğıda geçirmeye vakit bulmuş adam kadar Horkheimer'a da ait olmasın."[15]

Aydınlanmanın kendi ideallerine ihaneti, Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* yapıtının ana temasıdır. Frankfurt Okulu'nun en güçlü yanlarından biri, aydınlanmayı yeni baştan yazmasıdır. Getirdikleri toplumsal eleştiri, bir bakıma modern aklın eleştirisidir. Bunun temelinde de aydınlanmanın ulaştığı sonuçlar yatmaktadır. Frankfurt Okulu'na göre aydınlanmanın vardığı sonuç kendi kendini imhadır ve bunun iki ana nedeni vardır. Bunlardan ilki, aydınlanmanın aklı getirdiği noktada bireyin silinişidir. Adorno'nun deyişiyle, "niteliksel olarak farklı olan ve özdeş olmayan (non-identical), niceliksel özdeşlik içinde erimiştir."[16] Aklın yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik biçimi yaratmıştır: tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği. Çünkü artık tümel, aklın somuttaki gerçekleşmesi gibi görünmektedir bireye. Bu dayatma bireyce gerçekleşmiş evrensel akıl olarak algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu dolayımıyla da sürekli yeniden üretilmektedir.[17] Bu, bir anlamda, tümelin bireyin aklını işgal etmesidir. Birey kendi varlığını tümelin kendisine öngör-

düğü rollerin dışında tanımlayamaz olmuştur. Efsanevi burjuva bireyi yoktur artık.

İkinci neden ise, aydınlanmanın özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasında yatmaktadır. Mit, insanı doğaya tabi kılarken, aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayrım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öğe olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur.[18] Modern dönemde, bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiştir. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır.[19] Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırması, ki modern düşüncenin temelidir, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece, insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır.[20] Bir bakıma, her iktidar ilişkisinde, iktidarın öznesi, nesnesinin kaderini paylaşmak durumundadır.

Her öznede, modernin ya da genel anlamda toplumun gerçekleştiği bir nokta vardır. Bu, modern dönemde genelde akıl üzerinden gerçekleşir. Modern dönemde akıl, toplumun öznedeki ajanıdır. Akıl, özneye takılmış bir "protezdir".[21] Her protez, içinde yer aldığı bedenin içindedir, ama aynı zamanda, ona dışsaldır. Protez hem o bedene aittir hem de o bedende dışarının temsilidir. Protez akıl, modern iktidarın aracıdır. Modern özne bir cyborg'tur.[22] Cyborg yarı insan, yarı robottur. Hem insandır hem robottur. Ne insandır ne robottur. Aydınlanmanın ileri sürdüğü gibi, akıl sadece ilerleme, özgürleşme değildir. Akıl aynı zamanda iktidar, egemenliktir. Aklın diyalektiği, onun bu iki farklı görünümü arasındaki bir gerilimdir; herkese eşit uzaklıkta evrensel olarak akıl ve tikelin egemenliği olarak akıl. Bu gerilim, aydınlanmanın, akıl, mit ve egemenliğin toplamı olduğu sonucuna varmak için yeterli bir nedendir. Bir anlamda "mit zaten bir aydınlanmaydı ve aydınlanma mite dönüşmüştür".[23] Modern insan için özgürlüğün ve kendilik bilincinin bedeli çok ağır olmuştur. Benjamin'in diliyle söylersek, modern dönemde insan halesini yitirmiştir. İnsan teki, özgünlüğünü, biricikliğini kaybetmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında her özne bir diğerinin aynısıdır. Aynı şeyleri yiyen, aynı şeyleri içen, aynı şeyleri dinleyen, aynı şey-

leri seyreden özneler aynı şeyleri düşünmeye, aynı şeyleri hissetmeye başlamıştır. Herkes aynıdır. Herkesin aynı olduğu yerde kimse kalmamıştır. Özne bitmiştir, tükenmiştir.

Çağdaş toplumda bütün bunları mümkün kılan ise "Kültür Endüstrisi"dir. "Kültür Endüstrisi" terimi iki farklı biçimde açıklanabilir; birincisi, "kültür" ve "endüstri" gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımlar görünen iki kavramın birlikte kullanılması. Bu, bir bakıma, içinde bulunulan yapının bütünselliğini öne çıkaran, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir biçimde ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir. İkincisi ise, bu kavramın "kitle kültürü" yerine kullanılmasıdır. Burada öne çıkarılmaya çalışılan nokta, "Kültür Endüstrisi" kavramında varolan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütünün parçalarını kendi içinde bulunmaya, ama bütünün şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir.

Bütün kültürel fenomenlerin, sınıf çıkarlarının doğrudan bir yansıması olarak değil, toplumsal bütünlüğün aracılığıyla dolayımlanmış olarak ele alınmaları gerekir. Bunun anlamı, kültürel fenomenlerin, *status quo*'yu olumsuzlayıp reddeden güçler de dahil, bütünün içindeki karşıtlıkları ifade etmekte olduğudur. Hiçbir şey, yalnızca verili toplumun egemen ideolojisinin içinde ve ona karşıt yanlar taşımamacasına onun tarafından biçimlendirilmiş olacak şekilde ideolojik değildir. Yanlış bilinç olarak ideoloji bile doğruya açıktır.[24]

Ancak kültürel alanın bu özerkliği, onun toplumsal bütünden tamamen bağımsız bir alan olarak tanımlanmasına neden olmamalıdır. Kültür, hiçbir zaman kendisiyle açıklanamaz. Frankfurt Okulu düşünürleri, kültür ürünlerinin, ne sınıf çıkarlarının basit bir yansıması, ne de bütünden tamamen bağımsız bir alanın ürünleri olmadığı konusunda hemfikirdiler. Zaten en fazla ilgilendikleri konulardan biri de, kültürel fenomenlerin, bütünü oluşturan diğer alanlarla hangi koşullarda ilişki kurdukları, zaman zaman onlar tarafından nasıl belirlendikleri sorunudur.[25]

Adorno, astrolojiyi bile Kültür Endüstrisinin ürünlerinden biri olarak görür. Ona göre, geleneksel astroloji kurumsallaşmış "batıl inanç"tır. Astrologlar, özel durumları hakkında hiçbir şey bilmedikleri insanlara "otoriter" tavsiyelerde bulunurlar. Sihirli otoriteleri, bir takım günlük strateji ve taktiklerde gizlidir. Yıldızlar tarafından bahşedilmiş bilgiye dayanırlar. Tavsiye-

lerin "keyfiliği", bu "kurgusal akılsallık" ile gizlenir. Bilginin kökeni hiçbir zaman kişiselleşmez. Astroloji, kişinin kaderinin iradesinden bağımsız olduğu iddiasındadır ve yaşamın düzenini "doğal" olarak görür. Mutluluk için tavsiyeleri, bastırılmış istek ve gereksinimleri unutup, mesleki konumun, toplumsal hiyerarşinin, aile yaşamının değişmezliğini kabul etmektir. Astroloji için "akılsallık", özel çıkarları verili toplumsal yapıyla uyumlu hale getirmektir. Astroloji bir yandan bireyciliği desteklerken, diğer yandan bağımlılığı, *status quo*'ya, iş ahlakına uyumlu olmayı önerir.[26] Adorno'nun Kültür Endüstrisi analizi, tüm kuşatmışlığı ve karamsarlığına rağmen, yine de alçak sesle ifade edilen bir umudu da korumaya çalışır. Kitleleri manipüle etme çabasındaki Kültür Endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir. Kültür Endüstrisi, ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır.

Aydınlanmanın Diyalektiği yapıtının "Kültür Endüstrisi: Kitle Aldanımı Olarak Aydınlanma" bölümünde "Kültür Endüstrisi" kavramı, bir kültür kuramı değil, bir endüstri kuramı geliştirmek için kullanılır. Geç-kapitalizm döneminde kültürün şeyleşmesi ve paranın klasik tanımıyla bir kültür haline gelmesinden yola çıkılarak bu yeni kavramla bir "günlük yaşam" kuramı oluşturmaya çalışılır.[27] Kültür Endüstrisi kavramıyla kültür, tümel tarafından özerkliği işgal edilmiş bir şekilde yeniden tanımlanır. Bu özelliğiyle kavram, bir "kültür eleştirisi" olmaktan çıkıp, tümeli sorgulayan bir "ideoloji eleştirisi" haline gelmiştir. Bu açıdan Kültür Endüstrisi kavramıyla getirilen geç-kapitalizm eleştirisi, Marx'ın *Kapital* ile getirdiği eleştiriyle karşılaştırılabilir. Adorno'nun Kültür Endüstrisinin en çok eleştirdiği özelliği aldatıcı olan yanıdır. Bu eleştirinin temelinde Marx'ın meta fetişizmi analizi yatar. Adorno'ya göre, Kültür Endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat yapıtları değil, daha en başından pazar için üretilmiş metalardır.

Adorno'nun modern toplum eleştirisinde, Kültür Endüstrisi, popüler kültür ya da kitle kültürü gibi kavramları bu kadar öne çıkarmasının temelinde geç kapitalizmin sadece politik ekonomi ile çözümlenemeyecek kadar gelişkin bir toplum oluşu yatmaktadır. Bu toplumun en temel özelliklerinden biri, hegemonya ve ikna süreçlerinin kültürel boyutunun, sistemin genel bütünselliği içinde, gitgide daha belirgin bir hale gelmesidir. Kültür, başından beri Okul düşünürleri için her zaman çok önemli bir alan olmuştur. Ancak, kültürel boyutun toplumsal eleştiride bu kadar öne çıkması düşünürlerin İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki yapıtlarında belirginleşmiş-

tir. Elbette ki bunun temel nedeni geç-kapitalizm sürecinin kendisini özellikle savaş sonrasında hissettirmesidir. Ancak, bu genel doğruya paralel olarak, Frankfurt Okulu özelinde, iki farklı etkiden de söz edilebilir. Bunlardan birincisi, Almanya'daki Nazizmin etkisidir. Hemen hepsi Yahudi olan bu düşünürler, yaşadıkları ülkedeki bu gelişmeden doğrudan etkilenmişler ve Almanya'yı terk etmek zorunda kalmışlardır. Belki bu özel durum nedeniyle faşizm her zaman Frankfurt Okulu'nun temel ilgi alanlarından biri olmuştur. Okul, o dönemdeki ortodoks Marksizmden farklı olarak, faşizmi hiçbir zaman kapitalizmin ekonomi politiğinin doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş ve sürekli olarak faşizmin ideolojik ve kültürel boyutu ile ilgilenmiştir. Almanya'da Hitler'in iktidara gelişi, kapitalizmin tekelci aşamasının zorunlu bir sonucu olarak açıklanamaz. Bu yaklaşım çok kaba ve yukarıdan bakan bir açıklamadır. Oysa ki Frankfurt Okulu düşünürleri otoriterliğin aşağıdan yukarı doğru nasıl geliştiğini anlamakta daha isteklidirler. Faşizm sadece ekonomik ya da politik bir sorun değildir, aynı zamanda bireysel ve ruhsal bir sorundur. Zaten Okul düşünürlerinin 1930'lardan itibaren Freud ile yoğun olarak ilgilenmelerinin temel nedeni de budur. Toplumsal eleştiride bu alan ile yoğun ilgilenim öncelikle faşizm analizlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. İkinci etki ise, yine Almanya'daki Nazi rejimi yüzünden ABD'ye göç etmeleridir. Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinden kısa bir süre sonra Okul düşünürleri Almanya'yı terk etmişler, bir süre Avrupa'da kaldıktan sonra ABD'ye yerleşmişler ve savaşın sonuna dek orada yaşamışlardır. Savaş sonunda bir kısmı tekrar Almanya'ya dönerken (Adorno, Horkheimer vd), bir kısmı da ABD'de kalmayı tercih etmişlerdir (Marcuse, Löwenthal vd). ABD'de kaldıkları bu süre boyunca Frankfurt Okulu düşünürleri Avrupa'ya göre daha ileri bir kapitalizmi yaşayan Amerikan toplumundaki gelişmeleri yakından görmek fırsatını elde etmişlerdir. Böylece, faşizm analizlerinde başlayan ideoloji ve kültür alanında yoğunlaşma, bu etkiyle de devam etmiştir. Hatta Adorno, Almanya'daki Nazizm ile ABD'deki modern kapitalizm arasında, rejimin kendini idame ettirmesinde ideoloji ve kültürün kullanımı açısından benzerlikler yakalamıştır.

Kültür Endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize

barbarlığı içinde erimiş, yok olup gitmiştir. Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılamayan mesajı ile, hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir. Yani sanat toplumun içinde bir esir haline gelmiştir.[28]

Kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanatsal metaların karakterinde önemli değişiklikler olmuştur. Burada yeni olan sanatın metalaşması değildir, fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde gururla yerini almasıdır. Sanat ayrı bir alan olarak yalnızca burjuva toplumunda mümkün olabilmiştir. Fakat pazar yoluyla gelişen, toplumsal erekliliğin olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmıştır.[29]

Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yer alan insan tekinin de bir endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi, yani şeyleşmesi sonucunu doğurur. Özellikle Adorno, Kültür Endüstrisinin, insanı geçmiş dönemlerdeki egemenlik yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha ince ve etkin yöntem ve pratiklerle egemenlik altında tuttuğunu düşünmeye başlamıştır. Evrensel olan (toplumsal sistem) ile tikel olan arasındaki asılsız uyum, bu uyumun kurbanı durumundaki kesimde edilginleşmiş bir benimsemenin oluşturulmasında etkin bir araç olacağı için, toplumsal çelişkilerin açıkça görülebildiği duruma oranla çok daha insanlıkdışıdır.[30]

Kültür Endüstrisi, sistemin genel bütünselliği içinde, bireyin varlığını idame ettirebilmek için, onun emeğini, aklını ve varlığını sisteme kiraladığı işlik dışında, onun sisteme yabancılaşmasını engelleyen, genel-tikel uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. İşlik ile işlik sonrası arasında aslında çok belirgin bir süreklilik söz konusudur. İşlikdışı edimler, işliktekinden farklı yöntem ve araçlarla düzenlenmiş de olsa işlikteki yaşamın bir uzantısıdır. Eğlence, geç kapitalizm döneminde işin bir uzantısıdır. İşin daha sonra, daha iyi bir şekilde gerçekleşebilmesi için verilen bir aradan ibarettir. İşçinin boş zamanı ve o süreçte kullanılacak eğlence metaları o kadar ön-belirlenmiştir ki, eğlence, iş sürecinin sonrasına hiç geçemeyen bir görünüm kazanmıştır. Modern özne, sadece çalışırken değil ama daha çok eğlenirken teslim olmaktadır. Tekelci dönemde tüm kitle kültürü özdeştir. Artık tekelin gizlenmesine de gerek yoktur; çünkü şiddeti açığa çıktıkça gücü artmaktadır. Si-

nema ve radyonun artık sanatla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Onların iş dünyasının bir parçası oldukları gerçeği, ürettikleri saçmalıkları onaylayan bir ideolojiye dönüşmüştür.[31]

Artık Kültür Endüstrisi teknolojik terimlerle açıklanmak durumundadır. Birbirinden çok farklı yerlerde özdeş gereksinimleri olan milyonların varolduğu bir dünyada, özdeş malların üretimi ve yeniden-üretimi gayet doğaldır. Üstelik az sayıdaki üretim merkezleriyle, çok sayıda ve dağınık tüketim noktaları arasında bir örgütlenme ve planlama yoluyla bir bütünlük sağlamak da zorunluluk haline gelmiştir. Ayrıca, standartların tüketicinin gereksinimlerine göre belirlendiği ve bu yüzden de çok küçük bir muhalefet dışında kolayca benimsendiği ileri sürülmektedir. Teknolojinin toplum üzerinde uyguladığı gücün temelinde, toplum üzerinde ekonomik denetimi olanların bulunduğu pek dile getirilmemektedir. Teknolojik akılsallık, aynı zamanda egemenliğin akılsallığıdır. Modern insan kendi ürettiklerinin kölesi durumundadır.[32]

Adorno ve Horkheimer'a göre, değişik tüketim kalıplarına hitap eden, aynı malın farklı biçimlerde ve farklı fiyatlarla pazarlanması gibi yöntemlerle ayrımlar vurgulanmakta ve genişletilmekte, böylece de herkese hitap edilebilmekte, kimse sistemin dışında kalmamaktadır. Artık herkes bütünün bir parçasıdır. Ancak, böyle bir ortamda, elbette ki bir sinema seyircisi, filmi izlemeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. Bir müziksever, koşullandırılmış, belki de piyasa tarafından üretilmiş kulağıyla, hit olmuş bir şarkının ilk notalarını duyduğunda arkasından neyin geleceğini tahmin edebilmekte ve bundan da hoşnut olmaktadır. Kültür Endüstrisinin gelişmesi, efektlerin, doğrudan etkilerin ve teknik ayrıntıların yapıt üzerindeki egemenliğine neden olmuştur.[33]

Gerçek yaşam filmlerden ayrılamaz hale gelmektedir. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini yitirmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, böylece film seyirciyi, kendisini gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye zorlamaktadır. Kültür Endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genele karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta kalabilmektedir. Gerçekçi muhalefet, iş dünyasında yeni bir fikri olan her bireyin ayırıcı özelliğidir. Modern toplumun kamuoyunda suçlamalar, nadiren açık bir şekilde ortaya konur. Suçlamalar açık bir şekilde ortaya konduğunda bile genel bakış açısı, muhalif iradenin sonunda uz-

laşmaya varacağı yönündedir. Liderler ve koro arasındaki uçurum büyük olduğu ölçüde, üstünlüğü iyi planlanmış bir özgünlüğü kanıtlayan herkesin tepede bir yer edinme olasılığı artmaktadır. Farklılık, aynılığa teslim olmanın fiyatını yükseltmek için geçerlidir.[34]

Adorno ve Horkheimer'a göre, Kültür Endüstrisi çağında düzen, bedenleri serbest bırakır ve ruhlara saldırır. Artık düzen "benim gibi düşün ya da yok ol" demek yerine "benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın" demektedir. Modern özne, modernliğin öznesi olduğu için modern değildir; modernliğin ürettiği özne olduğu için moderndir. Günümüzde, kültür ve eğlencenin birbirine karışması, yalnızca kültürün baştan çıkmasına neden olmaz, aynı zamanda eğlencenin de entelektüelleşmesine yol açar. İş ve eğlencenin benzerliğinin temeli her ikisinin de *status quo*'nun yanında oluşundadır. Zevk almak düzene evet demektir. İnsan, bir türün örneği olarak, Kültür Endüstrisiyle gerçeklik kazanır. Günümüzde her insan bir diğerinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar birbirlerinin yerlerini doldurabilirler, yani birer kopyadırlar. Modern özne bir siber öznedir, bir dijital öznedir.[35] Bu düşünce ile Adorno ve Horkheimer, çağdaşları başka bir filozofun, varoluşçu Heidegger'in şu sözlerinde dile gelen görüşü paylaşmış olurlar:

> İnsanın günlük yaşam olanakları ötekilerin koyduğu ölçülerce yönetilir. Bu ötekiler belirli ötekiler değildir. Her öteki bütün ötekilerin yerine geçebilir. (...) Ötekilerin kimliği, ne bu ne de şu kimse, ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği *"kimse*sizlik" ya da "*herkes*tir".[36]

Kültür Endüstrisi çağında birey bir yanılsamadır. Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaşması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir. Birey artık sahte-bireydir. Birey, birey gibi görünendir. Modern birey, sürekli yeniden üretilen bir üründür. Benjamin'in sanat yapıtı için vurguladığı "halenin kaybolması" nitelemesi aslında modern birey için de geçerlidir. İnsanın da halesi yoktur artık.[37]

Adorno ve Horkheimer'a göre, rekabetçi bir toplumda, reklamcılığın toplumsal bir işlevi vardır. Tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirir. Seçimi kolaylaştırır ve tanınmayan, fakat verimli bir üreticinin pazarda yerini ala-

bilmesini sağlar. Reklam zaman kaybettirmez, aksine kazandırır. Serbest pazar döneminin sonuna yaklaştığımız günümüzde, sistemi kontrol edenler reklamların arkasına saklanır. Reklam yoluyla tüketicinin büyük gruplarla olan bağı güçlenir. Reklamcılık bugün artık negatif bir ilke, engelleyici bir araç haline gelmiştir. Onun damgasını taşımayan her ürün ekonomik olarak şüphelidir. Reklamcılık ve Kültür Endüstrisi, teknik ve ekonomik olarak iç içe geçmiştir. Her ikisinde de aynı ürün, pek çok farklı yerde görülebilmekte ve aynı şeyin mekanik tekrarı, bir propaganda sloganı işlevini görmektedir. Her ikisinde de, etkili olmak için zorlayıcı talep, teknolojiyi, insanları manipüle etme süreci olarak bir sahte-teknolojiye dönüştürmektedir.[38]

Her zaman ve her yerde varolabilme, sürekli yineleme özelliğine rağmen kitle kültürünün yapısı çok katmanlı, çok boyutludur. Frankfurt Okulu'nun bir başka üyesi Leo Löwenthal'in deyimiyle "kitle kültürü tersine psiko-analizdir". Kültür Endüstrisi, bireyleri çok katmanlı, çok boyutlu kişilikler olarak kavrar. Ancak bu bilgi, özgürleşme yolunda değil, tüketicileri mümkün olan tüm boyutlarıyla kuşatmak için kullanılır. Böylesi koşullarda psikiyatri ancak anti-psikiyatri olarak mümkündür.[39] Modern düşünce işe özne ile nesneyi birbirinden kategorik olarak ayırarak başlamıştı. Bugün ise modern toplumda özne ile nesneyi birbirinden ayırmak anlamsızdır. Her ikisi de birbirinin yerine geçebilir haldedir.

Adorno'nun yapıtını bir madalyona benzetebilirsek eğer, onun bir yüzü "Kültür Endüstrisi" ise diğeri de sanattır. Frankfurt Okulu ve özellikle de Adorno, sanat ve toplumu, mutlak bir sentez peşinde olmayan, özdeşlik amacını gütmeyen türden bir diyalektiğin, negatif bir diyalektiğin iki zıt kutbuna yerleştirir. Sanat ve toplumu birbirinin "düşmanı" olarak değerlendirir. Sanatı, verili olana teslim olmayan, hep bir "öteki"nin düşünü kuran yanıyla görmeye çalışır. Ancak toplumun da kendisini oluşturan parçaları kuşatan, denetleyen, belirleyen görkemli gücünü tüm boyutlarıyla ortaya sermekten kaçınmaz. Okul, sanat ile toplum arasındaki "düşmanlığı", aynı zamanda bir umut-karamsarlık diyalektiği olarak ele alır. Sanat ile umudu, toplum ile karamsarlığı özdeşleştirmese bile birbirine yakın bulur. Ve hiçbir zaman da tarafsız olmaya çalışmaz; tüm iradesiyle sanatın, yani umudun yanında yer alırken, aklıyla da çoğu zaman toplumun karamsarlık verici gücünün yenilmezliğini yok saymaz. Adorno'nun temel bir savı, sanatın tikele, genel içinde sınırlı da olsa belli bir özerklik sağla-

yabileceğidir. İnsanın ütopyasını, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alandır sanat; hepsi o kadar. Kuşkusuz, bu da az şey değildir. Çünkü sanat, "somut olmayan"ın alanı olarak, genelin tikel üzerindeki egemenliğinin olası en zayıf anını da temsil eder. Bu egemenliğin en zayıf olduğu nokta, umudun yeşereceği en verimli yerdir. Sanat, insanın "yanlış bütün"e karşı en güçlü olduğu alandır. Bu nedenle bu kadar önemlidir; salt sanat olduğu için değil.

Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda, içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, "öteki"ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir. İnsanlığın meşru bir ilgi alanı olan gelecekteki mutluluğundaki haklı çıkarının ifadesidir. Sanat, Stendhal'in deyişiyle *une promesse de bonheur*, bir mutluluk vaadini sinesinde barındırdığı için sanattır.[40]

Sanatın olumsuzlama olma özelliği, onun toplumsallığının kökenidir. Sanat, içinde varolduğu toplumun toplumsal antitezidir. Sanatın toplumsallığı, ne üretildiği sürecin erdeminden, ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır; çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir.[41] Sanatın özerkliği ise, kapitalizmin gelişmesiyle ve sanat yapıtlarının piyasa koşullarında diğer metalar gibi değişime girmesiyle gündeme gelir. Pre-kapitalist toplumlarda sanatçının sanat üretebilmesi bazı toplumsal kesimlerin doğrudan ekonomik desteğine bağlıdır. Kapitalist toplumda ise bu bağımlılık ilişkisi piyasa dolayımıyla gerçekleştiği için sanatın ve sanatçının özerkliğinden söz edilebilir.

Sanat, toplumsallığını içinde bulunduğu toplumu yansıtarak değil, onun içinde özerkliğini koruyarak ve onu sorgulama potansiyelini canlı tutarak kazanır. Eğer sanat gerçekten bu kadar toplumsal ise, öncelikle sanat ile bilim veya sanat ile siyaset arasında sanatın aleyhine bir hiyerarşi oluşturmak, aynı zamanda sanat sosyolojisi ile estetiği veya sanat kuramını birbirinden ayırmak oldukça zorlaşır. Sanat sosyolojisi bir yandan sanat ve toplum arasındaki ilişkinin sanat yapıtında nasıl kristalleştiğini, diğer yandan da sanat yapıtının algılanmasını belirleyen dağıtım ve kontrol mekanizmalarını araştırır.

Adorno için sosyoloji ve eleştiri birbirinden ayrılamaz. Bir sanat yapıtını incelemek, onun yorumlanış biçimlerini de incelemeyi içerir. Bu inceleme, yapıtın oluşumundan algılanmasına dek olan bütün süreçleri de içine alır. Aynı zamanda yapıtın ve süreçlerin toplumsal bütünle ilişkileri sürekli gözönünde tutulmalıdır. Kendisinde bu kadar önemli bir potansiyel görülen sanat, bu beklentileri nasıl karşılayacak? Ya da hangi sanat bunu başarabilecek? Adorno'nun yanıtı modernizmdir, modern sanattır.

Adorno için sanatın özerkliği ve toplumsallığı vazgeçilmez iki özelliğidir. Birbirlerine karşıt gibi görünseler de, aslında ancak ve ancak birlikte varolabilirler. Başka bir deyişle sanatın toplumsallığı, özerkliğine ve özerkliği de toplumsallığına bağlıdır. Biri olmadan diğeri de varolamaz. Bu nedenle, Adorno, sanatın bu iki yanını birden aynı önemle vurgulamayan eğilimlere her zaman karşı olmuştur. Adorno ve diğer bazı Frankfurtçular, bir yandan sanatın toplumsallığını geri plana iten modernizm içindeki bazı avant-garde eğilimleri eleştirirken diğer yandan da, sanatın özerkliğini gözardı eden sosyalist gerçekçilik ya da genel anlamda ortodoks Marksist estetikle hesaplaşmışlardır.

İçinde bulunduğumuz 2003 yılı Adorno'nun doğumunun yüzüncü yıldönümü. Bu nedenle de Almanya'da 2003 Adorno yılı olarak anılıyor. İtalyan isimli bu Yahudi Alman düşünürünü bu kadar önemli kılan ne idi? Aslında bu soru hiç de kolay yanıtlanabilecek bir soru değildir. Evet Adorno Frankfurt Okulu'nun ya da daha geniş bir ifadeyle Eleştirel Kuramın önemli düşünürlerinden biridir. Ve bu geleneğin yirminci yüzyıl Avrupa düşüncesinde çok derin izleri vardır. Ama niye özellikle Adorno? Frankfurt Okulu denince, Eleştirel Kuramdan bahsederken ilk akla gelen neden hep onun adıdır? Örneğin neden en büyük yoldaşı Horkheimer değil? Okul'un kuruluşunda, gelişiminde, yönetiminde Horkheimer her zaman daha önemli bir işleve sahip olmuştu aslında. Bugün bir Frankfurt Okulu'ndan söz ediyorsak, bunda Horkheimer'ın kurumsal katkısı Adorno'nunkiyle karşılaştırılamaz bile. Ya Marcuse? 1960'larda Eleştirel Kuramın bütün dünyada bu kadar tanınmasını sağlayan daha çok Marcuse ve yapıtları değil miydi? O değil miydi, Marx ve Mao'dan sonraki üçüncü M. 68'li gençlerin parkalarının cebinde en çok taşıdıkları kitap *Tek Boyutlu İnsan* değil miydi? Eleştirel Kuramın en siyasal yüzü Marcuse değil miydi? Neden kurucu, yapıcı, örgütçü Horkheimer ya da popüler guru Marcuse değil de Adorno? Açıkçası ben bu soru karşısında kendimi hâlâ çok aciz hissediyorum. Yukarıda yazılanların hepsi, bir anlam-

da, bu hissiyattan kurtulma arayışının bir parçasıdır. Adorno'yu Adorno kılan şey de belki tam budur. Bir başak özelliği olmasın? Tüm kapalılığına, kendini ele vermezliğine, hatta ukalalığına, burnu büyüklüğüne rağmen uyandırdığı büyük hayranlık. Belki de Orhan Koçak'ın Maelström üslubu dediği tam da bu.[42] Kaçınılması mümkün olmayan bir girdap gibi bir şey.

Adorno'ya yöneltilen en önemli eleştirilerden biri yeterince analitik olmamasıdır. Kullandığı dilin kuşatılamazlığı, anlaşılmasının zorluğu yönündeki söylemler aslında hep bu eleştirinin türevleridir. Tüm yaşamı boyunca analitik düşünceyle savaşmış birini analitik olmamakla suçlamak herhalde bir şakadır. Adorno için ne dil ne de genelde biçim bir araçtır. Adorno'nun kastettiği içerik ancak Adorno'nun biçimiyle, diliyle mümkündür. Almanca her zaman Adorno'nun vatanı olmuştur. Onu başka bir dil ile birlikte düşünmek gerçekten imkânsız gibidir. Dili mekânlaştırmak aslında yalnızca Adorno'ya özgü bir yaklaşım değildir. Heidegger "dil varlığın evidir" demişti. Wittgenstein ise "dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır" buyurmuştu. Lacan da "dilin kurallarının toplumun kuralları olduğu"nu ilan etmişti. Çağdaş felsefe, dili, öznenin yeni yuvası olarak görme eğilimindedir sanki. Adorno'nun 30'ların sonunda gitmek zorunda kaldığı Amerika'dan döndüğü yer Almanya değildir aslında, Almancadır. Adorno Almanya'yı değil, Almancayı özlemiştir. Leibniz'in felsefe yapmak için kullanmaya tenezzül etmediği Almancayı. Adorno İngilizcede sanki nefes darlığı çekmiştir. Bu, İngilizcenin zengin bir dil olmadığını göstermez. Sözcük sayısı açısından çok zengin bir dildir İngilizce. Unutmamak gerekir ki, üzerinde güneşin hiç batmadığı bir dildi İngilizce. Hâlâ da öyle değil mi? Belki sadece bir lehçe farkıyla. Ancak galiba asıl sorun derinliktir. İngilizcede sözcükler sanki Adorno için yeterince derin değildi. İngilizce sözcükler fazlasıyla gizemden sıyrılmıştır. Her şey fazlasıyla açık seçiktir. Her şey fazlasıyla belirgindir, nettir. İşte buna tahammül edemez Adorno. Her şey olduğu gibidir. Yeterince gerilim, özdeşsizlik içermez. Özdeşsizliğin felsefesi için İngilizce uygun bir dil değildir. Adorno'nun metinlerinin İngilizcedeki kaderi belki de bu nedenle pek parlak olmamıştır. Aslında bu yalnızca Adorno'nun metinlerine özgü bir kader de değildir doğrusu. Almanca ve Fransızcanın İngilizceye çevrilmesinde sanki kazanan hep İngilizce, kaybeden ise Almanca ve Fransızcadır. Alman ve Fransız düşünürlerini İngilizceden okumak sanki daha kolaydır. Almanca ve Fransızca metinler İngilizceye çevrilirken daha anlaşılır olurlar, basitleşirler sanki. Adorno'nun korktuğu da budur zaten. Hayatta her şeyin bir bedeli vardır. Adorno'nun kıskançlıkla

esirgediği işte tam da budur: Basitleşirken kaybedilen her ne ise. Herkes bilir ki, bugün dünyada en çok ikincil literatür üreten dil İngilizce'dir. Avrupalı düşünürler hakkındaki İngilizce yapıtlarda çok genel bir sorun vardır ve Adorno da bundan nasibini almıştır; onlar, gerektiğinden, malzemenin kaldırabileceğinden daha fazla bir şekilde, sınıflandırırlar, adlandırırlar, yerleştirirler...

Sınıflandırılmamak, adlandırılmamak, yerleştirilmemek isteyenler için Adorno vazgeçilmez bir ilaçtır. Adorno yıllarca akademik hayatın içinde Araftakilerin temsilcisi oldu. Evet Adorno bir üniversite profesörü olarak yaşadı, ama yazdıkları hiçbir zaman yeterince akademik olmadı. O, daha çok bir denemeciydi sanki. Bir anlamda Benjamin Adorno'da yaşamaya devam etti. Adorno en azından bu konuda dostuna ihanet etmedi. Adorno'nun çağdaş düşünceye en büyük katkılarından biri de klasik akademik jargona ve kimliğe karşı acımasızlığı olmuştur. Günümüzde bürokratik, normatif, "bilimsel" tiranlıklara karşı olanların en büyük destekçisi Adorno'nun profilidir aslında. Bugün üniversiter hayatın içinde olup da, onun dayattığı kimliği benimsemek istemeyenlerin, benimseyemeyenlerin arkasında Adorno hayatıyla ve yapıtlarıyla kapı gibi durmaktadır. Hatta "senin gibi birinin orada ne işi var?" sorusunu belki de iyi niyetli bir acımasızlıkla gündeme getirenlere karşı da Adorno'nun koruması altındayız hepimiz.

> Aydınlar, varoluşun çıplak yeniden-üretimi karşısında hâlâ düşünmeye yeltenmekle, ayrıcalıklı bir grup olarak davranırlar; ama işi orada bırakmakla da bu ayrıcalığın boşluğunu ilan etmiş olurlar. Özel varoluş, insana yaraşır bir varoluşa benzemeye çalışmakla ona ihanet eder, çünkü benzeyişi genel gerçekleşme imkânından yoksun bırakıyordur ve üstelik bu gerçekleşmenin kendisi de bağımsız düşünceye her zamankinden daha çok muhtaçtır. Kurtulmak imkânsızdır bu çelişkiden. Tek sorumlu davranış biçimi şu olabilir: Kendi bireysel varoluşumuzu bir ideolojiye dönüştürmekten kaçınmak ve özel yaşamımızı da en alçakgönüllü, en iddiasız ve en gürültüsüz biçimde sürdürmek – ama artık iyi yetişmiş olmanın bir gereği olarak değil, bu cehennemde hâlâ soluyabilecek havayı bulabiliyor olmanın utancından ötürü.[43]

Adorno'nun kim olduğunu, yazdıklarının niye öyle olduğunu biraz da olsa anlayabilmenin önemli anahtarlarından biri ne mutlu ki dilimizde mevcuttur. Adorno, "Biçim Olarak Deneme" başlıklı yazısında şöyle der:

> ...felsefeyi bilimsel yöntemle bir tutan neopozitivistler, skolastik düşünüşle uyum içindedir. Buna karşılık deneme, antisistematik yönelimi kendi hareket tarzına dahil eder ve kavramları törensizce, 'dolaysızca', aynen edindiği gibi sunar. Daha kesin çizgilerini ancak birbirleriyle ilişki içindeyken kazanır bu kavramlar. Ama bu arada kavramların kendilerinden de destek alır deneme. Çünkü kavramların kendi başlarına belirlenmemiş olduğu ve ancak tanımlamak koşuluyla belirginlik kazandıkları görüşü, hammaddeleri işleyerek çalışan bilimin batıl inancıdır... deneme, kavramların tanımlanmasında olduğu kadar şüpheci bir tutum içindedir. Kaçamağa başvurmadan, kendi kavramlarını nasıl anlayacağının tam olarak belli olmadığı eleştirisini sineye çeker. Çünkü kesin tanımlara olan talebin eskiden beri şeylerin kavramlarda yaşayan irkiltici ve tehlikeli yanlarını bertaraf etmeye yaradığının farkındadır... yöntem ve nesneyi ayıran ve nesneleştirdikleri içeriklerin sunuluşu konusuna aldırış etmeyen çalışma tarzlarına kıyasla, sunuş meselesini çok daha ciddiye alır. İfade tarzı, tanımlamadan vazgeçmekle feda edilmiş olan kesinliği kurtaracaktır, ama ele alınan konuyu bir kez belirlemiş ve sabitlemiş kavram tanımlarının keyfiliğine teslim etmeden. Bu işin tartışmasız ustası Benjamin'di.[44]

Bu satırlar, Adorno'yu ama özellikle de *Minima Moralia*'yı güzel tarif ediyor sanki. *Minima Moralia*, yolculuğun, yolda olmanın metnidir; yersiz-yurtsuzluğun, hiçbir yerde evde olamamanın metni. Meseleyi daha somutlaştırmak gerekirse, *Minima Moralia*, bir göçmenin, mültecinin metnidir. 1951'de yayınlanan *Minima Moralia*, 1940'larda yazılmıştır. Dolayısıyla o, evde olamamanın, evde hissedememenin metnidir. *Minima Moralia*'nın güçlü bir Benjamin bağlantısı olduğunu düşünürüm hep. *Minima Moralia*, sanki Adorno'daki Benjamin'dir; Adorno'daki Benjamin etkisinin en somut olduğu, Benjamin'in 1940'taki intiharının Adorno üzerindeki etkisinin en belirgin olduğu Adorno metnidir. Adorno'nun bir an da olsa, Benjamin olmayı denediği, istediği metin. Buradan, *en passant*, şöyle bir sonuç çıkar aslında: Benjamin ebedi göçebe, mültecidir. O, hep yersizyurtsuzdur. *Minima Moralia*'da Adorno Benjamin'e dokunur.

Son sözü de Adorno'ya bırakalım. *Minima Moralia*'nın son paragrafında "Son Olarak" başlığı altında Adorno düğümünü atar:

Umutsuzluk karşısında sorumlu bir biçimde sürdürülebilecek felsefe, her şeyi kurtarılmanın bakış açısından görünecekleri biçimleriyle düşünme çabasıdır. Kurtarılışın dünyaya saçtığı ışıktan başka ışığı yoktur bilginin; başka her şey kurgudur, tekrardır, sadece tekniktir. Perspektifler oluşturulmalı, öyle perspektifler ki dünyayı yerinden uğratsın, yadırgı kılsın, onu bütün çatlakları, kırışıklıkları, yara izleriyle birlikte bir gün mesihin ışığında görüneceği gibi sefalet ve çıplaklığıyla göstersin. Keyfiliğe ya da cebre kaymadan, sadece nesnelerle temas yoluyla böyle perspektifler oluşturmak – düşüncenin görevi sadece budur. En kolay şeydir bu, çünkü durum bunu istemektedir bizden, çünkü sonuna kadar götürülen negatiflik, adı konduğunda ve göz kırpmadan yüzleştirildiğinde, kendi karşıtının ayna imgesini verir. Ama aynı zamanda en imkânsız şeydir, çünkü varoluşun menzilinin dışında duran, bir milim bile olsa dışında duran bir bakış açısını gerektirir; oysa hepimiz biliyoruz ki herhangi bir geçerli bilgi ancak varolandan elde edilebilir, ama böyle olduğu için de kaçmaya çalıştığı sefalet ve çarpıklığın izlerini taşır. Düşünce, koşulsuz olan adına kendi koşulluluğunu ne kadar yadsırsa, dünyaya da o kadar bilinçsizce ve dolayısıyla o kadar yıkıcı biçimde teslim eder kendini. Sonunda kendi imkânsızlığını bile mümkün olan adına kavramak zorundadır. Ama düşüncenin böylece altına girdiği yükün yanında, kurtarılmanın gerçekliği ya da gerçekdışılığı sorunu da pek önemsizdir.[45]

Notlar

1 Linda Goodman, *Burçlar*, çev: Sevim Or, Yaprak, İstanbul, 1993, s. 189-192.
2 Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu*, çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 8.
3 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s. 23.
4 Orhan Koçak, "Adorno-Marcuse Yazışmasına Giriş", *Defter*, sayı: 37, 1999, s. 112.
5 T.W. Adorno & Herbert Marcuse, "Alman Öğrenci Hareketi Üzerine Bir Mektuplaşma", *Defter*, sayı: 37, 1999, s. 115-129.
6 T.W. Adorno, *Minima Moralia*, çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis, İstanbul, 1998, s. 41.
7 Karl Marx'tan aktaran Orhan Koçak, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", *Akıl Tutulması*, (Max Horkheimer, Metis Yayınları, İstanbul, 1990) için önsöz, s. 19.
8 Orhan Koçak, a.g.y., s. 19.
9 T.W. Adorno'dan aktaran Ö. Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, Ara Yayınları, İstanbul, 1991, s. 43.
10 Ö. Naci Soykan, a.g.y., s. 43.
11 Max Horkheimer'dan aktaran Orhan Koçak, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s. 36.
12 T.W. Adorno'dan aktaran Ö. Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Bir Yolculuk*, s. 24.
13 Ö.N. Soykan, a.g.y., s. 40.

14 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 99.
15 T.W. Adorno, *Minima Moralia*, s. 16.
16 T.W. Adorno'dan aktaran Martin Jay, *Adorno*, Harvard University Press, 1984, s. 37.
17 T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Verso, 1989, s. 21-22.
18 Bkz. David Held, *Introduction to Critical Theory*, University of California Press, 1984, s. 152.
19 Ahmet Demirhan, *Modernlik*, Ağaç, İstanbul, 1992, s. 78.
20 Martin Jay, *Adorno*, s. 37.
21 Melih Başaran, "Necatigil'in Şiirinde İçeri/Dışarı Sorunsalı", *felsefelogos*, sayı:5, 1998/4, s. 94-95.
22 Cyborg üzerine daha ayrıntılı bir çözümleme için bkz. İ. Emre Işık, "Siber Özneler", *Öznenin Dili*, Bağlam, 2000, s. 100-104.
23 T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 16.
24 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 87-8.
25 David Held, *Introduction to Critical Theory*, s. 80.
26 David Held, a.g.y., s. 98.
27 Fredric Jameson, *Late Marxism*, Verso, 1990, s. 144.
28 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 312.
29 T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 157.
30 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 312.
31 T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 121.
32 T.W. Adorno & Max Horkheimer, a.g.y., s. 121.
33 T.W. Adorno & Max Horkheimer, a.g.y., s. 125.
34 T.W. Adorno & Max Horkheimer, a.g.y., s. 132.
35 T.W. Adorno & Max Horkheimer, a.g.y., s. 144.
36 Martin Heidegger, "Günlük İnsan ve 'Onlar' Alanı", çev: Akın Etan, *Çağdaş Felsefe* (Bedia Akarsu, MEB, İstanbul, 1979), s. 232-3.
37 T.W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 154.
38 T.W. Adorno & Max Horkheimer, a.g.y., s. 163.
39 David Held, *Introduction to Critical Theory*, s. 96.
40 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s. 259.
41 T.W. Adorno, *Théorie Esthétique*, Klincksieck, Paris, 1989, s. 287.
42 Orhan Koçak, "Maelström Üslubu", *Defter*, sayı: 5, Haziran-Eylül 1988.
43 T.W. Adorno, *Minima Moralia*, s. 28.
44 T.W. Adorno, "Biçim Olarak Deneme", çev: Sabir Yücesoy, *Defter*, sayı: 45, 2002, s. 80. Bu arada *Defter*'in ilk sayfasında (sayı: 1) Lukacs'ın "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine", son sayfasında (sayı: 45) ise Adorno'nun Lukacs'ın makalesine göndermelerle dolu "Biçim Olarak Deneme" yazısının yer almasına ne demeli? Her neyse *Defter* çok güzel bir denemeydi.
45 T.W. Adorno, *Minima Moralia*, s. 257.

Kaynakça

Adorno, T.W. *Minima Moralia*, çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, Metis, İstanbul, 1998.

Adorno, T.W. & Horkheimer, Max; *Dialectic of Enlightenment*, Verso, Londra, 1989.

Adorno, T.W. & Marcuse, Herbert; "Alman Öğrenci Hareketi Üzerine Bir Mektuplaşma", çev: Ahmet Doğukan, *Defter*, sayı: 37, Metis, İstanbul, 1999.

Adorno, T.W.; "Biçim Olarak Deneme", *Defter*, sayı: 45, Metis, İstanbul, 2002.

Adorno, T.W. *Theorie Esthétique*, Klincksieck, Paris, 1989.

Akarsu, Bedia (derleyen); *Çağdaş Felsefe*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1979.

Bottomore, Tom; *Frankfurt Okulu,* çev: Ahmet Çiğdem, Ara, İstanbul, 1989.
Demirhan, Ahmet; *Modernlik*, Ağaç, İstanbul, 1992.
Goodman, Linda; *Burçlar*, çev: Sevim Or, Yaprak, İstanbul, 1997.
Held, David; *Introduction to Critical Theory; Horkheimer to Habermas*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984.
Horkheimer, Max; *Akıl Tutulması*, çev: Orhan Koçak, Metis, İstanbul, 1990.
Jameson, Fredric; *Late Marxism*, Verso, New York, 1990.
Jay, Martin; *Adorno*, Harward University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.
Jay, Martin; *Diyalektik İmgelem*, çev: Ünsal Oskay, Ara, İstanbul, 1989.
Koçak, Orhan; "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", *Akıl Tutulması*, (Max Horkheimer, Metis, İstanbul, 1990) için önsöz.
Koçak, Orhan; "Maelström Üslubu", *Defter*, sayı: 5, Haziran-Eylül 1988.
Koçak, Orhan; "Adorno-Marcuse Yazışmasına Giriş", *Defter*, sayı:37, Metis, İstanbul, 1999.
Soykan, Ömer Naci; *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, Ara, İstanbul, 1991.

Adorno ve Yapıtı

ÖMER NACİ SOYKAN - FERDA KESKİN
BESİM F. DELLALOĞLU

ÖMER NACİ SOYKAN: Adorno üstüne yapacağımız tartışmayı açmaya yardımcı olabilir diye, ilkin onun düşüncesinin temel özelliklerine ilişkin bir iki şey söylemek istiyorum. Bir filozof ve sosyolog dedik. Onun bu iki alanla ilgisi hep birlikte süregelmiştir. Sanırım Ferda (Keskin) söz edecektir. Bu ilişki ondan önce Durkheim'da da vardı. Öte yandan sosyolojinin felsefeyle birlikte ele alınması, özellikle günümüzde birtakım empirik çalışmalar dışında sosyolojinin felsefeleşmesi sonucunu vermiştir. Bugün Batı'da ve bir ölçüde bizde de sosyologlar, daha çok felsefeye ilgi duyuyor. Kitaplarının kaynakçasına baktığınız zaman bunu açıkça görüyoruz. Bu da Adorno'nun önerdiği bir şeydi. Ben buna "Sosyoloji'nin bedeli" diyorum. Sosyoloji, öteden beri felsefenin bulunduğu disiplinlerarası yere talip olmakla ve bunu üstlenmekle kaçınılmaz olarak felsefeleşti. Adorno'nun başka bir önemli yönü de onun pek çok konuda yazmış olmasıdır. İlgi alanları içinde müzik çok önemli bir yer tutar, kuramcı ve besteci olarak. Genellikle estetik sorunlar, müzik estetiği, müzik sosyolojisi, onun düşüncesinde ağırlıklı bir yer alır. Adorno'nun toplum eleştirisi, sanat eleştirisi, Kültür Endüstrisi karşısındaki tutumu, bugün de önemini ve güncelliğini korumaktadır.

FERDA KESKİN: Sosyolog olmadığım için sosyoloji üzerine iddialı önermelerde bulunmak istemiyorum, ama özellikle erken dönem Frankfurt Okulu'nun yaptığı türde bir sosyolojinin felsefeyle ayrılmaz bir ilişki içinde olduğu çok açık. Eserleri çok ciddi bir felsefe ve özellikle aydınlanma eleştirisi kapsıyor. Ama "aydınlanma"yı tikel bir tarihsel fenomen değil, genel an-

lamda tarihin diyalektiği olarak düşündükleri ve bu diyalektiği de aklın diyalektiği olarak gördükleri için aydınlanma eleştirilerini özellikle bir akıl eleştirisi olarak geliştiriyorlar. Tabii bu eleştiriyi daha iyi anlayabilmek için sorulması gereken iki temel soru var: Bir yandan, sahip olduğumuz bir tür zihinsel yeti veya fakülte olarak akıldan ne anlamamız gerektiği, aklın nasıl tanımlanması gerektiği sorusu; öte yandan, aydınlanma kavramı çerçevesinde ve özellikle aydınlanmayı modernite bağlamında düşündüğümüzde akla yüklenen misyon, işlev ne oldu ve burada ne yanlıştı, sorusu...

Adorno ve Horkheimer'ın eleştirdiği şey, "araçsal akıl" olarak adlandırdıkları bir akıl biçimi. Bu, çok geniş bir tanımla belki de tüm insanlık tarihine uygulanabilecek ve içine Descartes ve dar anlamıyla pozitivizm kadar Kant'ı ve yeni Kantçı geleneği de alan bir akıl anlayışının eleştirisi. Bu eleştiriyi yaparken kullandıkları arka plan da bence Antik Yunan Felsefesi ve Antik Yunanlıların akıl ve rasyonalite anlayışı. Çünkü Antik Yunan'ın modernite'den çok farklı bir akıl ve rasyonalite anlayışı var. Kendileri bunu açıkça söylemiyorlar ama ben şöyle ilişkilendiriyorum; Adorno ve Horkheimer'ın "araçsal akıl" eleştirisi, aslında akla Antik Yunan'da yüklenmiş olan işlevlerin yerini başka türlü işlevlere bırakması, aklın ciddi şekilde yeniden tanımlanması, ona yeni bir karakter getirilmesinin eleştirisidir ve bu süreçte modernite çok önemli bir aşamadır. Dolayısıyla sosyoloji diye başlayıp, bu kadar radikal bir akıl eleştirisi, bu çerçevede Descartes'la başlayıp Kant'la devam eden ve pozitivizmi de içine alan bir felsefi toplum-bilim eleştirisi getirmeleri, bunu yaparken de arka plan olarak Antik Yunan akıl anlayışını – zaman zaman örtük de olsa – kullanmaları felsefeye çok önemli bir katkı oluşturuyor. Bazı kültürlerde profesyonel felsefeciler hâlâ Frankfurt Okulu'nu çok ciddiye almazlar. Yani bir tür "sosyoloji yapıyor bunlar" veya "felsefenin sosyolojisini yapıyorlar, sosyolojik bir açıdan felsefeyi eleştiriyorlar" derler, ama ben buna kesinlikle katılmıyorum. Bence *Aydınlanmanın Diyalektiği* olsun, Adorno'nun kendi metinleri olsun, Eleştirel Kuram kavramı olsun, bütün bu metinlerde hayranlık duyulması gereken bir felsefe bilgisi, bu bilgi üzerinde inşa edilmiş bir eleştiri ve yeni bir felsefe anlayışı var. Felsefenin zaman zaman biraz da bir adım kendisinin –felsefi söylemin– dışına çıkıp farklı bir perspektiften kendine bakması ve kendini yeniden değerlendirmeye çalışması gerekir. Pek yapılmıyor bu. Yapılacaksa, bence Frankfurt Okulu ve özellikle de Adorno'nun katkısını dikkate almak gerekir.

Ö. N. S.: Eski Yunan akıl anlayışını arka plana alma tutumu, bence de Frankfurt Okulu düşünürlerinde var. Bu konuda ilkin Nietzsche'yi anmamak olası değil. Nietzsche, felsefenin Yunan'da Sokrates'le bittiğini söyler. Neden? Çünkü onun Sokrates öncesi "trajik çağ" dediği dönemde iki temel öğe vardı; yalnız felsefede değil üstelik, Yunan kültürünün çok önemli bir öğesi olan tiyatroda da. Bu öğeler, mitolojik isimlerle adlandırılıyor. Biri Dionysosça olan diğeri de Apollonca olan. Apollon akıl tanrısını; Dionysos ise duygusal olanı, taşkınlığı, irrasyonaliteyi temsil ediyor.

Sokrates ile başlayan, Nietzsche'nin reddettiği entelektüalizm şu: Üç temel ide vardır felsefede; her şeyi içinde toplar: doğru, iyi ve güzel. Sokrates'te bunların tanımı şöyledir: Doğru akla uygun olandır, iyi akla uygun olandır, güzel akla uygun olandır. Dolayısıyla akıl her şeye egemen. Bu tam bir entelektüalizm. Nietzsche'nin karşı çıktığı budur. Çünkü burada aklın karşısında duygusal olan, irrasyonel olan yoktur, Dionysosça olan yoktur. Bunun tiyatrodaki karşılığı olan mitos'u da Sokrates'in dostu Euripides ortadan kaldırmıştır. O yüzden Nietzsche'ye göre, Sokrates-Platon felsefesi gibi Euripides trajedisi de beş para etmez.

Eski Yunan'daki akıl anlayışını iki yönlü ele almak gerekir. Biri Sokrates öncesi felsefede, içerisinde Dionysosça olanla Apollonca olanın birlikte yer aldığı anlayış, diğeri de daha sonra ortaya çıkan entelektüalizm. Bu noktada sanırım Frankfurt Okulu, Sokrates öncesi akıl anlayışını kendisine temel almış. Bunu şuradan çıkarıyorum: Aydınlanma eleştirisinde, Horkheimer ile Adorno'nun yaptığı eleştiri, aydınlanmayı tümden reddetmiyor. Onlar, aydınlanmanın bir yönüyle "ilerlemeci", bir yönüyle "insanları küçültmesi ve yönetilebilir duruma getirmesi" tarzındaki "ikili karakteri"nden söz eder. Aydınlanmanın pozitivizme dönüşmesi, mevcut durumun mitleştirilmesi, sonunda akıl düşmanlığını doğurdu. Aydınlanma totaliterdir. Onun nesnelere karşı tutumu, diktatörün insana karşı tutumuna benzer. İlerlemeci olan başlıca olumlu yönüyleyse aydınlanma, halka söylenmiş olan yalanların ifşa edilmesidir. Aydınlanma, gelişen düşünmenin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. Aydınlanmanın programı, dünyayı gizlerden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti. Ama sonunda kendisi de bir mit oldu. Aydınlanma miti, her mitte olduğu gibi hem karanlık, hem aydınlatıcıdır. İnsanların tamamen ihanete uğramaması için aydınlanma, aklını başına toplamalıdır.

Geçmişin korunması değil, geçmişte beslenen umutların gerçekleştirilmesi gerekir. Burada eleştirilen başlıca şey, aklın her şeye egemen olmasıyla pozitivizme varılmasıdır. Daha sonra post-modernin bilgi kuramı bakımından önemli bir filozof olan Feyerabend de aynı şeyi söyler. O, azmanlaşan, bir akıl tiranlığına yol açan, büyük "A" ile yazılan akıl yerine küçük "a" ile yazılan aklı benimser. Büyük "A" ile yazılan aklı reddeder. Bu yüzden onun üzerinde Horkheimer ile Adorno'nun etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

F. K.: Katıldığım noktalar var tabii. Nietzsche'nin yaptığı ayrım, Sokrates ile beraber felsefenin bittiğini söylemesi bir çıkış noktası olabilir. Ama bence modernitenin akıl anlayışının Antik Yunan akıl anlayışından en büyük farkı şu: Descartes ile beraber akıl artık sadece *kognitif* işlevi olan bir fakülte haline gelir. *Kognitif* derken sadece doğru bilgi üretmeye ve yanlıştan kurtulmaya yönelik bir işlevi kastediyorum. Dolayısıyla örneğin *Yöntem Üzerine Söylem*'de ve *Aklın İdaresi İçin Kurallar*'da Descartes çok açık olarak şöyle söyler: "Aklın tek bir işlevi vardır. O da doğru ile yanlışı birbirinden ayırt etmek." Doğru ile yanlışı da normatif anlamda değil, doğru önermeler ile yanlış önermeler anlamında kullanıyorum. Yani örneğin "iki artı iki dörde eşittir" önermesi ya da "her olayın bir nedeni vardır" önermesi doğru mudur yanlış mı? Aklın tek işlevi buna karar vermektir ve bu kararı verebilmek için izlenmesi gereken kurallar da *rasyonalite* dediğimiz şeyi oluşturur. Rasyonalite bir tür *prosedür*, aklın dayattığı bir kurallar kümesidir. Descartes aklı bir anlamda *intelekt* olarak adlandırılan fakülteyle özdeşleştirir ve bu fakültenin işlevi önermeler biçiminde ifade edilen hükümleri vermektir. Bu tamamen epistemolojik, kognitif bir işlev. Descartes'a göre insan aklının arzulama yeteneği yoktur. Arzu, tutku benzeri şeyler, intelektten bütünüyle bağımsız olan ve irade adını verdiğimiz fakülte tarafından üretilir. Hatta akıl ile irade arasında bir gerilim vardır. *Dördüncü Meditasyon*'da Descartes "İnsanların yanlışlık yapmalarının, yanlış önermeler üretmelerinin sebebi, sınırsız olan iradelerine hâkim olamamaları ve intelektlerinin yeterli olmadığı alanlarda bile hüküm vermeleridir" der. Sonuç olarak, bir tarafta arzularımızın arkasında yatan ve tutkularımızı, isteklerimizi motive eden, güdümleyen *irade* diye bir fakülte; öbür tarafta, akıl veya intelekt diye bir fakülte var. İkincisinin işlevi sadece kognitif. Aklın etik işlevi yalnızca dolaylı olabilir, örneğin doğru arzuları geliştirmesi için iradeye yardım etmek gibi.

Oysa Antik Yunan'da insan aklının arzulama işlevi vardır. Örneğin Aristoteles *Nikhomakos'a Etik*'te: "İnsan eylemine eşlik etmesi gereken erdem, seçimle ilgili olan bir şeydir. Ama seçtiğimiz şeyler, insan eyleminin hedeflediği nihai iyi değil, bizi o iyiye götürecek olan araçlardır" der. "İyi" zaten bize akıl tarafından verilmiştir. Aristoteles'in o kitaptaki ilk cümlesini hatırlayalım: "Bütün insan faaliyetleri, bir 'iyi'yi hedefler, dolayısıyla 'iyi' bütün insan faaliyetlerinin nihai hedefidir." Bütün insan eyleminin hedeflediği "iyi"yi arzulayan aklın kendisidir. İnsanın tam anlamıyla insan olması yine tam anlamıyla rasyonel olmasını gerektirir. Rasyonel olan insansa aklının arzuladığı "iyi" hedefine göre yaşar. Bu yüzden "iyi" rasyonel olarak temellendirilmiştir.

Burada Adorno ile Horkheimer'ın "araçsal akıl" ile "tözsel akıl" arasında yaptığı ayrıma geri dönmemiz gerekiyor. "Tözsel akıl" Adorno ile Horkheimer'a göre –ki burada Hegel'in ve özellikle Hegel'in moderniteye getirdiği eleştirinin de etkisi var– bize "iyi yaşamın" ne olduğunu söyleyen, "iyi yaşam" kavramı üreten bir akıldır. Buna mukabil "araçsal akıl" sadece keyfi olarak seçilmiş birtakım hedeflere en kısa ve en verimli yoldan nasıl gidebileceğimizi söylemek üzere kullanılan basit bir araçtan ibarettir. İşte bu anlamda, yani araçsal akıl eleştirisini "iyi yaşam" ile akıl arasındaki ilişkiden hareketle geliştirmeleri anlamında, Adorno ile Horkheimer'ın antik Yunan düşünce modeline gönderme yaptıklarını düşünüyorum.

Ö. N. S.: Peki bunun Kant'ın teknik pratik aklıyla bir ilişkisi var mıdır?

F. K.: Elbette. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde bu eleştiriyi Kant'a da getiriyorlar. "Araçsal akıl" dediğimiz şey, aklın doğrudan doğruya bir yönteme, bir prosedüre dönüşmesi anlamına geliyor. Dolayısıyla belki de en büyük kabahatli Descartes. "Felsefe yapmaya, doğruyu aramaya başlamadan önce mutlaka yönteme karar vermek gerekir" ve "aklın izlemesi gereken yöntem tektir" diyen; bütün disiplinlerde, bilimlerde, felsefede, etikte her yerde o tek yöntemin kullanılması gerektiğini öne süren Descartes. Yani Descartes, aklı öncelikle yönteme dönüştürüyor, felsefeyi yöntem üzerinde düşünmeye dönüştürüyor. Bu çok büyük bir sorun, çünkü böyle yapmakla aklın iyi yaşam öğretisindeki rolünü bir anlamda ortadan kaldırmış oluyor.

Minima Moralia'nın başında Adorno'nun Horkheimer'a bir ithafı vardır. Bu ithafta der ki; "burada arkadaşıma sunduğum kederli bilim, felse-

fenin yönteme dönüşmesiyle birlikte ihmale, veciz keyfiliklere ve nihayet unutulmaya terk edilen ama aslında en eski zamanlardan beri felsefenin esas alanı olarak görülmüş olan bir alanla, 'iyi yaşam' öğretisiyle ilgilidir". İşte o iyi yaşamın ne olduğunu bize söyleyen akıl tözsel akıl olacaktır. Akıl sadece keyfi iyi yaşam hedeflerine ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığında etik hiçbir etkisi kalmaz. Bunları söylemelerinin nedeni kısmen bu düşünürlerin I. ve II. Dünya Savaşı'nı yaşamış, *holocaust*'u, atom bombasını görmüş olmaları. Aklı, Ömer Naci beyin dediği gibi kendi haline bıraktığımız zaman; basit bir araç olarak, bir yöntem sorunu olarak, "iyi yaşam" konusunda sadece dolaylı bir etkisi olan bir fakülte olarak düşündüğümüz zaman, insanlığa karşı işlenmiş bütün bu suçlardan, dolaylı da olsa sorumlu oluyoruz.

Şimdi Kant'a dönersek, aklın böyle bir araç olarak düşünülmesine eşlik eden bir diğer önemli sorun da yine Adorno'ya göre, aklın *formel* bir şeye; içeriği, tözü olmayan bir forma, bir prosedüre dönüştürülmesi. Aklı içeriği olmayan bir biçime dönüştürdüğünüz zaman Kant da eleştiriden payını alıyor. Çünkü biliyorsunuz Kant'ın hem bilgi kuramında hem de etiğinde aklın a priori transandantal işlevleri formeldir. Örneğin saf akıl söz konusu olduğunda bu işlevler zaman ve mekân gibi duyumsamanın a priori formları ile bu formları almış zihinsel temsillere yüklemlenen a priori kavramlar, kategorilerdir. Önemli olan bu a priori kavramların neye nasıl yüklemleneceğini bilmektir. Bu yüklemleme işinin nasıl yapılacağını belirleyen kurallara Kant *şema* adını verir; her a priori kavramın bir şeması vardır. Bu şemaların toplamı *saf aklın şematizmi*ni oluşturur. Dolayısıyla akıl bize birtakım transandantal formlar ve bu formların doğru kullanımını belirleyen kurallar verir: bilgi bu formların içinin dışardan gelen veriyle ve kurallara uygun olarak doldurulması sonucu meydana çıkar. Pratik akıl söz konusu olduğunda da, etik anlamda doğru eylemi belirleyen kategorik buyruk yine formel bir kriterdir. Biz bu kriteri kullanarak doğru insan eylemini zorunlu kılan evrensel ahlak yasalarını buluruz. Ama sonunda doğru eylemi arzulayan yine de akıl değil, iradedir. Akıl iradeyi *mecbur* eder ve bunda da her zaman başarılı olmaz. Hatta Kant'a göre genellikle başarılı olmaz.

Dolayısıyla bütün bu çerçeve içinde benim şahsi kanaatim, Adorno'nun kafasındaki pek de Sokrates öncesi ve Sokrates sonrası Yunan aklı arasındaki ayrım değil. Belki de esas kırılma noktası, Descartes ve Descartes sonrası gelenek. Son bir şey söyleyip tamamlıyorum. Horkheimer'ın "Geleneksel

Kuram ve Eleştirel Kuram" diye çok ünlü bir makalesi vardır. O makalede pozitivizmin kapsamına girdiği için eleştirilen düşünürlerin listesine baktığınızda görürsünüz ki içinde Descartes da var, Yeni Kantçılar da, aksiyomatik sistemler de var. Yani bizim bugün pozitivizmle bir arada düşünemeyeceğimiz isimler – Kant'a pozitivist denebilir mi? Hatta pozitivist sosyal bilimin 19. yüzyıl sonlarında, Kant'a tepki olarak ortaya çıktığı bile söylenebilir. Durkheim Kant'a tepki olarak sosyolojiyi pozitif bir bilim olarak kurmak gerektiğini ve böyle yapmak suretiyle sosyolojinin felsefeye muhtaç olduğu temelleri sağlayacağını iddia ediyor.

BESİM F. DELLAOĞLU: Aslında Antik Yunan bağlantısı genel olarak Alman düşüncesinde yeni bir şey değil. Nietzsche'nin adı zaten anıldı. Hatta bunu biraz daha genişletebiliriz. Antik Yunan, Kant sonrası Alman düşüncesini ya da Alman idealizmini oluşturan bütün düşünürlerde temel referanslardan bir tanesidir: Alman romantiklerinin bütününde, Nietzsche'de, henüz adı anılmayan Heidegger'de. Ömer Naci Soykan'ın Nietzsche'yle bağlantılı olarak vurguladığı özellikle de presokratiklere yönelik ilgi ya da hayranlık Heidegger tarafından da paylaşılır. Ancak ben Adorno ya da Frankfurt Okulu düşünürlerinde, örneğin Nietzsche ve Heidegger ile karşılaştırılabilecek düzeyde, bir Antik Yunan ya da presokratik ilgi olduğunu düşünmüyorum. Ferda Keskin'in de ima ettiği gibi, bu daha çok modern aklın eleştirisine yönelik olarak kullanılabilecek bir referans olma ile sınırlandırılabilir bir ilgidir. Nietzsche ve Heidegger hatta belki onlardan önce Alman romantikleri de zaten *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının "Aydınlanma Kavramı" bölümünde sık sık aydınlanmayı eleştirenler olarak anılır. Ancak bir anlamda da, 19. yüzyıl Alman felsefesinden gelen bu etkinin, daha dolayımlı bir şekilde Adorno ve diğer Frankfurt Okulu düşünürlerinde devam ettiğini söyleyebiliriz.

Adorno ve Frankfurt Okulu'nun, çağdaş düşünceye yaptıkları en önemli katkı akıl eleştirisidir. Ferda Keskin ve Ömer Naci Soykan'ın da daha önce vurguladıkları gibi, özellikle *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında çok yoğun bir aydınlanma ve modernlik eleştirisi vardır. Bugün, modern paradigma içinden düşündüğümüz zaman hâlâ çok aykırı gibi görülebilecek, "Mit zaten bir aydınlanmaydı. Aydınlanma da mite dönüşmektedir" gibi birtakım önermeler yenir yutulur şeyler değil. Modern dönemde aklı bu kadar negatif bir vurguyla anan çok az metin vardır. Elbette bunun Hitler ile, Nazizm ile bir ilgisi var, iki dünya savaşıyla bir ilgisi var, Adorno ve Horkheimer'ın Yahudi

olmalarıyla bir ilgisi var. Ancak her şeye rağmen bu metinler hâlâ ve hep, modernlik ve aydınlanma eleştirisinin kült metinleridir. Üstelik bu eleştiriler Marksist kökenli olarak kabul edilen bir düşünür grubundan gelmektedir. 1923'te Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (yani Frankfurt Okulu) kurulduğunda bu düşünürlerin hepsinin Marksizmle şöyle ya da böyle bir ilişkisi vardır. İlginç olan, Adorno ve Horkheimer'ın modernlik ve akıl eleştirilerinin, bir biçimde, Marx'ı da, Marksizmi de içermesidir. Onların gözlüğünden bakıldığında Marx da aslında aydınlanmaya çok bağlı bir düşünürdür. Marx, aklın hep kurucu ve özgürleştirici yönlerinin (yani olumlu yönlerinin) altını çizer. O, daha fazla akılla özgürleşeceğimizi, daha fazla aklın, rasyonalitenin bizi tarihsel diyalektik içinde daha ileri bir toplumsal formasyona doğru iteceğini söyler. Bu ilerlemeci motif Marx'tan önce aydınlanmaya aittir aslında. Halbuki, modern akla yönelik böylesi bir olumlu bakış Adorno ve Horkheimer'da olanaksızdır. Belki de tekrar vurgulamak gerekir diye söylüyorum: Bütün bunların 30'larla çok yakın bir ilgisi var elbette. Ancak bu bağlantı sadece vurguyu ya da dozu açıklayabilir. Her şeyi değil. Adorno, aklın özellikle negatif yönünü ya da kişinin, öznenin, toplumsal alanla ilişkisinde özgürleşmeyi değil hep iktidarı, denetimi, kontrolü ima eden yönünü öne çıkarır. Bu tema örneğin Marcuse'nin *Tek Boyutlu İnsan*'ında da devam eder. Horkheimer'ın Adorno'dan ayrı olarak yazdığı *Akıl Tutulması*'nın da ana teması budur. Hatta Horkheimer bu kitabın içindeki makalelerde Kant'ın *Verstand* ve *Vernuft* kavramlarına başvurarak, biraz önce Ferda Keskin'in değindiği "araçsal akıl" ile "tözsel akıl" ayrımını geliştirir. Yani daha gündelik olan, verili hedeflere ulaşmaya yarayan akıl ile doğrultuyu, hedefleri belirleyebilen, denetleyebilen akıl. Horkheimer'a göre modern düşüncenin metafiziğe saldırısının bedeli, aklın tözsel boyutunun aleyhine araçsal boyutunun öne çıkması olmuştur.

Burada yine Marx'la ilişki kurarak devam edeyim. Marx'ın toplumsal eleştirisinin en önemli yönlerinden biri, altyapı ile üstyapı arasında kurduğu ilişkiydi. Ya da iktisadi ilişkilerin, üretim ilişkilerinin diğer toplumsal alanları belirleme gücünün altını çizen bir düşünceydi Marksizm. Zaten *Kapital*'in alt başlığı da "Politik Ekonominin Eleştirisi"dir. Ancak Adorno özellikle de *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden sonra Marx'ın düşüncesinden farklılaşmaya, uzaklaşmaya başlar. Adorno ile birlikte ya da o kitapla birlikte, çağdaş toplum ya da onun deyimiyle ileri kapitalizm, geç kapitalizm ya da idare edilen toplum, daha az iktisadi, daha çok kültürel bir toplum olmaya başlar.

Dolayısıyla egemenlik ya da iktidar, emek-sermaye ilişkisi üzerinden ya da iktisadi ilişkiler üzerinden değil daha çok kültürel alandaki ilişkiler üzerinden okunabilir hale gelir. Modern dönemde akıl, öznenin toplumsal olanı dönüştürmesinin değil, daha çok toplumsal olanın özneyi inşasının aracıdır. Yani akıl özgürleşmenin değil denetimin uşağıdır artık. Açıkçası burada Foucault'yu çağrıştıran çok güçlü bir ton da var; bu egemenliğin belirsizliği, merkezsizliği iması *Aydınlanmanın Diyalektiği* içindeki yazılarda seziliyor. Yani biz aklımızı kullandığımız ölçüde denetim altına giriyoruz, rasyonelleştikçe özgürleşmek yerine toplumsal olana tabi oluyoruz. Foucault'nun iktidar analizi de aynı noktayı vurgular aslında. Bütün postyapısalcı geleneğin de en önemli özelliklerinden biri olan bu düşünce, Adorno'nun aydınlanma ve modernlik eleştirisinde içkindir.

F. K.: Foucault İtalya'da yaptığı uzun bir söyleşide, "Keşke zamanında Frankfurt Okulu okumuş olsaydım, bazı konularda kulağımı arkadan kaşımak zorunda kalmazdım; bazı şeyleri kendi kafamda çözebilmek için yıllarımı verdim, ama onlar meğerse çoktan çözmüşler; onları okumuş olsaydım, zaman kaybetmezdim" gibi bir şey söylüyor.

Ö. N. S.: Frankfurt Okulu üyelerinin ortodoks Marksist olmadığı ortada. İçlerinde Adorno'nun, Marx'tan en çok uzaklaşanı olduğu da söylenebilir. Fakat bu uzaklaşmanın, Marx'ın aydınlanmacı akılcılığından ileri geldiğini söylemek doğru değil. Çünkü bazılarının sandığının aksine Marx, aydınlanmayı onaylayan bir filozof değildir; tam tersine o, aydınlanmaya şiddetle karşı çıkar. Bunun temel nedeni de şudur: Aydınlanma, tarihsel-toplumsal gerçeklikten hareket edecek yerde, idelerden, fikirlerden hareket etmiştir. Sonunda Descartes ve 17. yüzyıl metafiziğinin 19. yüzyılda daha güçlü bir şekilde Alman idealizmi olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Marx'a göre aydınlanma, metafiziğin restorasyonudur. Fakat şu doğru: Marx'ın aydınlanmaya karşı tutumu ile Frankfurt Okulu'nun, Adorno ve Horkheimer'ın karşı tutumunda temel farklılıklar var. Bu sonuncuların karşı tutumunu hem Ferda hem Besim belirtti. Ama biraz önce dediğim, Marx'ın karşı tutumunda asıl olan şeyi, toplumsal gerçeklikten, realiteden hareket edilmemiş olmasını Horkheimer ve Adorno'nun aydınlanma eleştirisinde göremeyiz. Şurası bir gerçektir, onlar Marx'tan uzaklaşırlar, fakat Marx'ı göz ardı etmezler. Adorno ve diğerleri daha çok genç Marx'a

yönelir. Hatta örneğin, "Eleştirel Kuram"nin kökeninin 1840'lara dek çıkması da bunu gösterir. Çünkü burada, Marx'ın da içinde yer aldığı "sol Hegelciler" denen harekete, bu hareketin daha önceki filozofların eleştirisine yönelim söz konusudur. Dolayısıyla zaten bir adı da "Eleştirel Kuram" olan Frankfurt Okulu'nun bu adı benimsemesi ve sürdürmesi de bir bakıma, sol Hegelci Marx'tan kaynaklanır. Demem o ki, Okul üyeleri tümüyle Marx'tan kopmuş değillerdir. Adorno'nun yazılarına bakıldığında, diğer filozofları eleştirdiği zaman kullandığı deyimlerle Marx'ı eleştirdiğinde kullandığı sözlerin çok farklı olduğu görülür. Örneğin, "içeriksiz varlıkbilim" deyimiyle reddettiği Husserl-Heidegger çizgisi, ya da Wittgenstein felsefesi karşısındaki tutumu, Marx karşısında çok daha yumuşar. Özellikle Heidegger'i, deyim yerindeyse, yerin dibine batırır, Marcuse'nin desteğinde Wittgenstein'la küfür edercesine konuşur. Doğrusu Adorno, Kant karşısında da çok sert değildir. Bunu söylerken Kant eleştirisi üzerine de konuşmak istiyorum.

Kant eleştirilir, doğrudur. Ama bu eleştiride Adorno ve Horkheimer ya da diğerleri haklı mıdır ya da ne kadar haklıdır, bunun belirtilmesi gerek. Descartes'ın aklı epistemolojik, hatta ontolojik bir araç olarak görmesinin, daha sonra "araçsal akıl"ı yaratması nedeniyle, ona yöneltilen eleştiri doğrudur. Descartes, aklı bize nasıl yaşayacağımızı, iyi yaşamın nasıl olacağını buyuran araç olarak kullanmaktan çok, bilgi bakımından ele alır. Yine de ondan öyle bir sonuç çıkarılabilir, ama Kant için durum oldukça faklı. O yaşamda kullanılacak aklı "pratik akıl" olarak, bilgi aracı olan "salt akıl"dan ayırır. Bu ayırım görmezden gelinirse, doğrusu Kant'a biraz haksızlık yapılır. Aydınlanma üzerinden Kant eleştirilirken onu Fransız Aydınlanması'ndan, bunun en tanınmış temsilcisi Voltaire'den ayırmak gerekir. Kant, "insanları daha az ahmak ve daha namuslu kılmakla yetiniyorum" diyen Voltaire'den çok farklı düşünür, benim deyimimle bu "aydınlatmacı aydınlanma"ya karşıdır. Kant'a göre, sen benim aklımı aydınlatıyorsan, bu, ben kendi aklımı senin aklına emanet ediyorum demektir. Bu da bir ergin olmayış durumudur, aydınlanmanın karşı çıktığı durumdur. Sen beni aydınlatamazsın, ben senden istersem yardım alırım. Başka türlü olamaz. Ama ben, aklımı senin aklına emanet edersem, aklımı kendim için kullanmıyorum demektir. O zaman aydınlanma öncesi durumuna düşmüş olurum. Hatta Kant, bu konuda o kadar ileriye gider ki, ne yiyip içeceğimi bana bir hekim söyleyemez der. Daha doğrusu Kant, insan için çok rahat olan ergin olmayış

durumunu şöyle betimler: "Benim için akla sahip olacak bir kitabım, benim için vicdana sahip olacak bir papazım, benim için yeme içmeme karar verecek bir hekimim vb. olursa, böylece kendimi zahmete sokmam gerekmez." Bu sözlerin üstünden iki yüzyıldan fazla bir zaman geçti. Şöyle bir çevremize bakalım. Hayatımızın bir sürü taşeronu var. Sözümona uzmanlık adına hayatımızı parsellemişler. İnsanlık buna razı. Kant'ın karşı çıktığı, ergin olmayış durumu dediği bu! Bunun için o, aydınlanmayı kişinin aklı kendisi için kendisinin kullanması olarak anlıyor ve öneriyor. Bunun eleştirilecek yönü nedir, söyler misiniz? İkincisi, "iyi yaşam nedir, nasıl olmalıdır?" sorusuna gelince. Kant'ın bu konuda hiçbir sözü yoktur. O, iyi yaşamdan değil, iyiyi istemekten söz eder. "Dünyada... iyiyi istemekten başka, kendi başına iyi olabilecek bir şey düşünmek mümkün değildir." İyiyi istemeyi eylemin sonucu belirlemez, sonuç rastlantısaldır, iyi de olabilir kötü de. Kant ahlak formülünü de bu iyiyi isteme üzerine oturtur: İnsan öyle hareket etmelidir ki, hareketini meydana getiren istemenin motifinin bütün insanlar için geçerli olmasını isteyebilmelidir.

F. K.: Kant'ı savunalım derken Adorno'ya da haksızlık etmeyelim. Çünkü Adorno'nun ve özellikle erken dönem Frankfurt Okulu düşünürlerinin bir özelliği vardır. Tam da Ömer Naci Soykan'ın dediği gibi insanlara nasıl yaşamaları gerektiğini söylemeyi ısrarla reddetmek ve sadece negatif –değilleyici ya da olumsuzlayıcı– olmak. Bu yüzden de bunun tam karşıtı olan afirmatif, yani olumlayıcı eleştiriye şiddetle karşı çıkarlar. Yani iyi yaşam öğretisi önemli, akla iyi yaşamayı söyleyebilecek tözsel bir işlev yüklemek önemli, ama o "iyi yaşam"ın spesifik olarak ne olduğunu sosyal bilimci, entelektüel, filozof –her kimse– Adorno'nun kendisi de dahil olmak üzere söylememeli diyorlar. Hatta Marcuse'yle kırılma noktaları tam da budur. 68'lere doğru artık Marcuse yavaş yavaş pozitif bir ütopyayı formüle etmeye başladığı zaman kopuyorlar.

Şimdi buradan ütopya noktasına geliyoruz. Yani insanlar nasıl yaşamalı, "iyi yaşam" nedir? Bir ütopya olarak 'iyi yaşam' nasıl bir şey, nasıl tarif edilmeli? Bu noktada ben hemen Marx'la bir ilişki kuracağım. Adorno ile Horkheimer'ın Marx'tan koptukları önemli noktalar olabilir, ama Marx'tan çok ciddi olarak etkilendikleri bir gerçek; kendi kuramlarını oluşturmak için Marx'tan aldıkları ve çok temel önem taşıyan kavramlar var. Bu etkilerden bir tanesi *eleştiri* ve o eleştiriyle beraber gelen *ütopya* kavramı. Ador-

no'nun özellikle karşı çıktığı eleştiri tarzı "aşkın eleştiri" diyebileceğimiz eleştiridir. Aşkın bir ütopyanın bakış açısından yapılan aşkın bir eleştiri. Toplumsal-siyasal veya ekonomik bir sistemin eleştirisini yapıyorsunuz. Bu eleştiriyi yapmadan önce, yani o toplumun kendisine bakmadan önce siz kafanızda ideal bir toplum tahayyülü geliştiriyorsunuz. Bu tahayyül size bir eleştirel perspektif veriyor. Yani dünyayı yerinden oynatmak için ihtiyaç duyulan bir tür Arşimed noktası... Bu ideal toplumun sizin eleştirmek istediğiniz toplumla hiçbir bağlantısı, sürekliliği yok. O ideal açısından bakıp bugünü ve içinde bulunduğumuz verili durumu eleştiriyorsunuz. Bu türden bir eleştiriye karşı çıkan en önemli isimlerden biri Marx'ın kendisidir. Ömer Naci beyin az önce sözünü ettiği ve Marx'ın da zamanında yakın ilişkiler kurmuş olduğu "genç-Hegelciler" adı verilen düşünürleri en ciddi olarak eleştirdiği noktalardan bir tanesi de budur. Bu eleştiriler örneğin *Alman İdeolojisi*'nde çok alaycı bir dille ifade edilir. Başka bir örnek verirsek, "Yahudi Sorunu" metninde Marx genç-Hegelci Bruno Bauer'i eleştirirken Bauer'in aslında bir aşkın eleştiri yapmaya çalıştığını söyler. Bruno Bauer "Yahudiler modern burjuva toplumunda dinsel özgürlük istiyorlar. Ama bu dinsel özgürlük aslında yeterli bir özgürlük değil. Ne zaman ki tamamen dinden kurtulunacak, o zaman insanlar gerçekten özgürleşmiş olacak" diyor. Şimdi Marx'ın oradaki itirazı şu: bu ideal bir toplum tahayüllü, aşkın bir ütopya açısından yapılmış aşkın bir eleştiridir. Fiili durumu verili bir olgu olarak kabul edip, bunun karşısına normatif bir ideali çıkartır. Bu fiili durumu değiştirebilmeyi sağlayacak bir eleştiri tarzı değildir. Bunun yerine modern burjuva toplumunu içinden eleştirmek, içkin bir eleştiri yapmak gerekir. Bu eleştiriyi de ancak eleştirdiğimiz toplumun kendi normlarından hareketle yapabiliriz. Modern burjuva toplumu özel alanla siyasal alanı birbirinden ayırdığını ve siyasal alanın özel alana müdahale etmemesi gerektiğini iddia ediyor. Din de özel alanın bir parçası. Dolayısıyla Yahudilerin ibadetlerini kendi kurallarına göre, özgürce yerine getirememeleri, getirmelerinin engellenmesi bu kuralın çiğnendiği anlamına gelir ki, bu da modern burjuva toplumunun kendi koymuş olduğu standartları bile tutturamamış olduğunu gösterir. Böylece burjuva toplumunu kendi normlarından hareketle eleştirebiliriz.

Ütopyamızı da ideal bir toplum tahayyülü olarak değil, eleştirdiğimiz toplumun kendi tarihselliği içinde mevcut, ona içkin olan bir ütopya olarak kurmamız gerekir. Bunun bir felsefi ön kabulü var. Bugünkü fiili durum ve-

rili bir olgudan ibaret değildir; bugün "olan" aslında belirli bir tarihsel süreç sonucunda "oluşmuş" olandır. Dolayısıyla o tarihsel gelişim süreci farklı olmuş olsaydı ortaya yeni ve bugünkü durumdan daha iyi durumlar çıkabilirdi. Gerçekleşmemiş, ama tarihsel süreç farklı olsaydı gerçekleşmiş olabilecek bu durumlar geçmişten bugüne gelen sürece içkin birer ütopyadır. Yani geçmişten bugüne doğru gelerek, geçmişin içinde taşıdığı ama gerçekleşmemiş potansiyelleri bulup çıkartmak, bu potansiyeller arasından bizim bugünkü durumumuza göre daha iyilerinin de olduğunu görebilmek Marx'a göre bize bir tür içkin ütopya sunar.

İşte Frankfurt Okulu, bu içkin ve aşkın ütopya ayrımını alıyor. Onlara göre bir toplumsal kurumu eleştirmek için şöyle yapmak gerekir: Her toplumsal kurumun aynen Hegel'in söylediği gibi objektif bir konsepti, kavramı vardır. Bu kavram, o kurumun ideal durumunu, işlevini en iyi biçimde yerine getirdiği durumu ifade eder. İçkin eleştiri yaparken, önce tarihsel-toplumsal bir araştırma yoluyla bir kurumun topluma vaat ettiği iyi yaşam anlayışı belirlenir, ortaya çıkartılır ve tanımlanır. Kuşkusuz bu yapılması güç bir iştir; çok ayrıntılı bir araştırma gerektirir. Çünkü kurumlar, toplumlar, devletler, toplumsal-siyasi örgütler "benim iyi yaşam vaadim budur" diye detaylı metinler sunmaz. Sunsalar da insanların o kurumlara yüklediği iyi yaşam anlayışı bu metinlerde dile getirilen şeyden farklı olacaktır: kurumların açıkça beyan ettiği vaatler, insanların o kurumlara ve vaatlere yüklediği anlamlar ve onlara dair taşıdığı umutlar, kendilerinden ekledikleri şeyler, vb. Bunu ortaya çıkartmak gerekiyor her şeyden önce. Ondan sonra bu vaatler yerine getirilmiş mi getirilmemiş mi, o toplumun kendi normatif standartları açısından bakmak gerekiyor. Yani kapitalist toplumu sosyalist bir ahlak açısından eleştirmek yeterli değil. Kapitalist toplumun "iyi yaşam vaadi"nin ne olduğunu ortaya çıkarmak ve ondan sonra kapitalizm kendi normatif standartlarına göre, kendi dayattığı ahlakla, burjuva ahlakı açısından bu vaatleri yerine getirebildi mi getiremedi mi diye bakmak gerekli. Eğer getirememişse, bu kapitalizmin içkin bir eleştirisini yapmayı sağlayacaktır. Bu konuda Marcuse'nin "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" diye müthiş bir makalesi vardır. Bu makaleye göre kapitalizmin çıkıştaki iki vaadi özgürlük ve eşitliktir. Her insanın kendi emeğinin, emek gücünün sahibi olması anlamında eşitlik ve özgürlük. Kapitalizmle birlikte emek-gücü artık değişim değeri olan ve özgür özneler arasında mübadele edilen bir şey haline gelmiştir. Ayrıca emeğin değeri piyasa kurallarına göre

belirlenir. Aynı tür ve aynı miktarda emeği veren herkes karşılığında eşit miktarda değer alabilecektir. Aslında bu iki vaadin de gerçekleşmediğini hatırlatıyor Marcuse. Çünkü emek soyut olarak, emek gücü olarak alınıp satılıyor, değeri soyut olarak belirleniyor; ama somutlaştığı andan, yani üretim gücüne dönüştüğü andan itibaren aslında alınıp satılırkenki değerinden çok fazla değer üretmeye başlıyor. Yani emek gücünün kullanım değeri değişim değerinden çok daha fazla; aralarındaki fark da bildiğimiz artık-değer. Ama emek gücü çoktan satılmış olduğu için ürettiği o artık-değer başkasının cebine giriyor ve ortaya bir eşitsizlik çıkıyor. İkincisi, aslında kapitalist sistemde hiç kimse emeğini satıp satmama konusunda gerçekten özgür değil. Herkes emeğini mecburen satıyor ve sattığı emeğin değişim değerini kendi saptayamıyor.

Dolayısıyla kapitalizmi eleştireceksek bu açıdan eleştirmemiz gerek. Bu içkin, yani kapitalizmi kendi vaatleri ve standartları açısından eleştiren eleştiri, aynı zamanda kendi içinde içkin bir ütopya da barındırır. Bu ütopyayı bulmak için de bugünden geriye doğru gitmek, bizi bugüne getiren tarihsel gelişim çizgisini görmek ve o tarihsel gelişim çizgisinde ne daha farklı olmuş olsaydı, bugün nasıl daha iyi bir durumda olabilirdik onu görmek gerekiyor. O zaman dünyayı gerçekçi bir biçimde değiştirmeye başlayabiliriz. Ütopya bundan ibaret. Bu Hegel'le başlayan, ama Frankfurt Okulu'nun Marx üzerinden aldığı ve benimsediği bir eleştiri ve ütopya anlayışı.

Yine de diğer konuşmacılara katılıyorum bazı yerlerde. Adorno'nun çok önemli bir özelliği vardır; dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak görür. Kötülük dünyanın özündedir, kötü bir yerdir dünya. *Holocaust* olmuş, insanlar öldürülüyor; haklılar. Doğru, bu kötülüğü zaman zaman kapitalist üretim tarzına bağlarlar. Ama zaman ilerledikçe görülüyor ki kapitalizm ve kapitalist üretim biçimini eleştirmelerinin sebebi, onu araçsal aklın bir biçimi olarak görmeleri. Yani kapitalizmi kendisi için eleştirmiyorlar, araçsal aklın gemi azıya almış bir hali olduğu için eleştiriyorlar. Bu anlamda Kapitalizm aydınlanmanın bir parçası zaten.

Bu arada "aydınlanma" deyince, Fransız Aydınlanması'nı eleştiriyorlarmış gibi algılamamak gerek. Aslında Adorno ve Horkheimer'e göre aydınlanma ile mitos arasındaki diyalektik bütün tarihin diyalektiğidir. Yani bütün insanlık tarihi aslında aydınlanmayla mitos arasındaki bir diyalektikten ibarettir. Hangi anlamda mitos hangi anlamda aydınlanma? Önce insanların bilinemeyen karşısında duydukları çok derin bir korku vardı. Bunu aş-

mak zorundaydılar. Bu korku hâlâ var. Bu korkuyu nasıl aşacaklar? Kendilerini bilinemez gibi yaparak veya bilinemeyeni kendileri gibi yaparak, bilinebilir hale getirerek. Kendini bilinemez gibi yapmak nedir? Bilinemez olan ama dünyadaki olayları yöneten doğaüstü güçlerle ilişki kurmak: kâhinlerin ya da belli dinlerde belli insanların yaptığı gibi. Yani transandan olanla transandan bir ilişkiye geçmeye çalışmak, öbür tarafla ilişkiye geçip bilinemezi öğrenmek.

Bilimin yani Batı rasyonalitesinin benimsediği ise nedir? Kendini bilinemez gibi yapmak değil, bilinemezi kendisi gibi yapmak. Yani dünyayı kendi zihinsel kategorilerine sığdırmak ve bilinemezi o kategorilerde açıklamak, orada bilinebilir hale getirmek. İşte bilinemezi bu şekilde bilinebilir hale getirme çabasıdır aydınlanma. Önce mitos var, ama aslında mitosun kendisi de bir açıklama olarak çıkmış ortaya. Örneğin Yunan mitolojisinde önce her bir doğal olay tikel bir tanrıya bağlanıyor. Ancak bu karmaşık bir açıklama biçimi. Dolayısıyla ardından tüm şimşekler Zeus'a, deniz fırtınaları Poseidon'a, aşk Eros'a bağlanarak açıklama biraz daha basitleştiriliyor; dünya biraz daha kolay anlaşılır hale geliyor. Ondan sonra tek tanrılı dinler çıkıyor. Onlar dünyaya daha ekonomik bir açıklama getiriyorlar, çünkü tek bir tanrı var ve Yunan tanrıları gibi kaprisli değil. Tanrıya iman ve itaat ettiğiniz zaman o bilinemezden duyacağınız kaygı da azalıyor. Sonra bilim çıkıyor, vs. ve diyalektik bu şekilde gelişiyor. Burada önemli olan şu, Adorno ile Horkheimer'a göre: her bir aydınlanma bir zaman sonra mitosa dönüşür: bir önceki aşamaya göre aydınlanma olarak ortaya çıkan düşünce ve açıklama biçimi, sadece kendisinin doğruyu söylediğini ve kendisinden başka alternatif hiçbir açıklama olmadığını söyleyip kemikleştiği anda, totaliteryen bir bilgi anlayışına dönüşür ve mitos olur. O zaman onu yerinden edecek yeni bir aydınlanma gerekir. Her aydınlanma sonunda totaliter bir bilgi anlayışına dönüşür. Bunun içine Fransız, İskoç, Türk aydınlanmalarını da katabilirsiniz.

Peki çözüm nedir? Aydınlanmayı kendi doğası hakkında aydınlatabilirsiniz; en kaba şekliyle söylersek, aydınlanmaya içkin bir eleştiri getirmek. Dedikleri şu: Aydınlanma bilinemezi bilinebilir hale getirip insanlara iyi bir yaşam sunmak vaadiyle yola çıktı, bunu gerçekleştirebilmesi için de ne yapması gerekiyordu? Bilinemezliğe ve dolayısıyla evrensel bir panik duygusuna neden olan çokluğu basite indirgemek, onu açıklamak ve denetim altına almak. Aydınlanma üç şeyi denetim altına almaya çalıştı, ama üçünü de denetim al-

tına almaya çalışırken tahrip etti. Bir tanesi doğa. Araçsal akıl doğayı denetim altına almaya çalışırken tahrip etti. İkincisi toplum, onu hâkimiyet altına alabilmek için, toplumdaki çeşitlilik ortadan kaldırıldı ve dolayısıyla totaliter bir toplum modeli çıktı ortaya. Ve en nihayet kendimiz, yani kendimizi oluşturan çokluğun getirdiği bilinemezliği bilinebilir kılmak ve dolayısıyla kendimizi tam bir denetim altına almak, kendimize hâkim olmak için yapılan –felsefi ya da benzeri bütün çalışmalar– Batı tarihinin yaptığı bu çalışmalar insanın bütün o zengin çeşitliliğini ortadan kaldırdı. Sonunda ortaya totaliter bir kimlik, totaliter bir kendilik çıktı. Bu insanın kendisini de tahrip etmesi demek. Aydınlanma "hâkimiyet altına alacağım, bilinemezi bilinir hale getireceğim ve iyi bir yaşam sunacağım" diye ortaya çıkıp da hâkim olmaya çalıştığı şeyleri tahrip edince ortada zaten "iyi yaşam" diye bir şey kalmıyor. Ben *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabını böyle okuyorum.

Ö. N. S.: Aydınlanma, vaat ettiğini yerine getiremedi. Eğer aydınlanmayı olmuş bitmiş bir dönem olarak görürseniz, bu doğru. Oysa, örneğin Kant'a dönecek olursak, onun için aydınlanma yeni başlıyor. "İnsanlık aydınlanmanın henüz eşiğindedir" diyor, aydınlanmayı sonsuz bir süreç olarak insanların önüne açıyor. Kant'tan esinle Habermas da moderni aynı şekilde görür; post-moderne karşı olan eleştirilerinde moderni "tamamlanmayan bir proje" olarak niteler. Sanıyorum Frankfurt Okulu ve Adorno'nun aydınlanmaya ilişkin görüşleri üzerinde yeterince durduk. Şimdi Adorno ve mesai arkadaşlarının önemli bir kavramı olan "Kültür Endüstrisi" üzerinde durmayı öneriyorum.

B. F. D.: Ben bu dönem üniversitemdeki bir dersimde Benjamin ve Adorno'nun bazı metinleri üzerinde duruyorum. Geçenlerde bir öğrencim derste dedi ki: "Bu adam [Adorno] toplum sözcüğünü her kullandığında mutlaka önüne olumsuz bir sıfat ekliyor. Yani toplumu hiçbir zaman bu olumsuz sıfatlardan bağımsız yazmıyor. Ne kadar negatif bir tarzı var." Evet gerçekten de Adorno'daki negatif ton çok ürperticidir bazen. Bunun nedenlerinden biri de Kültür Endüstrisi kavramı aslında. Evet Ömer Naci hoca şurada haklı: Adorno'nun yazılarında Marx hakkında olumsuz nitelemelere hiç rastlamazsınız. Adorno'nun Marx'a yönelik doğrudan eleştirileri çok seyrek ve çok da yumuşaktır. Ama bu Adorno'nun Marx'ı eleştirmediği anlamına gelmez. Bence burada ahlaki bir durum vardır. Yani Adorno'nun aydın-

lanma ve modernliğe yönelik eleştirilerinden mutlaka Marx da payını alır. Ama bir şeyi övmenin yasak olduğu yerde ona sövemezsiniz, sövmemelisiniz. Evet sonuçta Marx'ın eleştirdiği toplum ile Adorno'nun eleştirdiği toplum, aradaki yaklaşık bir yüzyıllık fark dışında aynı toplumdur, aynı ilişkilerdir. Yani eleştiri nesnesi kapitalizmdir. Kapitalizm kötü bir şeydir. Hâlâ da öyledir. Ancak bu durum yeni şeyler söyleme gereğini dışlamaz ve her yeni söylem kendini öncekilerden ayırt etmekle işe başlar. Adorno ve Horkheimer'ın "Kültür Endüstrisi" kavramıyla birlikte Marksizm ile Eleştirel Kuram birbirlerinden ayrışmaya başlarlar. Bir süreklilik de vardır derinden derine ancak önce gelen farklılılıktır, ayrışmadır. "Kültür Endüstrisi" kavramı bir anlamda politik ekonominin sonunu, politik kültürün başlangıcını ifade eder. Burada Marx'ın kullandığı terminolojinin bir dönüşümünden söz ediyoruz. Yani 30-40'lardan sonra Adorno'nun yazdıklarında sınıf kavramı ağırlıklı rolünü giderek yitirmeye başlar. Aslında bu noktada eleştiri nesnesinin uğradığı mutasyondan da söz etmek gerekir. Adorno'nun ele aldığı toplum, Marx'ın ele aldığı toplum gibi liberal kapitalizm değildi. 1929 krizinden ve ikinci savaştan sonra Batı artık bir refah toplumudur. Rivayete göre, büyük kriz döneminde Keynes kendisine fikir danışan hükümetlere ilginç bir nasihatte bulunmuş. Demiş ki, bütün işsizlere birer kazma ile kürek dağıtın. Sonra da onları çayıra salın. Önce çukur kazsınlar, sonra da o çukurları doldursunlar. Ve bunun için onlara ücret ödeyin. Bu krizi ancak bu şekilde atlatabilirsiniz. Büyük kriz, ücreti sadece bir maliyet unsuru olarak gören liberal ekonomik düşüncenin sonudur aslında. Ve o andan itibaren işçilerin kaybedecek bir şeyleri vardır artık. Gerçekten de Batı bu krizi, ücretin pazarın alım gücünü oluşturucu yönünü keşfederek aştı. Ya da işçinin potansiyel müşteriliğini. Liberal iktisat çok üretmişti ama artık satamıyordu. Bu kadar üretimin satılabildiği toplum artık başka bir toplum olacaktı. Adorno'nun analizi işte bu toplumun analizidir. Adorno'nun analiz nesnesi olan özne, işçi değildir, müşteridir. Adorno'nun sorusu niye her şeye müşteri olduğumuzdur. Buna nasıl ikna edildiğimizdir. Adorno Kültür Endüstrisini, "kitle kültürü" "popüler kültür" kavramlarını kullanmamak için kullanır. En büyük gerekçesi bu. Çünkü, "popüler kültür", "kitle kültürü" terimlerinde özgün bir halktan, özne olarak insanlardan söz edilir sanki. Popüler dediğimiz şey halka ait olandır. Popüler kelimesinin arkasındaki aslında halktır, halk kültürüdür. Kitle kültürü dediğimizde bu kültürün oluşmasında kitlenin bir rolü olduğu iması vardır. Adorno bütün bunların imasına bile ta-

hammül edemez. Böyle bir kültür yoktur artık. Kültür bir endüstridir ve bu yeni toplumun can damarıdır. Bu toplumda halk, insanlar kültür üretmez, üretemez. Ancak kültüre tabi olur. Bizler kültürün öznesi değil, nesnesiyiz artık. Kültürün bir endüstri olarak varolduğu bir toplumda biz neredeyse nefes alırken bile her türlü kültürel ortamda aslında bir tür egemenlik içselleştirmesi yaşıyoruz. Bunlara tabi oluyoruz. Bizler artık aç açıkta olduğumuz ve yaşamımızı idame ettirmek için emeğimizi satmak zorunda kaldığımız için bu düzene bağlı değiliz. Kültür Endüstrisi tarafından kuşatıldığımız için, başka bir toplumun hayalini bile kuramayacak kadar bu pisliğin bir parçasıyız. Eleştiri artık öz-eleştiridir.

Ö. N. S.: İlkin bir karşı söz söylemek istiyorum. Adorno'nun 30'lu yıllardan, hatta 40'lı yıllardan sonra sınıf kavramını kullanmadığını söyledin. Bu doğru değil. Tam tersine ABD'ye gittiği zaman Adorno, Amerikan sosyolojisini şiddetle eleştirir ve bu eleştirinin temelinde de Amerikan sosyolojisinin "sınıf" kavramını kullanmadığı ve sınıfı alt katmanlara böldüğü bulunur. Ve hatta "sınıf kavramını kullanmayan bu Amerikan sosyolojisi teslimiyetçidir" diyor. Yani Adorno, toplumu sözde daha ayrıntılı, daha bilimsel inceleyeceğim diye sınıfsal çelişkiyi ortadan kaldırmaya ve mevcut toplumu onaylamaya karşı çıkar.

Kültürle endüstriyi bir araya getirmek hakikaten bir sorun. Tabii Adorno ve diğerleri bu endüstriye şiddetle karşı çıkıyor. Adorno'nun ebedi muhalif olduğunu zaten söyledik. Adını zikretmese de burada bir Marx eleştirisi de var. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno'nun Marksizme getirdiği en önemli yeni yorumlardan biri, Marksizmin altyapı üstyapı ayrımı ve altyapının üstyapıyı adeta mekanik bir tarzda belirlemesi konusundadır. Adorno, mekanik Marksizm diyebileceğimiz bu altyapı üstyapı durumunu benimsemez, buna karşı çıkar. Bu karşı çıkma, bir anlamda, biri altyapıya diğeri üstyapıya ait "endüstri" ile "kültür"ün, bu iki kavramın "Kültür Endüstrisi" diye bir arada kullanılmasını da mümkün kılar. Bunun kullanılmasını mümkün kılmak, bu kavramın temsil ettiği gerçekliği onaylamak demek değildir. Tam tersine! Şüphesiz ki Kültür Endüstrisi şiddetle karşı çıkılacak olandır. Peki neden? Özellikle Adorno'nun mekanik Marksizm diyebileceğimiz bu belirlemeye karşı çıkması, sanatı, kültürü yaratan bireyi öne çıkarmak istemesini doğurur. Ama endüstriyel anlamda kültürü değil. Onu zaten meydana getiren birey değil, endüstridir. Bu bireycilikte Adorno'nun haklı bir ge-

rekçesi var. Yaşadığı gerçeklikte, Nazi Almanyasında tutunacak bir toplum yok, "toplum tümüyle batmıştır" diyor. Bu, tünelin karanlık içerisinde olduğu durumdur. Tünelin ucunda, çıkışında da hiçbir ışık görünmüyor. Tünelin çıkışı yok. O halde tek umut bireydir; karanlığın, yani batmış toplumun içinde ayakta kalabilmiş olan bireydir. Bu da kuşkusuz herhangi bir birey değil, kültürü, sanatı yaratacak olan bireydir.

Bireyi, gerçek anlamda sanatı önemsemesinde, toplumu batmış durumdan çıkarmada öncü olacak kişileri sanatçı, düşünür, yaratıcılar olarak önermesinde Adorno'nun seçkinci tavrının da rolü olsa gerek. Biyografisini okurken Adorno'nun arkadaşlarına bile çok mesafeli durduğunu söylemiştim. Bu, yetişme tarzından, kendi karakterinden gelen bir şey. Böyle bir seçkinciliğe, ancak gelişmiş bir birey düşüncesinde sahip olunabilir. Bu seçkinciliği tabii ki de içi boş, züppe bir seçkincilik olarak görmemeli. En yakın arkadaşları bile onun üzerlerinde ne kadar etkili olduğunu söylerler. Bu etki, düşünürler üzerinde olmakla da sınırlı değil. Örneğin, Thomas Mann nasıl yazacağını gelir Adorno'ya sorarmış. Ama onun Kültür Endüstrisini reddeden bu seçkinciliğinde, örneğin cazı bile aşağılaması bugün için aşırı bir tutum sayılabilir. Onun için bestesi olmayan, emprovize çalınan caz müzikten sayılmaz. Ama onun aşırı denebilecek bu tutumunda haklı yönleri de var, özellikle bugün açısından düşünürsek. Bugün marketlerde, çikolata satılan sepete bir de roman konuyor. Böyle bir ortam, gerçek yapıtların, sanat ya da düşün ürünlerinin gölgede kalmasına neden oluyor. Ve kültür denilince de toplumda bu orta malı şeyler anlaşılıyor. Demem o ki, Adorno'nun Kültür Endüstrisine muhalif tutumu, kendi zamanından daha çok günümüz için geçerli. Bu da onun ileri görüşlülüğünün bir başka kanıtı olsa gerek.

F. K.: Şu ana kadar Kültür Endüstrisine Marksizm açısından yaklaşıldı. Tamamen katılıyorum. Ancak kültürel alana iki anlamda bakmak lazım. Bir yüksek kültür bir de Kültür Endüstrisi açısından. Kültür Endüstrisi açısından bakarsak, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Kültür Endüstrisi kitlelerin yanıltılması, kandırılması diye nitelenir. Bu yanıltma, kandırma konusunda, benim Kültür Endüstrisi ile pozitivist akıl ve bilim anlayışı arasında gördüğüm ilginç bir bağlantı var.

Yani Adorno'nun pozitivizm eleştirisi ile kitle kültürü eleştirisi arasında derin bir kuramsal bağ var. Pozitivizmin bir anlamda Adorno için ay-

dınlanma zihniyetini temsil eden bilim anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Aydınlanmanın ortaya çıkmasını sağlayan, gerektiren şey de bilinemeze karşı duyulan korkuydu, onu bilinebilir hale getirmek arzusuydu dedik. Bilinemezi bilinebilir hale getirmek için ise doğayı açıklamak ve kendi zihinsel kategorilerimizde sınıflandırmak; aslında karşımıza farklı türden olaylar çıkmadığını, birtakım olay türlerinin kendi kendilerini tekrarladıklarını düşünmek gerekir. Dünyayı tekrar eden fenomenlerden oluşan bir yermiş gibi görmek rahatlatıcı bir şey, çünkü böyle gördüğümüz zaman genelleme yapmaya başlıyoruz. Genellemelerden hareketle de bilimsel yasalar üretiyoruz. Bilimsel yasaya vardığınız zaman açıklama yapmaya ve öndeyide bulunmaya başlayabiliyorsunuz ve doğal ya da toplumsal fenomenleri açıkladığınız ya da öngörebildiğiniz zaman da bilinemez önemli ölçüde ortadan kalkmış oluyor. Bu tekrar kavramının öneminden *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin Kültür Endüstrisi bölümünde de bahseder Adorno ile Horkheimer. Kültür Endüstrisinin yaptığı şey nedir? İnsanın 'kültürel' üretimini bir tür formüle indirgemek. İnsanlar aptallaştırılmak isteniyor. Bütün Hollywood filmleri, Broadway müzikalleri, radyo programları vesaire.. bütün bunlar hep aynı formülün tekrarlanması üzerinden giden aptallaştırıcı bir üretim.

Az önce değilleyici olmakla olumlayıcı olmaktan ve Adorno'nun hep değilleyici, olumsuzlayıcı olmaktan yana olduğunu söylemiştim. Kültür Endüstrisinin de en önemli işlevi insanları dünyayla barışık tutmak ve bu dünyayı olumlamalarını sağlamak. Yani Kültür Endüstrisinin insanlara verdiği sahte bir keyif var. Adorno'ya göre ise aslında burası kötü bir dünya ve insanların bu dünyayı olumlamaması, bu dünyada kendilerini evlerinde gibi hissetmemeleri, kendilerini bu dünyaya yabancı hissetmeleri gerek. Ama Kültür Endüstrisinin getirdiği o geçici keyif anları, insanların gerçek yaşam koşullarını düşünmelerini ve bunu değiştirmek için bir şey yapmalarını engelliyor. İlginç bir şekilde aynı eleştiriyi kitle endüstrisine yoğunlaşmadan, genel anlamda kültür için Marcuse de yapıyor. Az önce sözünü ettiğim makalesinde "olumlayıcı kültür" dediği şey bu: mevcut toplumsal koşulları olumlayan kültür. Kültür Endüstrisi de belki olumlayıcı kültürün vardığı en kötü, bugün bizim yaşamlarımızı ele geçirmiş, işgal etmiş biçimi.

İşte belki buradan yüksek kültürle bir bağlantı kurulabilir. Adorno'nun Yeni Viyana Okulu ile çok yakın ilişkileri var ve estetik kuramı ya da sanat eleştirisinde bu ilişkilerin çok önemli bir yansıması görülüyor. Adorno'ya gö-

re bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati var. Dünya kötü bir yer ve sanat da bu hakikati söylemeli. Ama sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile söylemeyecek. İçeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski var. Yani kapitalizmi eleştirecekse bunu anlattığı hikâyeyle değil formuyla yapacak. Rahatsız edici olacak. Modernist olarak adlandırdığı Schönberg, Webern, Picasso, Kafka, Beckett gibi isimlerin kullandığı bir form. Bu açıdan modernist sanat, Adorno açısından muhalif bir sanat. Ama bu tabii zor bir şey. Bence kitle kültürü ile yüksek kültür üzerine tartışmalarında bağlayıcı nokta olumlayıcı olmak ile değilleyici olmak arasındaki bu gerilim. Yani bir tarafta kitle kültürünün olumlayıcı işlevi, diğer tarafta da muhalif bir sanat olarak modernist sanatın olumsuzlayıcı, değilleyici, bizi bu dünyada rahatsız hissettiren işlevi.

Ö. N. S.: Artık toplumla ilgili konuları bir yana bırakıp, Adorno'nun sanat, müzik görüşü üzerinde durmak istiyorum. Genellikle Marksist bir estetik görüş olan yansıtmacılığa, mimetizme Adorno'nun karşı olduğunu hemen belirtmeliyim. Onun, bunun yerine çok açık olmasa da koyduğu, biraz da kendi yorumumu kattığım yeni bir ölçütten söz etmek istiyorum. Üstelik ben, bu ölçütün sanatla sınırlı olmayıp, etik alan için de geçerli olacağını düşünüyorum. Etik bir yana, konumuza, estetiğe dönelim. Bilginin doğruluğu konusunda başlıca epistemolojik ölçüt, sözün, söylediği şeye uygunluğudur. Bunu estetiğe uygularsak şöyle deriz: Doğru sanat, kendisiyle toplum arasında uygunluk bulunan, dolayısıyla toplumu en iyi yansıtan sanattır. Adorno, dediğim gibi, bu yansıtmacı kurama karşıdır. Peki, sanat toplumu yansıtmayacaksa, onun toplumla ilişkisi nasıl olacaktır? Adorno'ya göre, sanat toplumu kendi içinde, ama kendi tarzında absorbe ederek bulundurur. O, toplumla ilişkisini böyle kurar, toplumu yansıtarak ya da onun sözcüsü olarak değil. Yansıtma ilke olmaktan çıkınca onun yerini yeni bir ilke alıyor: hakikilik, halislik. Bir sanat eseri ya halis bir eserdir ya da hiçbir şeydir. Halislik kendine özgülük, kendilik demektir. Sanat yapıtının hakikat içeriği, filolojik değil, fakat felsefi bir yorumlama ve eleştiri ile ortaya çıkarılır. Bu konuda Adorno, Dilthey'den faklı düşünür. Dilthey'gil filolojik ya da hermenötik yorumlama eksiklidir. Adorno için geçmiş sanat yapıtları dolaysız olarak artık yaşanamaz. İkisi de yapıtı "sonradan yaşama" konusunda benzer düşünüyor olsalar da aralarında esaslı ayrım vardır. Adorno için alımlayıcının kendi zamanında yaşadığı deneyimleri önemlidir. Geçmişi kavrama

ümidi ancak şimdiden hareketle vardır, "tüm bilincin" mobilize edilmesi yoluyla, "tam kavrama"nın gerçekleştirilmesi yoluyla.

Hakikati direkt olarak veren sanat yapıtı, yanlış bilinç anlamında ideoloji olur. Yapıtın bilmeceli karakteri, diyor Adorno, baştan beri sanat kuramını yanıltmıştır. Sanat yapıtının iç hakikatini yargılamak için bütün olarak sanatın gelişim durumunu bilmeliyiz. "Tinin sanat yapıtlarında belirlenimi, estetiğin en yüksek ödevidir." Burada açıkça bir Hegel etkisi var.

Adorno sanatı, "topluma karşı, toplumsal antitez" olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, fakat eleştirir. Bu, onun sanat-toplum ilişkisi için söylenebilecek belki de en yerinde belirlemedir.

Sanat yapıtının toplumla kendi tarzında ilişkisi bir yana, özerkliği Adorno için büyük önemdedir. Sanatı eşya olmak tehlikesinden kurtaracak biricik şey, onun özerk ve özgün olmasıdır. Özgünlük, sanatın artan özerkliği ile birlikte pazara karşı durabilir, Kültür Endüstrisinin ürünü olmaktan sanatı uzak tutabilir. Sanat yapıtlarının iç biçimlenişi, onların özerkliğini temin eder. Sanat hoşlanılan bir şey olarak yaşandığı zaman özerkliğini yitirir. Sanat yapıtının bir iç biçimleme kuramı, *Yeni Müzik Felsefesi*'nde geliştirilir. Wagner'gil "bütün sanat yapıtı"nda bulunan, ussal iç örgenleşme düşüncesi, Schönberg tarafından gerçekleştirilmiştir. Önemli bir ara evreyi Brahms ortaya koymuştu. Onda özneleşme ve nesneleşme çaprazlanmıştı. Böylece o, tonaliteyi rahatsız etmişti. "Bütünsel biçimleme" düşüncesi, on iki ton müziği dışında çok zor kullanılabilir.

Adorno, dili temelde sanata düşman bir şey olarak görür. "Sanatın gerçek dili dilsizdir" der. O halde biz sanatı nasıl anlayacağız? Şöyle: Sanat yapıtları kendiliklerinde kendilerini bize sunarlar. Bu "kendiliği" Adorno, "Sanat yapıtlarının bakışı (görünüşü)" diye adlandırır. Burada kastedilen, sanatın hem görünüşü hem de bize bakışıdır. İzleyici kendisini bu bakışa kaptırır, ifadeyi onda keşfeder: "İfade, eserlerin şikâyet eden, inleyen çehresidir. İfadeler, kendilerinin görünüşüne karşı çıkana kendilerini gösterirler." Yapıtın neyi söylediğini anlamak için, onun bu çehresine bakmalı ve ona da karşı çıkmalı. O zaman yapıt, yani bilmece, bize kendini açar. Burada sanatın ikili bir ödevi var: Bir yandan o, egemenliğin bütünü olmuş olan görgül gerçeklik üstüne yükselen, kendine özgü bir dünya yaratır, diğer yandan bu kendi yarattığı dünyaya da alımlayıcısının karşı çıkmasını ister. İlginçtir, kendi önerdiği tarz sanat yapıtını anlamak da muhalif Adorno için yine muhalefeti gerektiriyor.

Bir başka önemli nokta da şu: Adorno Derrida'nın *Deconstruction* (yapı-bozum) kavramını önceler. Gerekçesi de Derrida'nınkiyle aşağı yukarı aynıdır. Adorno'nun dili bozmasının nedeni şu: Elinin altındaki bu dil, kendi oluşumunda, onu oluşturan iktidarı onaylayıcı bir tarzda meydana gelmiştir. O, bu topluma karşı çıkacak, ama bunu bu toplumu onaylayan bir dille yapacak. Buradaki çelişkiyi bertaraf etmek gerek. Neden yalnızca bu da değil. Kullanıla kullanıla dil içeriksizleşmiştir. Tıpkı sanat yapıtının dolaşıma girmesiyle metalaşması, özgünlüğünü ve özerkliğini yitirmesi gibi, dil de toplumsal kullanımda olmakla benzeri kaderi paylaşır. Adorno şöyle diyor: "Dilin başına gelen bela, yalnızca onun tek tek sözcüklerinde ve sözdizimsel yapısında değildir. İletişim girdabında pek çok sözcük, tüm anlamdan önce ve anlama karşı kütle halinde birlikte kavrulur." Sözcüklerin döne döne bu kavrulması yoluyla dilin içi boşalır. O zaman dilin bildik yapısını bozmak gerek. Adorno'nun dilin yapısını bozma konusunda onun mesai arkadaşı Marcuse, biraz da şikâyetle şöyle der: "Adorno'da öyle pasajlar vardır ki ben dahi anlayamam." Doğrusu kimse de anlamaz. Böylece ortaya anlaşılmaz bir şey çıkıyor; ama bu anlaşılmazlık, okura, yazarı kastetmemiş olsa bile yeni imgeler veriyor. Bu bakımdan Adorno okuru, onun metnini zenginleştirmiş olur.

Bir başka şey daha var, özellikle de Beckett ile ilgili olarak. Bu bağlamda Adorno şöyle diyor: "Absürd bu dünyanın düzenini bozmak, tahrib etmek için biricik sanatsal, upuygun biçimdir." Absürdden, yani saçmadan Camus'gil bir sonuç çıkarmıyor Adorno. Camus, dünyanın saçmalığına kayıtsızdır, Adorno değil. O, absürdün bu dünyayı bozmak ve yenisini oluşturmak için araç olduğunu düşünüyor.

Adorno'nun sanat ve estetik konusundaki görüşlerini böylece derledikten sonra, müzik üzerinden gelecek topluma, ütopyaya geçelim, dilerseniz.

B. F. D.: Ben ütopyaya geçeyim. Adorno'nun sanat üzerine düşündüklerinin üzerine düşmek gerektiğine hak veriyorum. Onu anlamakta çok önemli bir anahtardır aslında bu. Hatta Adorno belki birçok modernist sanatçının farkında olmadığı bir şekilde 20. yüzyılda yaşamış en önemli modernizm kuramcısıdır. Adorno modernist sanatçılara her alanda felsefi meşruiyet sağlayan biridir aynı zamanda. Kafka'yı bugünkü anlamıyla biliyorsak, Beckett'i bugünkü değeriyle bir yerlere koyuyorsak, Schönberg'i dinleme cesaretini gösteriyorsak bütün bunlarda Adorno'nun ciddi bir payı var.

Yine 20. yüzyılın önemli estetik kuramcılarından Lukacs, Kafka'nın yazdıkları için "hastalıklı bir ruhun halüsinasyonları" demiştir. Ama Kafka'nın ve diğer birçok modernistin bu kadar önem kazanmasında özellikle Adorno'nun önemli bir etkisi var. Çünkü bütün o erken modernistler aslında sanatsal statükoyu sarsarak gündeme geldiler ve buna gerçekten de ihtiyaçları vardı. Bizler yeni bir yüzyılın hatta binyılın başında onların daha doğuştan kucaklanarak karşılandıklarını sanabiliriz. Bir de onlara sorabilseydik... Biz bugün bunları tartışmıyoruz çünkü sanatta modern statüsünü kazanmışlardır. Aslında Adorno'nun sanat üzerine düşüncelerinden bahsederken genel olarak sanattan değil de tekil sanat yapıtından söz ediyor olmak lazım. Adorno'nun sanata genel bir bakışından, sanat-tarihsel bakışından söz edemeyiz. Tamamen kavramsal bir bakışı vardır. Ona göre, sanat yapıtı hayata tutulan bir ayna değildir, hayatın olası alternatiflerinin yaşadığı alternatif bir platformdur. Ferda Keskin, Adorno'nun kendinden önceki sanat görüşlerinden en büyük farkının formun altını çizmesi olduğunu vurguladı. Bu gerçekten çok önemli bir nokta. Adorno toplumsalın hep kötü bir şey olduğunu düşündü. Yine de estetik sanat yapıtı bu toplumsal olanın içinde nefes alıp veren bir şey. Sanat yapıtının toplumsal olanın içinde yaşamaya devam ederek onun pisliğini paylaşmamasını, onun kötülüğüne katılmamasını sağlayan estetiğin duvarlarıdır, formdur, biçimdir. Biçimi, bir kalenin duvarları gibi düşünebiliriz. Bir toplumsal gerçeklik alanının içindeki bir ada gibi. Bu aynı zamanda ütopyanın da mekânıdır. Yani sanat yapıtları aslında bu kötü toplumun içinde ütopyanın hâlâ nefes alıp vermesinin olanağını sağlar. Bunu, her sanat yapıtı mükemmeldir, bize iyi hayat konusunda önemli şeyler verir gibi mutlaklaştırmamak gerek, ama bu bir olasılıktır. Aslında sanat yapıtları bugün içinde yarının ya da ütopyanın uğrakları, mekânlarıdır. Dolayısıyla bu form ne kadar tekrar edici, taklit edici olursa toplumsal olan estetik olana o kadar kolay nüfuz edebilir, onu o kadar kolay avucuna alabilir. Estetik yapıtın formu ne kadar toplumsal gerçeklikten farklıysa aslında o kadar politiktir. Örneğin Picasso'nun yapıtlarındaki formların doğanın ve toplumun formlarından farklı oluşu ve bu konudaki modernist ısrarın arkasında yatan budur. Dolayısıyla bu açıdan Marksist estetikçilerin modern sanata yönelttikleri apolitiklik eleştirisi de çok insafsızdır. Adorno bunu kesinlikle kabul etmez, yani modern estetik kesinlikle politiktir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının politikliği temasıyla ilgili bir sorun değildir, tamamen biçimiyle ilgilidir.

Adorno ütopya ile olan ilişkisinde negatifliğini "gerçekleşmiş ütopya cehennemin ta kendisidir" diyerek yansıtır. Asıl olanın uyum değil çelişki, uyumsuzluk olduğunu ve bunun sona ermeyeceğini, ayrıca komünist toplumun da bunu çözemeyeceğini düşünür Adorno. Bu nedenle de bunun böyle olduğunu iddia eden her siyasal, toplumsal proje birer cehenneme dönüşmek zorundadır çünkü değişim olanağını sıfırlar. Siz ideal olanı gerçekleştirdik derseniz, değişim olanağını sıfırlarsınız. Umudu tüketirsiniz. Aslında totaliterliktir bu. Ütopya varlık olarak, sanat yapıtı gibi biraz gökyüzünde, bastığımız yerin dışında olmalı. Bu dünyaya ait bir şey olmamalı. Ütopyalar yeryüzüne inerek değil, gökyüzünde kalarak iş görürler. Onlara bakarak kendimize, topluma, yaşadığımız hayata çekidüzen verebiliriz. Sanat yapıtları da sanki ütopya ile gerçeklik arasında bir tür kısa devredir.

F. K.: Şimdi söyleyeceğim benim yıllardır üzerinde düşündüğüm, hatta yazdığım ama henüz yayımlayamadığım bir şey. Adorno'nun estetik kuramı ve sanata yüklediği işlevi düşünecek olursak: sanat hakikati söyleyecekse, hakikat bu dünyanın kötü bir yer olduğuysa, sanat bunu söylemek yoluyla dünyayı olumsuzlayacaksa ve son olarak bunu içerik yoluyla değil de formuyla yapacaksa, bütün bunlar hermetik, kapalı bir form gerektirecektir. Aslında bunu bizde yapmış olan biri var: Ece Ayhan. Ece Ayhan kendi şiiri üzerine konuşurken hep bu dünyanın bir kötülük dünyası olduğunu ve insanların kötülük dayanışması içinde olduğunu söylerdi. Şiirini anlatırken "kırk yıldır kakışımla iş görmeye çalışıyoruz" dediği, Schönberg'e Berg'e, modern müziğe göndermeler yaptığı pasajları biliyorsunuz. Kakışım dediği ise *disonans*. Bence bütün bunlar Ece Ayhan'ın şiirindeki politik tavra işaret ediyor. Bu propaganda yaparak, işçinin emekçinin nasıl sömürüldüğünü geleneksel şiir formunda "anlatarak" değil, şiirinin biçimiyle yaptığı bir politika. Ece Ayhan'ın şiirindeki formun şiir formu olup olmadığı tartışılagelindi. Dilin yapısına, sözdizimine yaptığı müdahale, şiirle düzyazı arasındaki sınırlar üzerinde gidip gelmesi, kendine has dili ve tüm bunlardan ortaya çıkardığı hermetik dil... Ece Ayhan kendi şiirine sıkı bir şiir derdi ve "sıkı" sözcüğünü "hermetik" anlamında kullanırdı. Adorno'nun sanat anlayışını anlatırken örnek verdiği birçok yazar, şair, müzisyen, ressam var. Ben Ece Ayhan'ın bunlar kadar önemli olduğunu düşünüyorum.

Ö. N. S.: Sanatın ütopya için bir sığınak olmasından yola çıkarsak... Yöntem yüzleşmedir. Adorno'ya göre, yapıtın haklı çıkması için içinde bulundurduğu kendi ayıbıyla yüzleşmesi, onu örtmemesi, gizlememesi gerekir. Her şey, kendi ayıbını, her doğru kendi yanlışını içinde barındırır. Böyle olunca, eleştirilecek bir şeye, o yanlıştır denemeyecektir. Bu yüzden Adorno, bu durumlarda, örneğin "kepazelik" gibi pejoratif sözcükler kullanır. Bir şeyin içinde bulunan yanlış, doğruyu alt ederse, o zaman tümden yanlış olur. Adorno, bir sanat tarzını ilk ortaya çıkışında onaylarken sonraki dönem için ona karşı bir tutum takınabiliyor. Bunun nedeni sanatın toplumla uzlaşım kurmasıdır. Üstelik bu konuda sanatın hiçbir suçu da yoktur. Uzlaşımı sağlayan toplumdur. Örneğin, Beethoven müziği başlangıçta devrimcidir. Ama ne zaman ki toplum ondan hoşlandı, o zaman o, artık devrimciliğini kaybetti. Bu nedenle sanatın toplumla olan anlaşmayı feshetmesi gerekir. Daha baştan toplumla anlaşmaya giren sanat ise sanat değildir; o sadece Kültür Endüstrisinin bir ürünü olabilir. Toplum batınca uzlaşmaya girdiği sanat da batar. O zaman yeni bir sanat biçimi beklenecektir. Umut sanattadır. Sanatın devrimci rolü, ütopya için sığınak olması bu yüzdendir.

Adorno'nun atonal müziği alkışlamasının nedeni daha çok kuramsaldır. Atonal öncesi müzik, tonal müzikti, armoni müziğiydi. Bu müzikte farklı tonları armonik hale getiren ondaki egemen tondur. Diğer tonlar egemen tonun etrafında birleşir, böylece uyuma varılır. Böyle bir müzikten topluma baktığımızda, kapitalist toplumda insanları bir arada tutan iktidarın, müzikteki egemen tona karşılık geldiğini görürüz. Atonal müzikte ise egemen ton yoktur. Buna karşın müziğin kakafoni olmamasını sağlayan şey, her biri aynı değerde olan tonlardan oluşmuş, on ikilik dizilerin çeşitli tarzda art arda gelişidir. Bu tarzlar sonsuzdur. Burada besteci, tıpkı paletindeki belirli renklerden sonsuz çeşitlilikler elde edebilen ressam gibidir. Buradan topluma bakınca, bu kez, toplumda egemen iktidar olmaksızın düzenliliğin sağlanabilmesi mümkün görünür. Toplumun düzen örtüsü parçalanınca, örtünün altında bulunan kaos, kristalleşmiş olarak dışarı çıkar. Adorno söz etmiyor, ama bence bu, anarşizmden başka bir şey değildir; hem de bilinen çeşitleriyle anarşizmin altından kalkamadığı, iktidar yokluğunda insanların birbirini boğazlamadığı bir toplumun nasıl mümkün olacağı sorusuna yanıt veren bir anarşizm anlayışı. Bireylerin içi dışı bir, saydam birer kristal olduğu toplumda, onları düzenleyecek bir örtüye, iktidara da artık gerek kalmaz.

B. F. D.: Ömer Naci hoca daha önce de vurgulamıştı sanıyorum; Adorno ya da genel olarak Frankfurt Okulu Marksizmden, Marx'tan giderek uzaklaşmışlardır. Bunu iktisadi çözümlemeden uzaklaşma olarak da okuyabiliriz aslında. Ben sınıf kavramının gerilemesinden bu nedenle bahsetmiştim. 60-70'lerde kullanılır ama sanki giderek daha az önemli bir kavrama dönüşerek. Öte yandan kültürel alanın öne çıkarılması, ekonominin daha az hesaba katılması, politik ekonominin yerine politik kültürün vurgulanması kesinlikle bir apolitikleşme olarak görülmemelidir. Bu belki de politik olanın nitelik değiştirmesi gibi bir şey. Adorno'nun ya da genelde Frankfurt Okulu düşünürlerinin 68'in oluşmasındaki rolünün azımsanabileceğini söyleyemeyiz. Ama aynı şekilde –belki de hayata dair bir trajedidir bu– 68 ile hiç de özdeşleşmediklerini söyleyebiliriz. Hatta Adorno'nun 68-69'daki erken ölümünde bile –kız öğrenciler gelip soyunarak taciz ediyorlar onu– biraz kahır vardır aslında. Adorno'nun meşhur sözüdür: "Ben kitaplarımı öğrenciler onu okuyup sonra molotof kokteyli yapsınlar diye yazmadım." Bunu birçok şekilde okuyabilirsiniz. Bir tür apolitiklik. Baktığınız noktaya göre, Frankfurt Okulu'nun giderek apolitikleştiğini söyleyebiliriz. Horkheimer da ölümünden önce "teolojik olmayan hiçbir şey beni ilgilendirmiyor" demiştir. Ama bakış açısına göre değişir. Konvansiyonel bir politika kavramına yaslanıyorsanız bu bir apolitikleşmedir. Ben Adorno ve diğer Frankfurt Okulu düşünürlerine sempati duyuyorum açıkçası ve hiç de apolitik olmadıklarını düşünüyorum. Ama kendi politika kavramını, kendi tanımlayan ve bunu sürekli dönüştüren, sabitlemeyen bir anlayışları var. Bunun karşılığı Negatif Diyalektiktir zaten. Ben bir yandan da şöyle düşünüyorum, her aklı başında, nitelikli düşünür biraz böyledir. Kendi kavramlarını kendi üretir, kendi dünyası ötekilerin dünyasından farklıdır. Dolayısıyla ötekilerin dünyasının kavramlarıyla yapacağımız eleştiri, bir sakatlık oluşturur. Yani, bir bütünün eleştirisini, sürekli kendi normlarınızdan, kendi ideolojik koordinatlarınızdan yaparsanız, mutlaka görmek istediğinizi görürsünüz.

F. K.: Besim iyi söyledi. Ben açıkçası Frankfurt Okulu ya da Adorno'nun yaptığının spekülatif felsefeye dönüş gibi bir şey olduğunu düşünmüyorum. Besim gibi ben de politikanın tanımını, içeriğini değiştirmeye çalıştıklarını düşünüyorum. Kültür eleştirisi yapmanın şöyle bir önemi var: Elimizde kalan tek pozitif ütopya mekânı sanat ve kültür. Dolayısıyla o mekânı, işgalci "araçsal akıl"dan kurtarabilmek için kültür eleştirisi yapmak zorundalar.

Pozitif ütopyanın üretilebileceği bir yer olarak kültürel alanı savunmak için kültür eleştirisi yapmak zorunlu. Evet, Adorno ekonomik politik ağırlıklı bir eleştiri yapmadı belki ama zaten o başkaları tarafından yapılan bir şeydi. Ben Adorno'nun ve Eleştirel Kuramın apolitik olmadığını, politikaya yeni bir içerik vermeye çalıştığını düşünüyorum.

B. F. D.: Adorno'yu bile apolitik olarak niteleyecek bir politika anlayışıyla biz düşünce tarihine bakarsak, topu tüfeği alıp sokağa çıkmamış herkesi apolitik olarak nitelemek zorunda kalırız ki bu çok dar bir politika anlayışı olur. O zaman belki de bütün modernlik eleştirisini de apolitik saymalı.

Ö. N. S.: Ben de bu politiklik yorumuna katılıyorum. İzninizle bu konuda bir anımı anlatmak istiyorum. Literatüre geçmiş bir olaydır aynı zamanda. Bilindiği gibi '68 kuşağı, özellikle Marcuse'yi bir idol olarak görürdü, Yeni Sol'un büyükbabası diye. Öğrenciler, gençler onun eserlerinden alınma cümleleri duvarlara yazarlardı. Bu sırada Marcuse, konuşma yapmak için Frankfurt Üniversitesi'ne davet edilmişti. Ben Hamburg Üniversitesi'ndeydim, ama haberleri Frankfurt'taki arkadaşlardan sıcağı sıcağına alıyorduk. Marcuse gelmiş, binlerce öğrenci nefeslerini tutmuş onun ne söyleyeceğini merak ediyor. O sıralar Almanya'da da şiddet eylemleri başlamıştı. Gençler Marcuse'den eylemlerine destek verecek bir konuşma yapmasını bekliyordu. Marcuse, kürsüye çıkıyor, konuşmaya başlıyor. Birden "Siz ne yapıyorsunuz?" demez mi! "Sizin bu şiddet eyleminiz, iktidarın şiddetini daha da artırmaktan başka bir sonuç vermez. Oysa biz şiddetin ortadan kalkmasını istiyoruz." Ve nitekim öyle de oluyor. O sıralarda Almanya dahil birçok ülkede özgürlükler kısıtlandı. Siyasal eylem olanağı kalmadı. Ama Marcuse bunu dediği zaman gençler, birkaç dakika öncesine kadar idol olarak gördükleri bu adamı yuhalamışlardı. Frankfurt Okulu düşünürleri apolitik değildi, ama zamanın güncel politik eylemleriyle aralarında yöntem ayrımı vardı.

Theodor Adorno'yla Anılarım*

LEO LÖWENTHAL

Geride kalan birisi için artık aramızda olmayanlar hakkında konuşmak aslında zor bir şey. Henüz ölmemiş olmak, beraberinde şöyle bir sorunu getiriyor: Hayatta olmak sadece biyolojik bir durum mudur, yoksa düşünsel açıdan tali bir olay mıdır?

İnsan, benimki kadar uzun bir ömrü olduğunda, hele adı tarihsel öneme sahip bir çevreyle birlikte anılmaya başlandıysa, daima tarihin bir parçası olarak değerlendiriliyor. Son yıllarda ben, tarihin nasıl yazıldığına bu şekilde bizzat tanık oldum. Tarihçi arkadaşlarımı zan altında bırakmak arzusunda değilim ama, bu süreç içinde giderek daha da kuşkucu bir adam oldum. Örneğin kısa süre önce, Adorno'yla mektuplaşmalarımdan alıntılar kullanan, ama onunla aramdaki ilişkiyi çok yanlış biçimde ortaya koyan birtakım girişimlere tanık oldum.

Bu konuşmamda ben de Adorno'yla mektuplaşmalarıma yer vereceğim. Foucaultcu ya da başka bir yapısalcı veya post-yapısalcı felsefeye girişmeden (zaten bu konuda bana pek fazla söz düşmez) şunları söylemek mümkündür: Belgelere dayanarak tarihi yeniden kurmak, diye bir şey vardır. Bunun yanında insanın kendi hafızasına güvenmesi de geçerli bir yöntemdir. Ama bazı şanslı durumlarda her ikisine de sahip olunabilir. Ben bu şanslılar arasındayım: Elimde hem belgeler, hem de anılarım var ve bunların ikisi bazen birbirini tashih eder nitelikte.

Hep "Adorno" demek bana zor gelecek, çünkü benim için o, liseden yeni mezun olduğu günden beri tanıdığım birisi. Adorno'yla anılarımdan söz ederken, herhangi bir narsistik tavır içine girmemeye özen göstereceğime söz veriyorum. Fakat Leo Löwenthal için hem Adorno'yu anılarda canlan-

* Löwenthal'in 10 Eylül 1983 tarihli konuşmasından derlenmiştir. – (ed. n.)

dırmak, hem de kendi çalışmalarından ara sıra söz etmemek, sizin de hak vereceğiniz gibi, pek mümkün olamayacaktır. Bu yüzden şimdiden sizlerden bu çelişki dolayısıyla özür diliyorum.

Yaşamda paylaştığımız ortaklıklar hakkında konuşmak istiyorum. Ele alacağım dönem yirmili, otuzlu, kırklı ve ellili yıllar. Tabii böyle bir seçmeye dayanan dönemlendirmenin fragmanter bir niteliğe sahip olması kaçınılmaz. Yıllarca birlikte yaşadık: Frankfurt'ta, New York'ta, bir süre Batı Kaliforniya sahillerinde.

Tanıştığımızda o, on sekiz yaşındaydı. Bizi dostluk bağımızın kurulup kuvvetlenmesinde önemli bir yeri olan Siegfried Kracauer tanıştırdı. Adorno'yla dostluğum, her dostluk ilişkisinde olduğu gibi, hem olumlu hem de bazı ikircikli yanlara sahipti.

Söze, daha önce yayımlamış olduğum bir mektupla başlamak istiyorum. Mektup 4 Aralık 1921 tarihli ve Kracauer'den geliyor. Burada Kracauer bana Teddie'yle ilgili şunları yazıyor: "Bizden [Kracauer ve benden] eşsiz biçimde farklı birisi o, güçlü bir dışsal varlığa sahip [burada hafif bir ikirciklilik sezinleyebilirsiniz: zira Adorno varlıklı bir ailenin oldukça şımartılmış oğluydu], kendi benliğiyle olağanüstü barışık birisi [burada da onun olumluluğunu görüyoruz]. Güzel bir insan. Geleceğiyle ilgili kuşkular beslememe rağmen, varlığından son derece mutlu olduğumu belirtmem gerekir."

O yıllarda Adorno ince, uzun, gencecik bir delikanlıydı. Tam bir klasik şair tipindeydi. Konuşmasında ve hareketlerinde, günümüzde artık çok zor bulabildiğimiz bir lezzet vardı. Ya bir café'de buluşulurdu (dönemin düşünsel *enfants terribles*'i [yaramaz çocukları] çoğunlukla Opera yakınındaki ünlü Café Westend'de bir araya gelirlerdi) ya da baba evinde. Tabii ben Adorno'nun anne-babasını iyi tanıyordum, teyzesi Agathe'yi de öyle. Onların yaşadığı hayatı sevmemek mümkün değildi. Adorno'nun bu korunaklı güzel hayatı, ona bütün yaşamı boyunca eşlik edecek özgüveni sağlamıştır – şimdi bile bunu kıskanmamak elde değil. Sonra bir süre için, Adorno'nun baba evine gidiş gelişlerim hoş görülmemeye başlandı; aslında bu, asimile olmuş Alman Yahudileri tarihinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Şöyle ki: 1923'te doktoramı bitirdim (Teddie'den bir yıl önce) ve ilk paralı işime girdim. "Beratungsstelle für ost-jüdische Flüchtlinge"de (Doğu Yahudi Mültecileri Danışma Merkezi) hukuk danışmanı olup çok havalı bir kadroya atandım. Oskar Wiesengrund bunu öğrenince, oğluna, Doğu Yahudileriyle ilgili bir kadroda çalıştığı sürece Leo Löwenthal'ın kendi evinde hoş karşılanmayacağını bildirmiş.

Bundan on yıllar sonra, kendisi de hasta olan Adorno'nun, babası için Los Angeles'ta düzenlediği cenaze töreninde bir konuşma yapmamı istemesi ilginç bir ironidir. Bu atmosferi anlamak için, Alman-Yahudi burjuvazisinin ve özellikle de büyük burjuvazinin zihniyetini bilmek gerekir. Bana göre ayrıca bu bilgi, Adorno'nun Almanya'yı terk etmekte neden isteksiz davrandığını, neden bunu ona neredeyse fiziki güç kullanarak kabul ettirmemiz gerektiğini de açıklıyor. Adorno; Oskar Wiesengrund'un oğlu, Agathe'nin yeğeni ve Maria'nın oğluydu ve başına kötü bir şey gelebileceğine inanmak istemiyordu: Büyük burjuvazinin bir süre sonra Hitler'den sıkılacağı o kadar aşikârdı ki. Ama eğer Theodor W. Adorno'nun kim olduğu tam olarak bilinmek istenirse, gerçek dünyaya, özellikle de Almanya gerçeğine, yanı sıra karmaşık Hıristiyan-Yahudi ve hiç de karmaşık olmayan Gayriyahudi-Yahudi ilişkilerine dair bu safiyane cehalet göz önünde tutulmalıdır.

Teddie'nin on dokuz, yirmi yaşlarında olduğu dönemden bazı anılara gelmek istiyorum. Üç arkadaşın o sıralar café'de ya da mektuplarında neler hakkında sohbet ettiklerine baktığımızda, Suhrkamp Yayınevi'nin adeta bir "arkeolojisi"yle karşılaşmış oluruz. Suhrkamp'ın üç yazarı Kracauer, Wiesengrund ve Löwenthal; Ernst Bloch, Walter Benjamin, Plessner ve Scholem üzerine konuşup yazıyor, çoğunlukla da onları eleştiriyor, düşünsel düzeydeki yaramaz çocukluklarına yaraşır bir olumsuzlukla yazarlara yükleniyorlardı. Ama şimdi baktığımızda, bu yedi kişinin hepsi de Suhrkamp ailesinin birer üyesi!

Bu dönemde yapılan tartışma ve yazışmalara gelecek olursak: işte, Adorno ile Kracauer; Bloch ve Plessner'le ilgili okumalarını benimle paylaşıyorlar. Bloch hakkında pek olumsuz şeyler söylemiyorlar ama, Plessner'in jargonunun korkunç olduğunu, buna rağmen pek çok sorunu doğru teşhis ettiğini ifade ediyorlar. Bir süre sonra Benjamin'i ele alıyorlar ve onunla ilgili yorumları son derece şaşırtıcı (bu konuya birazdan döneceğim), o sıralar kendimi apokaliptik ve mesihçi izleklerle fazlaca özdeşleştirdiğim için ben de eleştiriliyorum. Yakınlarda "Das Dämonische. Entwurf einer negativen Religionsphilosophie" (Şeytani Olan. Bir Negatif Din Felsefesi Denemesi) başlığını taşıyan ve günümüzde okunabilirliği olmayan –şimdi okuduğumda ben bile tek sözünü anlamıyorum– bir "şaheser" kaleme almış ve Franz von Baader üzerine yazdığım doktora tezimi tamamlamışım. İkisini de dışavurumcu bir üslupla kaleme aldığım için dostlarım sürekli benimle eğleniyorlar. Örneğin 14 Nisan 1922'de sıcak bir ilkyaz günü Amorbach'tan yollanan bir mektupta şöyle diyorlar: "Yüzmek bir zevktir. Ama Baader-Gölü'ne dalmaya ne gerek

var?" Tam bir apokaliptik olduğumu yazıyorlar, Amorbach'taysa apokaliptikler için hiç yer kalmadığını, yine de benimle buluşmak için yakında başka bir kasabada yer bulmaya çalışacaklarını söylüyorlar. Birbirimizle işte bu şekilde konuşup, yazışıyorduk. Arada hoş ve güzel sözlere de yer veriliyordu elbette. 11 Ağustos 1923 tarihli şu mektupta olduğu gibi: "Sürekli aklımızdasın, bizimlesin bu yüzden; yine de seni yanımızda görmek isterdik."

1923'e gelindiğinde, Adorno ve Kracauer *Wahlverwandtschaften*'i [Benjamin'in Goethe'nin romanı üzerine denemesi – ç.n.] ve ardından yine Benjamin'in bir denemesinin ilk halini birlikte okurlar. 22 Ağustos 1923'te yollanan mektupta şunlar yazar: "O kadar huzurluyum ki, *Wahlverwandtschaften*'i elime almak istemiyorum." Yine de Franz Rosenzweig'ın *Stern der Erlösung* (Kurtuluş Yıldızı) isimli kitabını okumaya vakit bulabiliyorlar. Kracauer, Rosenzweig hakkında Teddie'yi bilgilendirdiğinde, Teddie şunları yazıyor: "Anlasam da anlamayacağım dil filozofemleri bunlar" ve ekliyor: "güzel güzel dinlenirdik burada, [...] eğer şiddetiyle her şeyi bozan Amerikan Doları bizim de huzurumuzu böyle vakitsizce bozmasaydı." Bu satırların kaleme alındığı tarih 1923'ün sonbaharı. Revalüasyondan altı hafta önce yani. Bu yüzden mektupta dile getirilen duyguları çok iyi anlayabiliyordum. Doların değeri artmadan önce, hayatımda ilk kez Brenner'in Baden'deki Park Oteli'ni ziyaret etmiştim. O zamanlar otelin adı Hotel Stephanie'ydi (Lukacs'ın dediği gibi: "Büyük Uçurum Oteli"nde tatlı hayatlar sürüyorduk yani). Ama ertesi gün dolar stabilize edildi, odamı boşaltmak ve üçüncü mevkide seyahat ederek Frankfurt'a geri dönmek zorunda kaldım. Aynı dönemde Kracauer ve Teddie'nin başına da benzer bir olay gelmişti.

İzin verirseniz, şimdi daha ciddi konulara dönmek istiyorum: 31 Ağustos 1923'te Kracauer bir kez daha Rosenzweig hakkında yazıyor ve şunları diyor: "Bir düşünür olarak [o], idealisttir ve idealist kalacaktır [...] ve bundan onu yıldızı da [kitabından söz ediyor – çev.] kurtaramayacak. Scholem ve kardeşi Benjamin'e rağmen ben, kitabının çok etkili olacağına inanmıyorum." Ve Teddie şunları ekliyor: "*Wahlverwandtschaften*'i okudum ve Friedel'le [yani Kracauer'le] aynı şeyleri düşünüyorum." Bunun ardından, hepimizi şaşırtacak bir cümle geliyor: "Benjamin'le pek örtüşmüyoruz, çünkü o gerçekte yorum yapmaz, kendi fikirlerini empoze eder. Bu sebeple de Goethe'nin egzistansını es geçiyor." O zamanlar bu denli ileri geri konuşurduk.

Kişisel empati, düzeyli espiri anlayışı ve ciddiyetin bir aradalığına örnek olması bakımından, Kracauer ile Teddie'nin ortaklaşa kaleme aldıkları bir başka

mektuptan bazı bölümler okuyarak, yirmili yıllardan derlediğim anılarımın bu kısmını bitirmek istiyorum. Söz konusu mektup 8 Aralık 1923 tarihli. Burada Teddie, yaptığım evlilikle ilgili şunları yazıyor: "Sana ve Golde'ye [eşime] en iyi dileklerimi sunarım, tabii kendim için de iyi dileklerim var. Artık burjuva huzuruna erişmiş bir koca olarak, rahat edeceğin ortamın, şimdiye kadar alışık olduğun mektuplar, telgraflar ve tren seyahatleriyle bozulmamasını dilerim."

Oysa aynı mektupta Kracauer, Teddie'nin sözlerini de yorumlayarak şunları yazıyor: "Teddie, hafif sohbetlerde, ya da mektuplarda, seminerlerde ve genç bayanlarla yaptığı konuşmalarda felsefe kılıfına bürünmüş bu tatlı sözleri [*Edelschmonzetten*] kullanmayı tercih ediyor. Ama bildiğin gibi, onun gerçek yazarlık niteliklerinin yanında, Benjamin'in [...] aşırılıkları bile [...] bebek agucuğu gibi kalır. Genç filozof sana başka türlü yazamayacağı için, herhalde hoşgörmen gerek." Kracauer, başka bir hoş not daha iliştirmiş: "Günün birinde Teddie, bu günahkâr bekâr hayatından kurtulup [Fichte'ye göre bu zor bir iş] bir evlilik kandırmacasına girmek için, gerçek bir ilanı aşka soyunacak olursa, söyledikleri o kadar anlaşılmaz, o kadar zor olacak ki, hitap ettiği genç bayan onu anlamak ya da anlayıp reddetmek için Kierkegaard'un [...] bütün eserlerini okumak zorunda kalacak. Hitabında mutlaka 'sıçrayış' veya 'saçmanın iman gücü' gibi laflar yer alacak ve bayan da, Teddie'nin saçmaladığını sanacak. Bu da kim bilir ne yanlış anlamalara yol açacak." Sevgili Gretel –ki Teddie'yi anlamakta o kadar güçlük çekmemişti–, Kracauer'in bu beklentisi hakkında söylediklerimi duyamadığı için çok üzgünüm. Aynı mektupta Teddie, Kracauer'in sözlerine incelikli bir cevap veriyor. Teddie, Benjamin'in *Wahlverwandtschaften*'indeki ünlü son cümleyi anımsa-

Aksiyonizm

"Şikâyeti bırak, kolları sıva" sloganıyla özetlenebilen aksiyonizm, Adorno'nun sıkça eleştirdiği toplumsal pratiklerden biri. Adorno'ya göre aksiyonizmin temelinde, toplumu değiştirebilme konusunda elden ne kadar az şey geldiği gerçeğinin yarattığı umutsuzluk duygusu yatar. Aksiyonizm; düşünmekten ve eleştirel düşünümden vazgeçen, hatta genel anlamda kuramdan geri çekilen bir insan tipinin izleyeceği bir toplumsal pratiktir. Aksiyonizmin doğrudanlığı, onun fetiş niteliğini oluşturur. Öznel kudretinin tükendiğini fark eden birey, aksiyonizm fetişi sayesinde, sahip olduğunu zannettiği toplumsal önemini ispat etmeye ve toplum içinde önemli birisi olduğunu göstermeye çalışır. Aslında bir tür güçsüzlük gösterisine dönüşen aksiyonizmin kapsamı, televizyonlarda yemek tarifi veren programlardan terörist saldırılara kadar varır. Adorno'ya göre aksiyonizm, aslında sahte bir eylemlilik halidir. Bütünüyle sistemli, dolaylı bir toplumsal düzen içinde insanlar, söz konusu sahte eylemlilik halleriyle kendilerine doğrudan, dolaysız ve sistemdışı özgürlük alanları yaratmaya çalışmaktaysalar da, bu halleri, zorunlu bir yanılsamaya dayanmaktadır. Adorno'nun bu konuda Marcuse'yle ters düşmesinin, öğrencileriyle arasının açılmasının öyküsü, Besim F. Dellaloğlu'nun elinizdeki *Cogito*'da bulunan yazısında anlatılıyor; ayrıca bkz. Raymond Guess'un yazısına dipnotlardan, 15.'si.

tıyor ve Kracauer'i şu şekilde eleştiriyor: "Onu tanıyorsun; bendeyse umutsuzlar için umut baki kalacak; ama daha çok vakit var."

Yirmili yıllarla ilgili sözlerimin sonunda, Königsberg'teki adresime gönderilen bu tebrik mektubunun kaligrafiyle bezenmiş güzel bir zarfla yollandığını belirtmek isterim. Mimar Kracauer böyle şeyleri iyi beceriyordu. – Şimdi aklıma bir şey daha geldi: Alman Yahudileri açısından çok tipik bir örnektir bu. İlk eşim Prusya, Königsbergliydi. Babam ise eski bir Frankfurtluydu ve Kracauer, Teddie ve benim gibi Frankfurt'ta okula gitmişti. Bu yüzden düğünde anneme eşlik etmek istemiyor, Königsbergli genç bir bayanla evlenme isteğim konusunda şunları diyordu: "Sen çıldırdın galiba! Königsberg, orası Rusya!" Yani babam daha 1923'te dünya tarihinin seyrini görmüştü, bu konuda Teddie'nin babasıyla aynı fikirdeydi yani. – Evet, konuya geri dönecek olursam: Söz konusu tebrik mektubu, Kracauer'in süslediği bir zarf içinde ulaştı bana ve gönderen kısmında şu yazıyordu: "Transandantal Evsiz-Barksızlar Sosyal Hizmet Genel Müdürlüğü." Altına da el yazısıyla Teddie şunları ilave etmişti: "Kracauer ve Wiesengrund. Transandatal Evsiz-Barksızların Ajanları. Frankfurt Oberrad Genel Müdürlüğü." Hepinizin bildiği gibi bu sözler, Lukacs'ın *Roman Kuramı*'na nazirede bulunuyordu. Yurtsuzluk, evsiz barksızlık, varoluşsal sürgün, tüm bu kavramlar esprili biçimde hazırlanan zarfın üzerine işlenivermişti. Söz konusu zarfı o kadar değerli buldum ki, bir fotokopisini hazırlattım ve dostumuz Unseld'e armağan olarak sunuyorum.

Şimdi sıra otuzlu yıllara geldi. Bu yıllar, Amerika'ya göçün yaşandığı, *Zeitschrift für Sozialforschung*'un (Toplumsal Araştırmalar Dergisi) yayımlanmaya başlandığı, uzun çabalar sonunda nihayet Adorno'yu Amerika'ya getirme başarısını gösterdiğimiz zamanlardır. Adı geçen derginin ortak sorumluluğunu taşıyorduk ve ben derginin editörlüğüne benzer bir görev üstlenmiştim. Üçümüzü birleştiren en önemli olaylardan biri, Adorno'nun bu konuyla ilgili Oxford'dan bize ve Horkheimer'a gönderdiği son derece ilginç öneriler olmuştur. Bunlar bizim ne yapmamız gerektiğiyle ve kendisinin nasıl katkıda bulunabileceğiyle ilgili önerilerdi. Son derece ilginç öneriler. Londra'dan bana gönderdiği 19 Ağustos 1937 tarihli bir mektupta şunları yazıyordu: "Bana gelince. Dergide bir 'uzman', örneğin müzik uzmanı olarak çalışmak istemiyorum. Tematik açıdan oldukça geniş tutulacak bir alanda faaliyet göstermek üzere yayın yapmamız gerek bence." Burada konu, Karl Mannheim üzerine yazılan bir makaledir. Birazdan bu makaleye döneceğim. "Öte yandan, uzmanlık karşıtlığımı ilkesel düzeyde tutmak istediğimi biliyorsun. Bu

sebeple Horkheimer'a Raffael [Fransız Marksist] ve Sade'ı ve sana da [...] monokapitalizmde kitlesel kültür üzerine bir şey yazmanı öneririm. [...] Uzmanlaşma demek, hepimizin içinde bulunduğu yalıtılmışlıkta tehlike demektir."

Son derece empatik bir biçimde, her birimizin düşünsel ilgilerini doğru tahmin etmekle kalmamış, bunları savunmuş ve kendini bunlarla özdeşleştirmişti. Sonuçta *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki Sade'la ilgili makale, özü itibarıyla Horkheimer'ın eseridir. Toplu eserlerimin birinci cildiyse, *Literatur und Massenkultur* (Edebiyat ve Kitle Kültürü) olmuştur.

Böylece, otuzlu yıllarla ilgili olarak üzerinde durmak istediğim önemli bir noktaya gelmiş oluyoruz. Uzun bir süredir dillerde dolaşan bir söylenti: Biz, maddi tedbirlerle Walter Benjamin'e etki edip, *Zeitschrift für Sozialforschung*'taki yazılarının bizim görüşlerimize uymasını sağlamış ve onu aksi takdirde yazılarını yayımlamamakla tehdit etmişiz. Birçoklarını şaşırtabilir bu ama, bu dergide, Teddie'nin yazıları bile aynı "sansür"den geçiyordu ama ne olursa olsun, ne onun ne de Benjamin'in tek bir kuruşunu bile ödememezlik etmedik. Londra'dan gönderdiği 19 Ağustos 1937 tarihli mektubunda andığı "Mannheim" makalesini basılmaya uygun bulmadık. Aynı biçimde Husserl'le ilgili bir makaleyi de uygun bulmamıştık. Bazı kitap eleştirilerineyse epey müdahale ettik. Örneğin 21 Eylül 1937'de gönderdiğim bir mektupta şunları yazmışım: "Kitap eleştirilerinin düzeltilmiş kopyasını açıklamalarımla birlikte daktilo ettirdim. Zaten bu konuda Marcuse'yle hemfikiriz. [...] Eğer kısaltılmış bu versiyonu onaylıyorsan, yazıyı [...] basıma göndermeni rica ederim." Bunun üzerine Teddie bana 31 Ekim'de, düzeltmelerimin üzerinde yaptığı düzeltmelerle şu cevabı göndermiş: "Benim el yazılarımın, iyi ya da kötü, bir özelliği: çok önemsizmiş gibi görünen bazı düzeltmeler, girilmedikleri takdirde bütün bir yazıyı mahvedebiliyor. [...] Önerilerimi böyle değerlendirmelisin (ukalaca bir haklılık gösterisi olarak değil). Sizin düzeltmelerinizi de kabul etmem mümkün görünüyor. Böylece hem sizin istekleriniz karşılanacak, hem de yazım çok değişmeyecek. [...] Aslına bakılırsa, şimdiki haliyle bile makale insafsızca kısaltılmış durumda. [...] Öte yandan sizin bu yerleri neden çizdiğinizi de [...] çok iyi anlıyorum. Belki çizilen yerlerin mesajını başka biçimde dile getiren ve sizin için de kabul edilebilir bir cümle eklemek mümkün olur. Bu gibi durumlarda hep söylediğim gibi, bu kadar çaba vermişsin, Allah müstahakını versin."

İşte gerçekler böyle. Tüm yazıları aramızda tartışıyorduk. Benim de iki uzun makalem başta yayımlanmadı. Karşılıklı mektuplaşma ve tartışmalar-

dan sonra basıldı. Örneğin doğalcılıkla ilgili bir makalemi Meyer Schapiro yüzeysel ve yanlış bulmuştu. Ben de, o zaman basılmasın, dedim. Diğer uzun makale, Emil Ludwig ve diğerlerinin kaleme aldığı Alman biyografileriyle ilgiliydi. Mülteci Alman Yahudilerini kırmak istemiyorduk. Bu tartışmaların çekişmelere ve kavgalara yol açması çok doğaldı. Kavga her ilişkinin tuzu biberi. Tabii önemli olan, vaktiyle birbirimiz hakkında sarf ettiğimiz alaycı sözler değil, önünüzde duran yapıt, Adorno'nun çalışmalarıdır.

Otuzlu yıllara ait mektuplaşmalarımızdan başka bir örneği daha dikkatinize sunmak isterim. Bu örnekte Teddie'nin benim ve bir defasında bana "Teddie'den o kadar çok öğreniyoruz ki" diyen Horkheimer için ne kadar önemli olduğunu göreceksiniz. Müzik hakkında, özellikle de modern müzik hakkında (tabii şimdi sizler için bu eski müzik anlamına geliyor) ne biliyorsam ondan öğrendim. Ve o kadar iyi öğrendim ki, günün birinde beni takdir bile etti. 1937 ekiminde New York'tan gönderdiğim bir mektupta, Kolisch Dörtlüsü'nün dört akşam peş peşe, Beethoven'ın geç dönem eserleriyle Schönberg'in bestelerini ilginç biçimde bir arada çaldıklarını, böylece Beethoven'ı Schönberg'ten, Schönberg'iyse Beethoven'dan hareketle yorumlayabilme imkânına sahip olduğumuzu dile getirdim. Bunun üzerine Teddie bana şöyle bir cevap gönderdi: "Schönberg'in *Birinci Dörtlüsü*'nü de beğenmene sevindim. Ben, bu ve aynı döneme ait diğer iki başyapıtın (Oda Senfonileri ile *İkinci Dörtlü*) Schönberg'e giriş için çok uygun olduğu kanaatindeyim. [...] Berg ve ben, *Birinci Dörtlü*'yü bir kez kavradıktan sonra kişinin Schönberg'in geç dönem çalışmaları arasında bulunan en yabancı yapıları bile anlamakta güçlük çekmeyeceğini düşünüyoruz. En büyük arzum, bunları somut olarak sana anlatmak ve göstermektir." Ve bu sözlerinde çok samimiydi. Adorno, entelektüel anlamda fazlasıyla cömert bir insandı. Kapısı çalındığında hep yardıma hazırdı; onun kitabında, "şimdi vaktim yok, meşgulüm" gibisinden bir ifadeye yer yoktu.

Şimdi de kırklı yıllarla ilgili birkaç söz söylemek istiyorum. Bu dönemde Adorno, Horkheimer'ın Doğu Sahili'nden Batı Sahili'ne yaptığı göçe iştirak etti ve Los Angeles ve Santa Monica'da yaşamaya başladı. Bu dönemde öyle bir ilim aşkıyla yazıyorduk ki mektuplarımızı, şimdi ben bile inanamıyorum. Bu dönemde Horkheimer *Eclipse of Reason* (Akıl Tutulması) isimli çalışmasını kaleme almıştı. Adorno, kısmen de Pollock ve ben, bu kitabın oluşumuna ciddi katkıda bulunmuştuk. Tam anlamıyla kolektif bir çalışma olmuştu. Kitapta ne gibi değişikliklerin yapıldığına dair bilgileri sadece Adorno ile benim aramdaki mektuplaşmalarda bulabilirsiniz. Çünkü bu konuda Horkheimer ile be-

nim aramda mektup alış verişi olmamıştı, bu konuları daha çok telefonda hallediyorduk. Kırklı yıllarda *Aydınlanmanın Diyalektiği* de kaleme alınmıştı. Adorno'nun Güney Kaliforniya'daki evine sık sık yaptığım ziyaretlerde onun Horkheimer'la birlikte kitabın her cümlesini tek tek ele alıp formüle etmesini seyretmek olağanüstü bir tecrübe ve zevkti. Ben de *Thesen über Antisemitismus*'un (Antisemitizm Üzerine Tezler) bazı maddelerinin kaleme alınması sırasında ikisiyle teşriki mesai yapma şansı buldum. Tam bir dinginlik, huzur ve dostluk havası egemendi – çoğu zaman Gretel de bizlerle birlikteydi. Misafirperverlikten zaten hiç bahsetmeye gerek yok, o kadar doğaldı ki onlar için. Şimdi geriye baktığımda, adeta gerçekleşmiş bir ütopya gibi görünüyor o günler. Öte yandan antisemitizme ilişkin çeşitli etütlerin şekillendiği ortak çalışma ve tartışmalar da yine aynı döneme rastlamaktadır. *Authoritarian Personality* (Otoriter Kişilik) isimli çalışmanın planlanmasında şahsen bulundum. Bu sırada Teddie ile diğer çalışanlar ve Amerikalı profesörler arasında arabulucuk yapmak durumunda kalıyordum. Tarafları sakinleştiren ve çekişmelerini pek ciddiye almayan itidalli diplomat görevini görüyordum. Teddie'yi sakinleştirirken şunları söylüyordum: Aslında empiristlerin istedikleri de kötü değildi, onlara sadece sabır göstermek gerekiyordu, bizim teoriden ne anladığımızı anlattığımızda ve onlar bunu anladığında her şey yoluna girecekti.

Bana ilginç gelen bir anımı daha paylaşmak istiyorum. İç politikaya ilişkin eski yanılsamalarını anımsayan Teddie, 6 Ocak 1942'de bana şu satırları yazıyordu: "Sözlerime son verirken, Hitler'in bir gün mutlaka mağlup olacağını bir kez daha kayda geçirmek istiyorum." Bu cümle, enstitünün kolektif havasını yansıtmak açısından önemli olsa da hepimiz onunla aynı iyimser görüşü paylaşmıyorduk. Tanrıya şükürler olsun ki, Teddie haklı çıktı.

Aynı yılın mektuplaşmaları arasında, babamın ölümüyle ilgili Teddie'nin bana yolladığı içten başsağlığı dileklerinin yanı sıra onun anne babasının ölümüyle ilgili sözlerim de bulunmaktadır – ancak sizi sıkmamak için bu konulara girmeyeceğim. Çok sık mektuplaştığımız bu döneme ilişkin dile getirmek istediğim bir başka konu, Teddie'nin âlicenaplığıdır. Şöyle ki: Kitle kültürü üzerine bir kitap yazmaya başlamıştım. Bu konuyla ilgili bazı düşüncelerim vardı ve dolayısıyla 23 Şubat 1948'de Teddie'ye şu satırları yazdım: "Böyle bir şeyi nasıl ele almam gerektiğiyle ilgili aklına ne gelirse bana yolla. Tarif edilemez bir yardımda bulunmuş olursun. Hatırlar mısın" –ben sanki dünmüş gibi hatırlıyorum– "sisli bir pazar günü arabanla Sunset Boulevard'dan aşağıya iniyorduk da, serbest çağrışımla verdiğin bir edebiyat sosyolojisi dersini anlat-

mıştın bana? İşte ben de, elimdeki çalışmaları tam bu şekilde modellemeye çalışıyorum." İnsanın içine derinden işleyen müthiş bir düşünsel dayanışmaydı.

Son olarak, Adorno'nun Frankfurt'a geri döndüğü ellili yıllarla ilgili birkaç şey söylemek istiyorum. Örneğin 5 Ağustos 1950'de bana şunları yazıyor: "Yaklaşık on gün içinde Kettenhofweg 123'teki [halen Gretel'in oturduğu adrestir] evimize geçebileceğimizi ümit ediyorum. Orası hem üniversiteye hem de enstitü binasına çok yakın. İnşaat çoktan başladı." O sıralar bazı enstitü çalışanları, savaşta yıkılan binanın (enstitü binası tam eski Viktoriaalle ile Bockenheimer Landstraße caddelerinin kesiştiği yerdeydi) bodrum katında çalışmalarını sürdürüyorlardı. Düşünsel açıdan bakıldığında pek önemli görülmeyen bu cümleyi okumamın sebebi, son derece kişisel ve içten olması; aramızdaki büyük mesafelere rağmen sürdürdüğümüz yakın ilişkiye ilişkin önemli ipuçları vermesidir.

Ellili yıllara ait bir başka güzel haberi, Teddie'nin 8 Ocak 1955'te bana yolladığı mektupta okuyoruz: "Yayın programı oldukça zengin. Büyük sanayi incelemesi bitti ve teslim edildi. Osmer'in yerine burada von Friedrich isminde birisi var, bence onun burada olması burası için büyük bir kazanım olmuş."

Teddie ilk kez 1948 sonunda Frankfurt'a geri döner. Çok istekli olsa da Alman öğrencilere ders vermekten biraz çekinmektedir. Bu konuda 3 Ocak 1949'da şunları yazıyor: "Bretagne'daki ilk andan itibaren" [oraya tatile gitmişti] "Avrupa'yı yeniden yaşayabilme tecrübesinden çok mutlu olduğumu ve etkilendiğimi; öğrencilerle çalışmalarımın beklentilerimin çok ötesinde bir yoğunlukta ve ilgi içinde geçtiğini, 1933'ten önceki durumu bile geride bıraktığını yadsıyacak değilim. Öğrencilerin düzeyinin düştüğünü, onların kültürsüz olduklarını ya da pragmatist olduklarını iddia etmek de saçma. Rahatladıklarını, politikadan yüzlerini çevirmek yoluyla benzersiz bir heyecan içinde akademi ruhuna nüfuz ettiklerini söylemek daha doğru. Her yerde kendini gösteren asıl olumsuzluk, Almanların (ve aslında bütün Avrupalıların) siyasal anlamda özneliklerini kaybetmiş olmaları, kendilerini birer özne hissetmemeleri. Bu yüzden tinsel olanın üzerinde gölgemsi bir şeyler örtülü, tinsel olan sanki gerçek değil gibi. 'Derslerim bir Talmud kursuna benziyor – katledilen Yahudi entelektüellerinin ruhları sanki Almanların içine girmiş gibi bir hava var burada,' diye yazmıştım Los Angeles'a. Biraz ürkütücü. Fakat tam da bu sebeple, asıl Freudçu anlamında, yuvam gibi."

Sabrınızı taşırmamak için son olarak tek bir ifadeye daha değineceğim. Şahsen beni çok etkileyen ve benim de paylaştığım bir zihniyeti ifade eden

bir üslup. 2 Aralık 1954'te Teddie, daha önce de sözünü ettiğim, Hitler'den önce çok popüler olan biyografi janrı üzerine hazırladığım ve artık mülteci Yahudiler için özellikle dikkat edilecek bir durum kalmadığı için basılması söz konusu olan çalışmamla ilgili –şimdi yine biraz narsistik olacağım– bazı şeyler yazdı. Bu çalışma, *Zeitschrift für Sozialforschung*'u yeniden hayata geçirme çabaları çerçevesinde yayımlanacaktı. Ancak bu tasarı gerçekleşemedi ve bunun yerine enstitünün Sosyoloji Dizisi yayın hayatına başladı. Dizinin ilk cildi, Max Horkheimer'ın altmışıncı yaşgünü dolayısıyla bir armağan kitap oldu. Makalem de bu cildin içinde yer aldı.

İşte 2 Aralık 1954 tarihinde Teddie şunları kaleme almıştı: "Biyografi çalışmanla ilgili olarak görüşüm, onun mutlaka yayımlanması yönündedir. Sadece birinci ciltte senin de 'arzı endam' etmeni istediğimden değil, konunun halen güncel olduğunu düşündüğümden. Çünkü bu edebiyat dalının kökünü kazımak mümkün değil. Almanların Stefan Zweig ve Emil Ludwig'e olan sevgisi, kuşkusuz ki, Yahudilerle birlikte yitip gitmedi. Resimli dergileri doldurup taşıran biyografik makaleler (çoğu hâlâ Nazi önde gelenleri üzerine), aslında bu edebiyat dalının türevleri, kopyanın kopyalarıdır. Bu konularda ortaya koyup gösterdikleri, o kadar etkileyici ki, makalenin basımından vazgeçmek mümkün değil. Ayrıca konunun yöntem açısından da önemi var, çünkü resmi bir hal alan içerik analizi yönteminin meşru bir parodisi bu. 'Tarihte hiçbir kadın onun kadar sevmedi' türünden cümleleri tek tek saymak [biyografilerdeki bu ve benzeri bütün büyüklük iddialarını toplayıp saymışım], nicelleşme yönteminin tam yerinde kullanımıdır." Ve bundan sonra şu pasaj geliyor ki, bu mektubu sona saklamamım sebebi de söz konusu bu pasajdır: "Son olarak şunu belirtmek isterim ki, çalışmalarımızın üzerinden yıllar geçse bile, eskiyeceklerini sanmıyorum. Çünkü bunlar gelip geçici konular değil." Bu sözler, klasik eleştirel kuramın artık çağdaş olmadığını söyleyerek eleştirenlere de ithaf edilebilir. Ben Teddie'ye katılıyorum. O, bu konuda şöyle devam ediyor: "En azından bizler, soyut kronolojiyi güncelliğin ölçütü haline getiren modernitenin bu tarzına uymamalıyız ve çalışmalarımızın bu sınırlarla kuşatılmasına izin vermemeliyiz diye düşünüyorum. Belki bu konuda *Minima Moralia*'daki 'Consecutio temporum' bölümünü bir daha okumak istersin [...]."

Çeviren: Kaan H. Ökten

Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken

THEODOR W. ADORNO

Kültür endüstrisi terimi yanılmıyorsam ilk defa 1947'de, Amsterdam'da Horkheimer'la birlikte yayımladığımız *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde kullanıldı. Müsveddelerde "kitle kültürü" terimini kullanmıştık. Fakat daha sonra, yandaşlarının işine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine "kültür endüstrisi" terimini kullanmayı uygun bulduk; ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın çağdaş formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik yeterlikler değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. Yüksek sanatın önemi, yararı konusundaki spekülasyonlarla yok edilirken, düşük sanatın önemi de, (toplumsal denetim kusursuz olmadığı sürece) içinde barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmektedir. Böylece, kültür endüstrisi yöneltilmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını kuruyor olmasına rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir. Özellikle kültür endüstrisi için biçimlendirilmiş

olan kitle iletişim araçları terimi, vurguyu nispeten zararsız bir alana kaydırmakta çok işe yaramıştır. Gerçekte ne öncelikle kitlelerle, ne de iletişim tekniklerinin gelişimiyle bir ilgisi vardır, aksine onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilişkilidir. Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan varolamayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir.

Brecht ve Suhrkamp'ın otuz yıl önce ifade ettiği gibi, endüstrinin kültürel malları, özgül içerikleri ve yapılarındaki uyuma göre değil, piyasada gerçekleşen değerlerine göre yönetilir. Tüm kültür endüstrisi pratiği, kâr güdüsünü dolaysız olarak kültürel formlara aktarır. Bu kültürel formlar piyasaya sürülen mallar olarak yaratıcılarının geçimini sağlamaya başladığından beri zaten bu niteliğe kısmen sahipti. Fakat o sırada kâr arayışı dolaylıydı, sanat eserinin bağımsız özünün ötesindeydi. Kültür endüstrisinde yeni olan, en tipik ürünlerindeki kesin ve iyi hesaplanmış faydanın dolaysız ve saklanmayan önceliğidir. Asla ve asla bütünüyle baskın çıkamayan ve daima çeşitli etkilerle biçimlenen sanat eserinin özerkliği, kültür endüstrisi tarafından, denetim mekanizmasının iradesi dahilinde ya da dışında, bilinçli bir biçimde ortadan kaldırılır. Bu anlamda denetim mekanizması sadece iktidarı ellerinde bulunduranları değil, verilen talimatları yerine getirenleri de kapsar. Ekonomik terimlerle konuşacak olursak, bu güruh ekonomik anlamda en gelişmiş ülkelerde sermaye için yeni olanakların arayışı içindedir. Eski olanaklar, kültür endüstrisini her yerde hazır ve nazır bir fenomen olarak mümkün kılan yoğunlaşma sürecinin sonucunda gittikçe daha güvenilmez bir hale gelmiştir. Gerçek anlamda kültür, yalnızca kendisini insanlara uydurmakla kalmıyor, bunu yaparken aynı anda içinde yaşadıkları taşlaşmış ilişkilere bir karşı koyuşla onları onurlandırıyordu. Oysa bugün, kültür bu taşlaşmış ilişkilerin içinde çözünmüş ve onlarla bütünleşmiş olduğundan, insanlık onurunu bir kez daha yitirmiştir; kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıkları artık diğer niteliklerinin yanında mal niteliğini taşımaz, bütünüyle mala dönüşmüştür. Bu niceliksel değişim o kadar etkilidir ki yepyeni bir fenomen ortaya çıkarmıştır. Sonuçta, kültür endüstrisinin, kökeninde yatan kâr güdüsü ideolojisini dört bir yana saçmasına bile gerek kalmamıştır. Bizzat kâr güdüsü onun ideolojisinin nesnesi haline gelmiş ve her koşulda yerine getirilmesi gereken, kültürel malların satılma zorunluluğundan bile bağımsızlaşmıştır. Kültür endüstrisi birer birer şirketlerden ya da satılabilir

nesnelerden bağımsız olarak halkla ilişkilere, kendi başına "itibar" üretimine yönelmiştir. Böylelikle ortaya *de facto* bir uzlaşma, tüm dünya için üretilen reklamlar çıkmış ve kültür endüstrisinin her ürünü kendi kendisinin reklamı haline gelmiştir.

Yine de, edebiyatın bir mala dönüşme sürecine damgasını vuran karakteristikler korunmaktadır. Her şeyden önce, kültür endüstrisinin bir ontolojisi, örneğin onyedinci yüzyıl sonu ve onsekizinci yüzyıl başı ticari İngiliz romanlarından kolayca derlenebilecek tutucu nitelikte temel kategorilerden oluşan bir yapısı vardır. Kültür endüstrisinde ilerleme olarak gösterilen, sürekli yeni diye yüceltilen her şey, başsız-sonsuz bir aynılığı gizlemektedir; bu bağlamda değişimler, kültüre ilk egemen olduğu günden beri kâr güdüsü ne kadar değiştiyse o kadar değişmiş olan bir iskeleti maskelemektedir.

Bu nedenle, "endüstri" teriminin ilk anlamında alınmaması yerinde olur. Bu terim doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu –her sinema seyircisinin aşina olduğu Western filmlerinde olduğu gibi– ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır. Kültür endüstrisinin ana sektörü olan sinemada üretim süreci, geniş bir işbölümündeki, makine kullanımı ve –kültür endüstrisi içinde aktif olan sanatçılarla onu yönetenler arasındaki uzun süreli çatışmada ifadesini bulan– emekçilerin üretim araçlarından ayrılması vb teknik işleyiş tarzlarını anımsatsa da bireysel üretim formları yine de korunmaktadır. Her ürün bireysel bir hava taşır; bireyselliğin kendisi, bütünüyle şeyleştirilerek sunulan nesnenin dolaysızlıktan ve hayattan kaçıp saklanılacak bir sığınak olduğuna dair bir yanılsama yaratıldığı ölçüde, ideolojinin güçlendirilmesine yarar. Her zaman olduğu gibi bugün de, kültür endüstrisi üçüncü kişilerin "hizmetindedir", sermayenin gerileyen dolaşım süreçlerine ve varlık sebebi olan ticarete yakınlığını korur. İdeolojisi her şeyden çok bireysel sanattan ve onun ticari sömürüsünden ödünç alınmış yıldız sistemine dayanır. Kültür endüstrisinin işleyiş yöntemleri ve içeriği insani olmaktan ne kadar uzaklaşırsa, o kadar gayretli ve başarılı bir şekilde, sözde yüce kişilikleri yaygınlaştırır ve başarıyla işgörür. Bu terim teknolojik rasyonelleştirmeyle aktüel anlamda üretilen herhangi bir şey olarak değil, daha çok sosyolojik anlamda, herhangi bir şey üretilmediği zaman dahi –büro işlerinin rasyonelleştirilmesi gibi– endüstriyel örgütlenme formlarının ortaklaştırılması anlamında endüstriyeldir. Yine bu anlamda, kültür endüstrisinin yanlış yatırımları hatırı sayılır miktardadır ve

yeni tekniklerin geliştirilmesiyle modası geçen sektörler krize girer, fakat bu yeni teknikler nadiren iyiye doğru değişimler getirir.

Kültür endüstrisindeki teknik kavramı, sanat eserlerindeki teknikle sadece ad bakımından benzeşir. Sanat eserlerinde teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır. Kültür endüstrisi, ürünlerinde içerilen tekniklerin potansiyellerinden özenle kendini koruduğu ölçüde ideolojik destek bulabilir. Malların maddi üretiminde uygulanan aşırı sanatsal teknikten bir parazit gibi faydalanarak yaşar ve bunu yaparken işlevselliği tarafından ima edilen içsel sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal eder, estetik özerkliğin gerektirdiği biçimsel yasaları umursamaz. Kültür endüstrisinin fizyonomisi bir yanda verimliliği arttırıcı, fotografik katılık ve kesinliğin bir karışımından, öte yanda bireysel kalıntılar ve yine rasyonelleştirilip uyumlu kılınan romantizmden oluşur. Benjamin'in geleneksel sanat eserini *aura* kavramıyla yani var olmayan bir şeyin varlığıyla gösterme anlayışını kabul edersek, kültür endüstrisini *aura* kavramının karşısına bir şey koymaması, onun yerine çürümekte olan *aura*'yı yoğun bir sis olarak korumasıyla tanımlayabiliriz. Kültür endüstrisi bu şekilde kendi ideolojik suçlarını ele verir.

Yakın geçmişte kültür araştırmacıları ve sosyologlar arasında kültür endüstrisinin küçümsenmesine karşı uyarılarda bulunma ve tüketici bilincinin gelişimindeki büyük önemine işaret etme alışkanlığı peyda oldu. Gerçekten de, kültürel seçkinciliğe kaçmamak, bu kavramı ciddiye almak gerekiyor. Kültür endüstrisi, günümüzde egemen olan anlayışın bir uğrağı olarak büyük önem taşır. İnsanların kafasına doldurduğu şeyleri şüpheyle karşılayıp onun etkisini görmezden gelmek naiflik olacaktır. Ama yine de, onu ciddiye almamız yolundaki uyarıda aldatıcı bir parıltı vardır. Kültür endüstrisinin niteliği konusunda sorunlar ortaya atmak, doğruluğu ya da yanlışlığından bahsetmek, ürünlerinin estetik düzeyini sorgulamak gibi girişimler, toplumsal rolü nedeniyle engellenmekte ya da en azından sözde iletişim sosyologları tarafından dışlanmaktadır. Yapılan eleştiriler küstahça bir anlaşılmazlığa sığınmakla suçlanmaktadır. Ağır ağır, sezdirmeden artmakta olan önemin ikili doğasına dikkat çekmek ilk yapılacak iş olmalıdır. Sayısız insanın hayatına temas etse bile, bir şeyin işlevi onun tikel niteliğinin garantisi değildir. Estetiğin kendisiyle estetiğin artık iletişimsel

yönlerini gelişigüzel karıştırmak, toplumsal bir fenomen olarak sanatı, sözde sanatsal züppeliğin karşısında haklı bir konuma değil, zararlı toplumsal sonuçlarının çeşitli savunma yollarına götürür. Kültür endüstrisinin kitlelerin ruhsal yapısındaki önemli rolü, hiç değilse kendini pragmatik gören bir bilim tarafından, onun nesnel meşruluğu ve özsel nitelikleri üzerine düşünülmesini gereksiz kılmaz. Tersine, tam da bu nedenle onlar üzerine düşünmek zorunludur. Kültür endüstrisini sorgulanmamış rolü ölçüsünde ciddiye almak, onu alabildiğine ciddiye almak ve tekelci karakterini gözardı etme korkaklığına düşmemek demektir.

Bu fenomenle uzlaşma ve hem çekincelerini belirtme, hem de onun gücüne olan saygılarını ifade edecek genel bir formül bulma derdinde olan bu aydınlar, kendilerine zorla attırılan geri adımlardan yeni bir yirminci yüzyıl miti yaratmayı henüz başaramamışlarsa bile, yazılarında ironik bir hoşgörünün egemen olduğu açıktır. Ne de olsa herkes biliyor bu aydınların hangi cep romanlarını, basmakalıp filmleri, dizi halinde yayımlanan, ailelere yönelik televizyon programlarını, her derde bir çare köşelerini ve fal sütunlarını savunduklarını. Onlara göre tüm bunlar zararsızdır ve her ne kadar yaratılmış da olsa bir talebe karşılık verdikleri için demokratik bile sayılırlar. Aynı zamanda insanlara türlü türlü faydası olduğuna, mesela bilginin, hayat derslerinin, gerilimi azaltıcı davranış biçimlerinin yayılmasını sağladığına da dikkat çekerler. Ama halkın nasıl politik anlamda güdümlü bir biçimde bilgilendiğini araştıran her sosyolojik araştırmanın gösterdiği gibi, yayılan bilgi sınırlı ve vasattır. Üstelik kültür endüstrisinin verdiği malzemeden çıkarılacak dersler mantıksız, banal ya da kötülüğe yönelticidir ve davranış modelleri de utanmazlık derecesinde uygitsincidir.

Bu köle ruhlu aydınlarla kültür endüstrisi arasındaki ilişkide görülen ikili ironi sadece onlara özgü değildir. Tüketicinin bilinci de kültür endüstrisi tarafından satılan eğlence reçeteleriyle, kültür endüstrisinin faydaları konusunda pek de saklı gizli olmayan bir şüphe arasında ikiye bölünmüş durumdadır. İnsanlar sadece deyişteki gibi tongaya basmakla kalmaz, en küçük bir mutluluk vaadinde dahi, altında yatanı görebilecekleri bir aldanmayı arzularlar. Adeta kendilerinden nefret ederek, göz kapaklarını kapanmaya, seslerini onaylamaya zorlarlar, ne için üretildiğinin eksiksiz bir bilgisiyle, haksızca önlerine konanı alırlar. Kabul etmeseler de, hiçbir değer taşımayan tatmin edici mallardan uzak kaldıklarında hayatlarının iyice çekilmez olacağını hissederler.

Kültür endüstrisinin en azimli savunucuları bugün bu endüstrinin (bizim kuşkusuz ideoloji olarak adlandırabileceğimiz) tutumunu, düzenleyici bir etken olarak gösteriyorlar. Kaos içinde olduğu söylenen bir dünyada insanlara bir nevi konumlanma ölçütü vermesi bile tek başına takdire değer sayılıyor. Oysa savunucularının kültür endüstrisinin koruduğunu hayal ettiği şey, aslında onun tarafından tamamıyla yok ediliyor. İnsanların birbirine yakınlaştığı meyhaneler ve kahvehaneler, renkli film tarafından, bombalardan daha kesin bir biçimde yerle bir ediliyor; film *imago*'sunu yok ediyor. Filmlerin konu edinip işlediği hiçbir yurt, üzerinde yetişen emsalsiz karakteri birbirinin yerine geçebilir bir aynılığa dönüştüren filmler karşısında, yurt olarak kalmaya devam edemez.

Kültür tanımını meşru bir biçimde elde eden şey, acı ve çelişkinin ifadesi olarak, iyi yaşam fikri konusunda bir kavrayışı korumaya çalışmıştır. Kültür endüstrisinin varolan gerçekliği iyi yaşamın ta kendisi gibi göstererek iyi yaşam fikrinin üstünü örtmek için kullandığı, sanki iyi yaşamın gerçek ölçütüymüş gibi sunduğu, törel ve artık bağlayıcılığı olmayan düzen kategorilerinin, ya da salt varolanın; kültür tarafından temsili mümkün değildir. Kültür endüstrisi temsilcilerinin sanatla uğraşmadıkları yönünde bir tepki vermeleri bile bir ideolojidir ki, sektörün yaşam kaynağını sağlayanlar konusundaki sorumluluktan kaçmalarına yarar. Hiçbir kötülük, kötülük olarak tarif edilmekle düzeltilememiştir.

Somut özgüllük olmadan tek başına düzene başvurmak boşa kürek çekmektir; öte yandan gerçeklikte ya da bilinç karşısında kendini hiçbir zaman kanıtlayamayan normların saçılmasına başvurmak da aynı derecede boştur. Nesnel ve bağlayıcı bir düzen düşüncesi insanlara dayatılmaktadır, çünkü onlara göre çok eksiklidir, içsel olarak ve insanlar karşısında kendini kanıtlamadıkça hiçbir iddiası yoktur. Fakat kültür endüstrisinin hiçbir ürünü böyle bir işe girişmez. İnsanların beynine çakmaya çabaladığı düzen kavramları daima statükonun kavramları olmuştur. Onları kabul edenlerin gözünde hiçbir anlamları kalmasa bile, sorgulanmaz, çözümlenmez, diyalektik olmayan bir şekilde varsayılmış olarak kalırlar. Kantçı buyruğun aksine, kültür endüstrisinin kategorik buyruğu artık özgürlükle hiçbir ortak yana sahip değildir. Şöyle der: Neye uyacağınız belirtilmemiş olsa dahi uyacaksınız; gücüne ve her an her yerdeliğine bir refleks olarak, herkesin öyle ya da böyle düşündüğü şeye, öyle ya da böyle varolana uyum sağlayacaksınız. Kültür endüstrisinin ideolojisi o kadar güçlüdür ki bilincin yerini uygitsincilik almıştır. Kül-

tür endüstrisinden fışkıran düzen hiçbir zaman olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla karşı karşıya konmaz. Düzen kendi başına iyi değildir. Ancak iyi bir düzen iyi olabilir. Kültür endüstrisinin bunu bilmezden gelmesi ve düzeni kendi başına göklere çıkarması, aktardığı mesajların yetersizliğini ve yanlışlığını da beraberinde getirir. Kafası karışmışlara yol gösterme iddiasıyla onları aldatarak mevcut çatışmaların yerine sahte çatışmalar koyar. Onların çatışmalarını sadece görünüşte, gerçek yaşamlarında çok zor uygulanabilecek biçimlerde çözer. Kültür endüstrisinin ürünlerinde insanlar ancak zarar görmeden kurtulacaklarsa başları derde girer ve genelde onları kurtaran da hayırsever bir kolektifin temsilcileri olur; ondan sonra boş bir ahenk oluşur, daha başlangıçta çıkarıyla taleplerinin uzlaşmaz olduğu anlaşılan çoğunlukla uzlaştırılır. Kültür endüstrisi bu amaçla, kavramsal olmayan alanlarda bile formüller geliştirmiş ve örneğin hafif müziği ortaya çıkarmıştır. Burada da insan bir karmaşaya düşer, ritmik sorunlar yaşar ve bu sorunlar anında basit bir temponun zaferiyle çözülür gider.

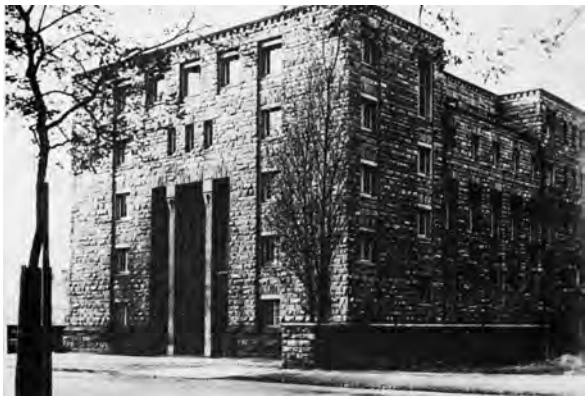
Fakat kültür endüstrisinin savunucuları bile insanlar için nesnel ve asıl olarak yanlış olanın, aynı zamanda öznel anlamda iyi ve doğru olamayacağı konusunda Platon'a karşı çıkamazlar. Kültür endüstrisinin uydurmaları ne mutlu bir hayatın, ne de ahlaki sorumluluğa götüren yeni bir sanatın rehberi olabilir, onlar ancak, büyük çıkar çevreleri tarafından çizilen çizgiden çıkmamaları için insanlara öğüt vermeye yarayabilir. Yaygınlaştırmaya çalıştığı uzlaşma görünmez, şeffaf olmayan bir yetkeyi güçlendirir. Kültür endüstrisi asıl anlamı ve mantığı değil de faydası bakımından, gerçeklikteki konumu ve ortada bulunan iddiaları açısından değerlendirilecek olursa; dikkatler onun daima başvurduğu fayda konusuna yöneltilecek olursa, yapacağı etkinin potansiyelinin iki kat daha fazla olduğu anlaşılacaktır. Ama bu potansiyel, gücün yoğunlaşması sayesinde, çağdaş toplumun güçsüz bireylerinin mahkûm olduğu tanıtım ve insan zayıflıklarının sömürülmesinde yatar. Bu bireylerin bilinci daha da geriler. Bazı alaycı ABD'li film yapımcılarının on bir yaşındakileri de göz önüne alarak film çekmek durumunda olduklarını söylemeleri bir rastlantı değil. Ellerinde olsaydı, böyle yaparak yetişkinleri de on bir yaşına indirmek için canlarını verebilirlerdi.

Kültür endüstrisinin tekil bir ürününün geriletici etkilerini açıkça ortaya koyan sağlam bir araştırmanın henüz yapılmadığı doğrudur. Ancak, yaratıcı düşünmeyle düzenlenen bir araştırmanın, sermaye gruplarının rahatını kaçıracak sonuçlara ulaşacağına hiç kuşku yok. Ne olursa olsun, damlayan suyun

zamanla taşı deleceğini tereddüt etmeden söyleyebiliriz, özellikle de kitleleri saran kültür endüstrisi sisteminin, sapmalara giderek daha az hoşgörü gösterdiğini ve hiç durmadan aynı davranış kalıpları üzerinden hareket ettiğini düşünecek olursak. Ancak ve ancak bilinçaltının derinliklerindeki güvensizlik, sanatla empirik gerçeklik arasındaki farkın kitlelerin ruhsal doğasındaki son kalıntısı, neden uzun zamandır dünyayı kültür endüstrisi tarafından kurulduğu biçimiyle algılamadıklarını ve kabullenmediklerini açıklayabilir. Kültür endüstrisinin verdiği mesajlar iddia edildiği kadar zararsız olsa bile –ki pek çok durumda zararlı oldukları açıktır, örneğin aydınları tipik karakterlerle temsil ederek onlara yönelik antipropagandaya katkı sağlayan filmler– bu mesajlarla öne çıkardığı görüşlerin zararlı olduğu açıktır. Bir astrolog herhangi bir günde okuyucularına dikkatli araba kullanmalarını tavsiye ederse, bunun gerçekten de kimseye zararı olmaz; fakat bunun altında yatan, her gün geçerli olan ve tam da bu yüzden belli bir günde özellikle tekrarlanması aptalca görünen bir tavsiyenin doğrulanması için yıldızlara bakmak gerektiği gibi sersemletici bir fikir, alabildiğine zararlıdır.

İnsanın bağımlılaşması ve köleleşmesi, yani kültür endüstrisinin yok edici etkisi, ABD'de yapılan bir programda halktan bir kişinin, insanlar ünlü karakterleri taklit ederlerse çağımız sorunlarının yok olacağı yönündeki görüşünden daha iyi bir biçimde tarif edilemezdi. Kültür endüstrisi, ikiyüzlüce önüne geçtiği mutluluktan insanları uzaklaştırmak için aldatıcı bir memnuniyet duygusunu devreye sokmakta, dünyanın tam da kültür endüstrisinin istediği gibi olduğu fikriyle bir refah havası yaratmaktadır. Kültür endüstrisinin asıl etkisi aydınlanma karşıtlığında kendini göstermektedir ve doğa üstündeki gittikçe artan teknik egemenlik olarak aydınlanma, Horkheimer'la benim daha önce de yazdığımız gibi, kitleleri aldatma haline gelmekte, bilinci zincire vurma yöntemine dönüşmektedir. Kendi başlarına bilinçli olarak yargılayan ve karar veren özerk, bağımsız bireylerin gelişimi önünde bir engel olarak durmaktadır. Böyle bireyler, güçlenmek ve gelişmek için olgun insanlara ihtiyaç duyan demokratik toplumun olmazsa olmaz önkoşuludur. Eğer kitleler sırf kitlelere dönüştükleri için hakir görülüyorsa, şunu akıldan çıkarmamak gerekir ki, onları kitlelere dönüştürüp küçük düşürme, devrin üretim güçleri ne kadarına izin veriyorsa, o kadar olgunlaşmalarını sağlamak için, özgürleşmelerini engelleme konusunda kültür endüstrisinin rolü çok büyüktür.

Çeviren: Bülent O. Doğan



Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ilk binası; yıl 1924, Frankfurt.



Yıl 1946; Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün binası yerle bir...



Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Ensitüsü, New York, 429 West 117th Street.

Frankfurt'taki yeni Enstitü binası.



Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno

JÜRGEN HABERMAS

Daha kariyerinin başlarında Schopenhauer'den etkilenen Max Horkheimer için, Machiavelli, Hobbes ve Mandeville gibi "kötümser" burjuva yazarları hep bir başvuru kaynağı oldu. Bu yazarlar henüz yapıcı bir şekilde düşünmekten vazgeçmemişlerdi ve onların uyumsuzluklarından çıkan bir çizginin Marx'ın toplumsal kuramına kadar uzandığı söylenebilirdi. Öte yandan Marquis de Sade ve Nietzsche'nin başını çektiği "kara" burjuva yazarları bu yazarlarla olan bağlarını koparmışlardı. Horkheimer ile Theodor Adorno, en karanlık kitapları olan *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, aydınlanmanın kendi kendini yok etme sürecini kavramlaştırmak üzere görüşlerini bu yazarlarla birleştirdiler. Onların çözümlemesinde aydınlanmanın özgürleştirici gücüne umut bağlamaya artık imkân yoktu. Benjamin'in, günümüzde ironik görünen umutsuzların umudu anlayışından esinlenerek, artık paradoksal bir hal almış olan kavramlaştırma uğraşını bir yana bırakmayı reddediyorlardı. Artık bu ruh halini, bu tutumu onlarla paylaşmıyoruz. Fakat postyapısalcılık tarafından canlandırılmış bir Nietzscheciliğin gölgesi altında Horkheimer ile Adorno'nunkine şaşırtıcı derecede benzeyen ruh halleri ve tutumlar yaygınlaşmaya başladı. Bu karmaşaya engel olmak istiyorum.

Aydınlanmanın Diyalektiği tuhaf bir kitap. Büyük bir kısmı Horkheimer ile Adorno'nun Santa Monica, California'da yaptıkları tartışmalarda Gretel Adorno'nun aldığı notlardan oluşuyor. Metin 1944'te tamamlanmış ve üç yıl sonra Amsterdam'da Querido Press tarafından yayımlanmış. Birinci baskı neredeyse yirmi yıl kadar tükenmemiş. Horkheimer ile Adorno'nun, Almanya Federal

Antisemitizm

Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Adorno ile Horkheimer, tarihin felsefesine ilişkin tezlerini güncel toplumsal koşullardan hareketle somutlaştırırlarken, kitapta konuyu iki bölümde ele alırlar. Bunlardan biri Kültür Endüstrisi, diğeriyse "Antisemitizmin Öğeleri: Aydınlanmanın Sınırları" başlığı altında incelenir. Burada Adorno ile Horkheimer, antisemitizm başlığını hem Kültür Endüstrisi incelemesini tamamlamak, hem de antisemitizm ile Kültür Endüstrisi arasındaki karmaşık ilişkiyi göstermek amacıyla ele almışlardır. Kültür Endüstrisiyle antisemitizmin yapısal açıdan benzerliğinin yanı sıra iç içe geçmişliği odağa taşınır. İkisinde de insanlar, psikolojik bir bağımlılığa düşürülür, nevrotik ve psikotik davranış kalıpları içine itilirler; davranış kalıpları sabitlenir ve sonuçta bir "Führer"e, kuruma ya da ürüne tam bağımlılık gündeme gelir. Siyasal işlevleri bazı durumlarda farklılaşmış olsa da Kültür Endüstrisiyle antisemitizmin aynı toplumsal bağlam içinde ele alınması gerektiğini savunan Adorno ve Horkheimer, her iki örnekte de insanın değer açısından ele alındığını, insanların birer nesne olarak "saklanabilir" hale getirildiğini düşünürler. İnsan değeri ve onuru kavramları, ekonomiye taşınarak nicelleştirilir. Ekonomik faaliyetin ana hedefiyse kârdır. Bu anlamda totalleştirici ve totaliterleştirici bir görünüme kavuşan Kültür Endüstrisiyle antisemitizm, korunmasız olana saldırır, içerik yitimiyle belirli bir ereksizlik içinde etkinlik gösterir. Kapitalist "değerlendirme" mantığı içinde çağdaş antisemitizm, Yahudileri, onlardan yararlanmak anlamında "değerlendirdiği" gibi onları değersizleştirir, Kültür Endüstrisinin klişe ve kalıplaşmış düşünce mantığı içinde bir "Yahudi" kavramı geliştirir.

Cumhuriyeti'nin özellikle ilk yirmi yılındaki düşünsel gelişimine özel bir etkide bulunmalarını sağlayan bu kitabın yaptığı etkiyle müşterilerinin sayısı arasında anlaşılmaz bir ilişki var. Kitabın biçimi de biraz tuhaf. Elli sayfanın üstünde bir makale, iki arasözden ve üç ekten oluşuyor. Ekler kitabın neredeyse yarısını kaplıyor. Bu anlaşılmaz görünen sunum şekli, düşünsel ilerleyişin açık yapısını, ilk bakışta neredeyse algılanamaz bir hale getiriyor.

Bu yüzden kitabın iki temel tezini açıklamakla işe başlayacağım(I). Horkheimer ile Adorno'nun modernite değerlendirmesinden kaynaklanan çağdaş durum konusunda beni ilgilendiren nokta, aydınlanmayı kendisi hakkında radikal bir biçimde aydınlatmayı neden istedikleri (II). İdeolojinin bütünlemeci (bir tavır sergileyen) kendi kendini alt edişinin eleştirisinde en büyük model Nietzsche olmuştu. Horkheimer ile Adorno'yu Nietzsche'yle kıyaslamak iki tarafın kültür eleştirisi yaparken izledikleri karşıt yönler konusunda açıklayıcı olmakla kalmaz (III), aynı zamanda bizzat aydınlanma bağlamında tekrarlanan bir özdüşünüm [*self-reflection*] konusunda şüpheler doğurur (IV).

I

Aydınlanma geleneğinde, aydınlanmış düşünce mite karşıolum ve mitin karşıgücü olarak görülür. Mite *karşıolumdur*, çünkü bir nesiller zinciriyle bağlantı içindeki bir geleneğin yetkeci normatifliğinin karşısına, daha iyi savın dayatılmayan gücünü koyar; mitin *karşıgücüdür*, çünkü bireysel olarak kazanılmış ve nedenlere dönüştürülmüş kavrayışlarla kolektif güçlerin bü-

yüsünü bozması beklenir. Aydınlanma mitle çatışır ve bu yolla onun şiddetinden kurtulur.[1] Horkheimer ile Adorno, aydınlanmış düşüncenin kendinden çok emin olarak sahip çıktığı bu karşıoluma meydan okumak için, gizli bir suç ortaklığından söz ederler: "Mit aydınlanmanın ta kendisidir ve aydınlanma mite geri döner."[2] Daha önsözde ortaya atılan bu tez, ana makalede geliştirilir ve *Odysseia*'nın yorumlanması biçiminde ayrıntılandırılır.

Yazarların, Homeros'a ait olmasıyla zaten uzak kalmış bir mitsel geleneğin epik formuna değin geç bir irdelemeyi tercih etmekle bir *petitio principii*'ye düştükleri yönündeki Filologlardan gelmesi beklenen, karşı çıkış, yöntemsel bir avantaja dönüştürülmüştür: "Mitler Homerik anlatının farklı düzeylerine yerleştirilmiştir. Fakat burada onlar hakkında anlatılanlarla oluşan ve bu dağınık destanlardan çıkarılan birlik de, bir anlamda bireyin mitsel güçlerden geri çekilmesinin betimlenmesidir." Kuşkusuz iki anlamda yoldan sapmış olan Odysseus'un serüvenlerinde, mitsel güçlerden özgürleşen bir öznelliğin ilkel tarihi yansıtılmaktadır. Mitsel dünya bir yurt değil, kişinin kendi kimliği uğruna kurtulması gereken bir labirenttir: "(Esas tarihi *Odysseia*'da verilen) öznelliğin tarihöncesi dünyadan kaçışının aracı olan serüvenleri ortaya çıkaran, sıla hasretidir. Epiğin en temel paradoksu, yurt kavramının mitle karşı karşıya gelmesinde yatar; ki faşizm de miti yurt olarak sunma yanlışını yapar."

Mitsel anlatılar bireyi nesil bağlarının aracılık ettiği soy kökenlerine geri çağırır; fakat içinde bir suçluluk duygusu da barındıran, kökenlerden uzak kalmış olma halini ortadan kaldırması ve bunun için bir köprü olması gereken ayinsel hükümler eş zamanlı olarak aradaki uçurumu derinleştirirler.[3] Köken miti "çıkmış olmanın" *çift anlamını* içerir: Köklerden koparılmış olmanın ürpertisi ve kurtulmuş olmanın rahatlığı. Dolayısıyla, Horkheimer ile Adorno Odysseus'un adak adamanın samimiyetine kanmasının peşine düşerler; adak adamada aldatma esastır, insanlar simgesel olarak değer biçilen, kendilerinin yerine geçirdikleri adağı sunarak tanrıların gazabından kurtulurlar.[4] Mitin bu düzeyi ayinsel pratiğin hem gerçek, hem hayal olduğu bir bilinç durumundaki karşıtların birliğine işaret eder. Ayinsel olarak kökenlere dönmenin (ki bu, Durkheim'ın gösterdiği gibi, toplumsal dayanışmayı sağlama alır) yenileyici gücü kolektif bilinç için yaşamsal düzeyde zorunludur. Fakat kabile kolektifliğinin üyesinin bir egoya dönüşerek kaçmak zorunda olduğu, kökenlere dönmenin katışıksız hayal ürünü olma özelliği de aynı derecede zorunludur. Bu yüzden, aynı zamanda hem kutsallaştırıl-

mış hem de alt edilmiş ilkel güçler, öznelliğin ilkel tarihinde aydınlanmanın ilk aşamasını oluşturur.

Kökenlerden uzaklaşmak, özgürleşmek anlamına gelseydi başarılı bir aydınlanmadan söz edilebilirdi. Fakat mitsel güç, uğruna çaba harcanan özgürleşmeyi dizginleyen geciktirici bir an olduğunu ve kişinin kökenleriyle olan bağlarının sürmesini sağladığını ortaya koymuştur ki bu bağlar da tutsaklık demektir. Bundan dolayı Horkheimer ile Adorno, iki taraf arasında askıda kalan sürecin tümüne "aydınlanma" adını verirler. Onlara göre mitsel güçler üzerinde hâkimiyet kazanma süreci de, kaçınılmaz olarak her yeni aşamada mite geri dönmek zorundadır. Aydınlanmanın tekrar mitoloji haline döndüğünü düşünürler. Ayrıca yazarlar, bu tezi Odysseus'un bilinç düzeyiyle bağlantılı olarak doğrulamaya çalışırlar.

Odysseia'da bölüm bölüm ilerleyerek, görmüş geçirmiş Odysseus'un, –fenomenolog Hegel'deki (epik yazarı Homeros derken olduğu gibi) Tin'in, bilincin deneyimlerinden daha güçlü ve sağlam çıkmasına benzer biçimde– atıldığı serüvenlerden daha güçlü ve sağlam çıkmasıyla oluşan egosu için ödediği bedeli bulmaya çalışırlar. Bölümlerde tehlike, aldatma, kaçış ve özyükümsel geri çekilme anlatılır; bunlar sayesinde tehlikelere egemen olmayı öğrenen ego kendi kimliğini kazanarak içsel ve dışsal doğayla geçmişte kalmış bir birliğin eksiksiz mutluluğundan ayrılır. Sirenlerin şarkısı "doğayla dalgalı bir ilişki içinde olmanın" sağlama aldığı bir mutluluğu anımsatır; Odysseus zincire vurulmuş olduğunu bilen bir kişi gibi, onların ayartıcılıklarına teslim olur: "İnsanın benliğinin zeminini yaratan, kendisi üstündeki egemenliği, neredeyse her zaman, uğruna bu egemenliğin yaratıldığı öznenin yok edilmesini getirir; çünkü kendini koruma süreci içinde egemen olunan, baskı altına alınan ve çözülen töz, aslında, kendini koruma başarısının bir fonksiyonu olarak tanımlanan yaşamın ta kendisinden başka bir şey değildir; aslında o, korunması gerekendir." İçsel doğasını bastırma pahasına dışsal doğa üzerinde egemenlik kurmayı öğrenerek kimliğini biçimlendiren insan figürü, aydınlanma sürecinin ikiyüzlülüğünün ortaya çıkarıldığı bir betimleme için model oluşturur; geri çekilmenin, kendini saklamanın, ego ve (şimdi id gibi, anonim olan) kendi doğası arasındaki iletişimin kopmuş olmasının bedeli, adağın kendi içine dönmesinin bir sonucu olarak yorumlanır. Bir kez mitsel kaderi alt etmiş olan benlik, adağı içselleştirmeyi zorunlu gördüğü anda ona yine yenik düşer: "Adağın hükümsüz kalmasıyla oluşan, özdeş anlamda sürekli benlik, hemen ardından

bireyin bilincini doğal bağlamın karşısına koyarak direngen, kaskatı bir adak törenine dönüşür."

İnsanoğlu aydınlanmanın dünya-tarihsel süreci içinde kökenlerinden daha da kurtuldu, ama yine de bu durum, mitsel yineleme itkisini ortadan kaldıramadı. Modern ve tam anlamıyla rasyonelleşmiş dünya yalnızca görünüşte büyüyü bozmuştur; şeytanca bir şeyleşme, ölümcül bir yalnızlık laneti hâlâ üzerindedir. Yararsız bir özgürleşmenin felç edici etkileri, ilkel güçlerin, özgürleşmek zorunda olup da kaçmayı başaramayanlardan aldıkları intikamı ifade eder. Dışsal anlamda etkin olan doğa güçleri üzerinde rasyonel egemenlik kurma arzusu, özneyi, salt korunma uğruna üretken güçleri sınır tanımaksızın artıran, ama salt korunmayı aşacak uzlaşma güçlerini de körelmeye bırakan bir oluşum süreci içine sokar. Aydınlanmanın en kalıcı belirtisi nesneleştirilmiş dışsal doğa ve bastırılmış içsel doğa üzerinde kurulan egemenliktir.

Bu nedenle Horkheimer ile Adorno, Max Weber'in bilinen teması üzerinde bir çeşitlemeye giderler ki bu temada, büyülü güçlerini yitirmiş antik tanrılar kişilikten arındırılmış güçler kılığında mezarlarından kalkarak, iblisler arasındaki, uzlaşma olanağı taşımayan kavgayı yeniden başlatırlar.[5]

Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki retorikte boğulmayı reddeden, bir adım geri çekilerek, metnin tamamına yayılmış olan felsefi iddiayı ciddiyetle ele alan bir okur, burada geliştirilen tezin, Nietzsche'nin benzer bir şekilde ortaya koyduğu nihilizm tanısından daha az riskli olmadığı izlenimini edinebilir; yazarların bu riskin farkında oldukları, ilk bakışta görünenin aksine, ortaya koymaya çalıştıkları kültür eleştirisine zemin bulmak için tutarlı bir girişimde bulundukları; fakat bunu yaparken de sebeplerinin akla yakınlığını sorgulattıracak türden soyutlamalar ve sadeleştirmeler yaptıkları kanısına varabilir. Her şeyden önce bu kanının doğru olup olmadığını ele almak istiyorum.

Akıl, başta olanaklı kılmış olduğu insanlığı kendisi yok eder – çok geniş bir kapsama sahip olan bu tez birinci arasözde temellendiriliyor. Bu yazıda, aydınlanma sürecinin *ta en başından beri* aklı sakatlayan bir kendini koruma güdüsünün sonucu olduğuna, çünkü akla ancak doğa ve içgüdü üzerinde kurulan erekli-rasyonel bir egemenlik olması bakımından başvurduğu, yani aslında onu araçsal akıl haline getirdiği gerçeğine dikkat çekiliyor. Fakat bu henüz aklın, yakın dönem ürünlerine kadar (modern bilim, evrensel adalet ve ahlak görüşleri, özerk sanat) araçsal rasyonelliğin söylemlerinin buyruğunda olduğunu tanıtlamaya yetmiyor. Aydınlanma makalesi, aydın-

lanma ve ahlak üzerine arasöz ve Kültür Endüstrisi üzerine ek, hepsi birden yalnızca bunu tanıtlamaya çalışıyor.

Adorno ile Horkheimer'ın inancına göre *modern bilim* kendi mantıksal pozitivizmine ulaşmış, teknik yararlılık uğruna, kuramsal bilgiyle ilgili tüm ciddi iddiaları reddetmiştir: "Terk edilen şey, bilginin tüm iddiaları ve yaklaşımlarıdır. Verili olanı olduğu gibi kavramaktır. Sadece olguların üzerinde durmamızı sağlayan soyut zaman-mekânsal ilişkileri belirlemek değil, aksine onları yüzeydeki görünümler olarak, ancak toplumsal, tarihsel ve insani önemlerinin gelişimi içinde tamamlanan dolaylı kavramsal uğraklar olarak tasarlamaktır terk ettiğimiz." Pozitivist anlayış hakkında daha önce ortaya konan eleştiri, burada biraz daha artırılarak bizzat bilimlerin araçsal akıl tarafından yutulduğu yönünde bütünlemeci bir suçlamaya dönüşüyor. Buna ek olarak, Horkheimer ile Adorno, *Histoire de Juliette* (Juliette'in Öyküsü) ve *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* ile süslenmiş satırlar boyunca, dinsel-metafizik dünya görüşünün çöküşüyle tüm normatif standartların kalan tek yetke, yani bilim önünde güvenilirliklerini kaybettiklerini göstermek istiyorlar: "Marquis de Sade ve Nietzsche'nin, akıldan cinayet karşıtı esaslı bir sav çıkarmanın imkânsız olduğu gerçeğini, geçiştirmek ya da bastırmak yerine, dört bir yana duyurmaları, bugün dahi ilericilerin (ve özellikle de ilericilerin) onlara yönelttiği nefreti körükleyen şeydir." Ve yine: "Onlar, biçimci akıl, ahlaksızlıktansa ahlaklılığa yakınmış gibi yapmamışlardır." Ahlaklılığın etik-üstü yorumları konusunda daha önce yaptıkları eleştiriler, ahlaksal kuşkuculuğun alaycı bir şekilde onaylanmasına dönüşür.

Son olarak, Horkheimer ile Adorno, kitle kültürü çözümlemesi aracılığıyla, eğlencenin içinde erimiş olan *sanatın* yenilikçi gücünün sakatlandığını ve tüm eleştirel ve ütopik içeriğinden yoksun kaldığını göstermek isterler: "Bir sanat eserinin gerçekliği aşmasına imkân veren faktör, üsluptan elbette ayrılamaz; ama bu faktör gerçekten kavranabilen bir uyumdan, toplumun ve bireyin içindeki ya da dışındaki, herhangi bir şüpheli biçim ve içerik birlikteliğinden de oluşmaz; bu faktör ancak tutkulu bir kimlik arayışının zorunlu başarısızlığında, uyumsuzluğu meydana çıkaran özelliklerde bulunabilir. Büyük sanat eserinin üslubunun daima kendini-olumsuzlamayı başardığı bu başarısızlığı kabullenmek yerine, düşük sanat eseri her zaman ötekilerle olan benzerliğine, başkasının yerine aldığı kimliğe dayandı. Kültür Endüstrisinde bu taklitçilik en sonunda mutlaklaşır." Burjuva kültürünün sadece olumlamaya yönelik karakteri üzerine daha önce ortaya konan eleştiri

burada, kitle kültürünün, kendisi de her zaman ideolojik olan sanata sirayet ettiği şeklinde ortaya konan ve değiştirilemez olduğu varsayılan yargının ironik adaletine yönelen cılız bir öfkeye dönüşür.

Bu nedenle, bilim, ahlak ve sanat bakımından da sav aynı şekilde ilerler: Kültürel egemenlik alanlarının ayrışması, hâlâ din ve metafizikte içerilen tözel aklın çöküşü, aklın (soyutlanmış ve tutarlılığından yoksun bırakılmış) uğraklarını o denli güçsüzleştirir ki, bu uğraklar çılgınca bir kendini koruma güdüsünün hizmetindeki rasyonalizme çekilirler. Kültürel modernitede akıl geçerlilik iddiasından bütünüyle soyunur ve iktidar tarafından sindirilir. "Evet", ya da "Hayır" duruşu almak, geçerli önermeyle geçersiz önermeyi ayırmak için gereken eleştirel kapasite, güç istemiyle geçerlilik iddiasının düzensiz bir şekilde kaynaşması sonucu zeminini yitirmiştir.

Araçsal aklın eleştirisi bu esasa indirgendiğinde, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin modernite imgesini neden o kadar şaşırtıcı bir şekilde sadeleştirdiği açıklığa kavuşacaktır. Kültürel moderniteye özgül saygınlığını veren, Max Weber'in, değer alanlarının kendi mantıklarına göre ayrışması dediği şeydir. Olumsuzlama gücü ve "Evet" ile "Hayır" arasında ayrım yapma kapasitesi bu ayrışma tarafından sakatlandığı kadar desteklenmektedir de. Çünkü artık doğruluk, adalet ve beğeni sorunları kendilerine uygun gelen mantıkları içinde incelenebilir ve gözler önüne serilebilir. Gerçekten de kapitalist ekonomi ve modern devlette, tüm geçerlilik sorunlarını –kendini korumayı dert edinen öznelerde ve kendi içinde sürekliliğini koruyan sistemlerde görüldüğü gibi– erekli rasyonelliğin sınırlı ufkuna mahkûm etme eğilimi de güçlenmektedir. Fakat, üstelik bir de işlemsel bir form kazanan bir aklın ilerici ayrışmasına yönelen, pek de hoş görülemeyecek zorunluluk –dünya görüşlerinin ve yaşamın rasyonelleşmesiyle artan bir zorunluluk– arttıkça, aklın toplumsal geri çekilişine yönelen bu eğilimle rekabete girer. Kendi içindeki dikkatle eklemlenmiş geçerlilik alanlarının, önermesel doğruluk, normatif haklılık ve hakikilik iddialarını geçerli kılmaya yardımcı olduğu uzman kültürlerin ortaya çıkışı, *kendi mantığını* oluşturmaktadır (elbette aynı zamanda, esoterik bir karakter taşıyan ve sıradan iletişimsel pratikten koparılmakla tehlikeye atılmış olan, *kendi yaşantısını* oluşturmaktadır); ve bu gelişme, geçerlilik iddialarının güç iddiaları tarafından doğal olarak sindirilmesi ve eleştirel kapasitemizin yok edilmesiyle ön plana çıkmaktadır.

Aydınlanmanın Diyalektiği, burjuva ideallerinin boyunduruğu altında kalmış (ayrıca onlarla birlikte araçsallaştırılmış) kültürel modernitenin ras-

yonel içeriğine haksızlık etmektedir. Bunu söylerken, bilimleri ve hatta bilimlerin özdüşünüm süreçlerini, teknik olarak yararlı bilginin ortaya çıkarılmasından ibaret olmanın *ötesine* götüren özgül kuramsal dinamikten söz ediyorum; bunun da ötesinde, (her ne kadar çarpık ve eksikli bir biçimde de olsa) anayasaya dayanan hükümetin kurumlarına, demokratik iradenin formasyonuna ve kimlik formasyonunun bireysel motiflerine *de* katkıda bulunan ahlak ve hukukun evrensel temellerinden söz ediyorum; ve nihayet, erekli etkinliğin buyruklarından ve gündelik algılar üzerinde varılan uzlaşılardan özgür kılınan öznelliğin, merkezsizleşerek kazandığı temel estetik deneyimlerin –avangard sanat eserlerinde sunulan, sanat eleştirisinin söylemlerinde açıkça ifade edilen ve bireyin kendini gerçekleştirmesi için ihtiyaç duyduğu değerler silsilesinin yenilikçi bir biçimde zenginleştirilmesiyle *belli bir ölçüde* aydınlatıcı bir etkiye (ya da en azından öğretici olmanın tersi bir etkiye) ulaşmayı başaran deneyimlerin– üretkenliğinden ve patlayıcı gücünden söz ediyorum.

Bu anahtar terimler ortaya attığım savın amaçlarına göre biraz daha ayrıntılandırılırsa, kitabı ilk okuyuşta edinilecek tamamlanmamışlık ve tek taraflılık izlenimini destekleyecektir. Okuyucu haklı olarak bu aşırı sadeleştirilmiş sunum şeklinin kültürel modernitenin temel karakterlerine dikkat çekmeyi başaramadığı hissine kapılacaktır. Ama o zaman da Horkheimer ile Adorno'yu bizzat aydınlanma projesini tehlikeye atacak *derinlikte* bir aydınlanma eleştirisine girişmeye iten *sebeplerin* neler olduğu sorusu ortaya çıkacaktır. *Aydınlanmanın Diyalektiği* nesnel bir şiddete dönüşmüş olan erekli rasyonellik mitinden kaçış konusunda çok az şey vaat eder. Bu sorunu açıklığa kavuşturmak için öncelikle Marx'ın ideoloji eleştirisinin bir bütün olarak aydınlanma sürecinde oynadığı rolü tanımlayarak Horkheimer ile Adorno'nun neden bu türden bir eleştiriyi terk etmeleri, aşmaları gerektiğine inandıklarını bulmaya çalışacağım.

II

Bu noktaya kadar yalnızca öznenin ilkel güçlere karşı muğlak tavrı yönünden düşüncenin mitsel türünü tanıma fırsatını bulduk, yani kimlik formasyonunda başrol oynayan bakış açısı *–özgürleşme–* üzerinden baktık. Horkheimer ile Adorno aydınlanmayı kaderin güçlerinden kaçmak için başarısız bir çaba olarak tasarlarlar. Mitsel şiddetin laneti, kaçan kişinin üstünde özgürleşmenin ıssız boşluğu kisvesiyle hâlâ dolaşmaktadır. Hem mit-

sel, hem de aydınlanmış düşüncenin tarifine, yalnızca mitolojisizleştirmenin dönüşüm ve *temel kavramların farklılaşması* olarak tanımlandığı birkaç pasajda *farklı bir boyut* getirilmektedir. Yüzeysel olarak algılanan tüm fenomenleri, modern dünya kavrayışına artık uygun olmayan kategorilerin birbirleriyle tutarlı olmasını sağlayan, ilişkiler, benzerlikler ve temel kavramlarla karşıtlıklardan kurulu bir ağa katmak konusunda mit, bütünleştirici gücüne çok şey borçludur. Örneğin, sunum ortamı olan dil, uzlaşmaya dayalı bir simgenin anlamsal içeriğinden ve göndergelerinden tamamen ayrılmasını sağlayacak kadar gerçeklikten soyutlanmamıştır henüz; dilbilimsel bakış açısı henüz dünya düzeniyle iç içeliğini korumaktadır. Mitsel gelenekler, şeylerin düzeni ve mitin içinde kurulmuş olan kabile kimliği tehlikeye atılmadan güncellenemez. Geçerlilik kategorileri, örneğin "doğru" ve "yanlış", "iyi" ve "kötü" halen empirik kavramlarla, değişim, tesadüf, sağlık, varlık ve refahla karışmış durumdadır. Büyüsel düşünce şeyler ve insanlar, cansızla canlı arasındaki; manipüle edilebilir nesneler ile, etkinlik ve dilbilimsel ifadeler atfettiğimiz araçlar arasındaki temel kavramsal ayrımların ortaya konmasına izin vermez. Ancak mitolojisizleştirme, *bize* doğayla kültür arasındaki bir karmaşa gibi görünen bu büyüyü bozabilir. Aydınlanma süreci doğanın toplumsallığını ve insan dünyasının doğallığını yok etmeye doğru ilerler; Piaget gibi biz de, bu anlayışı *dünya görüşünün merkezsizleştirilmesi* olarak görebiliriz.

Geleneksel dünya görüşü en nihayetinde geçici hale gelir ve değişken bir yorum olarak dünyanın kendisinden ayırt edilir. Bu dış dünya, nesnel kendilikler dünyası ve toplumsal normlar (ya da normatif olarak düzenlenmiş kişilikler arası ilişkiler) dünyasına doğru farklılaşır ki her ikisi de tekil bireylerin öznel deneyimlerinin içsel dünyasının karşıtı olarak kendisini gösterir. Max Weber'in gösterdiği gibi, bu süreç dünya görüşlerinin rasyonelleştirilmesiyle ilerler ve bunlar da dinde ya da metafizikte olduğu gibi bizzat mitolojisizleştirmenin sonucudur. Rasyonelleştirmenin temel teolojik ve metafizik kavramlarda kesintiye uğramadığı yerlerde (örneğin Batı geleneğinde), geçerlilik ilişkileri alanı, yalnızca empirik karışımlardan arınmakla kalmaz, aynı zamanda hakikat, normatif haklılık ve öznel hakikilik ya da özgünlüğe uygun gelen bakış açıları bakımından da içsel olarak farklılaşır.[6]

Mit ile aydınlanma arasında askıda kalan süreç bu şekilde, yani merkezsizleşmiş bir dünyanın oluşumu olarak tarif edilirse, ideoloji eleştirisi işleminin, bu drama hangi noktadan girdiği de belirlenebilir. Ancak ve an-

cak anlam ve gerçeklik bağlamları, içsel ve dışsal ilişki birbirine karışmamış halde kaldığında, bilim, ahlak ve sanatın her biri *tek bir* geçerlilik iddiasında özelleştiğinde, her biri *kendi* mantığını izlediğinde ve tüm kozmolojik, teolojik ve kültsel süprüntüden arındırıldığında, işte ancak o zaman (empirik ya da normatif) bir kuramın ortaya attığı geçerliliğin özerkliğinin bir yanılsama olduğu, çünkü gizli çıkarların ve güç iddialarının onun içine sızdığı şüphesi doğabilir. Böyle bir şüphenin doğurduğu eleştiri, *şüphe edilen* kuramın *a tergo* ifade ettiği şeye ve geçerlilik iddialarında öne çıkardığı önermeler içinde, güvenilirliğini kaybetmeden kabul edemeyeceği bağımlılıklar bulunduğuna dair kanıtlar oluşturmaya çalışır. Bir kuramın geçerliliğinin, içinden çıktığı bağlamla ilişkilerinden yeterince bağımsız olmadığını, kuramın arkaplanında kabul edilemez bir *güç ve geçerlilik karmaşası* bulunduğunu ve kuramın da ününü buna borçlu olduğunu göstermeye çalışan bir eleştiri ideoloji eleştirisine dönüşür. İdeoloji eleştirisi, anlam bağlamı ile gerçeklik bağlamı arasındaki zorlu ayrımın kurucu olduğu bir düzlem içinde, tam da bu içsel ve dışsal ilişkilerin nasıl birbirine karıştığını göstermeye – bu karmaşanın sebebinin de geçerlilik iddialarının iktidar ilişkileri tarafından belirlenmesi olduğunu gözler önüne sermeye çalışır. İdeoloji eleştirisi kendi başına başka bir kuramla rekabet halindeki bir kuram değildir, yalnızca belli kuramsal kabullerden faydalanır. Bu kabullerle donanmış olarak, şüphe edilen kuramın *doğruluğunu*, *yanlışlığını açığa çıkarma* yoluyla reddeder. Mitolojisizleştirilmiş bir dünya anlayışını önkoşul sayan bir kuramın halen mit tarafından kuşatılmış olduğunu, üstesinden gelindiği zannedilen bir kategori hatasına işaret ederek gösterdiği ölçüde aydınlanma sürecini ileri taşır.

Bu türden bir eleştiriyle aydınlanma ilk kez özdüşünüme yönelir, artık kendi ürünlerine (kuramlarına) göre gerçekleşir. Yine de, aydınlanmanın dramı, ancak bizzat ideoloji eleştirisi, *kendisi* (artık) doğruluklar üretmediği şüphesi altında kaldığı zaman, ilk kez doruğa çıkar – ve aydınlanma ikinci bir özdüşünüme ulaşır. Ondan sonra şüphe akla kadar uzanır ki ideoloji eleştirisi aklın standartlarını burjuva ideallerinde verili bulmuş ve olduğu gibi almıştır. *Aydınlanmanın Diyalektiği* bu adımı atar – eleştiriyi kendi temellerinden bile bağımsızlaştırır. Peki Horkheimer ile Adorno neden kendilerini bu adımı atma mecburiyetinde hissetmişlerdir?

Eleştirel Kuram ilk olarak Horkheimer'ın çevresinde, Batı'da devrimlerin gerçekleşmemesi, Sovyet Rusya'da Stalinizmin ortaya çıkışı ve Alman-

ya'da faşizmin zaferi üzerine düşünülürken biçimlenmişti. Marksizmi zedelemeden Marksist öngörülerin hatalarını açıklayacağı düşünülüyordu. Bu arkaplanda, İkinci Dünya Savaşı'nın en kötü yıllarında, aklın son kırıntılarının da kaybolarak uygarlığın kalıntılarını tamamen umutsuz bıraktığı izleniminin nasıl ortaya çıktığını anlamak çok zor değil. Genç Adorno'nun Benjamin'den aldığı doğal tarih fikri,[7] öngörülemeyen bir biçimde ortaya çıkmış gibi görünüyordu. Tarih, en fazla hız kazandığı anda doğanın içinde pıhtılaşmış, artık tanınamaz hale gelen bir umudun Golgota'sına dönüşmüştü.

Çağdaş tarih ve psikoloji içinde böyle açıklamalar, ancak sistematik bir dürtünün ipuçlarını yarattıkları ölçüde kuramsal bağlamları açısından ilgi çekici olabilirler. Bilindiği gibi, Frankfurt çevresinin 1930'larda temel aldığı tarihsel maddeciliğin temel kabulleri politik deneyimlerin etkisinden kurtulamazdı.

Doğa

Eleştirel Kuramın savunduğu tarih felsefesi, insanın doğaya nasıl egemen olduğunu açıklamaya çalışan açılımlardan meydana gelir. Uygarlık "doğaya egemen olmak"tır. Diyalektik süreç içinde bu egemenliğin insanlardan intikam alırcasına geri vurmasıyla ortaya çıkan kapitalist dünya içinde yeni bir uygarlık kavramı biçimlenir. Burada artık insanın doğaya egemen olması ile insanın insanlığa egemen olması arasındaki ayrım ortadan kalkar ve egemenlik adeta doğal bir görünüme bürünür. Böyle bir uygarlık anlayışı içinde toplumsal iktidar, tarihin doğal temel örüntüsüymüş gibi görünür. Bu noktada doğa egemenliği, insanın insan üzerindeki egemenliğine dönüşür. Tevrat'tan bu yana uygarlık sürecinin ana ilkesi kabul edilen "dünyaya egemen olun ve çoğalın" ülküsü, özellikle teknolojik imkânların artmasıyla doğanın tahrip edilmesi sürecine dönüşünce, gelişmiş ülkelerin doğayı koruma amacıyla büyük miktarlarda paralar harcamalarına yol açar. Oysa Adorno'ya göre, bir taraftan açlık ve sefaletin hüküm sürmesi, diğer taraftan doğayı korumak için para harcanması, diyalektik bir tarihsel süreç olarak algılanmalıdır. Aynı diyalektik süreç içinden bakıldığında, insanların "doğa" kavramlarının da ancak tarihsel bir bakış açısı içinde anlamlı olduğu görülecektir. Bu sebeple gündelik dilde kullanılan doğa kavramıyla bir çiftçinin ya da bilimadamının doğa kavramının ayrı olduğu ortadadır. Öte yandan insanların algıladıkları doğa da kendi içinde bir "yalandır", der Adorno. Çünkü burada doğa olarak algılanan (örneğin ağaçlar, ormanlar ya da çayırlar), aslında kültürdür: insan elinden çıkma, işlenmiş toprak. Bu anlamda Eleştirel Kuramda birincil ve ikincil doğa diye bir ayrıma gidilir. Buna göre birincil doğa, yaygın dilde ifade edilen doğadır, yani bir bakıma gerçek doğadır. Ancak böyle bir doğa kavramı, olsa olsa doğabilimsel bir kavram olarak ve hipotetik biçimde vardır. İkincil doğa ise, işlenmiş doğayı ifade eder. Buna parkları örnek göstermek mümkündür: insan elinden çıkma "yapay" bir doğadır burası. Adorno'ya göre birincil ve ikincil doğa, birbiriyle diyalektik bir ilişki içindedir. Felsefi anlamda doğa kavramı bu diyalektiğin billurlaşmasından ibarettir. Bu anlamda felsefi doğaya tarih olarak bakmak gerekir, tarihe de doğa olarak. Tarih ile doğa diyalektik bir bütünlük içindedir. Böylece doğa egemenliği, insan egemenliğine dönüşür, insan egemenliğiyse doğaya yabancılaşma halini alır.

Kitaba gelişigüzel serpiştirilmiş "Notlar ve Taslaklar"dan "Felsefe ve [Bilimsel] İşbölümü" üzerine olan parçada, Eleştirel Kuramın klasik döneminden kalmaymış gibi görünen bir bölüm vardır. Buna göre felsefe, "yürürlükte olanların yerini dolduracak işe yarar soyut kurallar ya da hedeflere sahip değildir. Statükonun görüşlerine bağışık olması da *burjuva ideallerini istisnasız kabullenmesinden* ileri gelir. Bu idealler statükonun temsilcileri tarafından, çarpıtılmış bir şekilde ortaya konmuş idealler olabileceği gibi, ne kadar kurcalanmış, karıştırılmış olurlarsa olsunlar, mevcut teknik veya kültürel kurumların nesnel anlamı olarak tanımlanabilen idealler de olabilirler." Bu nedenle, Horkheimer ile Adorno, Marx'ın ideoloji eleştirisindeki, "burjuva idealleri"nde ifadesini bulan ve "kurumların nesnel anlamı"nda tortulaşan akıl potansiyelini kalkış noktası yapma yönteminin iki yüzü olduğunu düşünürler. Bir yandan egemen sınıfın ideolojilerine inandırıcı kuramlar oldukları yönündeki yanıltıcı görünüşünü verir, öte yandan aslında yalnızca toplumun egemen kısmına hizmet eden genel çıkar statüsünü yükselten yapıların içkin eleştirisi için bir başlangıç noktası sunar. [Klasik] ideoloji eleştirisi, böylesi kötüye kullanılan fikirlerin içindeki, kendinden saklanmış akıl parçasını ortaya çıkarır ve bu fikirleri, üretimin artık güçleri geliştiği ölçüde toplumsal hareketlerin faydalanacağı yönergeler olarak değerlendirir.

1930'lu yıllarda Eleştirel Kuramcılar, burjuva kültürünün, gelişen üretim güçlerinin baskısı altında açığa çıkması gereken rasyonel potansiyele duydukları (tarih felsefesine dayanan) güvenin bir kısmını hâlâ koruyorlardı. *Zeitschrift für Sozialforschung*'de (1932-1941) ortaya konan disiplinlerarası araştırma programı bu temel üzerine kurulmuştu. Erken Eleştirel Kuramın gelişimiyle ilgili olarak Helmut Dubiel, bu güvenin 1940'lı yılların başında nasıl kuruduğunu, Horkheimer ile Adorno'nun, Marksist ideoloji eleştirisinin iflas ettiği kanaatine nereden vardıklarını ve toplum bilimlerinin araçlarıyla toplumsal bir Eleştirel Kuram vaadini yerine koymanın mümkün olacağına neden inanmadıklarını ortaya koymuştur.[8] Horkheimer ile Adorno bunun yerine, aydınlanmayı kendisi hakkında aydınlatacağı düşünülen ideoloji eleştirisini, radikalleşmesi ve kendi kendisini alt etmesi yönünde zorlamışlardır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin önsözü şu kabulle başlar: "Teknik bilimlerdeki büyük keşiflerin bedelini kuramsal bilincin zayıflamasıyla ödediğimizi yıllardır biliyor olmamıza rağmen, bilimsel etkinliğin yanında bizim katkımızın ya eleştiri ya da uzman bakışının uzantıları olmakla sınırlanması gerektiğini düşünüyorduk. İzleksel olarak, her koşulda gelenek-

sel disiplinler, yani sosyoloji, psikoloji ve epistemoloji çerçevesinde kalmalıydık. Fakat bu kitapta bir araya getirilen parçalar, bu inancı terk etmeye zorlandığımızı göstermektedir."

"Kara" yazarların sinik bilinçleri burjuva kültürü hakkında doğruları söylüyorsa, ideoloji eleştirisinin tutunacak bir dalı yoktur; üretim güçleri ortadan kaldırmaları beklenen üretim ilişkileriyle kötücül bir karşılıklı ilişki geliştirdiğinde, eleştirinin umudu temellendirebileceği hiçbir dinamizm kalmaz. Horkheimer ile Adorno ideoloji eleştirisinin temellerini parçalanmış sayıyorlar, yine de aydınlanmanın ana figürüne tutunmak istiyorlar. Demek ki aydınlanmanın mite yaptığı şeyi bir bütün olarak aydınlanma süreci üzerine uygulamak istiyorlar. Eleştiri, geçerliliğinin temeli olan akla karşı döndüğünde bütün hale gelir. Peki bu bütünleşme ve eleştirinin bağımsızlığı nasıl anlaşılmalıdır?

III

İdeoloji şüphesi *bütün* hale gelir, fakat herhangi bir yön değişikliği olmaz. Yalnızca burjuva ideallerinin irrasyonel fonksiyonlarına karşı gelmekle kalmamış, bizzat burjuva kültürünün rasyonel potansiyeline karşı gelerek içkin olarak ilerleyen her ideoloji eleştirisinin temellerine varmıştır. Fakat bir maske düşürme etkisi yaratma niyeti, olduğu gibi durmaktadır. Akla ilişkin bir şüphenin de eklendiği o düşünce-figürü aynı kalmıştır: Artık bizzat aklın, güç ve geçerlilik iddialarıyla zararlı bir karmaşa içinde olduğu şüphesi vardır, ama amaç hâlâ aydınlanmadır. Horkheimer ile Adorno, "araçsal akıl" kavramını kullanarak, hesapçı bir zihnin zorla aklın yerine geçmesinin bedelini ortaya koymak istemektedirler.[9] Bu kavramı, yalancı bir bütünlüğe kavuşması için şişirilen erekli rasyonelliğin, geçerlilik iddiasında olanla, kendini koruma için yararlı olan arasındaki ayrımı yok ettiği, böylelikle geçerlilikle güç arasındaki engeli yıktığı, modern dünya anlayışının, mitin açıkça altedilmesini borçlu olduğunu sandığı temel kavramsal ayrımları iptal ettiği görüşünü dile getirmek kullanırlar. Akıl araçsal olduğunda iktidar tarafından sindirilir ve eleştirel gücünden yoksun kalır – kendisi üzerine uygulanan ideoloji eleştirisinin nihai açıklaması budur. Eleştirel kapasitenin kendisini yok edişinin bu şekilde betimlenmesi paradoksaldır, çünkü betimlemenin yapıldığı anda bile, yok olduğu ilan edilen eleştiriden yararlanılmalıdır. Aydınlanmanın kendi araçlarıyla hareket ederek aydınlanmanın totaliterleşmesini açığa vur-

maktadırlar. Adorno bütünlük kazanmış bir eleştirinin içindeki bu gerçekleştirici çelişkinin farkındaydı.

Adorno'nun *Negatif Diyalektik*'i bu *gerçekleştirici çelişki* içinde neden dönüp durmak zorunda olduğumuzun ve hatta neden orada kaldığımızın açıklanmasının devamı gibidir. Yanıtı aranan soru şudur: Neden bu paradoksun sürekli, aralıksız açımlanışı, büyüyle uyandırılan o özene yönelik arayışı, "memnuniyetinde kültürün henüz açığa çıkarılamamış hakikati yatan öznenin doğaya özen göstermesi" arayışını yaratır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin tamamlanmasından yirmi beş yıl sonra, Adorno felsefi itkisine sahip çıkmış ve bütünlemeci bir eleştiri içinde düşünmenin paradoksal yapısından asla sapmamıştır. Bu tutarlılığın görkemi, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* isimli eseri aydınlanma üzerine ikinci düzeyde bir düşünüm için önemli bir model olan Nietzsche ile bir karşılaştırma içinde ortaya konulacaktır. Nietzsche paradoksal yapıyı bastırmış ve modernitede aklın güç tarafından tamamıyla sindirilmesini bir *güç kuramı*yla açıklamıştır. Bu kuram rasgele parçalardan mitolojileştirilmiştir ve doğruluk iddiası yerine estetik bir parçaya uygun gelen retorik bir iddiadan fazlasını sağlayamamıştır. Nietzsche eleştirinin nasıl bütünlüğe kavuşturulacağını göstermiştir; fakat işin sonunda tek söylediği, geçerlilikle gücün birleşimini tam bir rezalet olarak gördüğü, çünkü bu birleşimin sanatsal üretimle ilgili birtakım çağrışımları olan görkemli bir güç istencine engel olduğudur. Nietzsche ile karşılaştırma, bütünlüğe kavuşturulmuş eleştiride böyle bir yön bulunmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Nietzsche, sadakatle maskeleri düşürme peşinde koşan kuramcılar içinde karşı-aydınlanmayı radikalleştiren tek kişidir.[10]

Horkheimer ile Adorno'nun Nietzsche karşısındaki duruşları çelişkilidir. Bir yandan onun "Hegel'den sonra aydınlanmanın diyalektiğini anlayan ender kişilerden" olduğunu kanıtlamaya uğraşırlar; doğal olarak, "iktidar ve akla bağlı kimlik üzerine acımasız öğretisi"ni, yani ideoloji eleştirisinin bütünlemeci kendi kendini alt edişine karşı *yaklaşımını* kabul ederler; öte yandan, Hegel'in aynı zamanda Nietzsche'nin en önemli karşı kutbu olduğu gerçeğini de atlayamazlar. Nietzsche aklın eleştirisine öyle bir olumlayıcı dönüş yaptırmıştır ki belirleyici değilleme –yani aklın kendisi güvenilmez hale geldiğinden, Horkheimer ile Adorno'nun uygulanabilir saydıkları tek işlem– bile etkisini kaybetmiştir. Nietzsche'nin eleştirisi eleştirel itkinin ta kendisini tüketir: "Uygarlığa bir karşı çıkış olarak efendilerin ahlakı, tersinden, ezilenlerin ahlakını temsil eder. Körelmiş içgüdülerin nefreti, aslında başkala-

rına angarya yüklemekten başka bir şey bilmeyenlerin, ancak kurbanları aracılığıyla açığa çıkan gerçek doğalarına işaret eder. Fakat bir tür Büyük Güç ya da devlet dini olarak efendilerin ahlakı uygarlaşma güçlerini, yani küçük çoğunluğu, küskünlüğü, daha önce karşı çıktığı her şeyi onaylar. Nietzsche'nin iddialarının gerçekleşmesi hem onları çürütür, hem de doğruluklarını açığa vurur ki bu iddialar –hayatın olumlamasına rağmen– gerçekliğin ruhuna aykırıdır."

Yazarların Nietzsche karşısındaki bu kararsız tutumları öğreticidir. Aynı zamanda, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin, Nietzsche'ye, kendi kendisinin bir eleştirisi haline dönüşmüş bir ideoloji eleştirisi stratejisinden çok daha fazlasını borçlu olduğu fikrini akla getirir. Metin içinde açıklamasına rastlamadığımız şey ise, yazarların neden (sloganvari bir şekilde tanımlamak gerekirse) Batı rasyonalizminin başarılarını ele almak konusunda açıkça hiçbir çaba harcamamış olmalarıdır. Nasıl olur da bu iki aydınlanmacı düşünür (ki hâlâ öyledirler) kültürel modernitenin rasyonel içeriğini takdir etmekten bu kadar uzak olurlar, çevrelerinde akılla iktidarın, güçle geçerliliğin biraradalığından başka bir şey göremezler? Artık *bağımsız kılınan* estetik modernitenin basit bir deneyiminden yola çıkarak, kültürel eleştiri kriterlerini şekillendirirken de mi Nietzsche'den esinlenirler?

İçerikteki benzerlikler insana ilk başta tüyler ürpertici gelir.[11] Horkheimer ile Adorno'nun "öznelliğin ilkel tarihi" üzerine kurdukları yapıda Nietzsche ile birebir örtüşmeler bulunmaktadır. Nietzsche'ye göre, insanlar yansız içgüdülerinden yoksun bırakıldıklarında, "bilinç"lerine, yani dış doğayı nesneleştirme ve manipüle etme araçlarına güvenmek zorunda kalmışlardı: "Böylece düşünmeye, anlamaya, hesaplamaya, neden ve sonuç ilişkilerini organize etmeye indirgendiler, bu bahtsız yaratıklar."[12] Öte yandan, aynı süreç içinde bu eski içgüdülerin ıslah edilmesi, artık kendiliğinden bir çıkış noktası bulamayan duyguların ve arzuların bastırılması da zorunluydu. Bu içselleştirme ve tutkuların yönünün tersine çevrilmesi süreci içinde, içsel bir doğanın öznelliği, geri çekilme ya da "kötü bilinç" üzerinden biçimlenmişti: "Kendilerini dışa vuramayan tüm içgüdüler *içe döner* – insanın *içselleşmesi* dediğim budur: yani daha sonra "ruh" olarak adlandırdığı şeyi ilk yaratan insanın ta kendisidir. Aslında adeta iki kat zar arasında sıkışmışçasına ince olan iç dünyanın tümü, dışarı boşalımı *engellendiği* ölçüde genişlemiş ve uzamıştır, derinlik, genişlik ve yükseklik kazanmıştır."[13] Nihayet, içsel ve dışsal doğa üzerinde kurulan iki egemenlik unsuru buluşmuş ve in-

sanların başka insanlar üzerinde kurdukları kurumsal egemenlik içinde yerleşik hale gelmişlerdi: "Toplum ve barış laneti" tüm kurumların temelindedir, çünkü bunlar insanları geri çekilmeye zorlar: "Politik örgütlenmenin eski özgürlük içgüdüsüne karşı kendini korumak için kullandığı o korkunç siperler –ceza da bu siperlerden biridir– bu vahşi, özgür, fırsat kollayan insanın içgüdülerinin, *insanoğlunun kendisine* yöneldiğini ortaya çıkarmıştır."[14]

Yine benzer bir şekilde, Nietzsche'nin bilgi ve ahlak eleştirisinde, Horkheimer ile Adorno'nun araçsal aklın eleştirisini biçimlendirirken geliştirdikleri bir fikrin öncelendiği de söylenebilir: Pozitivizmin nesnellik idealleri ve doğruluk iddialarının ardında, evrenselci ahlakın çileci idealleri ve haklılık iddialarının ardında, kendini koruma ve egemen olma zorunlulukları yatar. Pragmatist bir epistemoloji ve ahlaksal bir psikoloji, kuramsal ve pratik aklın maskesini indirerek, bunların iktidar iddialarının kendilerine etkin bir mazeret buldukları katışıksız kurmacalar olduklarını gösterir – hayal gücünün ve "mecaz güdüsü"nün desteğiyle; ki dışsal uyarıcılar ona, yansıtmalı tepkiler ve metnin, ardında tümüyle kaybolduğu bir yorumlar ağı için fırsat sağlar.[15]

Nietzsche, moderniteyi işlerken kullandığı bakış açısını *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nden farklı ele alır. Ve yalnızca bu bakış açısı, nesneleşmiş doğanın ve ahlaklılaştırılmış toplumun, niçin ister ayartılmış bir güç istenci, isterse de araçsal akıl şeklinde bulunsun, aynı mitsel gücün görünümünün bağıntılı formlarına battığını açıklayabilir.

Bu bakış açısı, estetik modernite ve bilişle erekliliğin tüm sınırlamalarından, emek ve yararlığın tüm buyruklarından bağımsızlaşmış, merkezsizleşmiş bir öznelliğin (avangard sanatın zoruyla) ısrarla kendini-açımlaması üzerinden gündeme getirilmişti. Nietzsche yalnızca Mallarmé'nin çağdaşı ve kafa dengi değildi;[16] yalnızca Richard Wagner'in geç Romantik ruhunu kapmamıştı; o, estetik modernitenin yirminci yüzyıl edebiyatında, resminde ve müziğinde nesnel biçimini bulan avangard bilinç karşısında aldığı, daha sonra Adorno tarafından *Estetik Kuram*'da derinleştirilecek olan tavrını kavramlaştıran ilk kişiydi. Geçici olanın yükseltilişinde, dinamik olanın övülüşünde, güncel ve yeni olanın yüceltilmesinde, estetik tarafından harekete geçirilen bir zaman-bilinci ve bozulmamış içsel varlığın özlemi ifadesini bulur. Sürrealistlerin, düşüş hikâyesinin süremini *havaya uçurmaya* yönelik anarşist niyetleri Nietzsche'de çoktan harekete geçmiş durumdadır. Daha sonra Benjamin'i, hatta Peter Weiss'ı besleyecek olan, estetik direnişin başkaldırıcı gücü, normatif olan her şeye karşı çıkan Nietzsche'de zaten deneyimden

kaynaklanmaktadır. Ahlaksal olarak iyi ile pratik olarak yararlıyı yansızlaştıran, kendini sırla rezaletin diyalektiğinde ve küfrün korkunçluğundan alınan hazda ifade eden de bu güçtür. Nietzsche Sokrates ile Mesih'i, yani doğruya ve çileci ideale inancın savunucularını en büyük rakipleri olarak görür; estetik değerleri olumsuzlayan onlardır! Nietzsche ancak sanata ("yalanın kutsandığı, aldatma iradesinin kendini gösterdiği yer sanattır"[17]) ve güzelin dehşetine, onların bilim ve ahlaklılığın kurmaca dünyasında hapis kalmayacağına inanır.

Nietzsche *beğeniyi* göklere çıkarır; "damağın Evet'i ve Hayır'ı," doğruluk ve yanlışlık, iyi ve kötünün ötesindeki tek "bilgi alma" organıdır.[18] Sanat eleştirmeninin beğeni yargısını yükselterek, değer yargısına, "değerlendirme" modeline dönüştürür. En meşru anlamıyla eleştiri, bir sıralama düzeni kuran, şeyleri tartan ve güçleri ölçen bir değer yargısıdır. Ve tüm yorumlama değerlendirmedir. "Evet" yüksek bir değer biçmeyi ifade ederken, "Hayır" düşük bir değer biçmeyi ifade eder. "Yüksek" ve "düşük" genel olarak evet/hayır durumlarının boyutlarını gösterir.

Nietzsche'nin tutarlı bir şekilde, eleştirilebilir geçerlilik iddiaları karşısındaki "Evet" ve "Hayır" duruşlarının *altını oyduğunu* görmek ilgi çekicidir. Önce olumlayıcı söylemlerin doğruluğunu ve normatif olanların da haklılığını; geçerliliği ve geçersizliği, olumlu ve olumsuz *değer yargılarına* indirgemek yoluyla değersizleştirir. "P doğrudur" ve "h haklıdır"ı (yani önermesel ifadelerin ya da zorunluluk ifadelerinin geçerliliğini savunmak için kullandığımız karmaşık ifadeleri), yanlış yerine doğruyu, kötü yerine iyiyi tercih ettiğimizi belirtmemizi, değer takdirlerini ortaya koymamızı sağlayan basit değerlendirme ifadelerine indirger. Böylelikle, Nietzsche geçerlilik iddialarını, seçimler olarak yorumlar ve sonra da şu soruyu sorar: "Diyelim ki doğruyu (ve haklılığı) tercih ediyoruz: Neden yanlışı (ve haksızlığı) tercih etmiyoruz?"[19] Doğruluğun ve haklılığın "değeri" konusundaki sorulara verilen cevaplar beğeni yargılarıdır.

Elbette bu temel değer takdirlerinin ardında, tıpkı Schelling'te olduğu gibi, estetik yargı yetisinde kuramsal ve pratik aklın birliğini güvene alacak türden, tuzaklı, gizli bir mimari bulunabilir. Nietzsche aklın güç tarafından tamamıyla asimile edildiği görüşünü ancak ve ancak değer yargılarından tüm bilişsel statüleri çıkararak ve değer takdirlerinin evet/hayır duruşlarının artık geçerlilik iddialarını değil, katışıksız güç iddialarını ifade ettiğini tanıtlayarak savunabilir.

Dilsel çözümleme bağlamında ele alındığında, tartışmanın bir sonraki adımı beğeni yargılarının zorunluklar tarafından, değer takdirlerinin irade beyanları tarafından asimile edilmesiyle ilgilidir. Nietzsche Kant'ın beğeni yargıları çözümlemesine itiraz ederek değerlendirmelerin zorunlu olarak öznel olduğu ve öznelerarası geçerlilik iddiasıyla bağdaştırılamayacağı tezine zemin bulmak ister.[20] Yararsız haz ve kişisel olmayan karakter yanılsaması ile estetik yargının evrenselliği yalnızca izleyicinin bakış açısından kaynaklanır; üreten sanatçının açısından baktığımızda değer *takdirlerinin* yenilikçi değer *koyutları* tarafından belirlendiğini görürüz. Üretimin estetiği değer *yaratan*, deha sahibi sanatçının deneyimini gözler önüne serer: Bu açıdan bakıldığında, değer takdirleri onun "değer koyan gözü" tarafından belirlenir.[21] Değer takdirleri yasasını, değer koyan üretkenlik yapar. Beğeni yargısı tarafından istenen geçerlilikte ifade edilen şey yalnızca "istencin güzel tarafından kışkırtılması"dır. Bir istenç ötekine tepki verir; bir güç diğerini etkisi altına alır.

Nietzsche'nin tüm bilişsel iddialardan arındırdığı değer takdirlerinin evet/hayır duruşlarından çıkarak güç istencine ulaşmak için kullandığı yol budur. Güzel, "güç istencinin uyarıcısıdır". Güç istencinin estetik özü, onun olabilecek en büyük çoklukta tarzdan etkilenmesini sağlayacak türden bir duyarlılık kapasitesidir.[22]

Yine de, düşünmek doğruluk unsurunda ya da genel olarak geçerlilik iddialarında[23] iş göremeyecekse; çelişme ve eleştiri, anlamlarını yitirir. *Çelişme*, olumsuzlama, şu halde yalnızca *"farklı olmayı isteme"* anlamını taşımaktadır. Nietzsche kültür eleştirisinde yalnızca bununla yetinmiş olamaz. "Farklı olmayı isteme"nin yalnızca bir kışkırtma biçimi olması beklenemez, bu aynı zamanda yaşamın düşmanı olarak görülen bilimsel ve evrensel ahlaklılık ideallerinin egemenliklerini kabul etmenin niye yanlış, hatalı ya da kötü olduğunu göstermek demektir. Fakat geçerlilikle ilgili tüm yüklemler bir kez değersizleştiğinde, değer takdirlerinde ifade edilen geçerlilik iddiaları değil de güç iddiaları olduğunda – eleştiri hangi kriterler üzerinden ayrım yapacaktır? En azından değer verilmeyi *hak eden* bir güçle değersizleşmeyi *hak eden* bir güç arasında ayrım yapma yetisine sahip olması gerekir.

"Aktif" güçlerle sadece "reaktif" güçler arasında ayrım yapan bir *güç kuramının* bu çıkmaza bir çözüm bulması beklenir. Fakat Nietzsche güç kuramının doğru ya da yanlış olabilecek bir kuram olduğunu kabul edemez. Çözümlemesinden anlaşıldığı kadarıyla kendisi de bir hayal dünyasında yüzmektedir ki burada açık renklerle koyu renkler arasında ayrım yapılabilse

de akılla akılsızlık arasında ayrım yapılamaz. Bu da aslında yeniden mitin eline düşmüş bir dünyadır ki, bu dünyada güçler birbirini etkiler ve hiçbir unsur güçler savaşının üstünde kalamaz. Belki de belli bazı dönemlerin, şimdinin en uzak ve en ilkel olana yiğitçe bağlılığı yararına kendi profilini kaybetmesi, estetik moderniteye uygun tarihdışı algı tarzının tipik bir özelliğidir: Dekadan, bir sıçrayışta kendisini barbar olanla, vahşi ve ilkel olanla ilişkilendirmeye uğraşır. Her koşulda, Nietzsche'nin köken mitlerinin iskeletini yenilemesi onun zihniyetiyle uyuşur: *Hakiki* kültür zaten uzun süredir çöküş halindedir; kökenlerden uzaklığın laneti şimdinin üzerindedir; ve bu yüzden Nietzsche halen batmakta olan bir kültürün sonucunu anti-ütopik bağlamla, yani bir geri gidiş, dönüş olarak açıklar.

Bu çerçeve yalnızca metaforik bir konuma sahip değildir, aydınlanmış düşüncenin yükümlülüklerinden kurtulmuş bir eleştiri gibi paradoksal bir uğraşa zemin hazırlamada da sistematik bir rolü vardır. Yani bütünleştirilmiş ideoloji eleştirisi Nietzsche'de, onun deyimiyle, "soykütüksel eleştiri" haline dönüşür. Eleştirel anlamda "hayır" demek bir kez askıya alındığında ve olumsuzlama prosedürü aciz bırakıldığında, Nietzsche *tüm diğer* boyutları etkileyen bir ayrım yapmayı sağlayan köken miti boyutuna döner: *Eski olan* nesiller zinciri içinde daha önce gelir ve kökene daha yakındır. Daha önce var olan şeref payesi almaya daha layıktır, tercih edilendir, bozulmamıştır, daha saftır: Daha iyi addedilir. *Kaynak* ve *soy* hem toplumsal hem de mantıksal anlamda sıralama ölçütü görevini görür.

Bu bağlamda, Nietzsche ahlak eleştirisini *soykütük* üzerine kurar. Bir kişiye ya da bir etkinlik tarzına geçerlilik ölçütü temelinde bir derece veren ahlaksal değer takdirini, soya kadar takip eder ve dolayısıyla şu ahlaksal yargıda bulunan kişinin toplumsal düzeyine ulaşır: "*Doğru* yolu gösteren işaret levhası bana göre şu soruydu: Farklı dillerde 'iyi' için türetilen sözcüklerin gerçek etimolojik anlamı neydi? Tüm bu sözcüklerin aynı kavramsal dönüşümden geçtiklerini gördüm – her yerde toplumsal [*ständisch*] anlamda 'soylu', 'asil' kelimeleri temel kavramı oluşturuyor ve 'asil ruhlu', 'soylu', 'yüksek ruhlu', 'seçkin ruhlu' anlamındaki 'iyi' buradan çıkıyor: 'Sıradan', 'plebyen', 'aşağı' ise en sonunda 'kötü' kavramına dönüşüyor."[24] Demek ki güçlerin soykütüksel yerleşimi ciddi bir anlam kazanıyor: Daha erken, daha seçkin soya sahip olanlar aktif, yaratıcı kişiler; öte yandan geç, aşağı ve reaktif soydan olanların güçlerinde sapkın bir güç istenci ifade buluyor.[25]

Donald Duck

Carl Barcks'ın başta bir çizgi roman karakteri olarak tasarladığı Donald Duck, çizgi filmlere transfer olarak zaman içinde tüm dünyada tanınır hale geldi. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Donald Duck'ı iki kez anar. Ona göre, başarı ilkesine odaklı modern tüketim toplumu, Betty Boop'a karşı Donald Duck'ı tercih eder. Donald Duck, başarı hırsı dolayısıyla ya da buna rağmen, daima hüsrana uğrar; çizgi roman kahramanı Donald Duck, gerçek dünyadaki şanssız insanlar gibi sürekli başarısızdır, bu da Adorno'ya göre, seyircilerinin kendi başarısızlıklarına alışmalarını sağlar. Kültür Endüstrisinin insanları aynılaştırma ve şeyleştirme ideolojisinin en ilginç örneklerinden biridir bu.

Nietzsche bu sayede öyle bir kavramsal araca sahip oluyor ki bununla akla ve çileci ideale inancı, bilimin ve ahlaklılığın hâkimiyetini, aşağı ve reaksiyoner güçlerin salt olgusal zaferi olarak (elbette modernitenin kaderinde belirleyici olmasına rağmen) açığa vuracak hale geliyor. Çok iyi bilindiği gibi, Nietzsche'ye göre bu reaksiyoner güçlerin, zayıfların küskünlüğünden ve "yozlaştırıcı bir yaşamın koruyucu ve iyileştirici içgüdüsünden"[26] çıkmış olmaları gerekir.

IV

Kendi kendisine uygulanan bütünlemeci eleştiriyi iki farklı şekilde inceledik. Horkheimer ile Adorno, kendilerini Nietzsche ile aynı utanç verici durum içinde bulurlar: Eğer son maskeyi düşürmekten geri durmak istemiyor ve *eleştiriye devam etmek* istiyorlarsa, *tüm* rasyonel ölçütlerin çöküşünü açıklarken, en azından bir tane rasyonel ölçüte dokunmaktan kaçınmaları gerekiyor. Bu paradoks karşısında kendisini referans alan eleştiri, yönünü kaybeder. İki seçeneği vardır.

Nietzsche kurtuluşu bir güç kuramında arar ki bu kuram tutarlıdır, çünkü eleştirinin gözler önüne serdiği akılla gücün birleşimi, dünyayı bitmek bilmez güçlerarası mücadelelere terk eder, sanki mitsel bir *dünyaymış gibi*. Nietzsche'nin, Gilles Deleuze aracılığıyla yapısalcı Fransa'da bir güç kuramcısı olarak etkinlik göstermesi de bu duruma uygun düşer. Foucault da geç dönem çalışmalarında (Marx ve Freud tarafından aydınlanma geleneğinde geliştirilmiş) bastırmaya dayalı egemenlik modelini bir güç stratejileri çokluğuyla değiştirmiştir. Bu güç stratejileri birbiriyle kesişir, birbirini takip eder; söylem formasyonlarının türüne ve yoğunluk derecelerine göre ayırt edilir; ama geçerlilikleri bakımından *yargılanamazlar,* tıpkı çatışma çözümünde bilinçsiz tavır karşısında alınan bilinçli tavırda olduğu gibi.[27]

Aktif ve salt reaktif güçler öğretisi de kendi geçerliliğinin varsayımlarına saldıran bir eleştirinin utancından çıkış yolu sağlamakta başarısız olur. Yapabileceğinin en iyisi, modernitenin ufkundan çıkmayı sağlayan yolun taşlarını döşemektir. Güç iddialarıyla doğruluk iddiaları arasındaki kategorik ayrım, *her bir* kuramsal yaklaşımın zeminini oluşturuyorsa, bir kuram olarak

dayanaktan yoksundur. Maske düşürme etkisi de bir sonuç olarak dönüşmüştür: Şoka neden olan, bir şakayı *anlamanın* kahkahaya neden olması gibi, kimliği tehdit eden bir karmaşanın *kavranışının* aydınlatıcı şimşeği değil, olumlayıcı ayrımsızlaştırmadır; hata yapma, unutma, yanlış konuşmayı kimliği tehdit eden bir kategori hatasına –ya da sanatı yanılsamaya– dönüştürebilecek kategorilerin olumlayıcı bir biçimde yıkılmasıdır. Bu gerileyici yönelim özgürleşme güçlerini halen aydınlanma karşıtlığının hizmetinde tutmaktadır.

Horkheimer ile Adorno, kendisinin önüne geçen ideoloji eleştirisine içkin gerçekleştirici çelişkiyi, kuramsal bağlamda alt etmekten vazgeçerek başka bir seçeneğe yönelmişlerdir. Eleştiri üzerinde gerçekleştirilen düşünümün bu düzeyinde bir kuram geliştirme yönündeki her çaba zeminsiz kalmaya mahkûmdur; bu yüzden kuram ve pratik anlamda belirleyici değillemeden *ad hoc* kaçınırlar, böylelikle tüm çatlakları dolduran, akıl ve güç birliği karşısında sağlam dururlar: "Belirleyici değilleme, mutlağın kusurlu idelerini, yani idolleri, karşılarına denk düşmeyecekleri bir ide çıkaran katılıktan farklı bir biçimde reddeder. Diyalektik ise tersine, her imgeyi yazı olarak yorumlar. Kendi özelliklerini anlatan satırlarda, yanlışlığının kabulünün nasıl okunabileceğini de gösterir, bu itirafla güçlerinden soyunur ve hakikate uygun düşer. Bu nedenle dil yalnızca bir gösterge sistemi olmanın ötesindedir. Hegel, belirleyici değillem**e** kavramıyla, aydınlanmayı, ona atfettiği pozitivist dejenerasyondan ayırt eden bir unsuru ortaya çıkarmıştır". "Sürekli devam edip giden kuramın …. ruhu"ndan geriye kalan tek şey deneyimli bir çelişme ruhudur. Ve bu deneyim sürüp giden ilerlemenin olumsuz ruhunun "kendi sonuna… dönmesi" için söylenen tılsımlı sözler gibidir.

Bir zamanlar en derindeki kökleriyle felsefenin durduğu bir noktada bu paradoksla karşılaşan bir kişi yalnızca rahatsız bir konuma gelmekle kalmaz; *hiçbir çıkış olmadığına* yönelik, asgari düzeyde olsun bir kabul geliştirmezse, o konuma da tutunamaz. Aporetik bir durumda bile geri çekilmesi olanak dışında olmalıdır, yoksa bir yol –geri dönüş yolu– var demektir. Ama ben durumun tam da böyle olduğunu düşünüyorum.

Nietzsche ile karşılaştırma, deneyimin, çağdaş çözümlemeye rehberlik eden, onu harekete geçiren estetik ufkuna dikkat çektiği ölçüde anlamlıdır. Nietzsche'nin, estetik-anlamsal değer alanına uygun bir mantıkta ve özellikle avangard sanat ve sanat eleştirisinde kendisine dönen aklın o anıyla kuramsal ve pratik akıl arasında nasıl bir ayrım yaptığını, estetik yargıyı, akıl-

dışılığa sürülmüş bir "değer takdiri" modeli uyarınca, iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın ötesinde bir ayrım yetisine doğru nasıl biçemlendirdiğini gösterdim. Nietzsche bu yolla, bilim ve ahlakın, yoldan çıkmış bir güç istencinin benzer ideolojik ifadeleri olduklarını –tıpkı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin bu yapıları araçsal aklın cisimleşmeleri olarak açığa vurması gibi– gösterip maskeleri düşürecek bir kültür eleştirisi için kendine ölçüt yaratmış olur. Bu gerçek, Horkheimer ile Adorno'nun kültürel moderniteyi benzer bir deneysel ufukla, aynı yükseltilmiş duyarlıkla, hatta kişiyi iletişimsel rasyonelliğin izlerine ve mevcut formlarına karşı duyarsızlaştıran aynı atgözlüğüyle gördükleri yolundaki şüphemizi doğrulamaktadır. Adorno felsefesinin sonraki dönemlerinde, *Negatif Diyalektik* ile *Estetik Kuram*'ın karşılıklı birbirini destekleyen mimarisi de bunun bir kanıtıdır. "Özdeş olmayan" paradoksal kavramını geliştirdiği eseri, avangard sanat eserlerindeki gizli mimetik içeriği çözen öteki eserine işaret eder.

Horkheimer ile Adorno'nun 1940'ların başlarında yüz yüze geldiği soru, hiçbir çıkış yolu bırakmıyor muydu? Görüşlerini temellendirdikleri kuramın ve ideoloji eleştirisi yöntemlerinin yaşam alanının kalmadığına kuşku yok, çünkü üretim güçleri artık yok edici bir güç yaratmıyordu, çünkü krizler ve sınıf çatışmaları devrimci ya da birleşmiş bir bilinç yaratmıyor, onun yerine parçalı bir bilinç yaratıyordu, son olarak bir de, burjuva idealleri geri çekilmeye, ya da en azından içkin eleştirinin keskin bıçağını körleştiren biçimler almaya başlamıştı. Öte yandan, Horkheimer ile Adorno kuramın sosyal-bilimsel yeniden yapılandırılması için çaba harcamayı bırakmışlardı, çünkü burjuva ideallerinin doğrulanabilirlik ölçütüyle ilgili şüphecilik, bizzat ideoloji eleştirisi ölçütünü sorgulamakta gibi görünüyordu.

Horkheimer ile Adorno bu ikinci unsurla karşılaşınca gerçekten sorunlu bir hamle yaptılar; tarihselcilikle aynı hataya düşerek,[28] doğrudan bu şüphecilikten şüphe duyma zeminleri araştıracakları yerde, akla karşı sınırsız bir şüphecilikte kurtuluşu aradılar. Belki böylece eleştirel toplumsal kuramın normatif temellerini o kadar derine atarlardı ki,[29] Almanya'da herkesin gözü önünde dağılmakta olan burjuva kültürünün yarattığı koşulların verdiği rahatsızlıktan kurtulabilirlerdi.

Bir bakıma, ideoloji eleştirisi aslında ontolojik düşünceye yaraşır bir diyalektik-olmayan aydınlanmayı devam ettirdi. Çıkarılması gereken şeytanın köken ile geçerlilik arasındaki içsel ilişkilerde gizlendiği yönündeki saf bir kavrama takılı kaldı; böylece tüm empirik çağrışımlardan arındırılan kuram

kendi ortamında işleyebilecekti. Bütünleştirilmiş eleştiri bu mirası terk etmedi. Güç ile akıl arasındaki karmaşayı gizleyen örtünün tek bir çekişte açılmasını sağlayacağı beklenen "nihai maske düşürme" yönelimi, ontolojinin varolan ve yanılsamayı kategorik olarak (yani tek bir darbede) ayırma yönelimine benzeyen saf bir yönelimi ele verir. Yine de, tıpkı bir iletişim toplumunda olduğu gibi, araştırmacı, buluş ve gerekçe bağlamları birbirine öylesine düğümlenmiştir ki, yöntemli olarak ayrılmaları gerekir. Bunun için *dolayımlayıcı* bir düşünce gerekir, yani hem varlık hem de yanılsama alanları için aynı kavrayış sürekli olarak sağlanmalıdır. Akıl yürütmede daima eleştiri kuramla, aydınlanma temellendirmeyle düğüm olmuş haldedir, söyleme katılanlar, kanıtlayıcı söylemin kaçınılmaz iletişimsel varsayımlarına göre her zaman için, yalnızca daha iyi savın dayatılmayan gücünün işin içine gireceğini *düşünmek zorunda* olsalar da. Fakat bu idealleştirmenin bile, sadece kanılar "saf" olmayan ve Platoncu "saf" gibi, ya da Platoncu İdealar gibi görünüşler dünyasından koparılmış olmayan bir ortamda biçimleneceği ve onaylanacağı için zorunlu olduğunu bilirler ya da bilebilirler. Ancak bunu kabul eden bir söylem mitte korunan anlamsal potansiyellerden yayılan ışığı kesmeden mitsel düşüncenin büyüsünü bozabilir.

Çeviren: Bülent O. Doğan

Notlar

1 K. Heinrich, *Versuch über die Schwierigkeit Nein zu sagen*. (Frankfurt, 1964).
2 Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam, 1947). (Bkz. Suhrkamp Verlag tarafından 1985 yılında yayımlanan yeni baskıya yazdığım giriş.)
3 K. Heinrich, *Dahlemer Vorlesungen*, (Basel/Frankfurt, 1981), s. 112.
4 "İlahla adak yoluyla kurulan sembolik iletişimin gerçek olmadığının keşfi çok eskiye dayanıyor olmalı. Rağbet gören bir irrasyonalitenin çok yücelttiği adak sunumu, insan kurbanının yüceltilmesinden –kader kurbanının ilahlaşması yoluyla ölümün rahip tarafından rasyonelleştirilmesi kandırmacası– ayırt edilemez." Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, (Amsterdam, 1947), s. 50-1.
5 Max Weber, "Science as a Vocation" *From Max Weber: Essays in Sociology* (New York, 1965) içinde, s. 148.
6 Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*: *Reason and the Rationalization of Society*, (Boston, 1984) II. Bölüm.
7 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 1. Cilt (Frankfurt, 1973), s. 345.
8 Helmut Dubiel, *Theory and Politics*, (Cambridge, MA, 1985), I. Bölüm.
9 Özellikle bkz. Max Horkheimer, *Critique of Instrumental Reason* (New York, 1974).

10 Tutucu olmayan takipçilerinin de yaptığı gibi kendisini "anti-sosyolog" olarak adlandırmıştı. Bkz. H. Baier, "Die Gesellschaft – ein langer Schatten des toten Gottes", *Nietzsche-Studien* 10/11, s. 6.
11 Ayrıca bkz. Peter Pütz, "Nietzsche and Critical Theory," *Telos* 50 (1981-1982), s. 103-14.
12 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, (New York, 1969), s. 84.
13 A.g.y.
14 A.g.y., s. 84-5.
15 J. Habermas, "Önsöz"; F. Nietzsche, *Erkenntnistheoretische Schriften*. (Frankfurt, 1968), s. 237.
16 Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (New York, 1983), s. 32.
17 Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, s. 153.
18 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*, (New York, 1966), s. 341.
19 A.g.y., s. 199.
20 Nietzsche, *On the Genealogy of Morals,* s. 103-7.
21 A.g.y., s. 36.
22 Bkz. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, s. 236.
23 Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (New York, 1983), s. 103.
24 Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, s. 27-28.
25 A.g.y., s. 112.
26 Burada savın yapısıyla ilgileniyorum. Nietzsche ideoloji eleştirisinin temellerini, bu eleştiriyi kendine yönelik kullanıp sarstıktan sonra, kendi konumunu, köken mitiyle ilişkili bir düşünce biçimine başvurarak koruyor. *Ahlakın Soykütüğü*'nün ideolojik içeriği ve Nietzsche'nin genel olarak modern fikirlerle olan –demokrasi düşmanları içinde biraz daha birikimli olanların açıkça ilgi gösterdiği– çatışması ise bambaşka bir meseledir. Bkz. R. Maurer, "Nietzsche und die Kritische Theorie" ve G. Rohrmoser, "Nietzsches Kritik der Moral" *Nietzsche-Studien* 10/11, (Berlin, 1982), s. 34 ve s. 328.
27 H. Fink-Eitel, "Michel Foucaults Analytik der Macht"; F. A. Kittler, ed., *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, (Paderborn, 1980), s. 38; Axel Honneth ve Hans Joas, *Soziales Handeln und menschliche Natur*, (Frankfurt, 1980), s. 123.
28 H. Schnädelbach, "Über historische Aufklärung"; *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* (1979), s. 17.
29 6. notta gönderme yapılan eser dışında, bkz. *The Theory of Communicative Action*, II. Cilt, *Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason* (Boston, 1987).



Genç Adorno annesi ve teyzesiyle.

Şeytan Adorno

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Yapıtta *içerik yitimi* yabancılaşma olarak düşünülmüştür. *Sanatçı, kendi yönelimlerinin basit bir uygulayıcısı haline gelmiştir, kendi yönelimleri sanatçıya, üzerinde çalıştığı yapıtlardan doğmuş katı, yabancı zorunluluklar gibi görünürler*. Adorno'nun fark etmediği şey şu: sanatçının uygulayıcısı olduğu şey artık kendi yönelimleri bile değil, anonim yoğunluklardır. Klossowski: yönelimlerin ötesindeki yoğunluklar. Bunlar temelinde bir öznenin, bir yaratım ya da üretim öznesinin, ona atfedilebilen niteliklere ilişkin bir suçortaklığının kategorisine ve düşüncesine aittirler. Öznelliğin kapitalizmin içinde ve kapitalizm tarafından dağıtılmasını, Adorno, tıpkı Marx gibi, bir bozgun olarak değerlendirir; bu kötümserliği de, ancak bu bozgunu, yaratımın özgürleşmesi ve ele geçirilmesi diyalektiğinin olumsuz bir anı olarak kabul etmekle aşabilecektir. Ancak bu diyalektik, yaratıcı öznenin yitimindeki nihilizm kadar teolojiktir; bir din çerçevesinde, burada tarih dininin çerçevesinde, söz konusu yitim için getirilecek çözümdür. *Yeni müziğe*, özellikle Schönberg'in yeni müziğine şöyle bir açıklama getirilmiştir, *dünyanın tüm karanlıklarını ve suçlarını üstüne almıştır o, mutluluğu talihsizliğini kabul etmekte, güzelliğini de güzelin görüntüsünü kendine yasaklamakta bulur*. Sanat ifşa etme işleviyle, bir tür mesihtir. Gerçek kurtarıcılığa gelince; kristolojide olduğundan bile uzaktır buna ve öyle de olması gerekir, sanat uzlaştırıcı değildir, gücünü kendini nihilizmin içinde tutmasından, onu özümsemesinden ve böylece açığa vurmasından alır. Umut ilkesi yapıtları açık tutar, der Marksist Ernst Bloch. Adorno'nun da gelişimine katkıda bulunduğu, mitolojisizleştirilmiş bir Hıristiyanlığa doğru neredeyse bütünüyle gerilemiş olan bu aynı Marksizmdir. *Bir müzik yapıtını değerlendirmeye yarayacak tüm ölçütlerin çöktüğü* ancak nihilist bir tutumla gösterilebilir; müzik piyasasında

büyük besteciler yerine işe yaramazların boy göstermesinin olanaklılığı ancak böyle anlaşılır. Adorno'da bu değer yitimi olumlu anlamda ele alınamaz; ötekinin "büyük müziğini" yargılamayı sağlayan geleneksel sınırların yumuşamasıdır bu, müzik alanını sınırlandıran, müzeyi, kültürü sınırlayan duvarların yıkılmasıdır. Değer yitiminin olumlu anlamda değerlendirilmesi, onun bir yeniden yapılanma sürecinin vazgeçilmez ve acılı bir uğrağı olarak kabul edilmesini dışlar. Acaba devrimi hiç, negatif olmayan bir bakışla, nihilistçe, yani bir düzen değişimi içindeki kargaşanın, geçişin kendisi olarak düşündük mü? Devrimi bu şekilde düşünürsek, nasıl hareket edeceğimizi bilemeyeceğiz. Aynı şey, "sanat" için de geçerlidir.

Özne kategorisinin eleştirisi henüz yapılmış değil. Özne kategorisi yalnızca toplumun yabancılaşma, sanatın da onun çok çileler çekmiş tanığı olarak yorumlanmasının değil, tüm dışavurum kuramının çekirdeğidir. Adorno, öznenin, dolayısıyla sözümona dışavurumunun başlı başına bir ürün olduğu hakkında, bir üretici değil üretimin gaspçısı olduğu hakkında, ancak temsilden kuşku duyduğu noktada kuşku duyabilecekti. Temsilin eleştirisi onu diyalektiğin ve politikanın (hatta Marksizmin) eleştirisine götürebilecekti. Temsilden kuşku duymak (müzikte, resimde, politikada, tiyatroda, yazında, sinemada) temelinde libidonun bulunduğu, keyfi bir düzenin hükmünde gibi görünen teatral ilişkiyi ortaya koymaktır, bu düzen adamakıllı kuşatılmış olabilir de olmayabilir de. Kapitalizm bu ilişkiyi pek çok alana yayarak, destek aldığı düzenin libidoya bağlı, irrasyonel karakterini su yüzüne çıkarıyor. Bizim Adorno'ya göre avantajımız daha enerjik, daha kinik, daha az trajik bir kapitalizmde yaşamamız. Bu kapitalizm her şeyi temsile sokuyor, (Brecht'te olduğu gibi) temsil çifte katlanıyor, böylece kendini temsil ediyor. Trajedi yerini parodiye bırakıyor, libido salt sahneyi değil, sahne/salonun bütününü, kulisler ve sahne altı da dahil olmak üzere tiyatro binasının içindeki her yeri kuşatmaya başlıyor. Geriye duvarlar, giriş, çıkış kalıyor. Duvarlar-giriş-çıkışı yıkmazsak eğer, içeride çeşitli adlar altında şunlar oluşabilir: *happenings*, topluluklar, *events*, özyönetim, *T-groups*, kurumsal çözümleme, otomatik yazı, açık yapıt, işçi konseyleri, eleştirel olmasının yanında yeterince teatral da olan bir uygulama, başka türlü bir teatralliği olan bir eleştirel tiyatro. Parçalanmış, yarılmış bir öznesi olan eleştirel bir teoloji, diyor Lacancılar; artık öykü-anlatı yok, onun yerine olay yerinde konuşma, tepkileri dile getirme var. "Razorblades... half the blades into one

side... rest of the blades into... other side, Paul Bowles" (Cage). *Doktor Faustus*'un XXV. bölümünde şeytanın yüzüne taktığı üç maskeden biri Adorno'ya benzer. Şeytan ilkesi, Freud'un deyişiyle şeytansı ilke, sırayla muhabbet tellallılığı yapan basit bir adam; bir müzikal kompozisyon kuramcısı ve eleştirmeni; son olarak da boynuzlu iblis kılığına girer. Entelektüel kılığındaki şeytan, *Yeni Müziğin Felsefesi*'nden cümleler söyler hiç değiştirmeden. O pezevenk şeytansa, Thomas Mann'ın romanının müzisyen "kahramanı" Adrian Leverkühn'ün yakalandığı frengiye anıştırmadır; kurbanına ve suçortağına, genelevden kaptığı hastalığın altında bir taraftan da dehanın yattığı izlenimini verir: "Doruklar edindik kendimize: esriklikler ve aydınlanmalar, azat edilmek ve zincirlerden kurtulmak deneyimi, özgürlük, güven, incelik, güç ve zafer duyguları [...] Arada, zaman zaman bunlara uygun, gene görkemli, derinliğe uzanan bir düşüş, – yalnızca boşluğa, yıkıma ve yıkımın getirdiği güçten yoksun üzüntüye doğru değil, aynı zamanda acıya ve ahlaksızlıklara doğru." Bu Nietzscheci almaşmalarda şeytanca olan nedir? Pezevenklik tabii ki: en yükseğin bedelinin en alçakla, en hafifinkinin en ağırla, dopdolu bir yaşamınkininse ölümle "ödenmesi" gerekmektedir. Peki, biri olmadan öteki de olmuyor, bu yalnızca ve yalnızca enerjilerin ve güçlerin biçim değiştirmesi, ölen ölmüş değil, sadece köklü bir değişime uğramıştır; tamam, buraya kadar pezevenk mezevenk yok ortada. Pezevenk, değişim için bir bedel ödenmesi gerektiği düşüncesi ve uygulamasıyla çıkıyor ortaya. Şeytan öncelikle libidinal enerjinin iki durumu arasına yerleşmiş bir arabulucudur (kapitalisttir). "Coşkunun gerçek efendisi şeytan": bir efendiye yönelik yoğun duygular, bir iktidarın buyruğundaki güçler. – Tam da bunun üstüne Adorno'nun maskesi ve sözleri, aydınlıkla karanlık arasında gidip gelerek, pezevenk kılığındaki efendinin sözlerini aşar ve onları açığa çıkarır. "Leverkühn gibi varlıkların klasik çağlarda gerektiğinde biz olmadan sahip olabilecekleri şeyi, bugün yalnızca biz onlara sağlayabilecek güçteyiz." Modernitede, büyük esinler ancak şeytandan kaynaklanabilir: coşkunun efendisi artık Tanrı olamaz, esinle Tanrı'nın uyuşması için, yapıtların bir *kült* içermesi, tüm etkinlikleri kucaklayan bir düzenin onları *bağlantılandırması*, bir dinin duygulanımları birleştirmesi gerekir. Modernite bu bütünselliğin yitimidir, modernitede her yapıt sevgisizlik içinde, horgörü içinde ortaya çıkar ve yaşar; sanatçı yalnız bir yolcudur. Artık ortada bir kült değil, yalnızca bir kültür vardır. Bu durumda şeytancılık da, şiddetli bir gücün ya da yetkenin, artık yerinin olmadığı bir dünyanın sınırlarında varolmayı sürdürmesine ta-

nıklık etmektir. – Söz konusu güç ancak bir hastalık gibi, frengi gibi, nevroz gibi sürdürebilir varlığını: duygulanımların zayıfladığı bu dünyanın, etkisiz kılmak, onları kendi pozitivist "düzenine" dahil etmek için yüksek yoğunluklara taktığı adlardır bunlar. – Nitekim Adorno'ya göre, Schönbergci büyük müzik, yoğunlukların etkisinin yitmediğini kanıtlar, ancak bu müziğin taşıdığı tanıklığın arka yüzü onun anlaşılmazlığıdır, içine daldığı karanlıklardır ve bu müzik hastaların yapıtı olmakla suçlanır.

Thomas Mann'ın şeytanı ve kriz anlarında, özellikle de sonuncusunda Leverkühn, eski Almanca konuşur, Luther'in Almancasıdır bu, "eğreti çarelerin ve süslerin olmadığı, eski, güzel Almanca"dır. Yapıtın şeytancı tavrı Hıristiyan bir tavırdır, ancak bir ortaçağ Hıristiyanlığıdır bu, günahkârla günah çıkaranın, büyücüyle şeytan kovanın, cinsellikle kutsallığın arasında sıkı bir işbirliği kurulmuştur. Modern Hıristiyanlık, doruk noktalarının bir araya geldiği bu gücün yanında, yetersizlikleri kendinde barındıran bir çoktanrıcılıktır, işte bu yüzden Alman şeytanı Leverkühn'e, pagan bir kent olan Roma'nın yakınlarında kaldığı sırada görünür: tüm inanışların, tüm kuşkuculukların bir araya geldiği başkentin hoşgörü dolu, şatafatlı, uçucu günleriyle, yoğun, ciddi, zayıf yeni İncil taban tabana zıttır. Leverkühn'ün Nietzsche olduğu söylendi, Leverkühn Pascal'dır, Nietzsche'nin Pascalca bir yorumudur, yani Nietzsche hakkında, onun hiç kuşkusuz parçalanmış olan teoloji içindeki duruşu hakkında en akla yatkın "karşı-yorumdur". Yasadan dönme değil, yasa içinde dönme. *Diabolo* hâlâ *simbolo*'dur. Nietzsche üstüne ciddi bir hata, ama Schönberg'e doğru bir bakış: yeni müzik, eski müziğin, yani klasik müziğin içinde "radikal", eleştirel, yeni bir düzenin ortaya çıkması demekti elbette; ancak yeni düzenin kendisi de bir törenler dizisiydi; Frankfurt Marksizmi, "radikal", Lutherci, Yahudi, Roma ve Viyana Marksizminin, Stalin Marksizminin içinde bir düzenin ortaya çıkışıydı.

Doktor Faustus'un sonunda Thomas Mann şöyle yazar: Ben, Zeitblom (anlatıcı), 1945 çağıyla, Almanya'sıyla aynı çağdan, aynı Almanya'dan değilim. Leverkühn'ü 25 Ağustos 1940'ta öldürür. Leverkühn'ün karşısındaki sorunsal (henüz) totalitarizm değildir, Hitlercilik ise ancak temelinde libidonun olduğu ve Leverkühn'ünkine yabancı bir düzene göre mümkündür. Adorno'nun sorunsalı, aynı biçimde libidoya bağlı bir düzene dahildir, bu düzende kurban vererek bağışlanma, şehitlik, inancın barındırdığı çelişki

vardır, büyük yapıt yabancılaşma dünyasında yer bulamadığı ölçüde gerçek olacaktır, –modern kapitalizmin bugün ortadan kaldırdığı, duygulanım açısından tüm yoğunluğunu yok ettiği bir düzendir bu. Eğer Marksizm bu olsaydı, yani Marx'a, 1842'de Strauss ve Feuerbach'a göre Luther mucizesi üstüne bir not, 1844'te zafere yazgılı acı olarak proletarya üstüne bir giriş, 1856'da *Grundrisse*'lerde ve 1859'da da *Kapital I*'in yayımlanmayacak VI. bölümüne, emeğin yabancılaşmasının diyalektiği üstüne sayfalar yazdıran şey olsaydı, Marksizm bugün bütünüyle kullanımdan kalkardı, tüm dinler gibi. Ancak Marksizmde "radikal" dinsel işlev, beraberinde başka bir işlem getirir. En modern kapitalizm içinde kusursuz biçimde etkili olan bir işlemdir bu. Toplumun libidinal enerjinin harcanması ve dönüşümü, yani (Freudcu anlamında) ekonomisi olarak ortaya konması işlemi, kendine yönelik "eleştiri"den çok daha fazlasını yapmaya olanak tanır. Frankfurt Marksizminde eksik olan tam da bu olumlayıcı işlemdir. Schönbergci anlamda kompozisyonun yoğunluğunu artırmak boşunadır, nasıl ki goşist açıdan itiraz edecek doğru noktayı aramak boşunaysa: bu şeytansı eylemler inanç çerçevesi içinde kalırlar. Bir anlamda kapitalizm böyle arayışlardan çok daha güçlüdür, onları kapsadığından, onları "topladığından" değil, daha ziyade onları yararsız kıldığından ve düzeni başka biçimde, başka yere kurulmuş olduğundan.

Adorno eleştirinin son noktası, sonucu, en görkemli görünüşüdür; adeta bir havai fişek demeti. Her eleştiride bir kuşkuculuk vardır, bu Hegel (Roma) kuşkuculuğudur, yazmaya dair bir kuşkuculuk, Batılı biçimde düşünme kuşkuculuğudur. Bu kuşkuculuk yeni müzikte patlar: malzeme yalnızca bağıntı olarak değer kazanır, yalnızca bağıntı vardır. Ses diziye açılır, dizi de kendi üstünde yapılabilecek olası işlemlere. Dizisel müzik dizi ilkesini sesin tüm boyutlarına yaydığında, kuşkuculuk son haddine varacaktır. "Bana kalırsa, bir şeyin tek bir kez duyulması yeter de artar: besteci onu zihninde yarattığında", der Leverkühn-Schönberg. Malzeme duyumdan alabildiğine arındırıldığında, enerjetiğin olduğu gibi, birbirine göre konumlanmış öğelerden oluşan bir bütüne dönebilmesi beklenir. Eleştiri kulak tıkamayı gerektirir, libidinal bedenin silinişini tamamlar, tıpkı Hegel'deki gibi. Kapitalizmde de aynı şekilde, değer yasasının baskınlığı malzemeyi duyumsuzlaştırır, bizi doğal kullanım değeri kavramını ve doğal kabul edilen, mal tarafından taşınan bedensel referans kavramını terk etmeye zorlar: dizisel müzikte olduğu gibi, her şey bağıntıyla, burada bağıntının değiş tokuş edilebilmesiy-

le değer kazanır. Kuramsal olarak, eleştiri aynı konumdadır ve aynı sonucu doğurur: o, ancak nesnesiyle bağıntısı içinde bir değere sahiptir. Yapısalcılık, göstergebilim, hermenötik eleştirel konumlardır bu anlamda. Bunlara "diyalektik" sıfatını eklerseniz, kuşkuculuğun içinde hafifçe yer değiştirmekten öteye gitmiş olmazsınız.

Adorno için disonans yalnızca özneye dayatılan acının yürek parçalayıcı tanıklığı anlamına, öznel yüz anlamına gelmez. Disonans ayrıca nesnel yüzüyle de bir anlama sahiptir; kapitalizmde hüküm süren duyarsızlık ilkesindeki melodinin kalbine kadar inen bir olumlama anlamı da taşır. *Melodik ayrıntı genel yapının basit bir sonucuna dönüşür, artık onun üstünde en ufak bir etki yaratmaz. Dünyayı saran teknik gelişim türünün imgesi durumuna gelir*. Bağıntı olmayan herhangi bir şey kalmamıştır; ama bağıntı seslerde artık içkin değildir. Artık doğal denebilecek bir kaynaşma değil, duyumsal bir kaynaşmadır. Örneğin, diyatonik gamda, akorlararası çekim gücü, ki bütün bilinçli düzenlemelerin en arkaik olanı sayılır, hazırlığa ve çözülüme izin verir: *akorlar bundan böyle planlamacı bir egemenlik altında bir arada tutulan basit monatlardır*. Disonans akorları böylelikle acı içindeki öznelliğin dışavurumu olmaktan çıkarlar, onlar artık kompozisyonun bürokratik gücünün sese yansıyan etkileridir. Bu tanım Marx'ın 1844'te *Elyazmaları*'ndaki ve 1857'de *Ekonomi-Politiğin Eleştirisine Katkı* için yazdığı yayımlanmamış Giriş'teki analiziyle tam bir paralellik gösterir. Bu analiz de kayıtsızlık kategorisi; niteliğinden (mesleklerin çöküşü) ve etkinliğinden (emekçinin üretim sürecinin dışına itilmiş olması) bağımsız olarak tüm iş güçleri tarafından karşılanabilmeye doğru giden endüstriyel çalışma ve sahibinin nitelikleri hesaba katılmaksızın her nesneyle değiş tokuş edilebilen para (statülerin ve toplumsal rollerin çöküşü, kullanım değerlerinin çöküşü) üstüne odaklanır. Ama Marx ve Adorno'nun bu analizi kendi antikorunu, doğallığı üretiyormuş gibi görünür, ki bu tam da kapitalizmde *eksik* kalan şeydir. Nihilist bir bakışla, doğal bir özneye göre düşünülür. Bu Marx'ta da bulunuyor. Temsili bir düzende ödenen bedel.

Aralarına parçalar halinde tüm görüşlerimi serpiştirdiğim bu altı düşünceyi (diyalektik, eleştiri, kayıtsızlık, konum, teoloji ve dışavurum, olumlama) tanımladım. İlk başta aralarında bir çekiliş yapınca, her biri bir tavla zarı yüzü edinmiş oldu. İkinci kez zar atınca, düşüncelerin belirişine ilişkin art-

Eleştirel Kuram

Max Horkheimer, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yayın organı olan *Zeitschrift für Sozialforschung*'da (Toplumsal Araştırmalar Dergisi) 1937'de yayımladığı "Geleneksel ve Eleştirel Kuram" ve yine aynı yıl içinde Herbert Marcuse'yle birlikte kaleme aldığı "Felsefe ve Eleştirel Kuram" isimli makalesiyle Eleştirel Kuramın temelini attı. Eleştirel Kuramın hareket noktaları Kant'ın epistemolojiye yönelik eleştirileri, Hegel'in mantıkbilimi, Marx'ın politik ekonominin eleştirisi ile Freud'un psikanaliz çalışmalarıdır. Bu anlamda tek bir okul ya da araştırma programı başlığı altına girmeyen ve bir tür meta-teori görevini gören Eleştirel Kuram; tarihsel, maddeci ve diyalektiktir. Eleştirel Kuramın bir başka özelliği, aynı zamanda özeleştirel bir kuram olmasıdır. Bu kuramın kullanıcıları da Eleştirel Kuramın inceleme nesnesi haline gelir ve genellikle de özeleştirel duruş, araştırmacının kendisi tarafından, kendi üzerinde gerçekleştirilir. Eleştirel Kuramın epistemolojik hareket noktası; değerlerden arınmış, nesnel, gerçek bir hakikatin bulunmadığı, gerçeklikle ilgili bilginin ancak kişinin ilgilerinden hareketle ve dolaylı biçimde kazanıldığıdır. Eleştirel Kuramın ana inceleme nesnesi toplumdur. Bu noktada Adorno'nun Eleştirel Kurama katkıları ön plana çıkar. Adorno'ya göre kuram, esasen bir "kriz kuramı"dır. Ancak bir kriz anında, mevcut olanın değillemesi anlamında gerçek bir eleştiri mümkündür. Bu sebeple Eleştirel Kuram, değillemeci (negatif) bir kuramdır.

süremli diziyi oluşturmak kolaylaştı. Ardından bir kura çekilişi (üstlerinde 1'den 20'ye kadar sayıların yazıldığı küçük kâğıtlarla) hangi parçanın, sözün gelişi 5 ya da 14'ün ait olduğu düşünceyi (örneğin kayıtsızlık) ve dizide yerleştirileceği n sırasını belirledi. Birçok boyut tanımsız bırakıldı: her parçanın ne kadar süreceği, onları birbirinden ayıran beyazsessizliklerin süresi, kromatizm (birçok yazı türü tasarlanabilirdi) vb. *Sanatçı, kendi yönelimlerinin basit uygulayıcısı durumuna gelir*, buna ek olarak: ona ait olmayan yoğunlukların da. "We are getting rid of ownership", "our poetry now is the realization that we possess nothing": Cage. Sanatçı artık beste yapmaz, arzusunu bırakır kendi düzeni içinde akıp gitsin. Bu olumlamadır. Adorno'dan yapılan alıntılar italik olarak, ötekiler tırnak içinde verilmiştir. Şimdiki parçanın adı ise: olumlama 13.

Schönberg (klasik müzikte, tema ve gelişme arasındaki karşıtlığa dayanarak, temayı çeşitlemelerin altına gömmek, işaret edilen zaman üstündeki egemenliği ortadan kaldırmak amacıyla) *Beethoven'in ve Brahms'ın nöbetini devralırken, rahatlıkla materyalist diyalektik ve Hegel arasındaki bağıntıyla karşılaştırılabilecek bir anlamda kendini klasik müziğin mirasçısı olarak adlandırabilir*. Schönberg Brahms'ındır, tıpkı Marx'ın Hegel'e ait olduğu gibi, romantik öznenin (= devrimci burjuvanın) burjuvazinin son dönemindeki yüz üstü bırakılmış, özgür özneye ait olduğu gibi, der Adorno. Ama bu trajik öznenin Marksizmi Adorno'nunki, Frankfurt'unkidir. Zamanla ilişkinin değişimi yalnızca bir bütünlük olarak yapıtın; gelişmeyi, dolayısıyla yapıtla anlatı arasındaki analojiyi, sabit kültürel sistemin süremsizliğine varıp dayanan, bir düşüşün (bir disonansın) ve bir kurtuluşun (iyi bir akorun) artsüremini bir tür kusursuz sü-

per-kadansla çözen "son"un ortadan kalkmasına yol açmakla kalmaz –*Tinin Fenomenolojisi*'ne modellik eden *Bildungsromanen*'de olduğu gibi–; yapıtın kendisinin ortadan kalkmasına işaret edebilir; tabii eğer, bu çeşitli şekillerde yapıtın görevlerinden uzaklaşması şeklinde bile olsa, yapıt "müzikal" olarak zamanla ilişkinin ayrıcalıklı bir mekânı, dolayısıyla hâlâ ayrıcalığını koruyan bir zaman olarak kaldıysa. Adorno, Schönberg'in, müzik-anlatısı yerine bir müzik-söylevi yaptığını görür (ama çelişkili bir söylev, inanç üzerine bir söylev); Schönberg de gerçekten böyle bir müzik yapar. Schönberg ve Adorno bıçak sırtında duruyorlar. Artık orada olmayan bizlere gelince, bize gereken bir yoğunluk-müziği, erekliliği olmayan bir ses makinesi. Morton Feldmann'ın çok güzel biçimde belirttiği gibi: tasviri engelleyen, derinliksiz bir yüzey müziği. Bir politik-tragedyadansa, bir politik-yoğunluk. Öyleyse Frankfurt "radikal" Marksizmini bir yana bırakalım.

Doktor Faustus'un yayımlanmasından bir yıl sonra, 1948'de *Yeni Müziğin Felsefesi*'ne yazdığı girişin sonunda, Adorno, yöntemini yapıtlar ve uyuşmazlık diyalektiği olarak tanımlar: modern yapıt uyuşmazlığa bir biçim verdiğinde, dolayısıyla kusurlu olduğunda adını hak eder; uyuşmazlık da yapıtların ortadan kaldırılmasını getirir. Hegelci olmayan bir diyalektik söz konusudur, çünkü bütünlük eksiktir: *öznenin ve nesnenin uzlaşması şeytansı parodinin, nesnel düzende öznenin yok oluşunun yoluna saptı*. Bütünlük eksiktir = uzlaşmayı sağlayabilecek tanrı yok = her uzlaşma ancak olanaksızlığının içinde, kendi kendinin taklidi olarak bulunabilir = o şeytansı yapıttır. İstediğiniz kadar tanrının yerine şeytanı koyun, üst- önekinin yerine yer-altı acuzesini geçirin, aynı teolojik düzen içinde kalırsınız. Daha önce utandığınız nihilizmi, açığa vurmaya başlarsınız. Adorno'nun yapıtı, Mann'ınki ve Schönberg'inki gibi, nostaljinin izini taşır. Şeytan tanrının, olanaksız tanrının nostaljisidir, bu nedenle de, tam da tanrı kadar, olanaklıdır.

Adorno çağdaş sanatın görüntünün sonu, duyarlılığın safdışı bırakılması, sezgiyle (malzeme) kavram (biçim) birliğinin olanaksızlığı olduğunu iyiden iyiye fark edince, bir sonuca ulaşmak için bir anlama sürecindeymiş gibi çalışmaya başlar. *Sanat yapıtı, sanata duyduğu nefretle bilgiye yaklaşıyor.* Yapısının çözünmesi eleştirel içeriğinin ortaya çıkışını ifade eder ve *sanat yapıtlarının hakikat içeriğini eleştirel içerikleriyle birleşir*. Ama eleştirel içerik maddi, sezgisel bir içerik değildir, bir bilgi olduğu noktada ve o seviyede bir

bağıntıdır. Böylelikle malzemeyle birleşmenin, hazzın alternatifi, bilginin çilesinde yatar. Bu bilgi, Hegelci bilgi olamaz, çünkü o nesne içinde kendini bulmanın hazzıdır yine; Freud'un pek sevdiği sert tanrı Logos gibi mutsuzdur. Bu alternatiften çıkmak zorundayız: ne görünüm, *musica ficta*; ne zahmet çekerek bilgiye ulaşma, *musica fingens*; sesli yoğunlukların eğretilemeli oyunu, hiçin yansıdığı çalışma, *musica figura*.

Jdanov'la savaşmak, *ileri müziği kökenine ve toplumsal işlevlerine indirgemenin, şişirilmiş, bürokratik bir baskı dilinin sonucu olduğunu ve diyalektiğin Devlet dinine yozlaştığını* öne sürmek bugün hâlâ geçerliliğini koruyan bir şey mi? Sene 1948. Daha aktüel bir şey: ileri politikayı kökenine ve toplumsal işlevlerine indirgemek, bir Devlet dininin, onun rahiplerinin, Séguy'nin, Marchais'nin, onların *in partibus intelligentiae* yardımcılarının, goşist düşüncenin dilini kullanmak olur. Genç Mao'ların kaleminde, Jdanov'un ve babasının adları yeniden dillerde dolaşmaya başlayacak gibi. Bunun nedeni Marksist nihilizmde dini, örneğin Santo-Oficio'yu ve Engizisyon'u doğuracak alanların bulunmasıdır. Diyalektik Devlet dinine *yozlaşmış* değildir. Çağdaş Devlet diyalektikten, kuşkuculuk ve nihilizm dolu bu torbadan, bu seri üretim melankoli giysisinden başka dine sahip olamaz.

Bürokratizm karşısında, genç Marx'ı yardıma çağırmak boşunadır. Hegel'in karşısında Kierkegaard, Cizvitlerin karşısında Pascal: kiliselerin, şapellerin, ırmakta ters akıntıların doğmasına yol açmışlardır. Günümüzde bürokrasi, Troçki'nin inanmak istediği ve Troçkistlerin hâlâ inanmaya çalıştıkları gibi, proleter devrimin üzerini örtmüş Stalinci bir canavar değildir; her yerde varolan, bizzat doğru düzen olma iddiasındaki Kapital'in mekanizması, onun sözümona akılcı bir düzenleme olarak yayılmasıdır. Bireysel özne çağına karşı tepki göstermeyin, değer yasasından kurtulmuş bir enerji dolaşımının varolduğu zamanı dikkate alarak hareket edin.

Bu parçalar arasında bulunan giz, ancak ve ancak onların birlikte oluşturduğu figürün içinde kendini hissettiriyor: Beethoven'in dağılmış, bütünlüklerini yitirmiş son yapıtları. Mallarmé. Schönberg'de de aynı sessizlik hüküm sürer, der Adorno. *Estetik Kuramı*'nın dağınık yapısındaki boşluklarda da aynı sessizlik vardır. İşlemeyen makineler, Tingnely'nin makineleri –diyalektiğin içlerinde bozulduğu beyaz olaylar.

Schönberg diyalektiğe dur der. Ama diyalektik olarak.

Kusursuz armoniler dildeki ayrıntı bildiren ifadelerle ve daha da çok ekonomide parayla karşılaştırılabilir. Soyut yapıları sayesinde her yerde dolayım görevi görebilirler ve içinde bulundukları kriz şimdiki evrede, dolayımın bütün işlevlerinin içinde bulunduğu krize derinden bağlıdır. Bu Adornocu denklemin parametrelerini altüst etmek gerekir. Ekonomi politiğin eleştirisi paranın hiçbir şeyi çözmediğini, "paranın" soyutlanmasının değer yasasının soyutlanması anlamına geldiğini öğretir; değer ilkesi birbirinden son derece farklı / kayıtsız nesnelerin mal olarak değiş tokuş edilebilmesini sağlar. Tonal, dominant, dominant yedili akorların parayla ilişkisi yoktur, tersine onlar, klasik ya da barok müzikte, titizlikle gözlemlenen, üretimde ve zanaat ürünlerinde etkili olan kurallara karşılık gelirler, onlar "başyapıtlardır", malzemeyle biçim arasındaki kusursuz sayılan uzlaşmayı temsil ederler. Onlar kültün kendisidir. Adorno'nun tanımladığı, onların kültür içindeki kinik kullanımlarıdır, "garantili el yapımı" ya da "şatoda şişelenmiştir" türünden, yarattığı tepkiyle endüstriyel ekonomi içinde bazı malları öne çıkaran, bir an için onları prestij nesnelerine dönüştüren bir şey. Görünür değer yasası olarak para, yeni müziğin içinde konsonans akoru değil, işitilebilir soyutluktur, doğal diye bilinen aralıklara kayıtsızlık, oktavın 12 1/2 tona bölünmesi, tersine çevirme ve geri çekilme yasalarına göre derecelerin birbiriyle yer değiştirebilmesi, dizi ilkesinin sesin tüm boyutlarında evrenselleştirilmesidir. *Schönberg bir keresinde müziğin hayvansı sıcaklığına ve acılı havasına karşı çıkan sözler söyledi. Malzemeye yakın duran Webernci sıcaklığın tam tersine, onun soğukluğu bir kazadan sağ çıkan birininkine benzer*, der Adorno. Oysa Schönbergci soğukluk, Kapital'in her şeyi tek bir hesaba indirgemesi kadar soğuktur. Disonans kendi uç noktalarına götürür bizi: bu, modern kapitalizmin bir yöntemidir.

Freud'da olduğu gibi Marx'ta da, politik olsun libidinal olsun, ekonomik olan şeyin güncellenmesini engelleyen bir teoloji vardır. İkisinin teolojisi farklıdır: Freud'unki Yahudi, eleştirel ve karanlıktır (politika unutulmuştur bunda); Marx'ınki Katolik, Hegelci, uzlaştırıcıdır. Ama ekonominin üstünü örtme konusunda iki teoloji anlayışı da neredeyse aynı güce sahiptir. Aynı doğrultuda ikisinde de ekonomik olanın anlamla ilişkisi, temsil kategorisi içinde dondurulmuştur. Freud'daki düşlerde ve yanılsamalarda itkilerin tem-

sili, Marx'taki üstyapılarda ve ideolojilerde üretim güçlerinin temsili, orada burada eleştirilse de ilke olarak hiçbir şeyi değiştirmez, temsil edilen ekonomik olandır ve o yalnızca temsil edilebilir: Freud'a göre itkilerin doğru temsili *in verbis* divan üstünde gerçekleştirilir; Marx'a göre *in verbis et rebus* güçlerin temsili Komün döneminde sokakta, Gotha Kongresi döneminde partide gerçekleşir. Birisinde bir politika, ötekindeyse bir tedavi var, her iki durumda da güçlerin zorbalığı ve keyfiliği üzerinden laik bir teoloji yapılmaktadır. Adorno'da geriye yalnızca teoloji kalıyor, Freud'un teolojisidir bu, trajik olandır, her tür uzlaşmayı dışlayan, yer değiştirerek Marx'ınkine uyarlanmış bir teoloji; ama ne olursa olsun bu noktadaki teolojinin ekonomiyle uzak yakın ilgisi yoktur. *Leonore 3* konusunda Leverkühn'üne şunları söyletirken Thomas Mann, Adorno'dan çok daha ileri gider: "Bulunduğumuz bu yerde, bu müzik başlı başına enerjidir, soyut anlamda değil, gerçek haldeki enerjidir hatta." (Ama hemen arkasından şunları da ekler: "Burada neredeyse Tanrı'nın tanımlandığına dikkat etmişsindir. *Imitatio Dei*." Duyguların bu şekilde Pascal'cı tarzda bastırılması, kitabın bütününe yayılır.)

Nietzsche *Tragedya'nın Doğuşu*'ndan sonra tragedyaya bel bağlamamak gerektiğini, eğer trajedi diriltilmek isteniyorsa da bunun gülünç bir iş olacağını hemencecik anlamıştı. Büyük komedyen Napoléon: "Bugün tragedya, politikadır." Sözde Yahudi sorununa Nazilerin getirdiği Nihai Çözüm'ü, Stalinizmin sol karşıtı düşünceleri ortadan kaldırma girişimlerini, Birleşik Devletler demokrasisinin Çinhindi halklarının köklerini kazımasını affedilmez kılan budur, onları bir yazgının içinde düşünmenin olanaksızlığıdır. Fırsatların birinden ya da birçoğundan bir yazgı türetilmesinin soytarılık olarak değerlendirilmesi, en çok tepki uyandıracak bir yazgı biçiminde bile olsa sonunda kabul edilen bir aldatmaca olması; işte kabul edilemez olan, hiçbir geleceği olmayan budur. Bu anlamda müzik; politika, kuram, psikanaliz, felsefe, bilim, şiir (hatta biraz da resim) alanlarında bu yüzyılın ilk yarısında Viyana'nın ürettiği "tragedya", güldürü türüne dahildir. Kötü anlamda parodi: temsili mekânın "dışında" (toplum içinde) olan herhangi bir şeyin temsili zaten ölüdür; diyalektiğin Sonu.

"O dönemden bu yana, (Dijon hapishanesinde) pek çok olay meydana geldi. Geçtiğimiz hafta iki mahpus usturalarını yuttular ve hastaneye kaldırılmaları gerekti." (Ağustos 1972, *Le Monde*'un aktardığı haber).

Eleştirel bağıntı kendini eleştiremez, yapabileceği sadece özeleştirinin alaycılığında kendi kendini taklit etmektir. Bu olanaksızlık içinde, hâlâ otorite sahibi, baskın bir bağıntı, bir iktidar olarak olumsuzluğun kendisi olduğunu öne sürer. Bu iktidar, hakkında konuştuğu şeyi ortadan kaldıran dilin iktidarıdır. Eleştiri söylemiyle yalnızca, nesnesini içine attığı boş mekânı büyütebilir, bu ıssız uzamda kilitli kalmıştır, dile ve temsile aittir, nesnesini, yapıtı ve tarihi artık ancak dil olarak düşünebilir. Ama aynı zamanda bugün kendi kendini mahvetmek üzere olan şeyin, dilin baskınlığı, yapıtın *çilekeşliği*, tarihin ve politikanın çilekeşliği olduğunu kavrar. Oysa çilekeşliği eleştirmekten uzak olan eleştirmen, paylaşımının başka türlü olmasını ister: *burjuva duyumsal bir sanat ve çilekeş bir yaşam istiyor, tersi daha iyi olurdu*. Sanatta daha fazla çilekeşlik istiyor (yaşamda da daha çok "cinsellik"). Ama çilesiz bir yaşamın ve ağırbaşlı bir sanatın yolunu açan kapitalizmin kendisidir. Kapital değer yasasını bir taraftan sanatta ve yaşamda ayrılık, tasarruf, seçme, koruma, özelleştirme olarak korurken, bir taraftan da dört bir yanda değer yasasını temelinden yıkar, bizi onu hiçbir nedene dayanmayan bir şey olarak görmeye zorlar, ona inanmamızı yasaklar. Çok şakacıdır o. Her şeyi kuşkuculukla sarar, yani çilekeşlikle ve onun yararsızlığıyla. Eleştiri bu maskaralığın ötesine geçemez. Değer yasasının anlamsızlığını, karanlık bir hastalık gibi, depresyon gibi gösteren şey Eleştiri değil; (yönetilmeyen, diyalektik olmayan, gerekli olmayan, ama etkili olan) başka bir düzenin ortaya çıkışıdır. Kapitalden ve sanattan (ve de tamamlayıcısı olan *Entkunstung*'dan) çıkmamızı sağlayan şey dile bağlı olan, nihilist eleştiri değil, libidonun müdahale alanının yer değiştirmesidir. Sahip olmak, "çalışmak", hükmetmek *istemiyoruz*... Onlar ne yapsın?

Estetik Kuramı bir Fenomenoloji ya da bir Diyalektik olarak, kendi sonuna doğru ilerleyen bir söylem olarak kurulmamıştır, parçalanmıştır, Jimenez'in de gösterdiği gibi, sessizliklerle ve sessizlikle doludur. Biçiminde bütünlüğün yitimini taşır: bir alan süpürülmüştür, parçalar bir daha asla bir araya gelmeyecektir. Ama peki neden bütünlük yitimi deniyor? Klasik ve romantik felsefeye ve retoriğe ait olan bu söylem, bir düzendir (kendi yapısıyla bütünlüğün temsilini içerir); bu düzen gücünü yitirmiştir. Bir başka düzen onun yerini alır, bütünlük orada anlam taşımaz. Libido ille de bütün bir nesneye bağlı değildir. Cage'in *I Ching*'de aradığı şey: bu ne açıdan bir *yapı-sökümdür*?

Tüm bunları nasıl yazıyorum? Acaba her şeye karşı, hatta en ağır krizlere karşı ben de o kuşkuculuktan payımı aldım mı? Yazıya ve Batı'ya ait olan kuşkuculuktan; ki sanki şöyle söylüyormuşuz gibi *harekete geçirir* bizi: kriz anlarında bile en önemlisi, geriye ne kalacağıdır, yazalım, krizi kaydedelim, o kalacaktır, dolayısıyla en önemli şey olacaktır. Acının belleği ve yazısı olarak, notasyon olarak müzik baştan sona bu kuşkuculuktur, kuşkucu olana karşı bile, en acı veren şeye karşı bile gösterilen kuşkuculuk.

Şeytan figürü yalnızca diyalektik değildir, en önemlisi diyalektik içinde diyalektiğin başarısızlığıdır, olumsuzluğun içinde olumsuz olandır, kesintiye uğratılmış an ya da anlık kesintidir. Yani olumluya benzeyen, tuhaf bir şeydir, ama arızalı bir olumsuzluğun ufkuna yerleştirilmiştir. Dengesizlik anı, usturanın keskin ağzı, kenar. Adorno kenardır. Arızalı diyalektik şudur: Hitlercilikten yana çıkan Alman proletaryası; Stalin'den yana çıkan Rus proletaryası; ikisinin de kendilerini katletmeleri; faşist uçaklar tarafından ezilen ve Barselona'da Stalinciler tarafından işi bitirilen İspanyol proletaryası; 1936'da bulunduğu konumu terk eden ve reformcular tarafından işi bitirilen Fransız proletaryası; Çang ve Stalin siyasetince ortadan kaldırılan Çin proletaryası. Kızıl tanrı artık konuşmuyor, kültür kültün kalıntısına dönüşmüş, Tanrı da sustuktan sonra (Jdanov), Adorno kendisine nereyi yakıştırabilirdi, şeytanın mekânından başka? Kötülük Tanrı'nın tarafında yer aldığında, kötü bir yer değildir şeytanın mekânı. Yaratı saçmalamaya başladığında, haklı çıkması olasılığı olan, Şeytan'dır. Yardım dilenecek hiçbir şey yoktur artık, her şey geçersiz kılınacaktır. Buradan yeniden doğan bir düzen olarak Yahudiliğe ulaşılır: derlenip toparlanmış, dinselleştirilmiş anlamsızlık (= şeytan).

Aynı şekilde Schönberg'de *in absentia* tonaliteye bir gönderme vardır, bu da duyumsallığın, kadınsallığın, Katolikliğin, uzlaşan tanrının *in absentia* geçersiz kılınmasıdır, aynı şekilde Adorno'da da *in absentia* külte ve doğaya ilişkin bir gönderme vardır. Freud *in absentia*'yı hiçbir şeyin öldüremeyeceğini söyler. Bir şeyi *in absentia*'ya yerleştirmek, onu cinayetin erişemeyeceği bir yere koymak, koruma altına almak, belleğe yerleştirmek, kuşatmaktır. Schönberg'in tonalite üstündeki libido gücü büyüktür, Adorno şeytanının yeniden uzlaşmış bir insanlığın kutsallığı üzerindeki libido gücü de öyledir. Tonaliteyi ufukta tutmaktan vazgeçmek, beste yapmaktan vazgeçmektir. Po-

litikada beste yapmaktan, yapılar oluşturmaktan vazgeçmek, bütünlük düşüncesini, bütünlüğü temsil eden askeri, endüstriyel, dinsel örgütü *in absentia* korumaktan vazgeçmektir, taraf olmaktan vazgeçmektir. *Politica ficta-fingens*'ın yerine, bir *politica figura*. Olumsuz bir temsilciden (bir partiden) vb. destek almayan olumlu politika ne demek oluyor? Adorno'nun yüzüstü bıraktığı, yanıtsız bıraktığı soru budur. Marcuse ve Reich'ın bilinçaltını yeniden diyalektikleştirmelerinin bizi ondan kurtarıp kurtarmadığından emin değilim. Tıpkı okuyucusunu Hegel'den uzaklaştırmak yerine onu Hegel'e bulaştıran Rousseau gibi. Biz, bizse Hegel'in ötesindeyiz. Hegel ölüm kamplarında can vermedi (aksine trajik diyalektik sadece cesetlerle beslenir), Eleştiri'den de ölmedi (aksine onunla yaşadı), bolluk bereket içinde öldü, sıhhatten geberdi.

Adorno 60'lı yılların öğrencilerine atfedilen eylemlerinde siyasi bir Stravinsky'cilik gördü.

Leverkühn, başka pek çok örneğin yanında, Dürer'in *Melankoli*'sinde de gördüğümüz "sihirli kare"nin müzisyenidir: sütunların, satırların, çapraz hatların toplamının hep aynı sayıyı verdiği sayısal düzen. Schönberg de bu karenin müzisyenidir: dikey ve yatay satırların arasındaki, armoniyle melodi arasındaki farkı kaldırır. Klee'de de renklere ilişkin sihirli kare vardır. Sihirli kare anlatının sonudur, yapının ortaya çıkışı, yoğun farkların etkisiz kılınmasıdır. Anlatı gene olanaklı olacaktır, ama daha pek çoklarının arasında bir yapının uygulanması, bir beceriye dair bir edim olarak. Artsürem tarih gibi yüzeye aittir. Melodik anlatım, yani bir öznenin tarihsel olarak gelişmesi, umutsuzluğa düşer. Kapital ürün için neyse (basit yeniden üretimin değersiz dolaşımı içinde, tüm değiş tokuşların ayarı ilkesini olanaklı kılan değer yasası gibi) sihirli kare de ses için odur. Din için şeytansıdır bu kare, kapital açısından kesinlikle büyülü değildir, bizim için de öyle.

Çeviren: Orçun Türkay

Toplum Bilimleri Yönteminde Pozitivizm: Adorno Popper Tartışması

TEO GRÜNBERG – DAVID GRÜNBERG

Başta sosyoloji olmak üzere toplum bilimlerinin, ortaya çıkışından bu yana, doğa bilimlerinin gelişmişlik düzeyine erişip erişemeyeceği ve yöntemlerinin doğa bilimlerininkine benzeyip benzemediği problemi ile karşılaşıyoruz. Bu problemi konu alan önemli yapıtlardan biri de *Alman Sosyolojisinde Pozitivist Tartışma* başlıklı bir kitap olup,[1] söz konusu tartışma özellikle Adorno ile Popper arasında geçmiştir. Bu yazıda amacımız Adorno ile Popper arasındaki bu tartışmayı tanıtıp bir ölçüde değerlendirmektir.

Kitaptaki "pozitivist" nitelemesinin hedefi olan Popper'in bu nitelemeyi asla kabul etmediğini belirtmemiz gerekir. Ancak pozitivizm kavramı birçok farklı anlamda kullanılmıştır. Popper'in kendisine göre pozitivizm, gerçeğe aykırı olarak, bilim yöntemini, olguları gözlemleme ve toplama, tümevarımlı yoldan varsayımlar elde etme ve bu varsayımları gözlem ve deneyle pekiştirerek kuramlar elde etme biçiminde yorumlayan görüştür. Bu görüşe saptırılmış doğalcılık da diyor. Öte yandan Georg Henrik von Wright çok daha geniş anlamda pozitivizmi şu üç koşulla nitelendiriyor: (1) Tüm nesnelere uygulanabilen bir tek bilim yöntemi vardır. (2) Tüm bilimlere örnek olması gereken gelişmiş doğa bilimlerinin, özellikle matematiksel fiziğin, yöntemidir.[2] 3) Bilimsel açıklamalar nedensel olup, gözlemlenmiş olguların varsayılmış genel yasalardan türetilmesi biçimindedir.[3] Bu geniş anlamda ise Popper'e pozitivist denilebilir.[4] Öte yandan Adorno ve bağlı olduğu Frankfurt Okulu'nun temsilcileri her üç koşula karşı çıkıyorlar. Yazımızın ikinci kesiminin konusu olan Adorno'nun Popper'e yanıtında bunları göreceğiz.

1. Popper'in Tartışmaya Sunduğu Savlar

Popper toplum bilimlerinin yöntemi hakkındaki temel görüşlerini, ilk yirmisi genel olarak bilim yöntemi ve son yedisi özel olarak toplum bilimlerine ilişkin olmak üzere toplam yirmi yedi savla özetlemiştir. Ancak ilk yirmi savın bazılarında uzun uzadıya özel olarak toplum bilimlere ilişkin görüşlerini de dile getirmiştir. Biz bunları ilk yirmi savı özetledikten sonra ilgili savlara ek olarak niteleyeceğiz.

Birinci sav: Gerek kuramsal gerek kılgısal olarak evren üzerine geniş ve derin bilgimiz vardır. Bu sav doğa bilimlerine sınırlıdır.[5]

İkinci sav: Ancak bilmediklerimiz de sınırsızdır. Doğa bilimlerinin ilerlemesi, bu alanda bile bilgisizliğimizi iyice ortaya çıkarır. Nitekim her ilerleme, her problem çözümü sonucunda yeni ve çözülmemiş problemlerin bulunduğunu, üstelik sağlam olduğuna inandığımız birçok kanımızın güvenilmez olduğunu gösterir.[6]

Üçüncü sav: Bilgimizin sürekli ilerlemesi ile bilgisizliğimizin genişliğinin bağdaşmasının açıklanmaya gereksinimi vardır.[7]

Dördüncü sav: Başta bilimsel bilgi olmak üzere, her türlü bilgi algılar, gözlemler, veriler ve olgular ile değil problemler ile başlar. Problem olmadan bilgi olmaz, ama önbilgisiz problem de olmaz. Demek ki bilgi, bilgi ile bilgisizliğin geriliminden kaynaklanır. O halde bilgi olmadan problem olmayacağı gibi, bilgisizlik olmadan da problem olamayacağını söyleyebiliriz. Çünkü her problem bilgi sandığımızla olgular arasında bir çelişkinin veya çelişki izleniminin bir sonucudur.[8]

Beşinci sav: Bilgi edinme problem ile başladığına göre, bilginin bir gözlemle başlaması, gözlemin bir problem yaratması, problemin de gözlemin kimi (bilinçli ya da bilinçsiz) beklentilerimizle çatışmasına bağlıdır. Dolayısıyla bilimsel çatışmanın gerçek başlangıcı salt gözlemin kendisi değil gözlemin bir probleme yol açmasıdır. Bu sav yalnız doğa bilimleri için değil toplum bilimleri için de geçerlidir.[9]

Altıncı sav (ana sav):

(a) Toplum bilimlerinin yöntemi doğa bilimlerininki gibi araştırmalarımızı başlatan veya araştırmaların süreci içinde ortaya çıkan problemler için geçici çözümler üretmeye dayanır. Bu çözümler önerilip eleştirilir. Önerilmiş bir çözüm eleştiriye açık değilse bilimsel olamayan bir çözüm sayılıp, en azından geçici olarak safdışı edilir.

(b) Eleştiriye açık bir çözümü ise çürütmeye çalışırız. Nitekim her eleştirme çürütme denemelerinden oluşur.
(c) Eğer önerilmiş bir çözüm eleştirilerimiz sonucunda çürütülmüşse yeni bir çözüm denenir.
(d) Ama önerilmiş çözüm eleştirilere dirençli çıkarsa, bu çözümü geçici olarak kabul ederiz; böyle bir kabul ise çözümün daha çok tartışmaya ve eleştiriye değer olduğu anlamına gelir.
(e) Demek ki bilimin yöntemi problemlerimizi çözmek için yapılan denemelere dayanır. Bu denemeler de keskin eleştirilerle denetlenmiş kestirimler (*conjectures*) biçiminde yapılıp deneme ve yanılma yöntemi ile yürütülür.
(f) Bilimin nesnelliği eleştirel yöntemin nesnelliğine dayanır. Bu da hiçbir kuramın eleştiri dışında olmadığı, ve mantıksal eleştirinin başlıca aracı olan mantıksal çelişkinin nesnel olması demektir.[10]

Yedinci sav: Ana (altıncı) savın temelindeki düşünce şöyle dile getirilebilir: Tahminler haklı gösterilemediği gibi olasılı bile kılınamaz. Tek yapılacak bu kestirimleri sürekli olarak çürütmeye çalışmaktır. Bu nedenle böyle bir görüşe eleştirel yaklaşım denilebilir.[11]

Sekizinci sav: Bir kuramsal bilimin betimleyici bir uygulamasına üstünlüğü vardır; kuramsal bilgi uygulamalarından türetilemez ve uygulamalı bilim kuramsal bilimin konusunun özünü belirleyemez.[12]

Dokuzuncu sav: Bilimsel konu denilen şey aslında problemler ve önerilmiş çözümlerden oluşur. Gerçekten varolan, bu problemler ve çözümlerle birlikte bilimsel geleneklerdir.[13]

Onuncu sav: Kuramsal bilimin temeline uygulamayı koymak bilimin sonunu getirir.

On birinci sav: Bilimin nesnelliği bilimcilerinkine dayanmaz. Doğa bilimcileri bile yan tutabilir.[14]

On ikinci sav: Bilimsel nesnellik olarak betimlenen şey yalnızca eleştirel geleneğe dayanıp çoğu kez egemen bir dogmanın eleştirilmesini olanaklı kılar. Yani bilimsel nesnellik bilimcilerin karşılıklı eleştirilerinin ve bunların birbiriyle işbirliği yapması ya da yarışmasının toplumsal sonucudur. Dolayısıyla bilimsel nesnellik, böyle bir eleştiriyi olanaklı kılan birçok toplumsal ve siyasal koşula bağlıdır.[15]

On üçüncü sav: Bilimin değer yargılarından bağımsızlığı tıpkı bilimin

nesnelliği gibi yarışma, gelenek ve devletin özgür tartışmalara karşı hoşgörülü olması gibi toplumsal koşullara bağlıdır.[17]

On dördüncü sav: Eleştirel tartışmada ileri sürülenlerin, bir yandan doğruluğu ve bilimsel problemler için anlamı, öte yandan da bilimdışı problemlerle ilgisi üzerinde tartışabiliriz. Nitekim bilimdışı ilgilerimizden sıyrılmak ve bunların bilimsel araştırmamızı etkilemesini önlemek olanaksızdır. Bu durum yalnız doğa bilimlerinde değil, toplum bilimlerinde de ortaya çıkar. Ancak bilimdışı değerler olduğu gibi salt bilimsel değerler de vardır ve bunların karıştırılmaması ve doğruluk sorularından bilimdışı değerlendirmeleri ayırmak bilimsel eleştiri ve tartışmanın görevlerinden biridir. Gerçi bilimin değerden bağımsız olması isteği de bir değerdir. Bu bir paradokstur. Ancak bu paradoks, bütün değerlerden bağımsızlık isteği yerine yalnızca doğruluk, yalınlık gibi salt bilimsel değer problemlerini bilimdışı problemlerden ayırma isteğiyle yetinmekle giderilebilir.[18] Burada Popper'in sosyolojik göreliliğe karşı çıktığını görüyoruz.

On beşinci sav: Salt tümdengelimli mantığın en önemli işlevi eleştirinin bir aracı olmasıdır.[19]

On altıncı sav: Tümdengelimli mantık, mantıksal çıkarımların geçerliliğinin, yani mantıksal sonuç çıkarmanın kuramıdır. Bir mantıksal çıkarımın geçerliliğinin bir koşulu, çıkarımın öncüllerinin doğru olması durumunda sonucunun da doğru olmasıdır.[20]

On yedinci sav: Tüm öncüller doğru ve çıkarım geçerli ise sonucun *zorunlu* olarak doğru olduğunu, dolayısıyla geçerli bir çıkarımın sonucu yanlış ise tüm öncüllerinin doğru olamayacağını söyleyebiliriz.[21] Tümdengelimli mantık bu niteliği ile usçu eleştirinin kuramı oluyor; çünkü her usçu eleştiri eleştirmeye çalıştığımız bir savdan kabul edilemez sonuçların çıktığını gösterme girişimi biçimindedir.[22]

On sekizinci sav: Tümdengelimli mantık ussal eleştiri kuramıdır. Nitekim ussal eleştiri, eleştirmeyi denediğimiz savlardan kabul edilemez sonuçlar türetilmesine dayanır. Eğer bu türlü sonuçları çıkarabilirsek savımız çürütülmüş sayılır.

On dokuzuncu sav: Kuramlarla yani tümdengelimli dizgelerle çalışırız; bunun da iki gerekçesi vardır. Birincisi bir kuramın (tümdengelimli dizgenin) bir açıklama yani bir bilimsel problemi çözme denemesi olması, ikincisi de bir kuramın sonuçları yoluyla usçu bir biçimde eleştirilebilmesidir.[23]

Yirminci sav: Bu türlü eleştirel bir yaklaşımın temelinde doğruluk kavramı vardır. Eleştirilen, bir kuramın doğru olduğu savıdır. Bir kuramın eleştirmenleri olarak kanıtlamak istediğimiz böyle bir savın temelsiz ve yanlış olduğudur. Salt bilimin problemleri hep açıklama bulmaya yöneliktir. Açıklama, bir olgu, olay veya ilginç bir düzenliliğin, ya da kurala uymayan bir durumun açıklanması biçimindedir. Açıklama problemine önerilen çözüm her zaman bir kuramdan oluşur; böyle bir kuram açıklanacak şeyi, başlangıç koşulları denilen başka olgulara bağlayarak açıklar.[24] Doğruluk kavramı, doğruluğa-yaklaşma, açıklama kavramı da bir kuramın açıklayıcı gücü ya da içeriği kavramlarına yol açar. Bu son iki kavram salt mantıksaldır.[25]

Popper'in özel olarak toplum bilimlerinin yöntemi üzerine görüşlerini gerek önceki savlar gerekse sonraki savlar çerçevesinde şöyle özetleyebiliriz:

Yedinci sava ek: Doğalcılık ve bilimciliğin, *saptırılmış doğalcılık* olarak nitelenebilen yaygın bir biçimi vardır. Bu görüş, bilimsel yöntemin gözlem ve ölçmelerle başlamayı (istatistiksel veriler toplamayı), sonra tümevarım yoluyla genellemeler yapmayı ve kuramlar kurmayı, bu yolla da toplum bilimlerinde olanaklı olduğu ölçüde ideal bilimsel nesnelliği sağlamayı öngörür. Ancak bu görüş gereğince toplum bilimlerinde nesnelliğin doğa bilimlerine göre çok daha zor olduğu ileri sürülür; gerekçe olarak da nesnel bilimin değerden bağımsız olması gerektiği, ancak toplum bilimcilerin kendilerini toplumsal sınıflarının değerler dizgesinden soyutlayamayacağı, dolayısıyla değerden bağımsızlığı ve nesnelliği sınırlı ölçüde bile sağlayamayacağı belirtilir. Oysa saptırılmış doğalcılığın bütün bu düşünceleri yanlıştır. Nitekim bunlar doğa bilimleri yöntemlerinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanan bir mitosa dayanır. Yaygın olarak benimsenen ve geniş etkisi olan bu mitos, doğa bilimlerinin yöntemlerinin tümevarımlı olduğu ve nesnelliğin bu özelliğe bağlı olduğu mitosudur. Saptırılmış doğalcılık bundan sonraki savlar çerçevesinde çürütülmektedir.[26]

Sekizinci sava ek: İkinci Dünya Savaşı'ndan önce sosyolojinin, kuramsal fizik ile karşılaştırılabilen genel toplum bilimi, sosyal antropolojinin ise ilkel toplumları betimlemeye sınırlı çok özel bir sosyoloji dalı olduğu kabul edilirdi. Popper'in yazdığı 1961 yılında ise durum tersine dönmüş, sosyal antropoloji (veya etnoloji) genel toplum bilimi, sosyoloji ise ileri derecede sanayileşmiş toplumların sosyal antropolojisi sayılıp, sosyal antropolojinin bir alt alanı durumuna gelmiştir. Özellikle sosyal antropolojinin, sosyolojinin konusunun özünü içerdiği kabul edilmiştir.[27]

Dokuzuncu sava ek: Bir bilimsel konunun özü diye bir şey yoktur, dolayısıyla bu bakımdan sosyal antropoloji sosyoloji için gerekli bir koşul olamaz.

Onuncu sava ek: Antropolojinin sosyolojiye karşı baskın çıkması, gözlemsel, betimleyici ve daha nesnel olduğu sanılan ve doğa bilimlerinin yöntemi olduğuna inanılan bir yöntemin zaferidir. Bu ise Pyrrhus'vari bir zafer olup, yinelenmesi gerek antropolojinin gerekse sosyolojinin yok olmasına yol açar.

On üçüncü sava ek: Bilimin nesnelliğini, bilim insanlarının yansızlığıyla açıklayan ve "bilgi sosyolojisi" olarak adlandırılan yaklaşım, nesnelliğin yalnızca karşılıklı eleştiriye dayandığı olgusunu göz ardı ediyor. Nitekim nesnellik, yalnızca gerek tek tek bilim insanlarının gerekse çeşitli bilim topluluklarının yarışması; gelenek (özellikle eleştirel gelenek); toplumsal kurumlar (örneğin, birbiri ile yarışan dergi ve kitaplarda yayın yapma; bilimsel toplantılarda tartışma) ve devlet gücü (özgürce tartışmaya olanak sağlama) gibi toplumsal görüşlere dayanarak açıklanabilir. Araştırmacının toplumsal veya ideolojik ortamı gibi kimi ikincil ayrıntılar kısa sürede etkin olmakla birlikte, uzun sürede elenmeye yatkındır. Gerçek bilgi sosyolojisi bilimsel nesnelliği bu biçimde açıklayan yaklaşımdır. Değerlerden bağımsız olma problemi de benzer bir biçimde çözülebilir.[29]

Şimdi doğrudan doğruya toplum bilimlerinin yöntemine özgü görüşleri dile getiren savlara geçiyoruz.

Yirmi birinci sav: Salt gözlemsel olan hiçbir bilim dolayısıyla da toplum bilimi yoktur. Tüm toplum bilimleri öbür bilimler gibi kuram ortaya koymalıdır.[30]

Yirmi ikinci sav: Düşünce ve eylemlerimiz geniş ölçüde toplumsal koşullara bağlı olduğundan psikoloji bir toplum bilimidir. Dolayısıyla psikolojiyi toplum bilimlerinin temeli sayamayız. Özellikle insanın toplumsal çevresi psikoloji ile açıklanamaz, çünkü bu çevre her psikolojik açıklamanın öndayanağıdır. Böyle bir açıklamayı ancak sosyoloji yapabilir.[31]

F Skalası

Katkıda bulunanlar arasında Adorno'nun da olduğu "Otoriter Kişilik Üzerine Araştırmalar" başlıklı çalışma için hazırlanan bazı skalalar, otoriter kişiliği betimlemek için geliştirilen nicelleştirici araçlardı. İnsanların karakter yapısındaki antidemokratik yönleri ölçebilmek için kullanılacak empirik veriler, doğrudan yapılan mülakatlarla elde ediliyordu. Toplumsal azınlıklara yönelik önyargıları ölçmek için iki skala kullanılıyordu. Bunlardan birincisi A-S Skalası (Antisemitizm Skalası), diğeriyse E Skalası'ydı (Etnosantrizm Skalası). Faşizan eğilimleri ölçmek içinse F Skalası (Faşizm Skalası) kullanılıyordu. F Skalası'nda, cevaplandırılması gereken toplam yetmiş sekiz soru ve ifade bulunuyordu. Bunlara verilen cevaplar doğrultusunda faşizan eğilim ya da eğilimler belirleniyor, toplumsal araştırmalarda empirik veri kıstasına uygun bir çalışma yöntemi bu şekilde tamamlanıyordu.

Yirmi üçüncü sav: Sosyoloji, psikolojiden bağımsız olduğu anlamda ve ölçüde özerktir.[32]

Yirmi dördüncü sav: Sosyoloji, bir de nesnel anlama sosyolojisinin (*verstehende Soziologie*) psikolojiye indirgenememesinden ötürü özerktir.[33]

Yirmi beşinci sav: Ekonomi biliminin mantıksal incelenmesinden nesnel anlama yöntemi veya durumsal mantık denilebilen bir yöntem ortaya çıkar. Bu da tüm toplum bilimlerine uygulanıp, bu bilimlerin salt nesnel olan bir yöntemi olduğunu gösterir. Nitekim nesnel anlama veya durumsal mantığa yönelik bir toplum bilimi her türlü öznel ya da psikolojik düşüncelerden bağımsız olarak geliştirilebilir. Böyle bir bilimin yöntemi, insan edimlerinin toplumsal *durum*larının çözümlemesine dayanır. Bu yöntem, her edimin –edimde bulunan kişinin psikolojisinden bağımsız olarak– o kişinin durumuna dayanarak açıklanmasını öngörüp, açıklamalardaki psikolojik öğelere başvurmadan onların yerine nesnel durumsal öğeler kullanmasından dolayı bireysel olmakla birlikte kesinlikle psikolojik değildir.[34]

Yirmi altıncı sav: Durumsal mantığın açıklamaları, ussal ve kuramsal olan yeniden-kurma biçimindedir. Bu açıklamalar, aşırı derecede yalınlaştırılmış ve kalıplaştırılmış olduğundan aslında *yanlış*tır; bununla birlikte bir problem için üretilmiş açıklama seçenekleri arasında mantıksal anlamda yaklaşık olarak en doğru olanı saptanabilir.[35]

Yirmi yedinci sav: Durumsal mantık şöyle bir çerçeveyi varsayar. Edimlerimizin yer aldığı, az veya çok bilgi edinebildiğimiz fiziksel kaynaklar ve fiziksel engeller kapsayan bir fiziksel evren vardır. Ayrıca amaçlarını az veya çok bilebildiğimiz ve belli toplumsal kurumları bulunan toplumsal çevremiz vardır. Bu kurumlar toplumsal çevremizin toplumsallık niteliğini belirler.[35]

Popper savlarını ortaya koyduktan sonra salt kuramsal sosyoloji, genel durumsal mantık ve kurumlar ile gelenekler kuramının problemleri arasında şimdilik şunları öneriyor: (1) Kurumların değil, yalnız bireylerin edimleri olabilir, ancak bireyler kurumlar içinde onlar için veya onların aracılığıyla edimde bulunabilir. Bu edimlerin genel durumsal mantığı, kurum davranışlarının kuramı sayılabilir mi? (2) Amaca yönelik edimlerin kurumsal sonuçlarının kuramını kurabilir miyiz? Popper, en sonunda görüşünün özünü şöyle dile getiriyor: kuramlarımızı ussal yoldan haklı gösteremeyiz, olasılı olduklarını bile kanıtlayamayız, ama bu kuramları ussal yoldan eleştirebiliriz ve çoğu kez daha iyi olanları daha kötü olanlardan ayırt edebiliriz.[37]

2. Adorno'nun Yanıtı

Adorno yanıtına Popper'in bilginin bolluğu ile bilgisizliğin sınırsızlığına ilişkin ilk iki savı ile başlıyor. Bu durumun sosyolojide gerçekten varolduğunu kabullenmekle birlikte, aslında sosyolojiye atfedilen bilgisizliğin bu alana konu olan gerçekliğin özünün yanlış anlaşılmasından kaynaklanan haksız bir suçlama olduğunu savunuyor. Yani sosyolojideki bilgisizliğin gerçek olmaktan çok görünüşte olduğunu göstermeye çalışıyor.

Adorno'ya göre sosyolojideki bilgi eksikliği, gittikçe araştırma ile metodolojinin geliştirilmesi ve sentez yapılması yoluyla giderilemez; (toplumsal) gerçeklik bir önerme dizgesi ile dile getirilemez. Nitekim gerçeklik, yani toplum, ne tutarlı, ne yalındır, ne de yansız olarak kategorilere dayalı bir anlatıma izin verir. Tam tersine toplumsal gerçekliğin altyapısı nesne olarak toplumdur; ve bu çıkarımsal mantığın kategoriler dizgesini oluşturur.[38] Dolayısıyla toplumsal nesnenin üstünde tasarlanan çıkarımsal bir mantık bu nesnenin bilgisini sağlayamaz; böylece tutarlı, yalın ve matematiksel olarak şık bir bilişsel açıklama ideali düşer. Toplum çelişkilerle dolu ama gene de belirlenebilir, aynı zamanda ussal ve usdışı, parçalara ayrılmış, kör bir doğadır ama gene de bilince dayanan bir yapıdadır. Bu nedenle sosyolojinin yöntemi bu özelliklere ayak uydurmalıdır, yoksa salt çelişkilerden kaçınma çabasından dolayı öngörülen yöntem en ölümcül çelişki olan kendi yapısı ile nesnesinin yapısı arasındaki bir çelişkiye düşer. Toplum biliminin açıklık ve kesinlik idealinin peşine düşmesi, toplumsal gerçekliğin algılanmasını engelleyebilir.[39]

Adorno Popper'in yedinci sava ekte belirtilen saptırılmış doğalcılığa karşı çıkmasını onaylıyor. Adorno bu görüşü "geleneksel yöntem" olarak niteleyip sosyolojiye atfedilen bilgisizliğin, nesne olarak toplum ile bu geleneksel yöntem arsındaki aykırılıktan kaynaklandığını ileri sürüyor. Bunun yerine toplumsal gerçekliği kavramaya elverişli olarak nitelediği bir yöntemi[40] şu beş savla dile getiriyor.

(1) Toplumsal bütünün yaşamı bu bütünün öğelerinin üstünde ve onlardan bağımsız değildir.

(2) Toplumsal bütün, bireysel öğelerine dayanarak kendi kendini üretir ve geliştirir.

(3) Bu bütün, kendi öğelerinin gerek işbirliğinden gerekse birbirleriyle çatışmasından ayrı tutulamaz.

(4) Genel olarak da hiçbir öğe, yalnızca kendi işlevlerine dayanarak ve bireysel öğelerinin etkinliğinden kaynaklanmış olan bütünden bağımsız olarak anlaşılamaz.

(5) Dizge ile birey, birbirinin karşılıkları sayılıp ancak bu karşılıklar çerçevesinde kavranabilir.[41]

Popper, Adorno'nun bu beş savını yanlış bulmamakla birlikte sudan görüşler olarak nitelemektedir. Nitekim bu beş savı sırası ile şöyle yorumluyor:

(1)'in yorumu: Toplum, toplumsal bağıntılardan oluşur.

(2)'nin yorumu: Çeşitli toplumsal bağıntılar şu veya bu biçimde toplumu oluşturur.

(3)'ün yorumu: Bu toplumsal bağıntılar arasında işbirliği de çatışma da bulunuyor; toplum bu bağıntılardan oluştuğuna göre bu bağıntıları toplumdan ayırmak olanaksızdır.

(4)'ün yorumu: Bunun tersi de doğrudur: Bu bağıntılardan hiçbiri öbürlerinin bütününden bağımsız olarak kavranamaz.

(5)'in yorumu: Dördüncü savın yinelenmesi.[42]

Adorno, Popper'in üçüncü, dördüncü ve beşinci savlarına katılıp, problemin üstünlüğü görüşünü benimsiyor. Altıncı savda dile getirilen eleştiricilik yöntemini onaylıyor, ancak bu yöntemin genişletilmeye gereksinimi olduğunu savunuyor. Ona göre eleştiri, bilim insanının kendi kendini eleştirmesiyle sınırlı kalmayıp toplumdaki *gerçek çelişkilerin* ortaya çıkarma amacına yönelik olmalıdır.[43] Genel olarak da *çelişki* kavram ile nesnenin düşüncede karşı karşıya getirilmesidir. Gerçeklikteki çelişki aslında gerçekliğe karşı bir çelişkidir.[44] Bu son tümcenin şöyle yorumlanabileceğini düşünüyoruz. Gerçeklikte varolan karşıtlıklar ve çatışkıların bunları ortadan kaldırmak amacı ile düşüncede ortaya çıkarılması çelişkinin özünü oluşturur. Adorno'ya göre çelişki, öznenin düşüncesindeki yanlışlıklara dayanmaz. Eleştirel felsefede ağır basan nesnel çelişkidir. Biçimsel mantıkta ise çelişki yalnız düşüncede varolup, çelişki olarak nitelenen durum önünde sonunda herkesçe kabul edilen biçimsel bir yargıya dayanarak giderilir; yani çelişki gerçekdışıdır.[45] Buna karşılık Adorno'ya göre hiçbir mantıksal saltıklık öğretisinin, olguların gerçekliğe dayanmayan mantıksal ilkelere uyduğunu ileri sürme hakkı yoktur.[46] Adorno gerçeklikteki çelişkiye örnek olarak özgürlük kavramını veri-

yor; bu kavram toplum gerçeğine uygulandığı anda amacından geri kalmaya başlar. Artık söylediği şey değildir. Ancak her zaman uygulandığı şeylerin kavramı olması gerektiğinden, o şeylerle karşılaşmak durumundadır. Bu karşılaşma ise kavramı kendisi ile çelişkiye zorlar.[47]

Öte yandan toplumsal gerçekliğin çelişkili olması, onun bilgisini edinmemizi engellemeyip onu salt bir rastlantı olarak sergilemez. Böyle bir bilgi, çelişkinin zorunlu bir koşul olduğunun kavranması ve akılcılığın çelişkiyi içerecek bir biçimde genişletilmesi ile sağlanır. Adorno, böylece Popper'in on üçüncü ve on dördüncü savlarında karşı çıktığını söyleyebileceğimiz sosyolojik göreliliğe kendisinin de karşı olduğunu belirtiyor. Ancak Adorno, toplum bilimlerinin asıl yöntemini toplumdaki çelişkilerin sergilenmesi olarak görüyor. Asıl eleştiri böyle bir sergilemeye dayanıyor. Dolayısıyla, Adorno'ya göre, Popper'in eleştirel düşünce anlayışı bu açıdan yetersiz oluyor.[48]

Adorno, Popper'in on ikinci savında bilimsel nesnelliği eleştirel gelenekle özdeşleştirdiğini ve eleştirel geleneğin direnmeye karşın çok kez egemen bir dogmanın eleştirilmesini olanaklı kıldığını; eleştirinin ise açık düşünceyi, dolayısıyla denemeler yapmayı gerektirdiğini söylediğini anımsatıyor. Ancak Adorno bu düşünme biçimini, Popper'in altıncı savında sözü edilen çözüm önerme sürecine, üstelik deneme ve yanılma yöntemine dayandırmayı kabul etmeye yanaşmıyor. Nitekim Adorno'ya göre "çözüm önerisi" deyimi çokanlamlıdır. Bu deyim, doğalcı-bilimsel çağrışımlar taşıyıp sınanamayan her türlü düşüncenin bağımsızlığına karşı yöneltilmiştir. Oysa, kimi düşünceler, üstelik en temel olanlar, doğruluk-değeri taşımalarına karşın sınamaya elverişli değildir. Gerçi Adorno, Popper'in buna bile katıldığını söylüyor. Ancak Adorno toplumsal olarak gözlemlenebilen şeylerin, bütünsel yapıya bağımlılığının gerçekten kesin olarak doğrulanabilen bulgulardan daha geçerli olduğunu vurguluyor. Deney kavramı, meğer ki sosyoloji doğalcı-bilimsel modellerle karıştırmış olsun, deneyim ile doyurulmuş ama onu da aşan ve dolayısıyla kapsayan bir düşünce düzeyine çıkarılmış olmalıdır. Nitekim dar anlamda deney, sosyolojide (psikolojideki durumun tersine) her durumda verimsizdir. Dolayısıyla kurgusal aşama, toplumun bilgisi için zorunlu olmamakla birlikte kendi aşaması için vazgeçilmezdir. Ayrıca eleştiri ile çözüm birbirinden ayrılamaz. Çözümler kimi zaman birincil ve dolaysız olup eleştiriyi yönlendirerek bilme sürecini geliştirir.[49]

Adorno'ya göre yukarıdaki biçimde anlaşılan eleştiri kavramı, yalnız bilim insanının önermelerine sınırlı kalmayıp incelenen toplumun eleştirisine yayıl-

malıdır. Yani eleştiri yolu salt biçimsel değil aynı zamanda içeriksel olmalıdır. Kant anlamında eleştirel felsefe bir aydınlanmaydı. Oysa kendi içine kapanık ve gerçekliğin önünde duran bir eleştiri asla bir aydınlanma biçimi olamaz. Artık sosyolojinin, dokunulmazlığı olan bir yöntemin arkasında saklanmayıp, böyle bir körelmeye direnmesi zamanı gelmiştir. Asıl eleştiri toplumsal nesnenin kendisinin eleştirisidir. Örneğin, bir yandan özgürlük ile eşitliği öngören erkinci (*liberal*) bir toplum kavramı, öte yandan özgürlük ile eşitlik kategorilerinin doğruluk-içeriğini oluşturan ve insanlar arasında bu bağıntıları belirleyen toplumsal güç eşitsizliğinden ötürü ortaya çıkan tartışmalar ve kavgalar arasındaki çelişkileri ele alalım. Bunlar ne daha karmaşık tanımlamalarla elenebilecek mantıksal çelişkiler, ne daha sonra ortaya çıkmış olgusal sınırlamalar, ne de geçici bir tanımın ayrımları olabilir. Adorno, bunların aslında toplumun kendisinin yapısını oluşturduğunu öne sürüyor. Demek ki eleştiri, yalnızca bilimde tutarlılığı sağlamak amacıyla çelişik önermeleri uygun olanlarla değiştirmek demek değildir. Böyle bir mantıkçılık, gerçekliği göz ardı ettiğinden yanlışlığa yol açabilir. Buna karşılık eleştirel bir toplum kuramı, sosyolojik bilginin sürekli özeleştirisini başka bir boyuta taşır. Doğruluğun güvencesi örgütlenmiş toplum bilimine olan saf güvendir.[50]

Adorno bütün bunların, Popper'in önemsediği doğruluk ve yanlışlık ayrımını varsaydığını onun da kendisi gibi kuşkucu göreceliğin eleştiricisi olarak (on üçüncü sava ek çerçevesinde) bilgi sosyolojisine keskin bir biçimde karşı çıktığını vurguluyor. Bilgi sosyolojisinin temelinde ideoloji vardır. Popper bilimsel nesnelliği korumak için ideolojinin en azından uzun sürede elenmesi gerektiği kanısındadır. Oysa Adorno *bütünsel ideoloji* kavramına karşı çıkmakla birlikte *klasik* (veya *otantik*) dediği ideoloji öğretisini savunuyor. Bu öğretinin, doğru-yanlış ayrımını, bütünsel ideolojinin yaptığı gibi, kaldırmadığını yanlış bilincin nesnel belirlemesini sağladığını, bu belirlemenin kişiler ile onların görüşlerinden bağımsız olduğunu ve toplumsal yapının çözümlenmesinde doğrulanabildiğini ileri sürüyor.[51]

Popper on üç ve on dördüncü savlarında bilimsel nesnelliği değerlerden bağımsızlıkla ilişkilendirmişti. Dolayısıyla bu durum toplumbilimsel nesnellik için de geçerli olmalıdır. Ancak Popper değerlerden koşulsuz bağımsızlığı bir paradoks saymış ama o paradoksu küçümsemiştir. Adorno ise paradoksun küçümsenmemesi gerektiğini ve ondan felsefi-bilimsel sonuçlar çıkarılabileceğini ileri sürüyor. Özellikle Popper'in vurguladığı gibi bilim insanının değerlendirmeleri onu bir insan bireyi ve bilgin olarak yok etmeden

yasaklanamaz ve yok edilemez. Adorno bu tutumun yalnızca bilginin kılgısallığını ilgilendirmediğini, bilginin bilgi olarak yok edilmesinin nesnel bilim kavramının kendisinde olduğunu ileri sürüyor. Dolayısıyla değerlendirici davranış ile değerden-bağımsız davranış ayrımı –değer ile değerden bağımsızlık nesneleştirmeye (*reification*) dayandığı ölçüde– yanlıştır.

Adorno'ya göre toplum bilgisinin konusu olan varlık, buyruklardan bağımsız olamaz. Böyle bir bağımsızlık ancak soyutlamanın parçalayıcı etkisinden kaynaklanabilir. Dolayısıyla sosyolojideki değer sorunu yanlış bir biçimde ortaya konulmuştur. Değerlerden bağımsız bir toplum bilimi yaklaşımı tıpkı yapay veya keyfe-bağlı değerlere dayanan bir bilgi yaklaşımı gibi gerçekliği kavrayamaz. Bu iki seçenekten herhangi birini kabullenmek bir antinomiye yol açar. Pozitivist sosyoloji bile böyle bir antinomiden kurtulamamıştır. Weber'den bile daha pozitivist olan Durkheim değerlerden bağımsızlığı benimsememiştir. Popper'in kendisi de bu antinomiye düşüyor; şöyle ki bir yandan değer ile bilgiyi birbirinden ayırıyor, ama öbür bilginin kendisi üzerine düşünmesi yoluyla içinde gizli kalan değerlerin bilincine varmasını diliyor. *Olan* ile *olması-gereken*in ikililiği yanlıştır, ama aynı zamanda tarihsel olarak kaçınılmazdır; dolayısıyla göz ardı edilemez. Bu durumun kaçınılmazlığı ise ancak toplum eleştirisi yoluyla gün ışığına çıkartılabilir. Gerçekten değerlerden bağımsız davranış, yalnız psikolojik olarak değil nesnel olarak da engellenmiştir. Sosyolojinin konusu olan toplum, meğer ki salt bir teknik araç olsun, ancak adil toplum kavramı çerçevesinde oluşabilir. Adil toplum kavramı ise varolan topluma karşıt bir değer olmayıp, eleştiriden, yani toplumun kendi çelişkilerinden ve bu çelişkilerin zorunluluğunun bilincinden türeyen bir kavramdır.[52]

Adorno, Popper'in yazısının sonunda kuramların ussal eleştirisi için söylediklerinin yalnız kuramlar için değil, bunların konusu olan toplum için de geçerli olduğunu ileri sürüyor. Böylece toplumu ussal bir biçimde eleştirmemiz öyle bir davranış biçimine yol açar ki bu ne sosyolojinin asıl ilgi alanına karşı körleştirici olan değerlerden bağımsızlığı, ne de soyut ve durağan olan değer dogmatizmini içerir.[53]

Adorno, Popper'in (yirmi ikinci savında) sosyolojinin psikolojiye indirgenmesine karşı çıkışını, onun değerlerden bağımsız ve bilinci olan bir bilgi sosyolojisinde gizli bir öznelcilik görmesine dayandırıyor ve bu konuda da Popper'in görüşünü paylaştığını ama ikisinin gerekçelerinin farklı olduğunu söylüyor. Adorno'ya göre insan ile onun toplumsal çevresi arasındaki ayrım,

dışsal olup salt varolan bilimlerin (burada psikoloji ve sosyoloji) aralarında konularını paylaştırma biçimine bağlıdır. Psikolojinin konu edindiği insan bireylerin yalnızca toplumun etkisinde olmadığını üstelik temelden toplumca oluşturulduğunu ama gene de sosyolojinin psikolojiye olan bu üstünlüğünün, Popper'in her iki bilim arasında öngördüğü kesin bir ayrıma yol açmadığını belirtiyor. Nitekim bilimsel süreç olarak toplum ile onun bireyleri arasında etki-tepki ilişkisi vardır, dolayısıyla toplum bireyleri etkilediği gibi buna tepki olarak bireyler de toplumu etkiler. Demek ki toplumsal süreçlerin özerkliği daha çok nesneleştirmenin sonucu olup insandan yabancılaşmış süreçler bile insanlık niteliğini korurlar. Sonuç olarak Adorno, başında da söylediği gibi, sosyoloji ile psikoloji arasında saltık bir ayrım olmadığını vurguluyor.[54]

Adorno yazısının sonunda, varolan ideolojileri sergilemekle yetinen bir sosyolojiye Popper'le birlikte karşı çıktığını belirtiyor. Toplumsal gerçeğin çelişkili doğasının da keyfe-bağlı bir başlangıç noktası olmayıp sosyolojinin olanaklılığını oluşturan ilk etken olduğunu vurguluyor. Bir de Popper'in yazısının sonunda aktardığı Xenophanes'in aşağıdaki dizelerinin günümüz sosyologlarının peşine düştükleri felsefe-sosyoloji ayrılığına bir karşı çıkış olduğunu ileri sürüyor:[55]

> Tanrılar vurmadılar açığa başlangıçta,
> Her şeyi bize; ama zaman içinde,
> Araştırmakla öğrenebiliriz, ve biliriz şeyleri daha iyi...[56]

Adorno'nun Popper'den ayrıldığı temel nokta ise kısaca şöyle dile getirilebilir. Toplum bilimleri, ve özel olarak da sosyoloji, problemler ortaya koyup önerilen çözümleri eleştirmekle yetinmemeli, bir de incelenen toplumda varolan gerçek çelişkileri ortaya koyup bunları eleştirmelidir.

Film Müziği

Adorno, Hanns Eisler'le birlikte kaleme aldığı *Komposition für den Film*'de (Film Müziği Kompozisyonu), film müziğinin nasıl olması gerektiğinin ana hatlarını ortaya koyar. Adorno, film müziğinin, filmi zenginleştirme ya da atmosfer yaratma amacıyla kullanılmaması gerektiğini, filmi hem tamamlayıcı bir ifade aracı, hem de onun yanında ve belki de üstünde bir yapıt olarak tasarlanması gerektiğini savunur. Buna göre film, müziğin gösterim aracı olmalıdır; amaç, kaydedilmiş müzik parçalarını filmin planlarıyla birleştirmek olmamalıdır. Adorno'nun bu konudaki görüşleri ve beklentileri haklı çıktı; son yıllarda film müziklerinin "sound-track" olarak ayrı biçimde satışa sunulması, örneğin, film müziği alanında Adorno'nun öngördüğü (ve ironik biçimde öncelikle Kültür Endüstrisi bağlamında etkinlik gösteren) gelişmeleri çarpıcı biçimde yansıtıyor.

3. Tartışmanın Bir Değerlendirmesi

Adorno, Popper'in savlarına verdiği yanıtta çok geniş ölçüde onun görüşlerini paylaştığını söyleyip bazı noktalarda ikisinin görüşleri arasındaki ayrımları ortaya koyuyor. Biz şimdi bu ayrımları aşağıda değerlendiriyoruz.

Popper'in yazdıklarından anlaşılan, toplumsal gerçekliğin bilgisinin de, fiziksel gerçekliğinki gibi, ancak kendi içinde *tutarlı bir önerme* dizgesi ile dile getirilebilir olduğudur. Sosyoloji bilimi de bunu henüz yapmadığı için veya çok az ölçüde yapmış olduğu için nesnesi üzerine bilgi vermekten çok uzak kalmaktadır. Adorno sosyolojinin nesnesinin kendisinin, yani toplumun, gerçek *çelişkiler* içerdiğini, dolayısıyla tutarlı bir önerme dizgesi ile dile getirilme isteğinin haksız bir istek olduğunu söylüyor. Dolayısıyla asıl tartışma konusu toplumda gerçek çelişkilerin bulunup bulunamamasıdır. Bizce güçlük "çelişki" teriminin herkesçe kabul görmüş tek bir anlamı olmamasıdır. Biçimsel mantıkta çelişki, aynı bir önerme dizgesinde bir önerme ile değillemesinin ya da dizgeden böyle bir önerme çiftinin türetilebilmesi demektir. Ancak çelişkinin mantık dışında yaygın kullanılışı çok geniş kapsamlı olup, uyumsuzluk, aykırılık, çatışkı gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Hegel çelişkiyi özellikle (varlık ve yokluk gibi) karşıt kavramlar için, Adorno ise kavram ile nesne aykırılığının bilgisi için kullanıyor. Bu çokanlamlılığı gidermek üzere, biçimsel mantıktaki çelişkiyi "çelişme" terimi[57] ile adlandırıp, öbür kullanımları için "çelişki" sözcüğünü koruyacağız. Böylece çelişme ile çelişki kavramları arasında açık seçik bir ayrım yaparak Popper'in eleştiri süreci sonucunda *çelişmeden* arındırılmış kuram (yani önerme dizgesi) ideali ile Adorno'nun toplumda varolan gerçek çelişki anlayışını bağdaştırabiliriz. Nitekim Adorno'nun toplumda çeşitli uyumsuzluklar, aykırılıklar ve çatışkıların bulunduğu konusundaki savı kuşkusuz yadsınamaz. Ama bu durum hiç de toplumu sosyoloji yoluyla betimlemek ve açıklamak için kullanılan önermeler dizgesinde çelişme bulunmasını gerektirmez. Tam tersine Adorno'nun gerçek çelişki dediği durumun varolduğunun dile getirilmesi ve bunun açıklanması ancak çelişmeden yoksun bir önerme dizgesi ile yapılabilir. Demek ki Adorno ile Popper arasındaki söz konusu anlaşmazlık, en azından bu aşamada, bir kavram karışıklığı sonucu gibi görünüyor.

Ancak Adorno'nun çok daha radikal olan, toplumsal gerçekliğin yansız kategorileri içeren biçimsel mantığa dayalı bir dizge ile dile getirilemeyeceği görüşü artık Popper'in görüşü ile bağdaşamaz. Nitekim Ralf Dahrendorf,

Popper ile Adorno arasındaki temel ayrımı şu biçimde dile getiriyor: Popper (Kant gibi) gerçekliğin bilgisine erişmek için bu gerçekliğe onun üzerinde ve ondan *bağımsız* kategoriler ve özellikle kuramlar zorlamaktayken, Adorno (Hegel gibi) bilgisel sürecin, *nesnede* varolan kategorilerden yararlanarak gerçekliğin bilgisine erişilebileceğini savunuyor.[58] Günümüz mantığında artık her türlü nesneye uygulanabilen ve nesnelerin üstünde ve onlardan bağımsız tek bir mantık dizgesi yerine konudan konuya değişebilen ve her bir nesne türüne özgü birbirinden çok farklı olabilen gittikçe artan sayıda özel mantık dizgeleri ortaya konulmaktadır. (Örneğin, mikro-fizik gerçekliğe özgü kuantum mantığı kurulmuştur.[59]) Dolayısıyla gerçek çelişkiler içeren toplumsal gerçekliğe özgü bir sosyoloji mantığından ilkece söz edilebilir. Eğer Adorno'nun görüşü bu anlama geliyorsa, onun bu konuda Popper'e karşı haklı olduğunu söyleyebiliriz.

Başka bir nokta olarak, Popper tüm bilimsel önermelerin yanlışlanabilir olmasını öngörüp, üstelik bunu bilimselliği bilimsel olmayandan ayıran bir ölçüt sayarken, Adorno kimi düşüncelerin, üstelik en temel olanlarının doğruluk-değeri taşımalarına karşın sınanamaz ve dolayısıyla yanlışlanamaz olduğunu savunuyor. Böyle olmasının nedenini de sosyolojideki deney kavramının deneyimi aşan ve onu kapsayan bir düşünce düzeyine çıkmasına veya çıkması gerektiğine bağlıyor. İşin ilginç yanı, deneyin belki bu biçimde yeniden tanımlanmasına değil ama genel olarak bazı temel önermelerin deneyle sınanmadığı görüşüne, Adorno Popper'in de katıldığını söylüyor. Belki Adorno burada Popper'in tikel gözlemsel önermelerinin (temel önermeler) doğru ya da yanlış olarak sayılmasının belli bir anlamda bilimsel toplumun kararlarına bağlı olduğu görüşüne gönderide bulunuyor.[60] Öte yandan Adorno'nun sözünü ettiğimiz görüşünün, Thomas S. Kuhn'un bilim anlayışı ile bağdaştığını söyleyebiliriz. Nitekim Kuhn'a göre bilimsel kuramların temelinde sınanamayan, dolayısıyla yanlışlanamayan, metafiziksel öndayanaklar da vardır.[61] Ancak Kuhn'un, Adorno'nun temel toplumsal gerçekliğe ilişkin bazı önermeler için söylediğinin tersine, bu tür önermeler için doğru nitelemesinde bulunmayacağını eklememiz gerekiyor.

Adorno'yu Popper'den ayıran en önemli noktalardan biri eleştiri anlayışıdır. Adorno bir eleştirel toplum kuramından daha çok (Popper'in tersine) nesne olarak toplumun eleştirisini bekliyor. Oysa böyle bir etkinlik kılgısal olduğundan Adorno'nun öngördüğü sosyolojik kuramda, kuram ile kılgının birbirinden ayrılmadığını söyleyebiliriz. O, en başta eleştiri yoluy-

la toplumdaki gerçek çelişkilerin gün ışığına çıkarılmasını istiyor. Ancak, Hegel'in tersine, ortaya konulan çelişkilerin sentez yoluyla özdeşliğe dönüştürülmeyip,[62] bu çelişkilerin doğrudan doğruya *eleştirilmesi* gerektiğini vurguluyor.

Adorno, ilk bakışta şaşırtıcı bir biçimde, felsefe ile sosyoloji arasında kesin bir ayrım olmadığı görüşünü Popper ile paylaştığını ve bu görüşün Xenophanes'in sözü edilen dizelerinde anlatıldığını ileri sürüyor. Bunu şöyle açıklayabiliriz. Popper on üçüncü sava ek çerçevesinde bilim felsefesi görüşü olarak bilimin nesnelliğini toplumsal bir etkinlik olarak karşılıklı eleştiriye dayandırıyor. Adorno ise kendi felsefesi açısından temelden toplumsal değerlerden bağımsız bir sosyolojiyi yadsıyor. Xenophanes'e gelince, bilgiyi öğrenmeye, dolayısıyla gene bir toplumsal etkinliğe bağlıyor.

Yazımızın başında pozitivizm kavramı hakkında söylediklerimizi göz önünde tutarak, Popper ile Adorno'nun ikisinin de pozitivizme karşı çıkmakla birlikte "pozitivizm" terimini tıpkı "çelişki" gibi değişik anlamlarda kullandıklarını belirtmek isteriz. Nitekim Popper bu terimi dar anlamda saptırılmış doğalcılık dediği bilim yöntemine sınırlandırırken, Adorno ve genellikle de (Habermas gibi) Frankfurt Okulu'na bağlı düşünürler terimi en geniş anlamda her türlü Kantçılık için bile kullanmaktadırlar. Bu düşünürlere göre pozitivizm, her gerçeklik alanına dışardan değerlerden bağımsız ve tümüyle yansız olarak uygulanabilen, dolayısıyla uygulandığı nesneye içkin olmayan, tek bir genel-geçer bilim yöntemi ve biçimsel mantığı öngören bir yaklaşımdır. Bu anlamda pozitivizm, yazının başında von Wright'ın üç koşulu ile belirlenmiş bir pozitivizm kavramından çok daha geniş olduğundan, Popper'in Frankfurt Okulu'nca haydi haydi pozitivist sayılması doğaldır. Ancak bu durumda vurgulanması gereken artık Popper'in pozitivist olup olmadığı değil, *ne anlamda* pozitivist olup ne anlamda olmadığıdır; saptırılmış doğalcılık ya da mantıkçı pozitivizm anlamında olmayıp, von Wright'ın üç koşullu betimlemesi doğrultusunda ya da geniş anlamda bir Kantçılık yönünde olduğunu görüyoruz.

Notlar

1 Theodor W. Adorno, *The Positivist Dispute in German Sociology*, çev. Glyn Adey ve David Frisby (London: Heinemann Educational Books, 1976). Almanca aslı: *DerPositivismusstreit in der Deutschen Soziologie* (Hermann Luchterhand Verlag, 1969). Gönderilerimiz İngilizce çevirisinedir.
2 Dikkat edilirse bu gelişmiş bilimlere "kesin" ya da "pozitif" nitelemesi de yapılmıştır.
3 David Frisby, "Introduction to the English Translation", a. g. y., içinde, s. xii. Frisby, von Wright, *Explanation and Understanding* (London, 1971) s. 4'e gönderiyor.
4 Ancak Popper "Mantıkçı Pozitivizm" denilen okulu, kimi ortak yanları olmasına karşın, benimsemediğini sık sık vurgulamıştır.
5 Karl R. Popper, "The Logic of the Social Sciences", a. g. y. içinde, s. 87.
6 A. g. y., s. 87.
7 A. g. y., s. 87 – 88.
8 A. g. y., s. 88.
9 A. g. y., s. 89.
10 A. g. y., s. 89 – 90.
11 A. g. y., s. 90.
12 A. g. y., s. 92.
13 A. g. y., s. 92.
14 A. g. y., s. 92.
15 A. g. y., s. 95.
16 A. g. y., s. 95.
17 A. g. y., s. 96.
18 A. g. y., s. 96 – 98.
19 A. g. y., s. 98.
20 A. g. y., s. 98.
21 A. g. y., s. 98.
22 A. g. y., s. 98 – 99.
23 A. g. y., s. 99.
24 Popper burada tümdengelimli-yasacı açıklama biçimini betimliyor.
25 Popper, a. g. y., s. 99 – 101.
26 A. g. y., s. 90 – 91. Popper, "saptırılmış doğalcılık" dediği görüşün, Adorno'nun da bağlı bulunduğu, Frankfurt Okulu'ndaki karşıtlarının pozitivizm saydığı görüşle örtüştüğünü belirtiyor. Bkz., a. g. y., s. 91, birinci dipnot.
27 A. g. y., s. 91 – 92. Popper 1976 yılında bu durumun güçlü tepkilere yol açtığını söylemiştir (a. g. y., s. 91, ikinci dipnot.)
28 A. g. y., s. 92.
29 A. g. y., s. 95 – 96.
30 A. g. y., s. 101.
31 A. g. y., s. 101 – 102.
32 A. g. y., s. 102.
33 A. g. y., s. 102.
34 A. g. y., s. 102 – 103.
35 A. g. y., s. 103.
36 A. g. y., s. 103 – 104.
37 A. g. y., s. 104.
38 Popper ise çıkarımsal (tümdengelimli) mantığın, gerek doğa gerek toplum bilimlerinde, kesinlikle uygulandığı gerçeklikten (nesneden) bağımsız olduğu ve bu gerçekliği açıklamak için gerekli olduğu kanısındadır. Bu bağlamda Popper, mikro-fizik alana uygulanan kuantum kuramına özgü ve G. Birkhoff ve J. von Neumann'ın "The Logic of Quantum Mechanics" yazısında (*Annals of Mathematics* 37 (1936), s. 823 – 43) ortaya koyduğu mantık ve

olasılık dizgesinde önemli bir yanlışlık bulunduğunu *Nature* dergisinde yazmış olduğu bir yazıda belirtmiştir. Ancak Popper'in eleştirisinin yanlış olduğu bir süre sonra anlaşılmış ve ortaya konulan mikro-fizik alanın özel mantığı gittikçe yaygınlaşmıştır. Bu durum Adorno'nun toplum bilimlerinin yöntemi için söylediklerinin doğa bilimlerinde bile geçerli olduğuna ilişkin bir belirtidir.

39 Theodor W. Adorno, "On the Logic of Social Sciences", *The Positivist Dispute in German Sociology* içinde, s. 105 – 107.
40 Popper, Adorno'nun bu yöntemini "toplumsal bütünler kuramı" olarak niteliyor. Bkz. "Reason and Revolution", a. g. y. içinde, s. 297.
41 Adorno, a. g. y., s. 107.
42 Popper, a. g. y., s. 296 – 297. Popper'in kendisi Adorno'nun bu beş savını Jürgen Habermas'ın "The Analytical Theory of Science and Dialectics" (a. g. y. içinde, s. 131) adlı yazısındaki alıntıdan aktarıyor.
43 Adorno, a. g. y., s. 108.
44 T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, çev. A. B. Ashton (New York: The Continuum Publishing Company, 1973; Almanca aslı 1966), s. 144 – 145.
45 A. g. y., s. 151.
46 Adorno, "On the Logic of the Social Sciences", s. 109.
47 Adorno, *Negative Dialectics*, s. 151.
48 Adorno, "On the Logic of the Social Sciences", p. 109.
49 A. g. y., s. 112 – 113.
50 A. g. y., s. 113 – 115.
51 A. g. y., s. 115 – 116.
52 A. g. y., s. 116 – 118.
53 A. g. y., s. 118.
54 A. g. y., s. 118 – 119.
55 A. g. y., s. 121.
56 Popper, "The Logic of the Social Sciences", s. 104.
57 Bkz., Teo Grünberg, Adnan Onart, David Grünberg ve Halil Turan, *Mantık Terimleri Sözlüğü* (Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: METU Press, 2003), s. 23.
58 R. Dahrendorf, "Remarks on the Discussion of the Papers by Karl. R. Popper and Theodor W. Adorno", *The Positivist Dispute in German Sociology* içinde, s. 125.
59 Bkz. bu yazı, dipnot 38.
60 Bkz. K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (London: Hutchinson, 1959), s. 100 – 111, özellikle 105 – 106.
61 Bkz. T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: The University of Chicago Pres, 1970), s. 184.
62 Adorno, *Negative Dialectics*, s. 145.



Theodor W. Adorno, 1921.

"Allemal ist nicht Immergleich"
Eleştirel Kuram ve Okuma

SAMUEL WEBER

Sözlerime başlamadan önce, bir giriş oluşturması için Kierkegaard'dan bir bölüm, daha doğrusu, *Yinelenme*'den bir sahneyi alıntılamak istiyorum. Bu pasajı alıntılamamın nedeni, her şeyden önce, günümüzde Adorno'nun eserine nasıl yaklaşabileceğimize dair bir çerçeve sunuyor olması. Birazdan aktaracağım pasajın uzunca olduğu söylenebilir, ama Adorno'ya göre, Kierkegaard'daki en önemli pasajlardan biridir. Öyleyse, sizi Kierkegaard'un hiçbir yeri hedeflemeyen, ne bir yerden gelip ne bir yere giden, ama olduğu yerde öyle devinimsiz, yalnızca durduğunu da söyleyemeyeceğimiz bu pasajıyla baş başa bırakayım:

> Böylece Berlin'e geldim. Telaşla, eski mekânıma attım kendimi… Berlin'deki en hoş apartmanlardan biriydi bu… Gensd'arme Meydanı kesinlikle Berlin'in en güzel meydanıdır; *das Schauspielhaus* ile iki kilisenin görüntüsü muhteşemdir, hele ay ışığı altında bir pencerenin ardından izlendiklerinde. Bütün bunları hatırlamak, yolculuğa çıkmamda önemli bir etken olmuştu. Merdivenlerden gaz lambasıyla aydınlatılmış bir binanın ilk katına çıkarsınız, küçük bir kapıyı açar ve kapı aralığında durursunuz. Sol tarafta bir odaya açılan cam bir kapı vardır. Önünüzde antre uzanır. İleride birbirinin tıpatıp aynı iki oda vardır; tıpatıp aynı şekilde döşenmiştir, öyle ki insan odalardan birini aynada gördüğünü sanır. İçerideki oda zarif bir şekilde aydınlatılmıştır. Yazı masasının üzerinde bir şamdan vardır, masanın önünde kırmızı kadife kaplı, incelikle süslenmiş bir koltuk durmaktadır. İlk odaysa aydınla-

> tılmamıştır. Burada ayın solgun ışığı, içerideki odadan gelen güçlü ışığa karışmaktadır. Pencerenin önüne bir sandalye çekip oturduğunuzda, pencereden dışarıya, büyük meydana bakarsınız, duvar dibinden koşarak yollarına giden yayaların gölgelerini görürsünüz; her şey bir tiyatro sahnesine dönüşmüş gibidir. Sanki fonda tin vardır, önündeyse bir düş dünyası belirivermiştir. İnsan pelerinini sırtına geçirip kendini sokağa atmak, duvar dibinden ayrılmadan etraftaki her şeyi görmeye, her sesi duymaya çalışarak sessizce dolaşmak ister. Bunu yapmazsınız, ama kafanızda canlandırdığınız bir "siz"in neler yapabileceğini izlersiniz. Bir puro içtikten sonra, içerideki odaya dönüp çalışmaya başlarsınız. Saat gece yarısını geçmiştir. Mumları söndürür ve önünüzü görmek için küçük mumu alıp yakarsınız. Artık içeriden gelen ışıkla karışmayan ay ışığı, mekâna hâkimdir. Gölgeler daha koyudur, ayak seslerinin kaybolup gitmesi daha uzun zaman alır. Bulutsuz gökkubbenin kederli, kasvetli bir havası vardır; sanki dünyanın sonu gelip geçmiş ve aşağıda olup bitenlerle hiçbir ilgisi olmayan gök kendi içine kapanmıştır. Bir kez daha koridora çıkarsınız, sonra antreye, o küçük odaya dönersiniz ve – eğer uyumayı becerebilen o şanslı kişilerdenseniz – uykuya dalarsınız.[1]

Adorno'nun, Kierkegaard'un özel alanın iç hücresine çekilmesinin kanıtı olarak alıntıladığı –ki Adorno bu *intérieur*'ün Kierkegaard'un eserinin özü olduğunu öne sürer– bu pasaj, problematik ama bilinçli bir yinelenme havası içinde yazılmıştır. Constantin Constantinus Berlin'e geri dönmüştür, çünkü daha metnin başında da açıkladığı gibi evindeyken *yinelenme* sorununa takılıp kalmıştır: yinelenme diye bir şey var mı ve eğer böyle bir şey varsa, ne anlama geliyor? Constantinus yinelenmenin var olup olmadığını keşfetmesinin en kolay yolunun, daha önce öğrenim gördüğü Berlin'e dönmesi olduğuna karar verir. Metnin bağlamı dışında bu şekilde söylendiğinde bütün bunlar absürd görünüyor ve bu absürdlük metin içinde metni ironik kılan bir an olarak önemli bir role sahip. İleride bu bağlama dönmek için fırsatımız olacak. Constantin'in, yani bu metnin kurgusal yazarının ve anlatıcısının öne sürdüğü ya da kabul ettiği çeşitli duruşlar arasındaki birçok önemli farka rağmen, en azından Adorno'nun kendisinin kabul edeceği duruşları tahmin etmek mümkün ve belki de bu durum Adorno'nun neden eleştirel bir yolla da olsa kendini Kierkegaard hakkında yazmak zorunda hissettiğini açıklıyor. Adorno Hegelci sistemin kapsamacı eğilimlerini eleştirir ve bu eleştiri üzerinden, belirli bir felsefi rasyonalizmin kendisini eleştirmeye girişir. Kuşkusuz

Adorno'nun en keskin şekilde eleştireceği şey de bu eleştirinin temelden öznelciliği olarak gördüğü şeydir, ona göre bu eleştiri eleştirmekte olduğu şeyin de gerisine düşmektedir. Ancak hem Constantin Constantinus hem de Adorno açısından Hegelci tümel "dolayım" kavramının eleştirel bir gözle incelenmesi gerekir. Constantin'e göre, Almanca *Vermittlung* sözcüğünün yerine "yinelenme" olarak çevrilebilecek "o güzel Danca sözcüğün" kullanılması gerekir, aslında sözcüğün anlamı Almanca *Wiederholen*'in anlamına çok daha yakındır. Danca sözcüğün aslı *Gjentagelse*'dir, sözlük anlamıysa "tekrar etmek, geri almak". Gerçekten de, okurken kelimenin bu sözlük anlamı gözden uzak tutulursa Kierkegaard'un metninin büyük kısmı anlaşılmaz hale gelir. Metnin *Wörtlichkeit*'ının (sözcüğü sözcüğüne anlamının) gözden kaçırılmaması konusunda yaptığı metodolojik uyarıya rağmen, Adorno bu "güzel Danca sözcüğe" pek ilgi göstermez, çünkü bu onun "yinelenmenin", ezeli-ebedi bir aynılık içeren şeyin yani *das Immergleiche*'nin geri dönüşü olduğu şeklindeki yorumuyla bağdaşmaz. Aksine, Kierkegaard'un öznelci bir tavırla Hegel diyalektiğinden uzaklaşması olarak gördüğü şeyle yüzleşen Adorno, aşağıdaki pasajda da görüldüğü gibi "Kant'tan Hegel'e" uzanan bir hattı savunur:

> Ancak, Kant'ın bilimsel bir felsefe kavrayışını bütünlüklü bir şekilde ilk formüle eden "felsefenin bir bilim düzeyine yükseltilmesinin zamanı geldi" önermesiyle Hegel olduysa, onun bilimsel kavramlaştırmadan beklediği şey, bir nitelikler yumağı [*Merkmaleinheiten*] olarak [anlaşılan] kavramların apaçık bir şekilde verili oluşuyla aynı şey değildir. Her ne kadar Hegel'in tam karşısında yer alsa da, Kierkegaard'un eserinin tümüyle ait olduğu [*gänzlich zugehört*] diyalektik yöntemin temeli daha çok, tek bir kavramın açıklanışının –tam bir tanımının yapılması anlamında– ancak ayrıntılı bir şekilde ele alınan sistemin bütünlüğü içinde gerçekleştirilebileceği, bunun yalıtılmış kavramın çözümlenmesi üzerinden mümkün olmayacağı olgusuna dayanmaktadır.[2]

Öyleyse diyalektik sadece bütüne, "ayrıntılı bir şekilde ele alınan sistemin bütünlüğüne" başvurmaktan ibaret değildir, aynı zamanda bütünün gerçekten var olduğunu ve bu bütüne her zaman ve her yerden, sürekli olarak erişilebileceğini, önceden kesin bir biçimde kabul etmektir. Hegel'in kendisinin de, *Tinin Fenomenolojisi*'nin giriş kısmındaki ünlü bir pasajda ortaya koyduğu gibi:

> Eğer Mutlak, bir alet [*Werkzeug*] aracılığıyla, kendi içinde hiçbir şey değiştirilmeden, tıpkı bir tuzakla yakalanacak bir kuş gibi, bize yaklaşacak olsaydı, o zaman –sanki kendinde ve kendi için bizimle değilmiş ve sanki bunu istemiyormuş gibi– bu hileyi hafife alırdı… Bir (tür) *ortam* olarak tasarladığımız, bilginin araştırılması sırasında, onun kırılma yasasını [*Strahlenbrechung*] öğrenirsek bunu sonuçtan ayırmamızın (ayırmaya çalışmamızın) hiçbir anlamı olmayacaktır; bilgimizi oluşturan, ışının *kırılışı*, yani kırılma değil, ışının kendisidir [*der Strahl selbst*] ve bunu sonuçtan ayırdığımızda elimizde bir yön ve boş bir mekân tasarımından başka bir şey kalmayacaktır.[3]

"Sadece bir yön… boş bir mekân": Soyutlama ilkesinin özeti budur, en azından Hegelci açıdan. Bunun aksine –Adorno'nun yapıtında önemli bir yer tutan– somutluk kavramı ise, esas olarak bilginin içinde oluştuğu düşünce ile *birlikte gelişmesini* içerir. Bu tür bir somutlama ise bilginin edilgen bir *ortam* olarak kavranışının ötesine geçerek, bilginin etkin bir *kendi kendini oluşturma süreci* olarak kavranmasını gerektirir. Ortamın kendisinin, örneğin dilin bu etkin süreç olabileceği görüşü ise, Hegelci geleneğin reddetme ve dolayım kavramını kullanarak karşılama eğiliminde olduğu bir tutumdur. Daha sonra bu "ortam" eleştirisine dönme fırsatı bulacağız: şimdilik bunun, dil üzerine yazdığı ilk metinlerinden son çalışmalarına kadar, Walter Benjamin'in yapıtında bulunan vurgu ile radikal bir şekilde çeliştiğini söylememiz yeterli olsun. Ancak Hegelci bir açıdan bakıldığında, ortamın dolayım kavramı üzerinden bu şekilde reddedilişi, belki de Kant'ın durağan

Herbert Marcuse

Eleştirel Kuramın radikal bir temsilcisi olan Herbert Marcuse (1898-1979), somut pratiği değiştirici müdahil eylemleri düşünce ve incelemelerinin odağına taşır. Bir başka deyişle Marcuse'nin takip ettiği Eleştirel Kuram, günümüzde huzurlu, mutlu ve gerçekleşmiş bir hayatı deneyimleme imkânlarının ne olduğunu ve bunların uygulanabilirliğini ele alır. Psikanalizin felsefi temellendirmesi projesinin önde gelen savunucularından olan Marcuse, özgürleştirici güçler olarak hayalgücü, arzu ve oyunun rolünün büyük olduğunu düşünür. Marcuse sol düşünce üzerinde etkili olan *Tek Boyutlu İnsan* (1964) isimli çalışması büyük yankı uyandırdı. İtaat etmeme düşüncesini pratiğe aktararak mevcut toplumsal düzenin kökten değiştirilebileceğine inanan Marcuse, bunun işaretlerini zamanının pop müziğinde görmüştür. Eleştirel Kuramın daha geniş hatlarla ve daha çarpıcı biçimde dile getirilip, daha büyük kitlelerin bu kuramı hayata aktarmak için seferber edilmesi gerektiğini düşünen Marcuse, tam da bu noktada Adorno'yla görüş ayrılığına düşer. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'ya geri dönmeyip Amerika'da yaşamaya devam eden Marcuse, burada Vietnam Savaşı'na karşı angaje olmuş ve Yeni Sol Hareket'in protesto gösterilerine bizzat katılmıştır.

epistemolojisinden spekülatif bir diyalektiğe geçmek için yapılan atılım içindeki en belirleyici kazanımdır. Adorno'nun Kierkegaard üzerindeki çalışmasında bu yaklaşım hâlâ ön plandadır.

Ancak eğer "somutluk" *dolayımın* bir sonucu ise, artık sadece basit duyu algısının bir niteliği olmaktan çıkmıştır, artık hiçbir şekilde *dolaysız* olarak verili değildir ya da *kendinde* bir var oluşu yoktur; artık *–yorumu* içerdiği kadar, okumayı da içermesi zorunlu olan bir süreç içinde– inşa edilmeli, biçimlendirilmeli ve oluşturulmalıdır. Her ne kadar Adorno Almanya'daki saygın "hermenötik" geleneğiyle arasındaki mesafeyi korumaya çalışsa da, örneğin okuma ile yorumun ilişkisi gibi konularda sık sık hermenötik sorunlara gönderme yapmak zorunda kalıyordu. Örneğin –ki bu basit bir örnek olmakla kalmaz– *Hegel Üzerine Çalışmalar*'ın oldukça anlamlı bir şekilde "Skoteinos ya da Nasıl Okumalı" (*Skoteinos oder Wie zu lesen sei*) ismini taşıyan üçüncü parçasında, Hegel'i okumak üzerine bir strateji geliştirme çabasına girişir ve süreç içinde bir dizi bildik sorunla karşı karşıya kalır – ya da bunlara paradoks demek daha mı doğru olur acaba?

> Büyük filozofların dünyasında, Hegel'in [yapıtının], arada bir insanın gerçekten de okuduklarının onu nereye götürdüğünü bilemediği, nelerden bahsedildiğine karar veremediği [*wovon überhaupt geredet wird*] ve böyle bir karar verme olasılığının varlığından emin olamadığı tek örnek olduğu açıktır.[4] [… Tek tek pasajları] Hegelci akışın tümüne [*das Hegelschen Gesamtzuges*] dair bir bilgi üzerinden anlamak mümkündür… ancak paragrafları oluşturan sözcüklerin kendilerinden yola çıkılırsa bu mümkün değil… Hiçbir şey diğerlerinden yalıtılmış olarak anlaşılamaz, her şey ancak bütünle ilişkisi üzerinden anlaşılabilir, utanç verici bir güçlükle *–mit dem Peinlichen–* bütün de ancak (kendisini oluşturan) tekil anlar aracılığıyla ve onlarda var olur. Aralıklarla da olsa, insan her bir durumda Hegel'in neyin peşinde olduğunu [*worauf Hegel jeweils hinaus will*] kendi kendine hatırlatmak, onu hep olduğu gibi geriye dönük olarak açıklamak [*von rückwärts aufhellen*] zorundadır.

Peinlich, yani utanç vericidir ki tek tek sözcüklerin, cümlelerin, önermelerin ve pasajların anlaşılır olması için, verili bir Bütün'ü varsaymak gereklidir. Ancak, buradaki utanç çift taraflıdır. Çünkü tekil "anların" hareketinden ayrıldığında, Bütün bir hiçtir. Bütün, ya da Bütünlük, onu oluşturan parçaların

hareketini yönetmesi ve yönlendirmesi için yardıma çağrılır. Eğer –Adorno'nun Aby Warburg'a atfettiği bir alıntıyla, tekrar tekrar belirttiği gibi– "Tanrı ayrıntıda saklı" (*Der liebe Gott steckt im Detail*) ise, o zaman sorun, Tanrı'nın nasıl olup da hem "ayrıntıda" bulunduğunu hem de tanımı açısından tek bir "ayrıntıya" indirgenmesi mümkün olmayan, her zaman her yerde bulunan (*an und für sich schon bei uns*) Bütün'e ya da Mutlak'a özdeş olduğunu "somut bir şekilde" göstermektir. Ya da Hegel'de geçmese de Adorno'nun yazdığı gibi, bambaşka bir bağlamda doğru olacaktır: *allemal*.

İşte *okuma* sorununun çirkin yüzünün ortaya çıktığı yer burasıdır. Çirkin diyoruz, çünkü en azından Adorno'ya göre sorunu çözmez, olsa olsa çözermiş gibi yapar. Okumak, en azından Hegel'i okumak söz konusu olduğunda, bu özel adın ta kendisini ele geçirmeye çalışarak sorunu çözüyormuş gibi yapar. Hegel'in tek tek sözcüklerini, cümlelerini ve paragraflarını okuyabilmek için, kişi aralıklarla hatırlayarak da olsa, Hegel'in neyin *peşinde* olduğunu, (*worauf er hinaus will*), Hegel'in ne istediğini ve ne yapmaya çalıştığını bilmek zorundadır. Ama Bütün hakkında, Hükmedici Yönelim ya da Tasarım hakkında edinilecek bu tür bir bilgi de, kişinin söz konusu sözcükleri ve cümleleri nasıl okuduğuna bağlı olacaktır. Bu hermenötik ikilemin basit bir çözümü yoktur. Bir yandan, Hegel'in "tekrar tekrar okunması [*mehrfache Lektüre*] gerekir", hem de nesnel bir gözle, yani sadece bir tür aşinalık kazanmak için değil. Öte yandan,

> Eğer kişi tamamen bu yönteme bağlı kalırsa, kolayca yanılgıya düşebilir. Bugüne dek yoruma en büyük zararı veren hatayı yapması işten bile değildir: sistem hakkında boş bir bilinç geliştirmek. Bu durum sistemin, soyut bir büyük terim [*abstrakten Oberbegriff*] oluşturmaktan çok, doğruluğunu somut anlarından alması gerektiği olgusuyla çelişir.

Adorno'nun açıkça gösterdiği gibi, Hegel'in metninin kendisi bu sorunu çözmek için model alınamaz, çünkü bu metnin "somutluğu" genellikle bir tür el çabukluğu ile elde edilir: "Ayrık anların kendilerinin ötesine geçebilmeleri ancak özne ve nesnenin özdeşliği önceden kavranmışsa [*vorgedacht*] mümkündür. Bütün'ün soyut önceliği, yapılan çözümlemelerin uygunluklarını sürekli olarak yeniden ve yeniden ortadan kaldırmaktadır."

Ancak Adorno, kendi içinde soyutluğunu koruyan bir Bütün'ün bu şekilde önce gelişinin, örneğin günümüz Anglo-Amerikan felsefesinin yaptığı gibi

Hegel'i görmezden gelmek için bir bahane olarak kullanılmaması gerektiğinde ısrarcıdır. Aksine, bütünle parça arasındaki sorunlu ilişkiden yeni ve farklı bir tür okuma doğması gerekir: diyalektik hareketin doğruluğunu onaylamak ya da reddetmek için genel anlayışın kaçınılmazlığına başvurması gerekmeyen türden bir okuma. Adorno bu okuma şekline –rastgele kullanmadığı apaçık ortada olan bir sözcük seçerek– *sanat* der: "Hegel'i okuma sanatı yeni bir şeyin, içeriğin kendini ortaya koyacağı yeri [*wo Neues, Inhaltliches einsetzt*] açığa çıkarmalıdır, (buna karşılık) bu yer, mekanizmanın, artık işlemeye devam etmemesi gerekse de, işlemeyi sürdürdüğü yerlerden açıkça ayrılmalıdır." Ancak Adorno'nun burada "Yeni" terimini, üzerinde henüz yeterince tartışılmış olmayan bir terim olan "içerik", yani *Inhaltliches* terimi ile açıklamaya çalışması başka bir sorunun da doğmakta olduğunun habercisidir. Onlar olmadan hiçbir şeyi "içeride tutmanın" mümkün olmadığı sınırlar nasıl belirlenecektir? "İçerik" ile içerik-olmayanı ayırmak da burada tartışmakta olduğumuz türden bir "bilgi" gerektirmektedir. Peki "yeni" olanın zorunlulukla "içerik" olarak mı belirlenmesi gerekmektedir? Örneğin Yeni olanın kendini ortaya koyması, yinelenmenin dışında mı gerçekleşmektedir? Ya da yinelenme, Yeni olanın kendini ortaya koyduğu ve açığa çıkardığı bir kip midir? Bu sorulara biraz ileride yeniden döneceğim.

Şimdilik sadece Adorno'nun, Hegel'de "yeni" olanı ayırt etmek için yapılacak bir okumada kullanılmak üzere, çelişki içinde de olsalar, iki zorunlu koşul tanımladığını söylememiz yeterli olsun. Bunlardan ilki, metnin en ince ayrıntılarına dek "batma" (*Versenkung*) koşuludur, ikincisi ise bu "batma" haline rağmen kişinin kendini bu ayrıntılardan bağımsız ve "uzak" tutması.

Ama kişi bu kadar "ince" ayrıntılara gömüldükten sonra, nasıl olur da aynı zamanda bu ayrıntılardan güvenli ve "bağımsız" bir uzaklıkta durmayı başarabilir? Böyle bir okuma nasıl mümkün olabilir, eğer mümkünse elbette?

II

Adorno'nun yapıtında bu soruyu yanıtlamaya yardımcı olabilecek unsurları aramaya giriştiğimizde, biraz dolambaçlı bir yol seçip, Adorno'nun okuma sorunu üzerine düşüncelerinde önemli bir "uğrak" oluşturduğu ortada olan daha önceki bir metne dönmenin yardımı olabilir. Bu metin, Adorno'nun ölümünden sonra yayınlanmış olsa da, 1942'de tamamlanmıştı ve *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde "Kültür Endüstrisi" üzerine yazılmış olan bir bölümün devamını oluşturması amaçlanmıştı. Bir bakıma, Adorno'nun "Kültür

Endüstrisi" üzerine çözümlemeleri Hegelci diyalektiğin geç bir eleştirisinden doğan sosyolojik bir öngörüsü olarak görülebilir. Her iki durumda da, genel bir "sistem" ya da bir "model" kendisini oluşturan tekil parçaları boyunduruğu altına alır ve onları kendisine bağımlı kılar. Elbette tüm analojiler gibi bu analojinin de bir sınırı vardır. Adorno Kültür Endüstrisinin asla diyalektik olarak işlemeyeceğinde ısrarcıydı. Yine de Adorno'nun Kültür Endüstrisi eleştirisi, bu endüstrinin *sistematik* ve *bütünleştirici* karakterine dayanıyordu. O günlerden bu yana, Eleştirel Kurama getirilen bir eleştiri olarak ortaya konulan sorulardan biri de Eleştirel Kuramın kendisinin, Kültür Endüstrisinin Sistem'inin sistemleştirilmesi olması bakımından, eleştirdiğini öne sürdüğü eğilimlere, yani sistemin kapsamacı eğilimlerine tabi olmasının ne dereceye kadar zorunlu olduğuydu. Aynı soru Hegelci diyalektiğin eleştirisi hakkında ve belki de bu tür eleştirinin kendisi hakkında da sorulabilir. En azından, eleştiri her zaman için bir sistemin eleştirisi olması bakımından, eleştirisi içinde sistematik hale gelme ve böylece tam eleştirmekte olduğu şey tarafından "ele geçirilme" –Almancasını söylemiş olsaydı, Adorno sevdiği bir ifade olan *übereilt* kelimesini kullanırdı muhtemelen– ya da ona yakalanma riskini taşır. Belki de bu yüzden *ele geçirilmiş* olmanın çekiciliği yazılarının tümünde hissedilebilir. Sadece diyalektiğe başvurmakla bu tehlikeyi "yasaklayıp" –Eleştirel Kuram içinde çok sevilen sözcük ve kavramlardan biri de budur– ortadan kaldırmak mümkün değildir, hele bir de eleştiri kavramının kendisiyle tam da aynı alanı kaplıyorsa.

Kültür Endüstrisinin çözümlemesi, ne şekilde olursa olsun, daha ilk sözcüklerinden itibaren –kültürel etkinliklerin de dahil olduğu– liberal toplumsal ilişkiler karmaşasının arkasında gizlenmiş olan sistemi ortaya çıkarmanın peşindedir. Bölümün ilk cümlesi, şimdiye kadar sosyoloji bilimi tarafından bize aşılanan fikrin aksine, modern kapitalizmin gelişmesinin "kültürel bir kaosa" yol açmadığını, daha çok yüksek derecede bir koordinasyon ve birlik içeren bir sistem ortaya çıkardığını bildirmektedir: "Günümüzde kültür her şeyi benzerliğin mührüyle damgalıyor. Filmler, radyo, dergiler, bunların tümü tek bir sistem oluşturuyor. Sistemin her bir parçası kendi içinde ve diğer parçalarla uyumluluk sergiliyor." Elbette böyle bir sistemin kuramsal çözümlemesi, eleştirel olmak amacını taşıyorsa, bu sistemin birliğinin neden doğal, verili, kendine özdeş bir birlik olmadığını, neden tarihsel ve birbirleriyle çatışan güçlerin ürünü olduğunu ve sistemin işleyişinin ayakta kalmak için baskı altında tutması gereken alternatiflerini nasıl gizlediğini

ortaya koymak zorundadır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde baskı altında tutulan tüm bu alternatifleri bir araya toplayan sözcük *öznellik*'tir:

> İnsanlar ancak kendileri birer özne oldukları sürece şeyleştirmenin sınırını tayin edebilirler; bu yüzden kitle kültürü onlar üzerindeki kontrolünü sürekli olarak yeniden kurmak zorundadır [*immer aufs Neue wieder sie erfassen*]: yinelemeye yönelik bu umutsuz çaba, bu yinelemenin boşuna olduğuna, her şeye rağmen, insanların kontrol edilemez olduğuna dair tek umut kırıntısıdır.

Umutsuzluk ve umut arasında bütün o gidip gelmeleriyle, Kültür Endüstrisine yönelik eleştirinin negatif temelini oluşturan tam da bu motiftir, yani yineleme motifi. Şimdi böyle bir örneğe daha yakından göz atalım.

Kitle kültürünün, tekelci kapitalizmin Sisyphosçu işleyişine katkısı her şeyin ötesinde "arkaik simgelerin" [*urzeitliche Symbole*] "arketiplerinin fabrikasyonu" üzerinden gerçekleşir. Biraz önce alıntıladığımız metnin hemen ardından, oldukça önemli bir pasajla karşılaşırız ve bu pasajın önemi, öncelikle, tekelci kapitalizm, Nazizm ve faşizmin birbirlerinden epeyce farklı senaryolarını tek bir okuma ve yazma ritüeli içinde bir araya getiriyor görünmesindedir:

> Düş fabrikası müşterilerine düş imal etmekten çok, kendisine malzeme sağlayanların düşlerini yayar… Dünyanın mumyalanmasını yönetenlerin düşünde, kitle kültürü, boyunduruk altına alınanlara zevk alacakları imgeler değil, okuyacakları imgeler sağlayan kutsal bir hiyeroglif metni [*Hieroglyphenschrift*] haline gelir. Filmlerin hakiki, ama aynı zamanda hit şarkıların ve metinlerin hakiki olmayan[5] imgeleri öylesine katı bir görünüm sunar ki, çoğunlukla oldukları gibi değil, yinelemeler gibi algılanırlar; sonsuz aynılıkları (*Immergleichheit*) özdeş bir anlam ifade eden yinelemeler. Tema ile akış [*Handlung und Verlauf*] arasındaki bağ gevşek olduğu ölçüde, ayrık imge [*das abgesprengte Bild*] alegorik bir mühür [*allegorisches Sigel*] haline gelir. Optik açıdan bakıldığında, sinema salonunda yalnızca parlayarak geçip giden imgeler, gitgide yazıya dönüşür. Artık kavranırlar, gözlemlenmezler… Böylece, kitlesel sanat yapıtlarının tekniği sayesinde gerçekleşen, imgeden yazıya geçiş süreci, sanatın çözünmesini tekelci pratik üzerinden tamamlar.

Adorno'ya göre "hakiki" imgelemin yazı içinde çözünmesi, hakiki sanatın "tekelci pratiğin" içinde çözünmesiyle aynı biçimde, yani kendine özdeş bir yinelemenin kazandığı bir zaferle, *Immergleichheit* olan *Wiederholungen* ile gerçekleşir. Buradaki terminoloji Benjamin'den alınmış olsa da, Adorno, *Trauerspielbuch* [Benjamin'in Alman trajik tiyatrosunun kökeni üzerine yazdığı deneme – ç.n.] çözümlemelerine, "arketip", "arkaik simge" ve "alegorik mühür" kavramlarından oluşan bu denklemden fazlasını borçlu değildir.[6]

Benjamin'in alegoriyi ele alışı, simgenin imge ve anlamın birliği olduğu hâkim görüşüne getirilen bir *alternatif* olarak görülmüştür, oysa Adorno burada farklılığı, kendi kültür eleştirisini bütünleyecek bir birlik haline getirerek ortadan kaldırır. Anlatısal-tarihsel sürekliliklerin çözülüşü imgelemin kutsallaştırılmasını getirmektedir, Adorno bu durumu özellikle şeyleştirme ve ritüelleştirme terimlerini kullanarak yorumlar. Bu bağlamda ele alındığında okuma ayrık, soyut "grafik işaretlerden" (*Schriftzeichen*) oluşan sabit bir kodun "deşifre edilmesi" olarak, tuhaf ve yabancı olanı bildik ve tanıdık hale getirmek için harcanan bir tür mekanik çaba olarak görülür.

Şimdi, her tür okumanın içinde bir kod çözme unsuru olduğunu inkâr etmek mümkün değildir: her okuma daha önceden bilinen bir kod ve görece kapalı bir sistem öngörür; kişi metinle karşılaşmadan önce sisteme dair bir bilgisi yoksa okuyamaz, en azından okumanın genel olarak algılandığı anlamda. Ancak –ki Benjamin'in alegori üzerine çalışmasının nedeni de tam buydu– Benjamin'in üzerinde çalıştığı Alman Barok alegori sanatının amacı artık "uzlaşımsal bir ifade" oluşturmak değil, "uzlaşımın bir ifadesini" oluşturmaktı. Yani, bu şekildeki *bir araya gelişlerin* tümünün, bütün *convenus*'ların, bir sorunsal içerdiğinin ifadesini oluşturmayı amaçlıyorlardı, her ne kadar tüm dil ve kültürler için böyle bir yakınsama kaçınılmaz bir şey olsa da. Bunun bir sonucu olarak da Alman Barok dönemindeki alegori, belki de genel anlamıyla alegorilerin tümü, temelinde *temsiliydi*: göndergesi zorunlulukla sorunlu, açık ve heterojen olan tasarımlardan oluşuyordu. Ve temsili oluş, en azından benim anladığım şekliyle, her şeyden önce Öteki'nin tasarımını gerektiriyordu. Bu konuya daha sonra döneceğiz.

Buna karşın, Adorno'nun kitle kültürü çözümlemesinde, imgelerin alegorik mesajlara dönüşümü ve ardından gözlemin yerini okumanın alması, Kültür Endüstrisinin ve bu endüstrinin, kendi kendini yeniden üretmesine yardımcı olduğu toplumun gizli kalmış, travmatik özünün bir işareti ve belirtisi olarak betimlenir. Adorno'ya göre anlatısal sürekliliğin kırılması, tıp-

kı bir filmde olduğu gibi, sadece "bireylerin alegorik jestlerini... ayrıştırmakla" kalmaz, insan yüzlerini "kültür maskelerine" dönüştürür ve bu maskelerin katı, ölümü andıran karakteristikleri bireyin bütünlüğünü koruyabilmesinin sınırlarını ve belki de öznelliğin ta kendisinin sınırlarını oluşturur. Bu tür grafik mesajlar hem Dionysosçu bir kendinden geçişi (Adorno'nun verdiği örnek, "caz müziği eşliğinde dans etmek"tir), hem de görünürde bu geçişin karşıtı olan (ama diyalektik açıdan karşıtı olmayan) ve en az onun kadar coşkunca olması gereken yerleşik toplumsal normlara uyma çabasını özendirirler.

Hobi

Adorno'nun hobisi yoktu. "Söyleşi ve anketlerde dönüp dolaşıp insanların hobilerini sorarlar. Bazen bana da yöneltilen bu sorudan çekinirim. Benim hobim yok," diyen Adorno, peki boş zamanlarında ne yapardı? "İşkolik" olduğu söylenemezdi, ama "resmi mesleği"nin dışında yaptıkları da "zaman öldürme" amaçlı boş uğraşlar sayılmazdı. Kendi sözleriyle: "Müzik yapmak, müzik dinlemek, kendimi iyice vererek okumak varoluşumun bütününü oluşturuyor; hobi olarak adlandırmak onları küçümsemek olurdu."

Adorno imgelerin, okuma ve yazma edimlerinin ellerinde ölümünü tasvirini, şu imgeyle sonuca bağlar:

> Kentlerin üzerinde gökkubbeye dek yükselen ve yaydıkları ışıkla gecenin doğal ışığını görünmez kılan ışıktan sütunlar, tıpkı kuyruklu yıldızlar gibi, toplumun karşısındaki doğal felaketi, yani donarak ölümü [*Kältetod*] ilan ederler. Ama bu sütunlar gökyüzünden gelmezler. Onlar yeryüzünden göğe yükselirler. Onları söndürerek, ancak ona inanılırsa gerçek olma tehlikesi taşıyan bu karabasandan uyanmak isteyip istemediğine karar vermek, insanoğluna kalmıştır.

Gerçekten de, kendine gönüllüler arayan vurgusuyla –size kalmış!– hayal edilebilecek en Hollywoodvari sonlardan birine sahip olan bu pasaj, Adorno'nun yayımlamadığı ve bu halde asla yayımlamayacağı bir metnin içinde yer almaktadır. Ancak bu sözlerin çalakalem yazılmadığı da ortadadır: bu sözler bir metnin sonucu olarak yazılmıştır. Ortaya koydukları eleştirel perspektif de görüldüğü kadarıyla "insanoğlunun" *–die Menschen–* sonunda bir gün okuma ve yazma edimlerinin getirdiği karabasana bir son vermeye ve nihayet uyanıp, gözlerini açmaya ve görmeye karar vereceğine dair zayıf bir umuda dayanmaktadır. Amerika, uyan kâbusundan... Gör ve canlan!

Kültür Endüstrisi üzerine yazılan ek metnin son cümleleri bunlarsa da, aynı metnin içindeki diğer pasajlar, çok daha az "sonuçlandırıcı" görünür ve

okumanın getirdiği karabasanın her durumda bu son kısımda göründüğünden çok daha karmaşık olduğunu öne sürerler. Aşağıdaki gözlem de bunun örneklerinden biridir:

> Bir filmin izleyicisi, bir pop şarkısının dinleyicisi, bir dedektif hikâyesinin ya da popüler bir dergide yayımlanan bir öykünün okuru eserin sonucunu, sonunu ne kadar kolay tahmin ederse, dikkati de o ölçüde "Nasıl" sorusuna yönelir, değersiz sonu aramaktan vazgeçerek bulmacamsı ayrıntılara döner ve bu çalkantılı arayış süreci içinde, eserin hiyeroglifimsi anlamı bir anda karşısına çıkar. Bütün fenomenler en ince ayrıntılarına kadar, yap ve yapmadan oluşan basit ikili mantık üzerinden anlam kazanırlar ve hemen ardından yabancı ve anlaşılmaz olanın indirgenmesiyle de, eser tüketiciyi ele geçirir.

Adorno'nun burada tarif ettiği şey hem etkileyici hem de kafa karıştırıcıdır. Etkileyicidir, çünkü onun bunu yazmasının üzerinden geçen yarım yüzyılda belki de başka hiçbir eğilimin artmadığı ölçüde artan bir eğilimin altını çizmektedir: filmlerin "içerik" ve temalarına duyulan ilginin yanında, filmlerin yapım aşamasına, örneğin maliyetlerine, teknik başarılarına v.s. duyulan ilgi de artmıştır. Kafa karıştıransa şu ki, Eleştirel Kuram içinde, insanların ilgisinin tema ve içerikten "bulmacamsı ayrıntılara" kaymasının kınanmasına yönelik bir tavrı vardır. Çünkü biraz önce gördüğümüz gibi, daha sonra yazdığı bir metinde Adorno tikel olanı genelin, özdeş olmayanı özdeş kavramının altında kapsamaya yönelik Hegelci –ve sadece Hegelci de olmayan– eğilimin karşısında ayrıntılara özel bir dikkat gösterilmesini savunacaktı. Elbette tüm ayrıntılar eşit önemde değildirler ve burada "bulmacamsı ayrıntı" olarak geçen de "hiyeroglifimsi anlamın" bir anda kendini göstermesini sağlayan türden uğursuz ayrıntılardır. Ama o zaman da hiyeroglifimsi anlamın ortaya çıkışının –özellikle de hiyeroglif bir bulmaca barındırıyorsa– neden çabucak "yap ve yapma üzerine kurulu bir ikili mantıkla" özdeşleştirildiği sorusu bu metin içinde pek fazla dikkate alınmamıştır. Yazının ve mesajın alegorik kaynaklarına yer bırakılmamıştır, ki bu "hiyeroglifiere" atfedilen kutsal otoritenin sorgulanmasını sağlayabilirdi. Bu yüzden, düşün –ki Adorno'nun da çok iyi bildiği gibi düş de bir yazı sistemidir– sistemin kutsallaştırma eğilimlerine yenik düşmesi tutarlı bir durumdur. Sonuç olarak, Adorno'nun metninde soruna çözüm olarak, ancak katı bir

ikili alternatif biçiminde açıklanabilecek bir öneri getirilmesi de tutarlı olur: ya okumanın getirdiği karabasanın içinde kalmaya devam edilecek ya da sonunda *uyanmaya*[7] karar verilecektir. Kültür Endüstrisini incelemeye yönelen Eleştirel Kuram, bu noktada sanki eleştirmek için yola koyulduğu sistemin indirgemeci ikili mantığı tarafından *ele geçirilmiş* gibidir.

III

Sadece karabasanın değil, ama bu karabasanın karşısına konulan alternatif düşün ya da uyanışın da bir alternatifini bulabilmek için, Adorno'nun Kierkegaard üzerine olan çalışmasına dönebiliriz; Adorno daha bu çalışma sırasında okuma sorununa değinmek zorunda olduğunu fark etmişti, ancak burada bu soruna biraz farklı bir "ışık" altında değinmişti. Makalenin gelişimi içinde Adorno'nun, özellikle biraz önce ele aldığımız pasaj gibi farklı pasajlarla birlikte düşünüldüğünde, her ne kadar okuma konusunda kararsız olsa bile, bu sorunun karmaşık yönüne ve sorunu ortaya çıkaran kaynaklara beklendiğinden fazla özen gösterdiği görülmektedir. Gerçekten de, Kierkegaard üzerine yazdığı kitabı, onun nasıl okunması gerektiği üzerine bir belirlenimle başlar: Adorno, Kierkegaard'un eserlerinin şiir gibi değil, felsefe metinleri gibi okunması gerektiğinde ısrar eder. Peki böyle bir ayrıma neden gerek vardır? Pek çok başka nedenin yanında, bu durumun nedenlerinden biri de Kierkegaard'un, metinlerinin karakterini oluşturan o özgün ve tuhaf üslubudur:

> Şiir olduğu iddiasına gelince, Kierkegaard'un yapıtının belirsiz bir duruşu vardır. Yapıt kurnazca, okurda yapıtın akışına [*Gehalte*] uyma sürecini başlatabilecek her yanlış anlamanın önceden tahmin edilmesi üzerine kurulmuştur. Sorunlar üzerine geliştirilen diyalektik, bu yapıt için aynı zamanda iletişim üzerine bir diyalektiktir.

Kierkegaard'un yazılarıyla karşılaşması, Adorno'nun tüm yapıtı içinde belirleyici bir öneme sahip olacak olan iki sorun ortaya çıkarır. Bu sorunlardan ilki, *Gehalt* ya da biraz daha hafif bir vurguyla *Inhalt*'ın ne olduğu sorusudur: yani içeriğin ya da akışın ("araç" teriminin karşıtı olarak) ne olduğu sorusudur. Ancak Almancadaki asıl sözcük de unutulmamalıdır. *Inhalt* ve *Gehalt* sözcüklerinin kökü elbette, tutmak anlamına gelen *halten* fiilidir, ancak bu kelime aynı zamanda durmak, sona ermek ve tutuklamak anlamları-

na da gelir. "İçeriği" oluşturan edim bir *tutma* edimi, *bir kap içine alma*[8] edimidir. Adorno'nun saf *form* kavramının karşısında *Inhalt* ve *Gehalt* kavramlarının önemi üzerinde ısrarla durduğu –ve yapıtı içinde *Gehalt* kavramının formla içerik arasındaki diyalektik sentezi belirtmek için ortaya çıktığı– düşünülürse, şimdi şu sorunun sorulması gerekmektedir: bir *Ge-halt* oluşturabilmek için bulunması gereken *tutma edimi* hangi koşullar altında etkili olabilir? Bir şeyin tutulabilmesi için, bir zaman aralığının kesintiye uğratılması ve diğerlerinden ayrılabilmesi gerekir. Bir *Gehalt*, ancak bir zaman aralığının ele geçirilmesi ile oluşturulabilir. Ve daha önce gördüğümüz gibi, Hegelci belirleyici değilleme kavramı, *Gehalte*'ın ortaya çıkmasını sağlayan duraklamaların uygunluğunu göstermeye yetmediğinden, Adorno'nun "Hegel'i Nasıl Okumalı" isimli metninde "onsuz dile ait hiçbir şeyin olamayacağı, bir sabitleme ilkesi" (*ohne die kein Sprachliches überhaupt ist*)[9] olarak tarif ettiği yeni bir kategori ortaya konmalıdır. Her ne kadar Adorno Hegel'in yazılarında bu "sabitleme ilkesine" ve dolayısıyla dilin kendisine karşı bilinçli olarak ortaya konmuş "kışkırtıcı bir meydan okuma" bulunduğunu düşünüyorsa da, daha önce de gördüğümüz gibi Hegel diyalektiğinin bu soruna tatmin edici bir yanıt verdiği söylenemez. Bunun nedeni belki de tutma ediminin ele almak ve kavramakla aynı şey olmamasıdır; *Halten, Greifen* değildir, *Gehalt* da sadece *Begriff*'in eş anlamlısı değildir. Diyalektikteki *Aufhebung* eğilimine karşın, Adorno kişinin "ayrıntılara" batmasının gerekli olduğunda ısrar eder; ona göre bu ayrıntılar kesinlikle "tümel dolayım" yoluyla "çözülmüş" değildir, bunlar daha çok inatlaşan, ısrar eden, kendilerini bırakmayan, kavramlaştırmanın dolayımlayıcı hareketinin içinde çözünmeye direnen uğraklardır (*das Moment des Nichtaufgehenden*). Elbette bu, kavramsal içeriği olduğu gibi ve tümüyle ortadan kaldırmayı haklı çıkarmaz: daha çok kavramsal içeriğin yeniden düzenlenmesine yönelik bir çağrıdır. Ve bu yeniden düzenleme, ne kadar diyalektik olursa olsun sadece kavrama yönelmiş olan bir okuma süreciyle değil, Adorno'nun şüphesiz yine Benjamin'e borçlu olduğu bir terim kullanarak *ad* dediği şeye yönelmiş bir okuma süreciyle ve bu süreç içinde gerçekleşebilir: "Bir koşulun ifadesinin belirlenimi [*Feststellungen*] olarak sözel tanımlardan özenle uzak durarak, kavramlarını dil içinde ifade ettikleri şeye mümkün olduğunca uygun gelecek şekilde, yani aslında *adlar* olarak biçimlendirecek [*anbildet*] bir işlem daha iyi olacaktır."

Elbette buradaki sorun, dilin sadece genel anlamları ifade ettiği değil de, tekil olarak ayırt ettiği anlamları yarattığı ya da yeniden yarattığı, hakiki ad-

lardan oluşan bir "saf dilin", Benjamin'in 1916'da dil üzerine yazdığı bir metinde öne sürdüğü gibi, insanoğlunun dili bir araç olarak, bilgiye ve hepsinden öte eleştirel yargıya götüren bir araç olarak kullanmaya yönelik arzusu yüzünden, yok olmuş olmasıdır. İyi ile Kötü arasındaki *ayrımı bilmek* ve belki de daha basit bir ifadeyle, *bir ayrımı bilmek*, bu ayrımı bir bilgi nesnesi kabul etmek demektir. Eleştirmek amacıyla bile olsa, bir ayrımı bilmek onun değişkenliğini, özdeş-olmayışını; tanıdık olanın her şeyi kendisine benzeten dünyasında bir konuma yerleştirmek demektir, bu ikincisi tam anlamıyla belirlenmiş bir kavramsallık içinde uygulanan katı bir diyalektikle ele alınmış olsa bile. Adorno'nun bu tehlikeyi her şeyden önce dil içinde sıkışıp kalmak gibi, bir tür terminolojik *rigor mortis* gibi görmesi onun açısından karakteristik bir durumdur.

> Kim kendini, kendi sözcüklerinin kölesi yaparsa, kolay yolu seçerek, sözcüklerini sorunların önüne [*vor die Sachen*] atıp kaçmayı yeğliyor demektir... Yine de, böyle bir işlem yetersizdir. Çünkü empirik dillerde sözcükler, saf adlar değil, yanı sıra θεσει'dirler, yani öznel bilincin ürünleridirler ve bir dereceye kadar kendileri de tanımlarına benzerler.

Öyleyse, özel adların saflığı üzerine kurulu bir kavram konfigürasyonuna ulaşmayı nasıl umabiliriz, hele bu saflığı artık geri dönüşü olmayan bir biçimde kaybettiysek? Görünen o ki, doğru türden olması kaydıyla, okumaya yabancı olmayan bir pratikle:

> Uygun bir dilbilimsel işlemin nasıl olması gerektiği, *bir yerden bir yere göçen* birinin yabancı dili nasıl öğrendiğiyle analoji içinde anlaşılabilir. [Burada Adorno'nun "*bir yere göçen*" değil, "*bir yerden göçen*" ifadesini tercih etmesine dikkat edilmelidir[11] – SW] Sabırsızlık içinde ve baskı altında olduğundan, sözlükle çalışmaktansa mümkün olduğunca çok okumak işine gelecektir. Elbette, bağlamları içinde karşılaştığı pekçok sözcüğün anlamını keşfedecektir, ama bütün sözcükler uzun bir süre bir belirsizlik halesi içinde kaldıktan, hatta gülünç karışıklıklara neden olduktan sonra, nihayet bir arada bulundukları pek çok kombinasyon içinde tümüyle düğümlerinden çözüleceklerdir [*sich ganz enträtseln*] ve bu çözülüş sözlüğün sunabileceği tüm olanaklardan çok daha üstün olacaktır.

Adorno'nun *émigré*'nin pratik dil deneyimine, her şeyden önce *okumaya* dayalı böyle bir deneyime başvurmasının anlamı, özellikle yabancı sözcüklerin oluşturduğu muammanın, bulmacanın, *Rätsel*'in, sözcüklerin kullanımlarının çokluğu [*die Fülle*] içinde tümüyle çözülmesi olarak gördüğü şeyde ortaya çıkmaktadır. Ancak Adorno'nun bu Mutlu Son'u işaret etmek için kullandığı Almanca sözcüğün, yani *enträtseln*'in yan anlamlarıyla birlikte başka bir dile çevrilmesindeki pragmatik zorluk, buradaki bu pragmatik iyimserlik konusunda soru işareti uyandırmaktadır. Almanca sözcük, sözlük anlamıyla "bilmeceyi çözmek" ya da "bulmacayı tamamlamak" demektir. Ancak, Pragmatist Mutlu Son'un elinden geldiğince gizlemeye çalıştığı paradoksun altını çizmek için ben *düğümlerini çözmek* demeyi yeğliyorum. Çünkü bir sözcüğün kullanıldığı "kombinasyonların çokluğu" sadece sözcüğün anlamını ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda onu sürekli bir dönüşüm içine sokar. Sözcüklerin hâkim anlamlarına ulaşmak için kullanıma başvurmak, sözlüğe başvurmaktan çok daha güvenilir bir yol olabilir: ancak bu da henüz okuma ve yorum sorununa bir çözüm getirmez, elbette kişinin asıl amacı "gülünç" olandan kaçınmak değilse. Dil içindeki kullanıma başvurmanın ısrarla vurguladığı şey, dil deneyiminin dilbilgisinin ya da sözlük bilgisinin kategorileriyle, tanımlarla sınırlı tutulamayacağıdır, çünkü bu deneyim özünde açıktır. Ama böyle bir açıklığın Ad'ın kendisi için de sonuçları olacaktır: dil deneyimini oluşturan sınırsız sayıdaki kombinasyona konu olan bir Ad'ın "özel" ya da uygun ve açık olması nasıl mümkün olacaktır? Özel Ad diye bir şey var mıdır? Bu soru bizim nihayet, Adorno'nun diğer *émigré*, yani Søren Kierkegaard üzerine çalışmasına dönmemizi sağlayacaktır.

Adorno Kierkegaard üzerine olan çalışmasına –bu metni üniversitede ders verebilmek için temel koşul olan doçentlik tezi için ikinci ve son başvurusunda sunmuştur– Kierkegaard'un yapıtının şiirsel değil, felsefi olduğunu ve öyle olduğu için de felsefi bir *eleştiriye* uygun olduğunu hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kanıtlamaya çalışarak başlar. Ancak metnin felsefi doğasını oturtabilmek için Adorno'nun öncelikle dil içindeki bir araç gibi görünen *takma adlarla* uğraşması gerekmiştir, bunlar *qua pseudo* olarak özel adın gücünün altını oyma, böylece dilin, okumanın ve yazmanın dinamiğine *tanımlayıcı* ve *otoriter* bir şekilde son verme eğilimindedirler. Adorno'ya göre sorun ve çözümü şöyledir:

> Takma adların iddialarını koşulsuz kabul eden ve onları nihai ölçü alan her gözlem yanlış bir yola sapmış olur. Takma adlar, emsalsiz oluşları [*Dasein*] içinde yönelimin sıkı sıkıya sınırlandırıldığı biçimler [*Gestalten*] değildir. Onlar tümüyle soyut-tasarımsal biçimlerdir. Bu, eleştirinin, takma adların dile getirdiklerini Kierkegaard'un görüşleri olarak kabul ederek, onların işlevlerini görmezden geleceği anlamına gelmez. Aksine, eleştiri takma adların soyut bütünlüklerini, takma ad oluş çerçevesi içine gömülmüş [*eingefaßt*] somut motiflerle karşılamalı ve sonra da bağlamın ikna ediciliğini ölçmelidir… Eleştiri öncelikle takma adların iddialarını, her anda baskın bir şema olarak işlev gören felsefi yapılarına uygun bir şekilde anlamalıdır. Bu durumda takma adların iddialarından felsefi şemayı aşanlar, yani onların gizli ve somut özleri, iletişimin *Wörtlichkeit*'ı içinde yorumun alanına girer. Hiçbir yazar sözcükleri Kierkegaard kadar kurnazca kullanamaz.

Takma adlar bir taraftan bir şema içinde yer alan felsefi kategorilerin –Adorno başka bir yerde bunların "gösterim" olduğunu söyler– hükmü altındadırlar; diğer taraftan da ortaya koydukları şey, felsefi şemanın buyurduklarından ya da kapsadıklarından hem daha farklı hem de daha fazladır ve işte tam bu sapmada "eleştiri" kendi Arşimed noktasını bulur: bu noktada kavramsal-tematik içerik taşarak sözcük anlamıyla anlaşılan dilin üzerine boşalır. Ama eğer metnin şematizminin üstesinden gelmeyi sağlayacak olan genel çerçeve bu olacaksa, Adorno'nun da çok iyi bildiği gibi, metnin buna yanıtı hazırdır: çünkü "hiçbir yazar sözcükleri Kierkegaard kadar kurnazca kullanamaz" ve bu yüzden bu kelimelere güvenmek ya da onları görünürdeki anlamlarıyla ele almak, hatta herhangi bir anlamda ele almak yine metnin kurnazca hilesine kurban düşme riskini göze almak anlamına gelecektir:

> Sonsuzca düşünümlenen içedönüklüğün oluşturduğu labirenti andıran o yuvanın içinde, [Kierkegaard'u] köşeye sıkıştırmanın [*ihn zu stellen*] onu kendi sözcükleriyle ele almaktan başka yolu yoktur, bir tuzak gibi kurulan bu sözcükler en nihayetinde [Kierkegaard'un] kendisini tuzağa düşürür. Sözcüklerin seçimi, basmakalıp, ama her zaman önceden planlanmış olmayan yinelenişleri, en sağlam diyalektik işlemlerin bile açığa çıkartmaktan çok gizlemeye yarayacağı bir akışı [*Gehalte*] gösterir.

İdeoloji

Marx ideolojiyi "yaşam şartlarımızın düşünce ve duygularımızda kendini dışa vurum tarz ve biçimi" olarak tanımladıktan sonra, ideolojinin zorunlu ve nesnel olarak yanlış bir bilinci yansıttığını ifade eder. Buna göre dünya görüşü ya da düşünce sistemi olarak özetlenebilecek genel bir ideoloji kavramıyla ideolojinin diyalektik kavramı arasında bir ayrıma gitmek zorunludur. Eleştirel Kuramın ideoloji eleştirisi, bilincin şeyleştirilmesi üzerine odaklanarak, bunun yarattığı gerçeklik yanılsamasını konu edinir. Eleştirel Kuram bu bağlamda "insanlar nasıl faşizme ve antisemitizme açık olabiliyorlar?" gibi sorular sorar, otoriter kişiliğin nasıl kurulup sürdürüldüğünü inceler. Bu bağlamda Kültür Endüstrisinin egemenliği altındaki toplumsal hayat, topyekün ideoloji halini almış, buna karşın Kültür Endüstrisi söz konusu toplumu bir arada tutan tutkal görevini görerek ideolojinin dışa vurumuna dönüşmüştür. Adorno açısından metanın fetiş niteliği ideoloji eleştirisinin odağında yer alır. Psikanalitik bağlamlara da başvuran ideoloji eleştirisi, Kültür Endüstrisinin sanallığının ister istemez ideolojinin de içini boşaltacağını ve böylece kendi kendinin sonunu getireceğini savunur.

Adorno'yu burada kendi sözleri üzerinden anlamaya çalışırsak, peşinde bir avcı bulunan, kurnaz bir tilki düşünmemiz gerekir ve bu tilki peşindeki avcı için tuzaklar hazırlar, ama sonra bu tuzaklara kendisi yakalanır. Bu senaryo, en azından avcı açısından teselli edici olabilir. Ama bir metni kendi sözcüğüyle, hatta sözcükleriyle ele almak ne demektir? Eğer bu sözcüklere, *émigré*'nin keşfedeceği gibi, ancak kullanıldıkları konfigürasyonlar üzerinden erişmek mümkünse ve bu konfigürasyonlar *ilkece sonsuz sayıda* ise –her yeni kombinasyon farklı kullanımlar ve kombinasyonlar için yeni olasılıklar üretmekteyse–, o zaman metni kendi sözcüğüyle *ele alacağımız* ve böylece onu bu sözcüklerin atfedildiği "takma adlardan" *söküp çıkaracağımız* yer neresidir? Adorno ısrarla, yazarın kendi adının, yani "Kierkegaard" adının da bir "takma ad" olarak okunması gerektiğini söylediğinde, sorun daha karmaşık bir hale gelir: "Kierkegaard takma adının yorumu, bir taklit olarak ortaya konan şiirsel bütünlüğün kutuplarını; yani bütünlüğün kendisinin spekülatif yönelimiyle, bütünlüğe ihanet eden sözcüğü sözcüğüne anlamları birbirinden ayırmalıdır." Ama eğer bütün bu sözcükler kurgusal karakterler, roman kişileri, yani otoriteleri metin içinde birlikte bulundukları diğer unsurlar karşısındaki konumlarına bağlı olan takma adlar tarafından konuşulup yazılmışlarsa, sözcüğü sözcüğüne anlamları nasıl belirlenmelidir, nasıl okunmalıdır?

Adorno'nun atıfta bulunduğu ve alıntı yaptığı "Bir İlk ve Son Açıklama" isimli kısa bir metninde, nihayet kendi "adına" konuştuğu anlaşılan "Kierkegaard" yazar olarak kendi konumunu tam da kurgusal takma adlarıyla ilişkisi içinde (Bakhtin'in terimi kullanıma sokmasına daha uzun yıllar olmasına karşın, çoksesli bir tutumla) tanımlar.

> Sonuçta, takma adla yayımladığım kitaplarımdan birinden alıntı yapmak isteyen biri olursa, nezaketine güvenerek, kendisinden alıntısında söz konusu yazar adını kullanmasını, benimkini kullanmamasını, yani aramızda, alıntıdaki ifadenin dişil bir tarzda takma ada, sorumluluğunsa, görgü kuralları uyarınca bana ait olacağı bir bölüştürme yapmasını rica ettiğimi ve bu konuda duacı olduğumu ifade etmeliyim.[10]

> Takma adlar hakkında bildiklerim elbette bana onların tepkilerini onaylama ya da onaylamama hakkı vermiyor, çünkü onların taşıdıkları önem (bunun *gerçeklik* içinde ne tür bir karşılığı olabilirse) kesinlikle yeni bir şeyler ortaya koymalarından, keşifte bulunmalarından ya da yeni bir keşif grubu toplayıp "daha ileriye gitmeyi" istemelerinden gelmiyor, aksine tam da bir önem taşımak istememelerinden, sadece okumak istemelerinden, çifte katlanışın [örneğin nesne ve "yazar" üzerine] sahnesinden uzakta, varoluş üzerine yazılan, her şeyin kaynağı olan o insani, biricik yazıyı, atalarımızın bilip de bize aktardıkları o antik metni okumak, eğer mümkünse daha içsel bir tarzda bir kez daha okumak istemelerinden geliyor.

Elbette "yazarın", yani "Kierkegaard'un" söylediklerine, "takma adların" söylediklerinden daha çok itibar edilmesi gerektiği söylenemez. Ama bu sözler, daha ileri gidebilmek için önümüzde yeni bir perspektif açıyor: eğer bir metin içinde söylenmiş ve yazılmış sözler, konuşanın ya da yazanın yönelimine indirgenemiyorsa; eğer bu yönelimin kendisi daha büyük bir işaret etme sürecinin parçasıysa, o zaman okuma, yazma ve yorumlama süreci metinden asla, örneğin "öznenin" "nesneden" ayrıldığı gibi kolayca ayrılamaz. Öyleyse, Adorno'nun yaptığı gibi *Wörtlichkeit*'tan bahsetmek yeterli olmayacaktır; aksine, "*Wörtlichkeit der Syntax*" hakkında yazdığında "Çevirmenin Görevi" parçasında Benjamin'in yaptığı gibi yeni bir kavram düşünmek gerekecektir: bu da görevini yerine getirirken çevirmene rehberlik eden, *sözdizimine ilişkin* aslına uygunluğa yönelik bir ilke olacaktır. Sözdizimi burada gramerin ve semantiğin oluşturduğu kuralların hâkimiyetindeki sistemin ötesine geçen uzamsal ilişkiler anlamına gelecektir.

Günümüzde böylesi bir sözdizimsel uzamdan bahsetmeye ayıracak zamanımız kalmamıştır. Burada böylesi bir uzamın asla Adorno'nun avını, yani "Kierkegaard'u" tuzağa düşürmeye çalıştığı türden öznel bir içedönük-

lüğe indirgenemeyeceğini söylememiz yeterli olsun. Bunu, Constantin Constantinus'un –Kierkegaard'un değil– yazımıza başlarken alıntıladığımız, Berlin'e varır varmaz kendini attığı apartman dairesini tasvir ettiği sahneye dönerek kısaca gösterebiliriz. Adorno'nun, "Kierkegaard'un *içeri*ye adadığı en düşünce-kışkırtıcı (*denkwürdigste*) pasaj" (S. 84, s. 45) diyerek alıntıladığı uzun sahne üzerine yazdığı, kısa sayılabilecek yorumunun sonuç kısmı şöyledir:

> Bu melankolinin yarı aydınlık ışığı içinden, Kierkegaard için varoluşun arenasını oluşturan "ev halinin" ana hatları belirir. Bu aynı zamanda, onun varoluş doktrininin ana hatlarını oluşturur... İçeride, tarihsel diyalektik ve doğanın ebedi gücü bir araya gelerek, bulmacamsı tuhaf imgelerini [*ihr wunderliches Rätselbild*] oluştururlar. Bulmacanın düğümleri, idealist içedönüklüğün asıl zeminini arkaikte [*Vorzeitlichen*] ama aynı zamanda tarihselde de arayan bir felsefi eleştiri tarafından çözülmelidir [*aufgelöst*].

Adorno'nun Kierkegaard'un metnini sözcüğü sözcüğüne ele alabilme iddiası, burada metnin sonundaki genel yorumun *parti pris*'iyle çöküntüye uğruyormuş gibi görünüyor. Görmezden geldiği şey, tam da bu sahnenin içinde betimlenen ilişkileri ve bağlamı dikkate alacak birini gerektiren bu *sözdizimsel sözcüğü sözcüğüneliktir*. Bunu Kierkegaard'un "varoluş doktrininin" doğrudan bir ifadesi olarak görmek, sadece "İlk ve Son Açıklama" içinde dile getirilen ricayı ya da "duayı" *görmezden gelmek olmaz*, ama çok daha fazla sorun yaratacak bir şekilde, metnin yüzeyindeki olguları da görmezden gelmek anlamına gelir: yani metindeki tasvirin bir takma adın, kurgusal bir kişinin, Berlin'e ve daha önce kaldığı bu yere dönüşü çok belirgin bir tarihsellik içinde gerçekleşen Constantin Constantinus'un tasviri olduğu "olgusunu" görmezden gelmek olur. Bu tasvir edilen *içeri*nin Adorno'nun söylediği gibi sadece "evi andıran" bir yer olmadığını, en az onun kadar önemli bir şekilde, Constantin'in *döndüğü* bir yer olduğunu görmezden gelmek olur. Adorno'nun tümüyle görmezden geldiği şey ise tasvirdeki "yinelemenin" sıklığıdır, ki yineleme yapısal olarak, buradaki de dahil olmak üzere, bir *içeri*yi sınırlayan bütün kapalı mekânları çifte katlar ve dışarıya açar. Bu odayı "tarihsel diyalektik ve doğanın ebedi gücünün" mekânı yapmak, sözcüğü sözcüğüne anlamlara, özellikle de sözdizimine verilebilecek bir yanıt sayılmaz.

Elbette, hiçbir okuma tümüyle "aslına sadık" olamaz, hatta Adorno'nun tasavvur ettiği anlamda *wörtlich* de olamaz. Her okuma seçici olmak zorundadır, bu yüzden de önyargılı yönelimlere bir şekilde yanıt vermek zorundadır. Bu da diğerlerinden daha az önem taşıyan bir durum değildir. Ama bütün okumaların altında yatan seçme ve dışarıda bırakma yargıları, kendileri aracılığıyla işaret ettikleri ilişkiler bağlamında doğrulanabilir olmalıdırlar. Bu metin özelinde, bu ilişkiler bağlamında dikkat çekmek istediğim cümle, Adorno'nun pek ilgisini çekmemiş gibi görünüyor. Ancak bu cümle, yinelemelerle ve gölgelerin, seslerin yankılarının çifte katlanmalarıyla dolu havasını özetliyor ve aynı zamanda da Adorno'nun da bu kadar çok ilgi gösterdiği *intérieur*'ün çok önemli bir niteliğini ortaya çıkarıyor. Sözünü ettiğim şu cümledir, "Pencerenin önüne bir sandalye çekip oturduğunuzda, pencereden dışarıya, büyük meydana bakarsınız, duvar dibinden koşarak yollarına giden yayaların gölgelerini görürsünüz; her şey bir tiyatro sahnesine dönüşmüş gibidir."

Bu cümlede, "içerisi" teolojik bir şifre ya da "alegori" değil, farklı bir nitelik taşıyor. Çünkü bu sahnede gerçekten *denkwürdig* olan, izleyicinin konumudur, burada izleyici dışarı bakmaktadır, sanki *tiyatroda*ymış gibi tasvir edilmiştir. Bir tiyatronun "içselliği" kişinin kendi evinin ya da ev hali taşıyan bir evin içselliğinden çok daha farklıdır (bu Platon'u da çok endişelendiren bir olgudur).[11] Bir tiyatroda, sahne üzerinde bulunduklarında, sahnenin bir parçası olduklarında, özneler artık hakiki olmaktan çıkar, artık kendi evlerinde değillerdir, kontrol tamamen onların elinde değildir. İçeride ve dışarıda artık sadece ikili karşıtlar yoktur. Bir tiyatro sahnesindeki mekân, sahnelenenin geleneksel bir dram olması da şart değildir, artık sadece bir iç mekân değildir, çünkü buradaki mekân her zaman dışarıya, öteye, başkalarına dönüktür. Daha önce belirttiğimiz gibi, temsili oluş *ötekilerin tasarımı* olarak bile tanımlanabilir. Gerçi oyunun konusu ve içindeki dramatik çatışmalar elimizdeki örneğin kurucu bileşenlerinden değildirler.

Ama eğer "içerisi" bir tiyatro olarak görülürse, dışarıdaki gecenin tasvir edildiği sahne Adorno'nun tarif ettiğinden çok daha farklı bir tını kazanır. Bu sahne sadece ebedi doğanın, gelip geçici tarihin üzerine yansıtılması gibi görülemez. Şu cümleyi hatırlayalım: "Bulutsuz gökkubbenin kederli, kasvetli bir havası vardır, sanki dünyanın sonu gelip geçmiş ve aşağıda olup bitenlerle hiçbir ilgisi olmayan gök kendi içine kapanmıştır." Adorno'nun alıntıladığı Almanca çevirisinde, bu cümle şöyledir: "*Als ob der Untergang der Welt*

vorüber … wäre" (burada Kierkegaard'un metninin Danca aslını [*som var Verdens Undergang forbi*] sözcüğü sözcüğüne izleyen cümle kuruluşuna dikkat ediniz). Adorno'nun "Kültür Endüstrisi"nin ek kısmında kullandığı imgeyi hatırlarsak: sanki ışıktan sütunlar sonunda sönmüş, "dünyayı" da yanlarında götürmüş ve arkalarında bir tarafta karabasan içinde kalma seçeneğini, diğer tarafta da uyanışın gerçekliğini değil, bambaşka bir şey bırakmışlardır: ay ışığı altında bir sahne, "titrek ışığıyla bir düş dünyası" ve sahnenin ortasında, gece uyku tutmazsa diye, kalkıp yazı yazılabilecek, mum ışığıyla aydınlatılmış küçük bir masa.

Bana öyle geliyor ki, Adorno ile Kierkegaard'un bir araya gelişinde ve metinlerinin karşılaştırılmasında ortaya çıkan bu teatral boyutun içinde barınan anlamları biraz daha araştırmak, oldukça aydınlatıcı olacak. Ancak bunu burada yapmak mümkün olmadığından, iki kısa yorumda bulunarak sözlerimi sona erdireceğim.

İlk olarak, Adorno, Kierkegaard üzerine yaptığı çalışmayla, onun, bir tür popüler fars olan *Posse* (o günlerde eğer böyle bir şey vardıysa Kitle Kültürü) kuramının önemine dikkat çeken az sayıdaki okurdan biri olmuştu, ama buradaki kitle kültürü Adorno'nun eleştirisine konu olandan epeyce farklıydı. Özü itibariyle dramatik, çatışma ya da anlatı temelli olmayan bu tiyatronun en önemli özelliği tam da bizim tartışmakta olduğumuz pasajdaki anlamıyla, sahneye dayalı olmasıydı: bu tiyatroda "aktörler" temsilleri bakımından değil, sahnede nasıl *hareket ettikleri* bakımından önem taşıyorlardı. Königstädter Tiyatrosu'nun aktörü Beckmann gibi iyi aktörler öncelikle hareket tarzları ile ayrılıyorlardı. Özellikle Beckmann örneğinde, durum çok belirgindi. Onun aktörlüğü, sahne üzerindeki *geliş ve gidiş* tarzı ile belirleniyordu. Ancak gerçekten tuhaf olan, kesinliğe dayalı bir mantığın tüm kurallarına meydan okuyan şey, Beckmann'ın *geliş*inin *gidiş*inden ayrılamaz olmasıydı.[12] Constantin'in tasvir ettiği şekliyle, onun hareketi bir *yerden* başka bir *yere* doğru, örneğin Kant'tan Hegel'e, Hegel'den Nietzsche'ye hatta Aydınlanma'dan Diyalektik'e doğru gerçekleşen bir hareket değildi; Beckmann daha çok, sözcüğü sözcüğüne, *gelirken gidiyor*du: Danca aslıyla *komme gaaende*, burada *gaaende* Almanca *gehend* sözcüğünde olduğu gibi hem *yürümek* ve *gitmek* hem de *ayrılmak* anlamlarına gelebiliyor. Bütün bu geliş-gidiş içinde, Hegelci estetiğin "somut tümel" kavramından çok farklı türden bir hayalet doğar. *Gjentagelse*'de Constantin bunu "ilineksel somutlama" olarak adlandırır, bu teatral birlikte gelişim sürecinde tümel ile tikel sadece birbir-

lerine yaklaşıp kaynaşmakla kalmaz, aynı zamanda uzaklaşırlar, rastlantısal olanın ve bu şekilde de tekil olanın ortaya çıkması için yer bırakırlar. Nihayet, *Posse*'de örneklendiği biçimiyle tiyatronun ne şiirsel ne de "estetik" olmasının nedeni budur. *Posse*'nin geleneksel estetik ve dramatik türlerle, trajediyle ve komediyle ilgisi yoktur. Aynı zamanda bir gidiş olan geliş içinde, Beckmann bireysel bir figür olarak kendini siler ve bunun yerine belirli bir anlamda –anlatısal anlamda– hiçbir yere gitmeyen hareketi içinde ilişkilerden oluşan bir dünyanın, sakinleri sadece kişilerden değil mekânlardan, yollardan ve şeylerden oluşan bir dünyanın yolunu açar.

Bu beni sözünü etmek istediğim ikinci ve son noktaya getiriyor. "Kültür Endüstrisi"nin ek kısmındaki pek çok büyüleyici tartışmadan biri de, varyete üzerine olan tartışmadır. Bu noktada, Adorno günümüzdeki basının özellikleri ile epeyce derinden bir ilişkisi varmış gibi görünen teatral fenomenin belirli özelliklerini betimler ve eleştirir: bu özellikler anlatısal yapının kesintiye uğratılması, seyircinin gösteriye dahil edilmesi ve belki de hepsinden önemlisi Adorno'nun, her ne kadar diyalektik bir şekilde de olsa, tarihsel bir gelişim olarak tanımladığı çizgisel-teleolojik hareketin açık bir şekilde duraklamaya uğratılmasıdır. Adorno Kültür Endüstrisinin en büyük günahını ortaya çıkarmak için bu duraklatmanın nasıl gerçekleştiğini incelemeye girişir:

> Varyeteyi oluşturan, böyle bir gösteriyi ilk kez izlemeye gittiğinde bir çocuğu etkileyen şey, *aynı anda hem bir şeylerin olması hem de hiçbir şey olmamasıdır* [*daß allemal zugleich etwas und nichts geschieht*]. Her varyete gösterisi aslında bir beklemedir. Kısa bir süre sonra da bir şeyler beklemekte olmanın … aslında olup bitenin kendisi olduğu ortaya çıkar. Alkış hep [*allemal*] bir an için gecikir, izleyici kendisinin henüz bir hazırlık olduğunu düşündüğü şeyin çoktan olmuş bitmiş olan olay [*das Ereignis*] olduğunu fark eder, kendisi olayı izlemekten mahrum kalmıştır. Bu zamansal kandırmacada [*In diesem Betrug um die Zeitordnung*], varyetenin numarası anı durdurmaktır … sürecin [*des Verlaufs*] simgesel olarak duraklatılmasıdır. İşte bu yüzden hep geciken izleyici gerçekte hiçbir zaman geç kalamaz: bir atlıkarıncadaymış gibi, olayın üzerine düşer … Burada şaka seyirciye değil, zamanın kendisine yapılmıştır.

Adorno burada anlattıklarını, "zamanın teknik olarak düzenlenmesi" üzerinden işleyen belirli bir doğa hâkimiyeti görüşü içine yerleştirerek so-

nuçlandırıyor olsa da, bu bizim konumuz değil. Gelişimin ve bu tür bir sürekliliğe bağlı olan türden bir tarihin kesintisizliğini birdenbire ortadan kaldırıveren anlık bir "olay", içinde hiçbir şeyin *yer almadığı*, ama bir şeylerin *gerçekleştiği* bu olay, çabucak sona erer ve buradan Eleştirel Kuramın kendini evinde hissettiği, çok farklı bir uzam ve yer, zaman ve an, somutlama ve soyutlama dinamiğine açılır. Burada ele geçirilemeyen şey, teatralliğin indirgenmesi mümkün olmayan, o tekinsiz ve yinelemeli dört boyutluluğudur, ama bunun da *tam olarak* aynı anda, *allemal*, sadece görülmesi değil *okunması* da gereklidir. Bu *allemal* içinde yalnızca Adorno'nun Kültür Endüstrisinin özü olarak gördüğü şeyleştirme, öz kazandırma ve aynı düzeye getirme süreçleri dondurulmakla kalmaz; aynı zamanda *allemal*, *İmmergleichen*'e indirgenemeyecek bir değişim ve dönüşüm olarak yineleme hareketi de dondurulur. *Allemal*, *İmmergleich* değildir. Ama bu durum, her zaman için olduğu şeyin karşıtı olmuş olan diyalektik için, geçmiş ya da gelecek zamanın hikâyesine yer bırakmaz.

Adorno'nun eleştirinin nesnesi olarak tek-anlamlı kurduğu, "yinelenemez olanın aralıksız yinelenmesinin" "bir hayaleti andıran" (*gespenstisch*) görünüşü, tekilliğin ifade edildiği bir kip olarak da işleyebilir. Gerçeklik içinde ortaya çıkan yineleme çoğunlukla, Adorno'nun takıntısı haline gelen kendine-özdeşliğe çok daha yakın olsa da, bu olasılık her zaman açık tutulmalıdır. Adorno, her ne kadar açıkça betimlemiş olsa da, varyeteye uygun görmeyi kabul etmediği şeyi, *Yinelenme*'yi okurken *Posse*'ye uygun görmüştü. Kierkegaard üzerine çalışmasında "Varoluşun Geçiciliği" ismini taşıyan bölümde şunları yazıyordu:

> İzleyicinin esere eşzamanlı müdahale edebilmesi ve *Posse*'nin formunun bu müdahale ile belirlenmesi görünürde, ben-merkezci bir öznellik ilkesinden türer. Çünkü bu müdahale, eserin, öznel sentezin bütünlüğüne de tanıklık eden bütünlüğünün [*des Gebildes*] aleyhine döner ve kendini, tıpkı *Posse* ile karşı karşıya geldiklerinde gülme ve melankolinin yaptığı gibi, birbirleriyle kıyaslanmaları mümkün olmayan anlık tepkilerde: *dramatis personae*'nin varlığının tıpkı gerçek bir kişinin varlığının kayboluşu gibi "genel anlamda" ortadan kalktığı imge –"durum"– değişikliklerine verilen tepkilerde ortaya koyar. Kierkegaard'un *Posse*'deki kargaşa hakkında söylemek istedikleri "alanların hiyerarşisini" tehlikeye düşürebilirdi.

Yineleme üzerine metinde, tiyatronun *Posse* olarak betimlenmesi, gerçekten de diğer türlü olsa Kierkegaard'un metinlerine atfedilecek olan bütün pozitif "kuramların", "felsefelerin", hatta dinsel "dogmaların" temelini çürütmektedir. Ama bu metinler, en azından takma adla yazılmış olmaları bakımından, hiçbir zaman bir "Eleştirel Kuram" oluşturmak için yazılmamışlardı, olsa olsa bir eleştirel *temsil* oluşturmaları için yazılmış olabilirlerdi. Ya da en azından bu metinlerin hiçbirini, bir okuma ve yineleme deneyiminden ayırmanın mümkün olmadığı söylenmelidir.

Immergleich kavramı, bu deneyime açılmayı engellemeye yarıyordu. Adorno'nun Kierkegaard hakkında yazdıklarını olduğu kadar, Kierkegaard hakkında yazdıkları üzerinden de Adorno'yu yeniden okumak için giriştiğimiz bu üstünkörü denememiz, belki de artık yinelenmenin okuma, temsil ve sahneleme olarak gerçekleşen sözde-eşzamanlılığını (*pseudo-simultaneity*), *Immergleichen*'in aynı olanın geri dönüşü olarak gerçekleşen tek parçalı niteliğinden ayırmanın zamanının geldiğini gösteriyor. O zaman Adorno'nun yinelenemez olanın aralıksız yinelendiği hayaletimsi sahne olarak gördüğünün, "özdeş-olmayana" verilen epeyce güçlü bir *takma addan* başka bir şey olmadığı ortaya çıkabilir. Tabii tersi de olabilir.

Çeviren: Ali Kaftan

Notlar

1 S. Kierkegaard, *Repetition*, yayına hazırlayan ve çevirenler Edward V. Hong ve Edna Hong (Princeton: Princeton University Pres, 1983): s. 151-2.

2 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962), s. 12.

3 G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Einleitung, XXX. Alıntılayan M. Heidegger, *Hegels Begriff der Erfahrung, Holzwege* içinde (Frankfurt am Main: Kolstermann, 1963): s. 106.

4 Adorno'nun *Büyük Mantık*'ın İkinci Kitap'ından verdiği örnek şudur: "Das Werden im Wesen, seine reflektirende Bewegung von Nichts zu Nichts, und dadurch zu sich selbst zurück. Das Übergehen oder Werden hebt in seinem Übergehen sich auf; das Andere, das in diesem Übergehen wird, ist nicht das Nicht seyn eines Seyns, sondern das Nichts eines Nichts, und dieß, die Negation eines Nichts zu seyn, macht das Seyn aus. – Das Seyn ist nur als die Bewegung in sich, sondern ist sie als der absolute Schein selbst, die reine Negativität, die nichts außer ihr hat, das sie negirte, sondern die nur ihr Negatives selbst negirt, das nur in diesem Negiren ist."

5 Bunun Adorno'nun Hakikilik Jargonu'nu oluşturmasından çok önceleri yazıldığı açıktır.

6 Benjaminci kategorilerle gerçekleştirilen yine aynı türden, ama daha ilginç ve daha üretken bir el çabukluğu örneği için, Adorno'nun Wagner üzerine makalesine bakınız, burada "alegori" kavramı eleştirel ve felsefi-tarihsel bir araç haline getirilmiştir.

7 Hem Adorno hem de Benjamin'in yazdıklarında "uyanmaya" yönelik bu tür öğütler tekrarlanır, bu duygu yoğunluğu Horst Wessel Lied'in ilk mısrasının da aynı şeyi buyurduğunu hatırlatır: "Almanya uyan… karabasanından!"

8 *Duden: Das Herkunftswörterbuch*'a (Mannheim-Vienna-Zürich: 1989) göre, "etimolojik açıdan bakıldığında", *Gehalt* kelimesi, *Behälter, Behältnis, Aufbewahrungsraum* kelimeleri ile "aynıdır": yani içinde bir şeylerin saklandığı ve korunduğu bir "kap".

9 *Drei Studien zu Hegel*, s. 351.

10 Søren Kierkegaard, "Une première et dernière explication", *Post-Scriptum aux miettes philosophiques* içinde, çev: Paul Petit (Paris: Gallimard, 1949): s. 425.

11 Platon'un *Nomoi*'de tiyatrodaki mimesisin evde yarattığı bozulma üzerine yazdıklarına bakınız. Ayrıca benim bu pasajları tartıştığım "The Cannon: Music and The Law", *Angelaki*, cilt. 3 no. 1'e (Oxford, 1996) bakınız.

12 Bu Kierkegaard'un müzik üzerine yazdıklarında da bulunan bir özellikti. Adorno'nun alıntıladığı bir pasaj şöyledir: "Müziğin unsurlarından biri de zamandır, ama müzik zaman içinde kalıcı bir yer edinemez, notalar çalındıkları anda yitip giderler". Ama müziğin zaman üzerinden bu şekilde yorumlanmasından çıkabilecek sonuçlar Adorno için kesinlikle kabul edilemezdir: "Kierkegaard'un müziğin 'sürekli olarak yinelendiği için, sadece çalındığı anda varolduğuna' yönelik iddiası, tamamen saçmadır. Müziğin, tıpkı bir edebiyat eseri gibi okunabilir olan, metni içinde çalındığı andakinden tamamen bağımsız bir varoluşu vardır." (s. 19.)



Theodor W. Adorno, 1930

Adorno ve Tanrının Adı

DAVID KAUFMANN

> Demek ki Tanrı, Mutlak Olan, sonlu varlıklardan sakınır. Onu adlandırmayı arzuladıklarında, çünkü bunu yapmak zorundadırlar, ona ihanet ederler. Ama onun hakkında suskun kalırlarsa, kendi iktidarsızlıklarına boyun eğmiş; öteki, daha az bağlayıcı olmayan buyruğa –onu adlandırma– karşı günah işlemiş olurlar.[1]

Metafizik eleştirisi artık Batı düşüncesinde saygın bir gelenektir ve on sekizinci yüzyılın sonundan beri özgürleşme ilkesiyle bağlantılıdır. Dünyanın büyüsünü bozma itkisi –rasyonel denetimi daha önceleri yalnızca denetlenemez yazgı olarak görülenden ayırma yönündeki süregiden eğilim– her zaman, aydınlanmanın vahye dayalı dine tanınmış kurumsal ayrıcalıklar ve entelektüel konuma karşı güçlü saldırısıyla yakından bağlantılı görülmüştür. Herkesin bildiği bir öyküdür bu. Kant, inancı Hume'dan, felsefeyi dogmatizmden kurtarmıştır, ilkinin spekülatif iddialarına, ötekinin kapsamına sınırlama getirerek; aynı zamanda, dini aklın mahkemesine sevk etmiş, böylece özerkliğe alan açmıştır. Sol Hegelciler (özellikle Feuerbach ile Marx), metafiziği antropolojiye, dini de gereksinmeye indirgeyerek, dünyanın insanlaştırılmasını bir adım öteye götürmüşlerdir. Dinin tarihi, insanın yabancılaşmış, ama sahih umudunun –özgürlük adına yeniden sahip çıkılması gereken bir umut– tarihi haline gelmiştir. Nietzsche –Lutherci bir rahibin dinden dönen oğlu– metafiziğe ilişkin kendi, Hegel karşıtı eleştirisini ortaya koymuştur. Nietzsche, zamandışı, gerekli ve tümel Hakikat dürtüsünü psikolojikleştirmeye ve böylece, hükümran bir Tanrı'yla hükümran bir Özne'ye duyulan özlemi sağaltmaya çalışmıştır – ikisinin de birer dilbilgisi ve kötü niyet kurmacası olduğunu açığa vurarak. Ve günümüze gelindiğinde, meta-

fiziği alt edip özgürleşmeye yol açma ülküsünü birebir olarak sol Hegelcilerin, söylemsel olarak da Nietzschecilerin –Marksçılarla Heideggercilerin, solcularla yapıçözümcülerin– gerçekleştirmeye çalıştıklarını görüyoruz.

Metafizik karşıtı düşüncenin bu kısa ve bir ölçüde basitleştirilip özetlenmiş tarihinde herhangi bir yanlışlık varsa, o zaman şu soruyu sormaya değer: Nasıl olup da Theodor Adorno –sapkın Marksçı, tam anlamıyla sol Hegelci ve Nietzsche'nin dikkatli bir okuru ve izleyicisi– mesleki yaşamı boyunca dinsel mecazları pervasızca kullanma konusunda ısrar etmektedir ve niçin? Mezafiziğin –duyumötesi gerçeklik incelemesinin– her zaman dinle aynı şey olmadığını söylemeye gerek bile yok. Ama Adorno, Kierkegaard hakkındaki ilk kitabından, metafiziğe eleştirel olarak yeniden itibar kazandırdığı bitmiş son yapıtı *Negatif Diyalektik*'e kadar, kaynağını metafizik ve teolojiden alan izleklere tekrar tekrar geri döner. Robert Hullot-Kentor'ın "teoloji Adorno'nun bütün yazılarının hemen yüzeyi altından akıp gider [ve] bu yazıların her sözcüğüne nüfuz eder"[2] iddiasının doğru olduğunu varsayarak, Adorno'nun Tanrı'nın adına ilişkin özellikle Yahudilere özgü bir görüşten nasıl yararlandığına bakmak istiyorum. Argümanım şu olacak: Adorno, felsefeye kısıtlama getiren tarihsel koşulları ve onu gerekli kılan insani gereksinmeleri anlayan bir felsefe modeli olarak kullanır Ad'ı.

Negatif Diyalektik'in son kesiminden bir alıntıyla, sondan başlayalım. Adorno burada kendi kendini hedef alan, "her kim Tanrı'ya inanıyorsa, Tanrı'ya inanıyor olamaz" ve "inanmayan her kim ise Tanrı Adı'nın temsil ettiği olanağı o korur" gibi bir sonuca varan, aydınlanmanın kendine özgü diyalektiğini ele alır. Adorno şu açıklamayı getirir:

> Bir zamanlar tasvir yasağı, Ad'ı söylemeyi de içeriyordu; artık bu biçimiyle yasağın kendisi bir batıl itikat olduğu kuşkusunu uyandırmaya başlamıştır... Tarihi –bir başka deyişle, gittikçe artan mitten arındırmayı– yadsıyan metafizik hakikatin tarihi, işte böyle kendine dönük hale gelmiştir. Ne var ki bu, tıpkı mitsel tanrıların kendi çocuklarını yuttukları gibi, kendi kendisiyle beslenmektedir. Ardında salt varolan dışında hiçbir şey bırakmadığı için de, mite geri döner; çünkü mit, içkinliğe, varolana özgü, kendi içine kapalı ilişkiden başka bir şey değildir.[3]

Adorno'ya göre –Adorno burada Weber'in izinden gitmektedir– ikinci buyruk, [Kutsal Kitap'ın Mısır'dan Çıkış bölümünde Tanrı'nın Musa'ya ver-

diği on buyruğun ikincisi şöyledir: "Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın. Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın."– ç.n.] dinsel rasyonelleştirmeye doğru ilk adım, insanı mitten kurtarmaya yönelik gözüpek bir girişimdi:

> Ataerkillik fikrinin miti yok edecek şekilde öne çıktığı Yahudi dininde Ad ile varlık arasındaki bağ, Tanrı'nın adının söylenmesine ilişkin yasakta hâlâ görülür. Yahudiliğin büyüden arındırılmış dünyası, büyüyü Tanrı fikri içinde yadsıyarak sona erdirir. Yahudi dini, ölümlü olan her şeydeki umutsuzluğa teselli olacak tek bir söze bile tahammül etmeyecektir. Umut yalnızca, batılın Tanrı, sonlunun Sonsuz, yalanın Hakikat şeklinde adlandırılmasına yönelik yasakla bağlantılıdır.[4]

Mit, içkinliğin kaçınılmazlığına, "olduğu haliyle dünya, kurtulamayacağımız salt bir gerekliliktir"e olan inanç ise, o zaman Yahudilik, Tanrı'nın Adı'nı aşkın kılmak suretiyle –tanrısal güçleri yeryüzüne çağıran bir büyü sözünün parçası olarak değil, dünyanın gerçekten de farklı olabileceğinin bir göstergesi olarak– mitten kurtulur. Bu, Tanrı'nın adının olmadığı, bu yüzden de aşkınlığın olanaklı olmadığı anlamına gelmez. Böyle bir şey mit olurdu, tektanrılı Yahudiliğin kaçmaya çalıştığı içkinliğe [yenik] düşme olur. Ad'ın söylenmesine ilişkin yasak, aşkınlığın bütünlüğünü korur; bir yandan da ona ulaşmaya yönelik her tür kestirme yolu engeller.

Ama *Negatif Diyalektik*'ten yapılan alıntı, büyünün bozulmasının izlediği seyrin, Tanrı'nın Adı öğretisinde mit üzerindeki Yahudi utkusuyla durmadığını gösterir. Salt büyünün yadsınması da mitten arındırılmış, onun tarihsel

İgor Stravinsky

Yeni Müziğin Felsefesi bir yandan ilerici kabul ettiği Arnold Schönberg'e, diğer yandansa gerici öğeleri bünyesinde barındırdığını düşündüğü İgor Stravinsky'ye (1885-1971) odaklanır. Adorno'ya göre Stravinsky'nin müziği, form ve içerik açısından daha çok, geriye dönüktür, yani ilerici değildir. Mitolojik öğelerden ilham alan bu müzik, neo-klasikçi ekole dahil olduğu için de ilerici değildir. Adorno'ya göre Stravinsky'nin müziği, olumlayan tarih-dışılık örneğidir, katı hiyerarşik düzenlemelerde bulunma modasına uygun bir kompozisyondur. Adorno'nun gözünde, kendini yok ederek kendini var etme modelini seçmiş olan Stravinsky, bu yüzden bütünüyle denetim altına alınmış insanlığın, davranışsalcı şemaları içinde sıkışıp kalır. Stravinsky'nin daha sonraları (özellikle de yetmişli yıllarda) pop müziğe ilham kaynağı olması da bunun bir göstergesidir.

süreç içinde sahte bir kesinlik, bir mit olduğu açığa vurulmuştur. Büyü üzerindeki, tanrısal gücü dizginleme girişimi üzerindeki yasak birden, değiştirilemeyen bir dünyanın ortasında bırakıverir insanı. Tanrı'nın aşkınlığının korunması, kuşku uyandıracak biçimde içkinliğe bir geri dönüş gibi görünmeye başlamıştır, öyle ki artık yalnızca inanmayan kişi, bir zamanlar inancın tuttuğu konumları alabilir; yalnızca inanmayan kişi, Ad öğretisine içkin olan aşkınlık umuduna bel bağlayabilir. Tarihte bu noktada –Adorno'nun şimdisi– inanç teolojiden kaçmıştır; o da yalnızca inançsızlar tarafından korunabilir.

Büyünün bozulması diyalektiğinin getirdiği görünürdeki paradokslar, dilsel olarak değillemelerin yan yana dizilmesiyle, olumlulukların sahte istikrarından kaçınmakla kendini gösterir. Ama Ad'da hâlâ varlığını sürdüren umut, yalnızca çifte bir değillemenin, Horkheimer'la Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde koyutladıkları [*posit*] sahte umudun reddinin kalıntısı değildir. Olumlu bir içeriği de vardır. Bu, Horkheimer'la işbirliğinden on yıl sonra ve *Negatif Diyalektik*'ten on yıl kadar önce müzik ile dil üzerine yazılmış kısa bir yazıda netlik kazanır. Bu yazıda, Adorno, müziği yönelimsel dil olarak adlandırdığı şeyden, bir başka deyişle gündelik iletişimin araçsal dilinden ayırır:

> Müziğin dili, yönelmişliğin dilinden oldukça farklıdır. Onun teolojik bir boyutu vardır. Söylemesi gerekeni, eşzamanlı olarak açığa vurur ve gizler. İdesi, şekil verilmiş tanrısal Ad'dır. Mitten arındırılmış, etkili büyüden kurtulmuş duadır. Anlamları iletmeye değil, Ad'ı adlandırmaya yönelik, her zamanki gibi başarısızlığa yazgılı insani çabadır... Müzik gerçek dile işaret eder; şu anlamda: içerik kendini gösterir onda, ama bunu, yönelmişliğin dillerine göç etmiş olan ikirciksiz anlam pahasına yapar.[5]

Hakiki dil anlamın, enformasyonun, insanlar arasındaki iletişimin dili değildir. Mutlak olanın açığa vurulmasıdır o:

> Yönelimsel dil, mutlak olanı dolayımlamak ister; oysa mutlak, her özgül yönelimde dilden kaçar, özgül yönelimlerin her birini ardında bırakır, çünkü tek tek her biri sınırlıdır. Müzik, mutlak olanı hemen bulur, ama keşif ânında kararır, tıpkı çok güçlü ışığın insanın gözlerini kamaştırması, çok iyi görülebilecek şeyleri görmeyi engellemesi gibi.[6]

Yönelimsel dilin en önemli sorunu, mutlak olanı dolayımlamak istemesidir. Bu dil, tikel olanı tümelin altında sınıflandırmak ve onu kavramsal, bilinebilir hale getirmek, böylece mutlak olmaktan çıkarmak ister. Mutlak, tanımı gereği, dolayıma kapalıdır – tek başına ve bağımsız durur. Yönelimsel dil, mutlak olanla ilişki kurmak, mutlak olanı başkalarıyla ilişki içine sokmak ister. Demek ki, yönelimsel dil mutlak hakkında, kavramsal açıdan açık olmakla birlikte, olsa olsa kısmi, sınırlı çeşitlemeler sunabilir. Hakiki dil –müziğin dili gibi– kavramsal açıdan net olanı, dolayımdan kaçınanın içkinliği uğruna feda eder. Burada Adorno'nun sesten görmeye geçtiğine dikkat edilmelidir. Dil ile müzik, bir varlığı tüketilemez bütünselliği içinde bir çakışta aydınlatan kör edici bir ışık gibidir. Müzikle dilden farklı olarak, bu varlık zaman içinde eklemlenmemiştir. Ani ve tartışmasızdır.

Yönelimin ötesindeki bir dile ilişkin bu düş, kaynağını doğrudan Walter Benjamin'den alır. Benjamin, Alman tragedyası [*Trauerspiel*] üzerine, zorluğuyla ünlü girişinde şunları söyler:

> Hakikat, yönelimin ölümüdür... Demek ki, hakikatin yapısı, yönelmişlikten yoksunluğuyla şeylerin yalın varoluşunu andıran, ama kalıcılığıyla onlardan üstün olan bir varlık tarzını talep eder.[7]

Benjamin, Hakikat'i, bilgiye [*Erkenntnis*] ilişkin idealist açımlamayla karşıtlaştırır. Bilgi temsil yoluyla bir nesneye hâkim olmaya çalışırken, Hakikat nesnenin öz temsilidir, onun kendini açığa vuruşudur.[8] Hakikat, şeylerin yalın varlığı olarak, Aden'e özgüdür ve Âdem'in adlandırma pratiğiyle bağlantılıdır:

> ... cennet, sözcüklerin iletişimsel anlamı ile henüz mücadele etme gereğinin olmadığı bir durumdur. Adlandırma ediminde fikirler yönelim olmaksızın sergilenir... bütün özler, yalnızca görüngülerden değil, özellikle birbirlerinden tam ve eksiksiz bir bağımsızlık içinde var olurlar.[9]

Cennet, adların dünyayı sergilediği yalın bir varoluş cennetidir. Adlar şeylerin özlerini dolayımlamaz, onları sergilerler. Her şeyi özgür ve mutlak bırakırlar.

Şimdi, Benjamin Yaratılış'a geri döner. Âdem'in verdiği adlardan söz eder, Tanrı'nın adından değil. Adorno'nun Tanrı'nın adının söylenmesine yönelik yasağa verdiği öneme değinmiştik. Kanımca, Adorno Ad kavramının kendisini

yeniden gündeme getirmede bir yarar görür. Adorno'nun neyi amaçladığını görmek için, Adorno ile Alman-Yahudi filozofu Franz Rosenzweig arasındaki gönüllü bağlara kısaca bakmayı önereceğim; Benjamin, Rosenzweig'ın *Stern der Erlösung* adlı yapıtını okumuş, övmüş ve bu yapıttan alıntılar yapmıştı, gene de pek güzel yağmaladığı bu kitabı ne kadar iyi anladığı pek açık değildir.

Rosenzweig özel adlara ilişkin şu kısa değerlendirmede bulunur:

> Kendine ait bir adı olanın artık bir şey olması, herkesin ortak uğraşı olması olanaksızdır. Kategoriye bütünüyle massedilmesi olanaksızdır, çünkü ait olduğu hiçbir kategori olamaz, o kendi kendisinin kategorisidir.[10]

Özel bir ad, bir kategori altında ya da bir tümel tarafından sınıflandırılamayacak mutlak bir tikelliği gösterir. Birçoktan biri değildir, bir türün tekil örneğidir ve ona öznelerarası olarak seslenilmeli, bir başka deyişle saygınlığı olan birisi gibi davranılmalıdır. Burada kasıtlı olarak Kant'ın dilini kullanıyorum. Özel adı olan, nesneleştirilmeyi reddeder, araçsal hesaplamalara indirgenmeyi yadsır, Amaçlar Krallığı'nın bir simgesidir [*cipher*].

Nihai özel ad, Tanrı'nın adıdır:

> Tanrı'nın aynı anda yakın ve uzak oluşundaki paradoks, temel olarak onun bir adının olması gerçeğiyle dile getirilir. Adı olan her şey hakkında ve her şey ile konuşabiliriz, yok ya da var olmasına bağlı olarak. Bu yüzden, kuramsal bir Tanrı kavramı yoktur... Tanrı'nın yalnızca, aynı zamanda bir kavram olan bir adı vardır; onun kavramı, aynı zamanda onun adıdır.[11]

Stern der Erlösung'tan birkaç yıl sonra yazılmış olan bu küçük yorum, Rosenzweig'ın düşüncesinde kayda değer bir değişimi gösterir. Özel bir ad zorunlu olarak bir şeye saygınlık verilmesini, böylece onun biricik ve özgür olarak görülmesini gerektirmez. Sonuçta, Baal gibi sahte Filistin tanrılarının adları vardır. Öyleyse onların adları herhangi bir ayrıcalık getirmez, özellikle insan bunları dile getirebildiği için. Adil olmak gerekirse, öznelerarası iletişimle ilgilenen Rosenzweig, Ad'ın söylenmesi yasağından söz etmez. Onun açısından, Tanrı'nın bir adının olması, Tanrı'ya seslenilebilmesi çok önemlidir. Tanrı'nın olmadığı bir yer olmadığı için, insan ona seslenmezlik edemez: Tanrı tümel olan altında bir izleğe ya da kategoriye dönüştürülemez, çünkü o tümel olandır. Tanrı'nın adı hem bir tikel, hem de bir kategoridir: O, kendi

sonsuz kavramıdır, böyle bir şeyi aklımızda canlandırabilirsek eğer. Benjamin'e göre yalın varoluşun adlar aracılığıyla açığa vurulması mitsel olarak Aden'de meydana gelmiştir; oysa Rosenzweig'e göre dünyasal, gündelik bir olaydır bu ve Tanrı'yla insan arasındaki ilişkinin sürekli olarak yenilenmesiyle meydana gelir. Kısacası, Tanrı'nın her zaman kendi Ad'ı vardır.

Burada Adorno ile Rosenzweig arasında açık bir bağdaşmazlık söz konusudur. Rosenzweig, Tanrı'nın mutlak olduğu varsayımından yola çıkar. Aşkınlığın, sürekli bir yakınlık ve uzaklık diyalektiği aracılığıyla, Tanrı'yla öznelerarası bir ilişkiyi dışlamadığını göstermek ister. Öte yandan, Adorno fazlaca içkin, fazlaca mitsel görünen bir dünyaya ve dile teolojik içgörüleri uygulamak ister. Teolojik olanı, ontolojik bir görüşü dile getirmek için kullanır, çünkü günümüzde gerçek bir ontoloji olanaksızdır.

Bu olanaksızlık tarihseldir; ama unutmamak gerekir: *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Horkheimer ile Adorno bu olanaksızığın akla özgü, bu yüzden de ezeli olduğunu öne sürerler. Bu argümanın o kitabın belirgin polemikçi amacı akılda tutularak –bir yandan bilimsel pozitivizme, öte yandan kök-Faşist [*proto-Fascist*] irrasyonalizme saldırmak; modern rasyonelliği kendinden ve düşmanlarından kurtarmak– dile getirildiğini öne sürerek, parantez içine almak istiyorum.

Hakiki bir çağdaş ontolojinin olanaksızlığı, sahte ontolojilerin, özellikle Heidegger'in ontolojisinin başarısızlığından çıkarsanabilir. Adorno, *Negatif Diyalektik*'te aslında Heidegger'in "temel ontolojisi"nde bir hakikat unsuru olduğunu öne sürer, her ne kadar bu hakikat, gerçek bir gereksinmeye karşılık olmasında –bu karşılığın içeriğinde değil– yatıyor olsa da. Adorno, özerklik ile onun sonucunun –farklılığın tanınması– temel bir insani gereksinme haline geldiğini varsayar. Bu gereksinmenin bir çeşitlemesi, felsefi olarak "Kant'ın Mutlak'a ilişkin bilgi hakkındaki yargısının, bu mesele üzerine söylenmiş son söz olmaması özlemi"[12] şeklinde dile getirilebilir. Bir mutlak, tanımı gereği, özerktir. Bir gereksinme olarak özerkliği belirleyen, toplumsal tarih ile kapitalizmin egemenliğinde yaşamın idari açıdan rasyonelleştirilmesidir. Adorno, kapitalizmin özünün, değişim [*exchange*] ilişkisinin soyutluğunda yattığını –[kapitalizme özgü] değişim ilişkisinde bütün kullanım değeri, değişim değerinin gölgesinde kalır, bütün tikellikler tümel araç para yoluyla eşit kılınır ve bütün nitelikler salt niceliğe indirgenir– düşünürken, Marx'la Lukacs'ın izinden gider. Bu soyutluk, değişim değerinin insan yapımı yönergelerin değil de, doğal ya da neredeyse doğal yasaların sonucu olarak

ortaya çıktığı yalanından doğar.[13] Kâra bağımlı ve paranın dolaşımıyla sürdürülen bir dünyada etkililik gündemi belirler ve pürüzsüz, iyi donanımlı örgüt, kamusal iyiliğin çarpıtılmış imgesi haline gelir. Heidegger'in ontolojisi, ne kadar güçsüzce de olsa, bu modern yaderklik koşullarına [bilindiği gibi, yaderklik (*heteronomy*), iradenin dışarıdan gelen buyruğa göre davranmasıdır ve özerkliğin (*autonomy*) karşıtıdır. – ç.n.] isyan eder. Adorno şöyle yazar:

> Toplum, liberalizmin düşündüğü gibi, her yönüyle işlevsel ortam haline gelmiştir: var olan, öteki ile ilişkili ve kendisine karşı ilgisizdir. Bunun yarattığı korku, öznenin ayılarak kendi tözselliğini yitirdiğini fark etmesi, özneyi şu ağırbaşlı duyuruya kulak vermeye hazırlar: O tözsellikle özdeşleştirilen Varlık, yitmesi olanaksız olduğundan, her yönüyle işlevsel ortamdan sonra da varlığını sürdürür.[14]

Şu halde, Adorno'ya gürültülü bir Varlık mitolojisinden başka bir şey olarak görünmeyen Heidegger ontolojisi gerçek bir tarihsel durumun göstergesi, somut bir toplumsal-tarihsel bütüne bir tepkidir. Ama yanlış bir tepkidir, çünkü iç ile dış, olgu ile kavram, öz ile görünüş, tarih ile ebedilik arasındaki mutlak ayrımları reddederek felsefi idealizmin hakikatini korurken, bunların uzlaştırılmasını geleceğe değil, yeniden ele geçirilmesi olanaksız geçmişe yansıtır. Dolayısıyla, bu ontoloji özneyi, aşılamayan ve bir bütünlüğe –Varlık– tapmaya götüren bir içkinlik engeliyle karşı karşıya bırakır; oysa bu bütünlük, modern kapitalist yaşamın yaderkliğinin maskelediği görüntüler oyununda bir başka betidir [*figure*] yalnızca.[15]

Öznenin insani gereksinmesine karşılık veren hakiki bir ontoloji, tözü özneye ve nesneye geri döndürebilir; tikeli, tümelin farklılaşmamışlığına tabi kılmak suretiyle, kavramsal düşüncenin değişim ilkesini gündeme getirmeksizin aydınlatabilirdi. Tikel tümeli aşar, çünkü biriciktir, kolaylıkla bir başka kategori altına sokulamayacak bir öğe vardır onda. Ama kavram da bireysel olanı aşar:

> Birey, genel tanımından hem daha fazla, hem daha azdır. Ama tikel olan, belirli olan, ancak bu çelişkinin aşılması *[Aufhebung]*, dolayısıyla tikel ile kavramı arasında varılan özdeşlik yoluyla kendine gelebileceği için, birey yalnızca genel kavramın ondan çaldığını korumakla değil, kendi gereksinmesine kıyasla kavramdaki aşırılıkla da ilgilenmelidir.[16]

Tümel, bireyin gereksindiği bir fazlaya [*surplus*] sahiptir. Bu fazla, henüz gerçekleştirilmemiş bir vaattir; tikel, kavramın kısıtları içinde tutulamadığında bile. Kısacası, kavram ile birey uyumsuz bir ikilidir, ama bu başarısızlıkta ütopik bir vaat vardır. Adorno'nun uzlaşma görüşünde, Rosenzweig'ın Ad'a ilişkin anlayışında olduğu gibi, tümelin tikele, tikelin de tümele uygun olacağı bir birleşme noktası vardır.

Adorno, oldukça açık bir biçimde, gerçek bir ontoloji idealine doğru, ona kavuşmayacak şekilde ilerleyen felsefenin dili ile Ad öğretisi arasında bağlantı kurar:

> Bütün kavramların belirlenebilir akışı, onun yanında başkalarını anmayı gerekli kılar: bundan, yalnızca Ad'ın umudundan bir şeylerin geçtiği kümeler akar. Felsefenin dili, o Ad'a, onu yadsıyarak yaklaşır. Felsefenin dilinin eleştirdiği şey, onun dolayımsız hakikat iddiası, söz ile şey arasında kesin, var olan bir özdeşliğin ideolojisidir hemen her zaman.[17]

Tekil kavram hiçbir zaman yeterli değildir. Ancak kavram kümeleri tikeli açımlamaya başlayabilir. Felsefe, Ad'a –tümel ile tikel arasında gelecekteki o uzlaşmaya– doğru, o uzlaşmanın henüz gerçekleştiğini yadsıyarak, sözcük ile şeyin, tümel ile tikelin örtüştüğü şeklindeki ideolojik iddiayı yalanlayarak yaklaşır. Demek ki, felsefe, Ad'ı söylemeyi reddetmede, Yahudilikle koşutluk içindedir.

Yasağı yalnızca bir ret sorunu olarak görürsek, felsefe ile Yahudilik arasındaki analojinin, *pathos*la yüklü olsa da, yanlış olduğunu öne sürebiliriz. Yahudiler Ad'dan kutsallığını ihlal etmek istemedikleri için söz etmezler; felsefe ise addan henüz yeterli olmadığı için, henüz Ad olmadığı için söz etmez. Bu itiraz, Ad'ın söylenmesi yasağının yalnızca *Tetragrammaton* [Tetragrammaton: Yunanca *tetra* ("dört") ve *gramma* ("harf") sözcüklerinden oluşan bu söz, Tanrı'nın yüksek sesle söylenemeyecek kadar kutsal sayılan Eski İbranice adındaki dört sessiz harfi (YHVH) gösterir. – ç.n.] için geçerli olduğu kabul edilirse anlamlı olur. Ama Tanrı'nın sahip olduğu tek ad değildir bu; Adorno'nun Yahudilik bilgisi konusunda ana kaynağını oluşturduğunu söylediği[18] Scholem, değişik vesilelerle bu noktaya değinmiştir. Scholem, Tora'nın kendisinin yalnızca Tanrı'nın adlarından oluşmakla kalmayıp, bizzat Tanrı'nın yoruma yolu açan, ama asla yorumla kavranamayacak olan, dile getirilemez ve telaffuz edilemez adı olduğu şeklindeki Kabalacı görüş-

ten epey yararlanmıştır.[19] Öyleyse, insandan Ad'ı telaffuz etmemesi beklenir, zaten edemez de. İnsan yalnızca yaklaşabilir ona. David Biale, bu Ad ve vahiy görüşünün Hermann Cohen'e uzandığını ortaya koymuştur; Cohen'in Yeni-Kantçı epistemolojisinin Adorno'nun kavuşmaz bilgi anlayışında da bir yankısı var gibi görünmektedir.[20]

Bu yüzden, benim savım şudur: Adorno, insan gereksinmesine dayalı, hakiki bir ontolojiye doğru ısrarla giden ve onu gerçekleştiremeyen bir felsefenin görevini betimlemek için, özellikle teolojik ve özellikle Tanrı'nın Adı'yla ilgili Alman-Yahudi öğretisini devreye sokar. Bu ontolojiyi gerçekleştirmenin olanaksızlığının kökeni tarihseldir ve mutlak bir yasaktan kaynaklanmaz. Ama, Adorno'ya göre, kendi üzerine düşünen düşüncenin, eğer dolayımsızlığa dayalı sahte bir ontolojinin ideolojik yaltaklanmalarına kapılmayacaksa, yasağı bilinçli hale getirmesi, onu tematikleştirmesi gerekecektir. Epistemoloji dolayımı, ya tanrılaştıran ya da ortadan kaldıran katı bir özne-nesne ayrımına başvurmak anlamına geliyorsa; kendi üzerine düşünen düşünce, ontolojiden tamamıyla çekilip epistemolojiye yaslanamayacaktır.

Konferans

9-10 Eylül 1983 tarihlerinde Frankfurt Üniversitesi'nde "Adorno Konferansı" düzenlendi. Dört kolokyumda "Negatif Diyalektik", "Estetik Kuram", "Metodoloji" ve "Toplum Kuramı" ele alındı. Alfred Schmidt, Martin Jay ve Leo Löwenthal ana bildirileri sundular. *Cogito*'nun bu sayısının 65. sayfasında yer alan "Theodor Adorno'yla Anılarım" isimli makale, Löwenthal'in bu konferansta yaptığı konuşma metninden derlenmiştir. Felsefeci ve sosyalbilimci Löwenthal daha öğrenciyken Adorno'yla tanışmıştı. Adorno ve Horkheimer'in birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin (1944/47) "Antisemitizm Öğeleri" bölümü için danışmanlık yapan Löwenthal, 1989'da Frankfurt am Main kenti tarafından Adorno Ödülü'ne layık görüldü. 1977 yılından bu yana, felsefe, müzik, tiyatro ve sinema alanlarındaki başarılı çalışmalarıyla öne çıkanlara verilen bu ödülü alanlar arasında Habermas, Derrida, Godard gibi isimler bulunuyor.

Nicel, tümelleştirici aklın hükmettiği şimdiki düzende, hakiki ontolojiye doğru felsefenin yapacağı küçük hamleler estetik gibi görünecek ve metafiziğe, bir başka deyişle mutlak olanın bilgisine bağlı olacaktır. Nüansa ilişkin, tikelin tümelden ayrıldığı, kendi mutlaklığının belirdiği yere ilişkin mikrolojik irdeleme, yalnızca bir şifre şeklinde bile olsa, Kant'ın düşünsel yargı yetisi adını verdiği şeyi gerektirir.[21] Bu yeti, tikelden tümele akıl yürütür. Bu süreçte, bir "-miş gibi" oyunu oynar, çünkü tikeli belirli bir tümelin altında içeriliyormuş gibi görür, bu arada da tikelin bir biçimde düşünülür olması için bunun gerekli bir kurmaca olduğunu bilir; çünkü tekil (sanat yapıtı) bir yasanın çerçevesi içine sokulamaz, çünkü kendi yasasını kendine o verir. Bir biçimi olduğu için, düşünülür olması gerekiyormuş gibi görünür. Ama bir

özgürlük şifresi olan bu biçim, sonunda düşünülürlükten kaçar gibidir. Ve bu yüzden, buradaki metafizik tanımı bütünüyle düşünsel yargıdan kaynaklanan Adorno şunları söyler:

> Metafizik, kendi kavramına göre, varlıklar hakkındaki bir *tümdengelimli* yargılar bağlamı olarak olanaklı değildir. Korkuyla düşünceyi küçümseyen mutlak bir Ötekilik modeli temelinde de düşünülemez metafizik... En küçük dünya-içi özellikler Mutlak açısından önemli olacaktır, çünkü mikrolojik bakış, kuşatıcı üst-kategori kavramınca ölçüldüğünde umarsızca yalıtılmış görünen kabukları kırıp onun kimliğini, yalnızca bir örnek olduğu vehmini yıkar.[22]

Mutlak olanı düşünmek, mutlak olana yaklaşmak, tümdengelimi gerektirmez, çünkü tikelden yola çıkarak akıl yürütme tanımı gereği tümevarımlıdır. Mutlak düşüncesi de, akıldan herhangi bir dolayımsız tamalgıya kaçamaz. Daha çok, üst-kategori kavramınca bütünüyle içerilemeyeceğini, yabancı bir yasaya bütünüyle tabi olmadığını gösteren "dünya-içi en küçük özellikler"i, mutlak farklılığın en küçük izlerini ayırt etmeyi öğrenmek zorundadır.

Adorno'ya göre, modern düşünce, eğer eleştirel, özgürleştirici bir amaca sahip olacaksa, metafizikle güç birliğine gitmeli ve ilahiyatın mecazlarını kendi yörüngesine çekmelidir, yalnızca bir süs olarak değil, aklın henüz gerçekleşmemiş vaatleri olarak. Adorno'nun "bir yana atılıp, kuramsal olarak içselleştirilmemiş olan, çoğunlukla hakikat içeriğini ancak daha sonra açığa vuracaktır"[23] şeklindeki güzel Hegelci savı, düşünürün Ad'ı yeniden gündeme getirmesinde kanıtını bulur. Bu mantığa göre eleştirel felsefenin artık estetikten yararlanmak zorunda olduğunu, çünkü ontolojik gereksinmenin gerçekleşmemiş hakikatine en çok onun yaklaştığını göstermiş oluyorum. Brecht ve Sartre üzerine bir yazısında Adorno şunu belirtiyordu: "politik sanat yapıtlarının zamanı değil şimdi; daha çok, politika özerk sanat yapıtına göç etmiş durumda."[24] Kâr ile değişime [*exchange*] adanmış, güdülü bir dünyada, sanat ve estetik algılama, bir zamanlar ontolojiyle politikanın kapladığı sağlam direnç zeminine yaklaşılabilecek yegâne yerler olacaktır. Daha basit bir dille söylemek gerekirse: Politika sanata kaçmışsa, bunun nedeni ontolojinin –hezimete uğratılmış, hırpalanmış ve çarpıtılmış olarak– estetiğe kaçmış olmasıdır.

Adorno'nun psikanalizde abartılar dışında hiçbir şeyin gerçek olmadığı şeklindeki nüktesi, anlamın analitik süreçte belirme tarzına ilişkin keskin bir kavrayış sergilemenin yanı sıra, son derece doğru bir öz betimlemedir.[25] Adorno çoğu zaman en aşırıya gittiğinde en derin gözlemlerine ulaşır. Ve bu yüzden, bu yazının kalan kısa bölümünde, Adorno'nun inançsız bir teoloji üzerindeki, yok oluşu ânında metafizik üzerindeki tuhaf ısrarına dönmek istiyorum. Adorno'nun tarihsel paradoksları –ancak eleştirel felsefeden sürüldüğünde, teolojinin sindirilmemiş hakikatlerinin üstünlüğünün belli olacağı– beni ilgilendirmekle ve düşünürün yer yer karmaşık hakikat kuramı daha ayrıntılı açımlamayı gerektirmekle birlikte; teoloji ve metafizik iyiden iyiye kurtuluşun tutucu düşmanları olarak görülürken, onun bunlara geri dönmesiyle yazımı bitirmek istiyorum.

Adorno'nun Yahudi teolojisindeki ve spekülatif metafizikteki sindirilmemiş, bu yüzden de özgürleştirici anlamsal gizilgücü gerçekleştirme girişimi, her yönüyle kavranmamış entelektüel bir geçmişe ilişkin batıl itikatlı bir korkuya ve eski fikirlerin ikame edilmesine yönelik fetişleştirici bir güvene karşı ilginç bir uyarı niteliği taşır. "Metafizik," düpedüz kurtuluşun düşmanı olmadığı gibi, tarihsel ilerlemeye körü körüne inanma da kurtuluşun güvencesi değildir. İlerleme adına "metafizik"i yasaklamak, salt var olana yönelik mitolojik bir tapınmaya gerileme olabilir. Adorno'nun sözleriyle söylemek gerekirse: "İlerleme, sonul bir kategori değildir. O, kökten kötünün utkusunu bozmak ister, kendi içinde utku kazanmak değil."[26]

İşin püf noktası şu olabilir pek âlâ: Eski uğrak yerlerinde pusuya yatan metafizik, özerklik için bir tehlike oluşturabilir, ama metafiziğin tümden yasaklanması her zaman mitleşmenin eşiğinde olur. Tanrı'nın adı güçlü bir fikirdir, küçük hoş bir eğretilemeye indirgenip laikleştirildiğinde değil, ona ilişkin eleştiriye bakılırsa mantıken ait olduğu yere yeniden yerleştirildiğinde. Adorno, anlam karışıklığının ve kurtulunması olanaksız dolayımın hükmettiği bir çağda, Tanrı'nın adının bir ontoloji, Mutlak'a ilişkin metafizik bir deneyim modeli ve göstergesi olduğunu ortaya koyar. Elbette, Adorno'nun düşüncesindeki abartılarda tartışılması gereken pek çok yön vardır: tekelci sermaye kuramlarına artık modası geçmiş bağlılığı, rasyonelleştirme sürecine ilişkin genellikle tek yönlü değerlendirmesi ve dil kuramı. Gene de, deneyimin en küçük parçasını bile Kant sonrası bir felsefenin şaşmaz disiplinine feda etmemedeki kararlılığını, direncini hayranlıkla karşılıyorum. Habermas'ın felsefenin sınırları hakkındaki kuşkularını anlamakla birlikte, Ha-

bermas'ın felsefe pratiğine düşünce pratiği olarak değil, bir disiplin olarak yaklaştığını anımsamazlık edemiyorum. Durum bu olduğundan, Adorno düşüncemizin ilahiyatın ve metafiziğin hakikatlerinden pekâlâ yararlanabileceğini gösteriyor, onların ne kadar yanlış olduklarını, bir başka deyişle nasıl yanlış olduklarını görebildiğimiz sürece.[27]

Çeviren: Kemal Atakay

Notlar

1 Theodor W. Adorno, "Sacred Fragment: Schoenberg's Moses und Aron," *Quasi Una Fantasia*, İng. çev. Rodney Livingstone (Londra: Verso, 1992), s. 226.
2 Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*, İng. çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1989), s. xi.
3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, İng. çev. E.B. Ashton (NY: Continuum, 1973) 401-2.
4 Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, İng. çev. John Cumming (NY: Continuum, 1986), s. 23. [Türkçe çeviri: Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 2 cilt, çev. Oğuz Özügül (İstanbul: Kabalcı, 1995-96)]
5 *Quasi Una Fantasia*, s. 2-3.
6 *Quasi Una Fantasia*, s. 4.
7 Walter Benjamin, T*he Origin of German Tragic Drama*, İng. çev. John Osborne (London: New Left Books, 1977), s. 36; ayrıca bkz. Benjamin'in Martin Buber'e ünlü mektubu: *The Letters of Walter Benjamin*, yay. haz. Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, İng. çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994), s. 79-81.
8 Benjamin, s. 29-30.
9 Benjamin, s. 37.
10 Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, İng. çev. William W. Hallo (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1970), s. 188-9.
11 Nahum Glatzer, (yay. haz.,) *Franz Rosenzweig* (NY: Schocken, 1960), p. 281.
12 *Negative Dialectics*, s. 61.
13 İşte Marx'ın söyledikleri: "Farklı emek türlerinin, onları ölçme birimi olarak, vasıfsız emeğe indirgenmesindeki farklı oranlar, üreticilerin gerisinde devam edip giden bir toplumsal süreç tarafından belirlenir; dolayısıyla, üreticilere bu oranlar sanki gelenekten devralınmış gibi görünür" [Türkçe çeviri: Karl Marx, *Kapital*, çev. Alaattin Bilgi (İstanbul: Sol Yayınları, 1986), I: s. 59]
Bu alıntıyı Adorno'dan bir alıntıyla tamamlamak gerekir: "Değişim ilkesini özdeşleştirici düşünceye özgü ilke olarak eleştirdiğimizde, özgür ve adil değişim idealini gerçekleştirmek istiyoruz. Şimdiye kadar, bu ideal yalnızca bir mazeret olmuştur. Ancak ve ancak onun gerçekleştirilmesi, değişimi aşacaktır. Eleştirel Kuram onun ne olduğunu –eşit, gene de eşit olmayan şeylerin değişimi olduğunu– ortaya koyduktan sonra, eşitlik içindeki eşitsizlik eleştirimiz de eşitliği amaçlar..." (*Negative Dialectics*, s. 147).
14 *Negative Dialectics*, s. 65.
15 *Negative Dialectics*, s. 91-3.
16 *Negative Dialectics*, s. 151.

17 *Negative Dialectics*, s. 53.
18 Theodor W. Adorno, "Gruss an Gershom G. Scholem," *Gesammelte Schriften*, yay. haz. Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), 20 cilt, XX: I, s. 482-3.
19 Bkz. (yazılma tarihlerine göre sırasıyla) "Revelation and Tradition as Religious Categories," *The Messianic Idea in Judaism* (NY: Schocken, 1971), s. 292-4; "The Meaning of the Torah in Jewish Mysticism," *On the Kabbalah and Its Symbolism* (NY: Schocken, 1965), s. 39-43; "The Name of God and the Linguistic Theory of the Kabbalah," *Diogenes* 79-80 (1972-3), s. 77-80, 173-4, 180-3, 194.
20 David Biale, *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1979), s. 79-80, 96-7, 110-11.
21 Krş. *Negative Dialectics*, s. 44-5.
22 *Negative Dialectics*, s. 407-8.
23 *Negative Dialectics*, s. 144.
24 Theodor W. Adorno, "Commitment," *Notes to Literature*, İng. çev. Shierry Weber Nicholsen (NY: Columbia Univ. Press, 1991-2), 2 cilt, II: s. 92-3.
25 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, [Türkçe çeviri: Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar,* çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan (İstanbul: Metis, 1998)]
26 Theodor W. Adorno, *"Progress," Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, yay. haz. Gray Smith (Chicago: Chicago Univ. Press, 1989), s. 101.
27 Yazıyı dikkatle okuyup önemli önerilerde bulunan Sharon Squassoni ve Nancy Weiss Hanrahan'a teşekkür ederim. Bir de son bir dokunaklı not: Babam bu yazıyı yazmadan bir yıl önce, 6 Ekim 1994'te vefat etti. Kusursuz bir Alman Yahudisi olduğundan, naaşı yakıldı ve külleri evinin arkasındaki tepenin yamacına serpildi. Bu yüzden, onu anacağımız bir mezar taşı yok. Bu yazı, bu haliyle, ona adanmıştır: Thomas David Kaufmann, 1922-1994, Süleyman'ın Özdeyişleri I:6. [Özgün metinde verilmeyen özdeyiş şöyledir: "Özdeyişlerle benzetmeleri, Bilgelerin sözleriyle bilmecelerini anlamak için, Bilge kişi dinlesin ve kavrayışını artırsın, Akıllı kişi yaşam hüneri kazansın" — ç.n.]

Neden Hâlâ Felsefe

THEODOR W. ADORNO

"Neden hâlâ felsefe?" gibi bir soruya –ki kulağa amatörce geldiğinin farkındayım ve böyle kurulmuş olmasından bizzat kendim sorumluyum– pek çok insan satır aralarında akla gelebilecek her türlü zorluğu ve tereddüdü bir araya getiren, zorunlu sınırlarla çevrili olan, retorik anlamda önceden ortaya konmuş kuşkuları da teyit eden, nihayetinde olumlamacı bir sonuca varan bir yanıt bekleyecektir. Bu fazlasıyla tanıdık akış, pozitif terimlerle ifade edilen ve öncelikle uzlaşıya bel bağlayan konformist ve savunmacı yaklaşımı ortaya çıkaracaktır. Gerçekten de, geçimi felsefe çalışmalarının sürmesine bağlı olan, aksi bir söylem kendi somut çıkarlarına zarar getirecek bir felsefe hocasından ancak bu kadarı beklenir. Yine de, en azından cevabından hiç de öyle emin olmamam sebebiyle, bu soruyu sormaya hakkım var.

Bir dönemin ruhunun, demode ve gereksiz diye bir kenara ittiği bir şeyi savunmaya çalışan bir kimse baştan dezavantajlı durumdadır. Öne sürdüğü argümanlar aksak ve abartılı görünür. Dinleyicilerine hitap ederken, sanki onlara almak istemedikleri bir şeyi satmak istermiş gibidir. Henüz felsefeden vazgeçmeye hazır olmayan biri bu zorluğu dikkate almalıdır. Bu kişi felsefenin, günümüzde yaşamlarımızı kontrol eden modern tekniklere –kelimenin hem mecazi hem de sözlük anlamıyla "teknik" olana–, bir zamanlar ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiş olduğu teknik dünyaya, artık hiç de uygun olmadığının farkında olmalıdır. Felsefe artık, küçük ve kapalı Alman aydınlar topluluğunun birkaç on yıl boyunca felsefenin ortak dilini kullanarak aralarında görüş alışverişinde bulundukları o dönemde, Hegel'in zamanında olduğu gibi, teknik meselelerin üzerinde yer alan bir kültürel ortam da değildir. Aşağı yukarı Kant'ın ölümünden beri, felsefe daha somut bilim-

lere –özellikle de fen bilimlerine– ayak uyduramadığı için gölgede kaldı ve halkın gözünde en önde gelen disiplin olma konumunu kaybetti. Bu eğilimin eğitimde insan bilimlerinin değer kaybetmeye başlamasıyla da ilgisi var tabii, bu konuda fazla bir şey söylemeye gerek yok. Adeta filozoflara vefa borcu ödercesine felsefe yapan, aslında çok da iddialı olmayan öğretileriyle, yeni Kantçılık ve yeni Hegelcilik, durumu özünde pek değiştirmemişti. Nihayet, uzmanlaşmaya yönelik genel eğilime kapılarak, felsefe de bir uzmanlık alanı olma rahatlığına kavuştu, yani tüm ilineksel içeriğinden soyunmuş, saf bir kuram çalışması alanı haline geldi. Bu, felsefenin asıl kavramını yadsımayı da gerektiriyordu; ki o da entelektüel özgürlük, ya da teknik bilimlerin üstünlüğüne boyun eğmeyi reddetmekti. Aynı zamanda, ister mantık ya da bilim gibi formel bir sistem olsun, isterse tüm varolanlardan ayrılmış saf varlık miti olsun, sınırlı bir içerikten kaçınan "saf" felsefe, çevremizdeki dünyanın toplumsal hedefleri karşısında iflasını ilan etmiş oluyordu. Elbette, bu şekilde, kendi tarihsel gelişimiyle büyük oranda örtüşen bir sürece noktayı koymuş oluyordu sadece. Pek çok alan bütünüyle felsefenin etkisi altından çıkarak, bilimsel yöntemin konusu haline getiriliyordu, öyle ki felsefe, bizatihi bilim haline gelmeyi mi, yoksa yabancı topraklarla çevrili, sınırlı bir alanda, hoşgörüldüğü sürece varlığını sürdürmekte ısrar ederek, yola çıkış amacıyla çelişir bir biçimde, evrensel bir doğruluk sistemine dönüşmeyi mi seçeceğini belirleme gücünü neredeyse kaybetmişti. Newton fiziği bile "felsefe" olarak bilinir hale gelmişti. Modern bilim anlayışı, felsefeyi kadim zamanlardan kalma bir emanet; doğa fenomenlerine getirilen cesur açıklamalarla şeylerin doğasına dair yüce, metafizik bir kavrayışın birbirinden ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği Eski Yunan spekülasyonunun miras bıraktığı, gelişimini tamamlayamamış bir disiplin olarak görme eğilimindedir. Bu yüzden de, bazı azimli kimseler, gerçek felsefenin ancak böylesi arkaik anakronizmlerden oluşabileceğini ilan etmiş, bir zamanlar sahip olunan üstünlüğü bu yolla geri kazanmaya çabalamışlardır. Yeniden birlik kazanma tasarıları çerçevesinde, arayışını geçmişin uyumlu bütünlükleri içinde sürdüren bu hastalıklı zihniyet, kendi arayışının özünü bile çarpıtmaktadır. Bile isteye ilkel bir dilin dolayımıyla çalışmak gibidir bu. Başka alanlarda olduğu gibi, felsefedeki restorasyon çabaları da başarısızlığa yazgılıdır. Çünkü felsefe kendisini ideolojilerin efsunundan olduğu kadar, kültürel ağız kalabalığından da korumalıdır. Ne de bilimsel yöntem, ya da araştırma niteliğiyle övünen başka disiplinler tarafından belirlenmiş

sınırlar içinde kalan bir tür uzmanlığın felsefe olduğu düşünülmelidir. Sonuç olarak, bütün bunlardan bağımsız bir felsefe yöntemiyse, günümüz düşüncesiyle taban tabana zıt bir konumda yer alır. Bundan azı, onu savunmacı [*apolojetik*] bir görünüm sergilemekten kurtaramaz. Utangaç bir tavırla kendi tarihindeki olguların ardına saklanmak yerine, sahici bir metafiziksel soruşturmaya girişmenin gereklerini yerine getiren bir felsefi spekülasyon, gücünü modern metodolojiye karşı gösterdiği dirençten alır ve çevremizdeki maddi dünyanın, bugün olduğu gibi, kayıtsızca kabullenilişine karşı çıkmaya hizmet eder.

Felsefi spekülasyonun bugüne kadar elde ettiği en büyük zaferler bile, Hegel'in yapıp ettiklerinde de deneyimlediğimiz gibi, artık bizim için bağlayıcı değildir. Kamuoyunca ortaya konan kategorilerle uyum içinde –ki herkes için geçerlidirler– Hegelci ayrımları tekrarlayanlar, eylemleri kamuya mal olan, böylece diyalektisyenler arasında sayılanlardır. Kişisel kanaatlerden yola çıkılarak fikir üretilmez. Bütün bakış açıları konunun kendisinde, onun eksiksiz hareket özgürlüğünde ve düşüncemizin de onu izlemekteki özgürlüğünde içerilmiştir – ki bunu bir postulat olarak ortaya koyan otorite Hegel'den başkası değildir. Geleneksel felsefe yöntemince öne sürülen ve gerçekliğin anlaşılabilir olduğu tezinde zirveye erişen kapsamacılık iddiasını savunmacı anlayıştan ayırmak mümkün değildir, ne var ki burada bu iddia saçmalık derecesine ulaştırılmıştır. Her şeyi kapsayan bir sistem olma iddiasıyla felsefe, çılgınca bir aldanmalar dizisine dönüşme riskine girer. Felsefe her şeyi bilme iddiasından ve bütün gerçeği kendi içinde kristalleştirme fikrinden hemen vazgeçmeli, geleneğinden gelen tüm yükü sırtından atmalıdır. Felsefenin içine düştüğü aldatmacanın yerine gerçekliği koyabilmesi, kendini çılgınca kavramlardan kurtarıp, gerçeklikle aklın bağını kurabilmesi için ödemesi gereken bedel budur. O zaman doğrulamaya yönelik ispatlara dayanan, kendi kendine yeterli ve tutarlı bir yapı olma karakterini kaybedecektir. Felsefenin toplum içindeki yeri –ki ondan gocunmaktansa, değerini bilmek, felsefenin işine gelecektir– günümüzde basmakalıp bir şekilde saçma olarak tanımlanan şeyi tanımlamaya duyduğu umutsuzca gereksinimle örtüşür. Felsefe her şeye yönelik bir sorumluluk duygusu tarafından yönlendirilmemeli, artık Mutlak üzerinde bir hâkimiyet kurma iddiasında olmamalıdır, bu tür kavramların hepsinden vazgeçmelidir, aksi takdirde sorumluluk duyduğu şeylere ihanet edecektir; ancak bu arada hakikat kavramının kendisini de kurban etmemelidir. Felsefenin etkinlik alanı bunlar vb çelişkiler-

dir. Bu çelişkiler ona negatif bir karakter verir. Kant'ın eleştiri yolunun, gidilecek tek yol olduğuna yönelik ünlü deyişi, içinden çıktıkları felsefenin sınavı geçmesini sağlayan türden önermelerdendir, deyiş ya da aksiyom onu ortaya çıkaran sistemden daha uzun ömürlü olduğu sürece bu böyledir. Eleştirel düşüncenin kendisi de, modern çağda kesintiye uğrayan felsefi gelenekler arasında sayılabilir. Bu arada her tür bilgi alanı bilimsel uzmanlık alanları tarafından büyük ölçüde işgal edilmiştir ki, bu yüzden, bir tür aşağılık kompleksi ve amatörce bir merak olarak görülüp reddedileceği korkusu, felsefenin sınırları içinde kalan spekülasyona her daim eşlik eder ve felsefe gerçekliğin tözel yönüne bir parça ışık tutacak olsa, asıl hakikat kavramı buna tepki olarak hemen kafasını uzatıp, hak etmemiş olsa da kendine pay ister. İçinde yaşadığımız dünya şeyleştikçe, doğayı ardında gizlediğimiz perde kalınlaştıkça bu perdenin çevresinde dönen fikirler, bu dünyayla ve doğadaki fenomenlerle ilgili gerçek deneyimlerimiz olarak kabul edilirler. Oysa, övgülere boğulan pre-Sokratik dönemden günümüze dek, gelenek içinde yer alan filozofların hepsi eleştirel bir rol üstlenmişlerdir. Kurduğu okula varlık kavramını borçlu olduğumuz Xenophanes, günümüzde katı bir şekilde belirlenmiş felsefi kavramlarla tezat oluşturacak biçimde, doğadaki güçleri mitolojik içerikten kurtarmak istiyordu. Ondan sonra Aristoteles, Platoncu eğilimi, bir önermeyi kendinde varlık konumuna yükselterek başka bir noktaya taşımıştı. Daha yakın bir tarihte, Descartes skolastik dogmaları, özünde sadece birer kanı olmakla suçlamıştı. Leibniz empirik yöntemin eleştirmeni olmuş, Kant hem Leibniz'i hem de Hume'u aynı anda çürütmüştü; Hegel Kant'ı eleştirmiş, Marx Hegel'in karşısında ortaya çıkmıştı. Bütün bu örneklerde, eleştiri sadece bu filozofların, otuz yıl kadar öncenin ontoloji jargonunda dendiği gibi, "tasarımlarına" ekledikleri bir çeşniden ibaret değildi. Beğeni ya da eğilime göre takınılabilecek tavırları belgelemek peşinde değildi. Aksine, eleştirinin buradaki varlığı ikna edici argümanlar alanında yer alıyordu. Bu filozoflar, eleştiri yoluyla kendi hakikatlerini ifade ediyorlardı. Daha önceden verili olan bir kuramı edilgin bir şekilde kabul etmekten çok, pek çok problemi birleştiren bir etken ve her argümanın içinde yer alan bir bileşen olarak eleştiri, felsefe tarihinin yapıcı birliği olarak ifade edilebilecek şeyin temellerini atmıştı. Bu tür eleştiri çizgilerinin ilerlemeci sürekliliği içinde, öğretilerini sözde sonsuz ve geçici-olmayan gerçeklikler üzerine kuran felsefeler bile, kendi çağlarının metafizik düşüncesinin kristalleşmiş halini içlerinde taşırlar.

Modern felsefi eleştiri, çağımızın ruhuna uygun olarak ister istemez akademik sınırların ötesine geçen bu iki düşünce okulunu konu etmelidir. Bu okullar birbirlerine karşıt oldukları gibi, aynı zamanda birbirlerinin tamamlayıcısı durumundadırlar. İlk kez Viyana Okulu içinde ortaya çıkan mantıksal pozitivizm, özellikle Anglo-Sakson dünyasında, neredeyse gerçek bir tekel konumuna gelmiştir. Aydınlanmanın dikkat çekici ölçüde tutarlı bir dalı olması nedeniyle modern olması anlamında, pek çok kişi pozitivizmin teknolojik ve bilimsel görüşlerin hâkim olduğu bir çağın gereksinimlerini karşılayabilecek en uygun doktrin olduğunu düşünmektedir. Pozitivizmin bünyesine katamadığı ne varsa –içine sindirmeyi başaramadığı artıklar– metafizikten geriye kalan küçük filizlerden, pozitivizmin artık ilgi göstermediği bir mitolojinin kalıntılarından; ya da onu biraz olsun anlayan birinin kullanacağı terminolojiyle, sanattan oluşmaktadır. Bunun karşısında ise –özellikle de Germen kökenli ülkelerde– ontolojik yaklaşımlar bulunmaktadır. Ontoloji kelimesi görünen o ki artık kulağa pek hoş gelmiyor, en azından Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'dan sonraki yayınlarına bakılacak olursa. Heidegger "arkaik" bir yaklaşım sergilerken, onun yaklaşımının Fransa'daki şekli varoluşçuluk ise ontolojik çerçeveyi birazcık aydınlanma ruhu ve biraz da politik bağımlılıklar ekleyerek yeniden şekillendirmiştir. Pozitivist okulla, ontoloji okulu karşılıklı olarak birbirlerini aforoz etmişlerdir. Pozitivist okulun en önde gelen temsilcilerinden Rudolf Carnap, Heidegger'in öğretisine –söylemeden geçmeyelim, haksızca– saldırmış ve onu anlamdan yoksun olmakla suçlamıştır. Heidegger'le aynı türden ontolojistler ise pozitivist düşünceyi varlığın kendisini unutmuş olmakla ("*Seins-vergessen*") ve asıl soruyu ayağa düşürüp ucuzlatmaya çalışmakla itham ederek hafife almışlardır. Salt varoluş olgusuyla –pozitivist görüşlerin en sık başvurduğu araç– fazlaca meşgul olmanın bu aracı kullananların elini kirleteceğinden korkulur. Demek ki, asıl çarpıcı durum, her iki bakış açısının da aslında birbirleriyle kesişen bir eğilime sahip olmalarıdır. Her iki görüşün de ortak düşmanı metafiziktir. Metafiziğin bilinen dünyanın sınırlarının epeyce ötesine geçtiğini ve bu durumun, pozitif, var olan ve elde bulunan kanıtları temel aldığı isminden bile anlaşılan bir pozitivist için kabul edilemez olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok. Ama kendisi de geleneksel metafizik okulu içinde yetişen Heidegger, kendi çalışmalarını metafizik etkisinden uzak tutmak için açık bir gayret göstermiştir. Heidegger, biraz da aşağılayıcı bir tavırla, en azından Aristoteles'ten bu yana –Platon'dan bu ya-

na değilse eğer– varlık ile var olan, kavram ile anlam ve –Heidegger'in onaylamayacağı bir dille ifade edecek olursak– özne ile nesneyi birbirinden ayırdığı sürece felsefeye metafizik demektedir. Aynı zamanda tanımlayıcıları olan sözcüklerle dile getirilen ideleri, sözcüklerle çözümlemeye, birbirinden ayırmaya ve ayrımlarını ortaya koymaya yönelik bir düşünüş, kısacası Hegel'in "kavramın" çalışma ve işleme çabaları olarak adlandırdığı ve felsefeyle özdeş kıldığı her şey, düşüncenin ihaneti olarak değerlendirilir, onun ıslah edilmesi bile mümkün değildir, ancak varlığın kendi doğası tarafından belirlenmiştir. Her iki durumda da, yani hem pozitivist kuramda hem de Heidegger'in kuramında –en azından, geç dönem çalışmalarında– spekülasyona karşı bir eğilim vardır. Olgulardan bağımsız olarak, onları bildirmek üzere ortaya çıkan ve bir tortu –yani bir artık– bırakmadan onlardan ayrılamayan düşünce, boş ve yararsız bir beyin faaliyeti olarak damgalanmıştır; oysa Heidegger'e göre düşüncenin Batı dünyasındaki tarihsel evriminde ortaya çıkan tipik şablon içinde hareket eden her tür düşünce yöntemi, asıl hakikate ulaşmakta yetersiz kalır. Asıl hakikat kendi başına ışığa çıkar ve kendisini gösterir: doğru düşünme bu hakikati algılama becerisinden başka bir şey değildir. Felsefenin son çare olarak başvurabileceği tek merci filolojidir. Metafizik yönteme karşı duyulan bu genel tiksinti açısından bakıldığında, Heidegger'in Kiel'de çalıştığı sırada çömezlerinden olan Walter Bröcker'in bütün varoluş alanını açıkça pozitivist kurama bırakarak ve onun üstüne, daha yüksek bir düzlem içinde yer alan varlık felsefesi ilkelerini, kasıtlı uydurulmuş bir mitoloji formu içinde yerleştirerek pozitivist kuramla varlık felsefesini birleştirmeye yönelik çabaları, bu çabaları ilk öğrendiğimiz anda göründüğü kadar paradoksal görünmeyecektir şimdi. Varlık –ki Heidegger'in felsefesi giderek bu başlık altında toplanır– onun için edilgen bilinç üzerinde gerçekleşen, ve benzer şekilde öznenin dolayımından bütünüyle bağımsızlaşan bir izlenimden başka bir şey değildir, pozitivistler içinse duyu verisi böyledir. Her iki görüş açısından da, düşünme süreçleri başa çıkılması gereken zorluklardan ibarettir ve belirli bir eğilim taşıma riskleri bulunduğundan, bunlara pek fazla itibar edilmez. Düşünce, bağımsız bir şey olma gücünü yitirir. Akıl, şimdiki ve geçmişteki verileri ölçüp birbirleriyle kıyaslayarak ve kendini onlara uydurarak kendini tatmin etmediği sürece, özerkliğini kaybeder. Aynı şekilde düşüncenin özgürlüğü kavramı ve toplumların kendi geleceklerini tayin etmesi fikri de ortadan kalkar. Fazlasıyla hümanist eğilimlere sahip olmadığı sürece, çoğu poziti-

vist pratik, düşünceyi gereksiz kılacak, onu bir öngörü ya da bir sınıflandırma haline getirecek türden bir "varoluş olgularına uyum formu" geliştirmek durumunda kalacaktır. Ancak Heidegger'le birlikte düşünce, varlığın formülünün sürekli olarak yinelenişini edilgince, saygılı bir şekilde izleyen anlamsız karakteri içinde eleştiri hakkını kaybedecek ve varlık kavramı içinde imlenen eşsesli üstünlüğe atfedilebilecek olan her şeyi ayrımsız olarak kabul etmeye zorlanacaktır. Heidegger'in Hitler'in *Führerstaat*'ını kabullenişi sadece oportünist bir manevradan ibaret değildir: Burada Heidegger *Führer* ile varlığın baskın gücünün neredeyse birbirine özdeş kılındığı felsefi bir tavır içinde davranıyordu.

Peki felsefe, çok uzun zamandır olduğu şekliyle, eleştirel bir yöntem olarak, heteronominin gittikçe artmakta olan etkisine karşı alınacak bir önlem olarak hâlâ gerekli midir? Felsefi düşünce kendi kendisinin efendisi kalmak, haksızca dayatılan bir mitolojiyle çekingen bir uyarlamanın yerine, neyin hakikat olduğu, neyin hakikat olmadığı yönündeki kendi standartlarını koyma yolunda boş bir çaba içinde midir? Antik dönemin sonunda Hıristiyanlığın kabul edildiği Atina'da olduğu gibi, bu konuda bir yasak konmadığı sürece, felsefe entelektüel bağımsızlık ve özgürlük için bir barınak olmak zorundadır; bunu yaparken, dünyanın her yerinde hem fiziki hem de zihinsel anlamda özgürlükleri sınırlayan ve felsefi tartışmaların ve argümanların temel dayanaklarının bulunduğu alana sürekli kendi güçlü köklerini salan politik eğilimleri ortadan kaldırma umudu taşımamalıdır. Gelgelelim, idelerin özünde gerçekleşen değişimler, her zaman için dışsal gerçeklik içinde gerçekleşen birtakım değişimleri yansıtırlar. Söz konusu heteronom iki düşünce okulu hakikati dışarıda bırakıyorsa ve bu ikna edici bir biçimde gösterilebiliyorsa, bu sadece umutsuz felsefeler zincirine yeni bir halka eklemekle kalmaz, köleliğin ve baskının –var oldukları sürece, kötü oldukları konusunda herhangi bir felsefi ispata gerek olmayan bu kötülüklerin– son sözü söylemeyebileceğine dair bir umut ışığı da doğurur. Eleştiri, felsefedeki iki baskın eğilimin hakikat hakkında tarihsel evrim içinde birbirinden uzaklaşmış olan, ayrık, yetersiz ve birbiriyle uzlaştırılması mümkün olmayan bakış açıları sunduklarını saptama görevini üstlenmelidir. Kendilerini, adına "sentez" denilen bir kaynaşmaya bırakmasalar da, her biri kendi içinde eleştirel bir düşünüme ihtiyaç duyacaktır. Pozitivist kuramın yanlışı onun bilimler arasındaki işbölümünü, toplumsal olarak dayatıldığı şekilde, hakikatin kendisinin bir ölçütü olarak kabul etmesidir; bu arada işbölümünün kendi kendisi-

ni dayattığı hiçbir kuramda, çıkarsanan işbölümünün apaçıklığının bulunamayacağını da itiraf eder, yetkesi hafife alınan bir epifenomen. İçinde bulunduğumuz özgürleşme çağında, felsefe bir bilim kurmak isteseydi ve kendi imgesini Fichte ve Hegel tarafından yorumlanmış olduğu şekliyle, yani tek gerçek bilimi, pozitivizmin bilimlerden almış olduğu genel çerçeve ve bu çerçevenin rafine ve gözde yöntemleri olarak görmüş olsaydı, bu bilim kendi kendini haklı çıkarma gereksinimi içinde bir felsefe olacaktı; mantıksal titizliğin fanatik taraftarlarını pek o kadar rahatsız etmeyecek olan, bir tür kapalı bir çember içinde düşünüp durma pratiği. Felsefe, ancak kendisinin aydınlatabileceği bilimi, kendi statüsüne çıkardığında felsefe olmaktan vazgeçti. Toplumsal hayatın tüm karmaşası içinde görüldüğü şekliyle, bütün yetersizlikleri ve akıldışılıklarıyla, bilimin varlığı, *telle quelle,* kendisinin hakikat ölçütü haline geldi. Olguların şeyleştirilmiş maskesine duyduğu takıntılı hayranlıkla, pozitivizmin kendisi şeyleşme eğilimi göstermektedir. Mitolojiye karşı duyduğu tüm o düşmanlıkla, pozitivizm mitoloji karşıtı felsefi itkilerini ele verir, insan yapımı tüm kazanımları değersiz kılar ve bunların değerini kendi insan kaynaklı ölçütlerine indirger.

Bu türden köktenci bir ontolojiyse, sadece olgusal olanın değil, kavramın da dolayımlayıcı rolüne gözlerini kapayacaktır. Bu türden bir ontoloji, –ilerlemeci bir yüceltme işlemi, pozitivizmin olgularına karşı durmak için bunlara ne isim verirse versin– gerçek kendiliklerin hâlâ düşünce, öznel düşünme edimi ve zihin olduğu gerçeğinin tanınmasını engeller. Bizi, örneğin toplumsal gruplaşmalarda olduğu gibi, tümüyle varlık olgusundan kaynaklanmayan varoluş formlarına döndüren tam da öznelliğin ve öznel belirlenimin varlığıdır. Restorasyoncu felsefenin, olguların kabalığından ve kavramların akılcılığından uzakta, güvence içinde yattığı gösterişli yapının içinde, kutsal bir korunakta, yine bütünlüğe, bölünemez bütünlere tellallık edenlerin kendilerini bağışık sandıkları o felsefi hiziplerle karşı karşıya geliriz. Onların kullandıkları sözcükler de, bir anlam taşıması için kullanıldıkları sürece, zorunlu olarak birer kavramdır; varlık felsefesi arkaizme yöneldikten sonra bile düşünülmek ister. Ancak ideler, doğaları gereği bir tür bütünleyiciliğe gereksinim duydukları için ve Hegel'in henüz bir eşine rastlanmayan spekülatif sezgisi sayesinde bildiğimiz gibi, özdeşliğin sadece düşüncesi bile, özdeşlik idesini ancak onun karşısında gösterebileceğimiz bir özdeş-olmama kavramını oluşturmakla kalmaz, onu gerektirir de: en saf kavramlar bile karşıtlarının kabulünden yola çıkarlar. Düşüncenin ken-

disi de –ki bütün ideler onun bir fonksiyonudur– düşünce kelimesinin imlediği gibi, bir düşünme etkinliği olmadan temsil edilemez. Bu geriye dönük bakışta da içerilen, düşünceyi harekete geçiren güç, idealist açıdan önce kavram içinde formüle edilen, mitolojik varlık açısından kavrama eklemlenen, sonuçta bir epifenomen, üçüncü bir etkendir. Bu iki itkinin sağladığı belirlenim olmadan, üçüncü etken tümüyle belirsiz olacaktı; sadece üçüncü etkenden bahsedilmesi bile, varlıkları sürekli reddedilen bu güçlerin sağladığı belirlenimin ötesine geçer. Aşkın, öznel olmayan varlığın, mirasını memnuniyetle kabul edeceği Kant'ın aşkın öznesi bile, bir bütün haline gelmek için onu tümleyecek bir ayrıma ihtiyaç duyar, tıpkı ayrımın aklın bütünleştirici tümleyenine ihtiyaç duyması gibi. Varlık bütünlüğüne ait olan içeriklerinden ayrıldığında, bu varlığın idesini ele geçirmek mümkün olmaz ve içeriklerin içinde kalan olgusal izler, zorunlu bir bileşeni oldukları kavramdan ayrı oluşları derecesinde, çekip çıkarılmaya uygun olmaktan uzaktırlar. Formel, ya da saf mantığın soyutlamalarına ne kadar yakın olursa olsun, bütünleştirilmiş kavram, birlikte ele alındığı konudan –kuram içinde bile– ayrılamaz: formel mantığın içeriğinde bile, saf mantığın tamamen ortadan kaldırmış olmakla övündüğü bir maddi öz bulunur. Ancak Günther Anders'in Heidegger'in varlık felsefesinin "sözde-somutlaştırması" dediği şeyin –ve yol açtığı yanlış anlamaların– temeli, sonuçta içinde olduğu ve somut olarak katkıda bulunduğu şeyden tamamen arınmış olduğu iddiasıdır. Bu görüş stratejik anlamda gerçekleştirilen bir geri çekilme sayesinde kazandığı zaferiyle övünür. Mitsel belirsizliğiyse sadece, itkileri arasında önceden belirlenmiş etkileşimi örter, ama kendisini bu itkilerden, koşullanmış bir bilincin ayrılabileceğinden daha fazla ayırması mümkün değildir. Varlık mitolojisi içinde, olgusal ve kavramsal olan yapay bir şekilde birbirine karışmış olduğundan, varlık hem varoluştan hem de kavramdan daha yukarıda bulunan bir düzlem içinde temsil edilir, bu yüzden de Kant'ın deyişiyle, gizlice mutlaklık kazanır. Bu da şeyleştirilmiş bilincin bir ürünüdür, çünkü en yukarı taşıdığı kavramlardaki insani unsuru bastırır ve onları birer idol haline getirir. Diyalektikse, dolaysız gibi görünenin "dolayımı" üzerinde durur; dolaysız olanla dolayımlama süreçlerine gereksinim duyanlar arasında her düzeyde bir karşılıklılık bulunması gerektiğinde ısrar eder. Diyalektik üçüncü bir yaklaşım değildir, ama içkin eleştiri yoluyla, felsefi bakış açılarını, kendilerinin ve türdeş bakış açılarının despotizminin üzerinde bir yere taşımaya yönelik bir çabayı temsil eder. Ken-

di sınırlarını ve elindeki veriyi sınırsız kabul eden kontrollü, bağımsız bir bilincin saflığına karşıt bir biçimde, felsefe zorunlu bir şekilde iki yüzlü olacaktır. Toplumsal düzeni oluşturan yapıların günbegün içine işlediği bir dünyada, tüm bireysel eğilimlere baskın çıkan, bireye bu yapıları olduğu gibi kabul etmek dışında çok az seçenek tanıyan böyle bir dünyada, bu tür bir saflık her zaman çabucak büyür ve tehlikeli yan anlamlar kazanır. Bireyin kendi inşa ettiği ve inşa çabası sırasında, kendiliğinden gelişecek başka her tür itkiyi dışlama derecesinde sıkışıp kaldığı, her yere yayılan bir sistemin, bireye dayattığı ağırlıkların tümü, birey için doğal hale gelir. Şeyleştirilmiş bilinç tümüyle saftır, ama aslında saflığını da tamamen kaybetmiştir. Felsefenin ödevi, apaçık gibi görünenle, anlaşılmaz gibi görüneni birbirinden ayırmaktır.

Batı dünyasında metafizik hakkında yazılan ilk yazılarda ortaya çıkan, felsefe ile bilimin entegrasyonu düşüncesi, ideleri, despotik irade, yani her tür özgürlüğün olumsuzlanması dolayısıyla yöneldikleri dogmanın vesayetinden kurtarmayı amaçlıyordu. Ancak bununla, Spinoza'dan bu yana "apaçıklığın" tartışma götürmez ölçütü sayılan, her türlü bilgi dalındaki canlı entelektüel etkinliğin doğrudan "çağrışımının" postulatı amaçlanmıştı. Salt mantıksal terimlerle ifade edilecek olursa, bu, insanın nihayet her tür kör otoriteden bağımsız olduğu gerçek bir durumun öngörüsel bir imgesiydi. Ancak, bu noktada çemberin kendi çevresindeki dönüşü tamamlanıyordu. Bilime, onun işlevini yerine getirmesini sağlayan kurallara, gelişimini borçlu olduğu yöntemlerin mutlak geçerliliğine başvurmak özgür, kapana kısılmamış, "eğitilmemiş" düşünceyi cezalandıran bir otorite meydana getiriyor ve insan zihninin bu otoritenin onaylamadığı konularla meşgul olmasına izin vermiyordu. Özerkliğe kavuşturan bir yol olan bilim, heteronominin aracı haline gelmişti. Çıkış noktasındaki *raison d'être*'si parçalanmış, yerici yorumların oyuncağı haline gelmiş, spekülatif sohbetlerin zindanında yalıtılmış bir varoluşa mahkûm olmuştu. Öyleyse, bu tür düşünme yollarını şiddetle yalanlayan bilimselciliğin eleştirel yöntemi, iyi niyetli rakipleri onu neyle suçlarsa suçlasın, olsa olsa yıkıcı bir şeyi yıkma eğilimindeydi. Var olan felsefelerin eleştirilmesi, felsefenin olduğu gibi ortadan kalkması ya da tek bir disiplinin, örneğin bir sosyal bilimin onun yerine geçmesinin bahanesi değildir. Hatta eleştiri, günümüz felsefesinin gelgitleri arasında kendine sağlam bir yer bulamayan entelektüel özgürlük biçimlerine, formel ve maddi anlamda yardımcı bile olabilir. Diğer yan-

dan, geniş bir zemin üzerinde durmaksızın ilerleyen ve sağlam topraklar üzerinde belirli bir hedefe doğru gelişimini sürdüren bir spekülasyon da, ancak örgütlenmiş bir bilginin kurallarına uymayı reddetmesi anlamında özgür olacaktır. Kazandığı deneyimlerin özünü nesnelere yöneltecek, onları gizleyen toplumsal dokuyu üstlerinden çekip alacak ve onlara yeni bir görünüm kazandıracaktır. Eğer felsefe kendini, günümüz eğilimlerinin tiranlığının yaydığı korku havasından –sadece kavramsal olarak "saf" olanın düşünülmesi gerektiğine yönelik ontolojik baskılardan ve sadece önceden bilimsel olarak sınanmış ve onaylanmış ilkelerin buyruklarıyla "aynı doğrultuda" ilerleyen yollarda düşünülmesi gerektiğine yönelik bilimsel zorlamadan– kurtarabilecek olursa, korkunun ortadan kalktığı bir atmosfer içinde, baskı altında tutulan algıları ile görmeyi başaramadığı şeyleri, bu kez görebilecektir. Felsefi fenomenolojinin, tıpkı rüyamızda uyanık olduğumuzu görmemize benzeyen, "olgulara ulaşma" hayalini gerçekleştirecek felsefe, bilgiye ulaşmak için, sezginin sihirli değneğini sallamaktansa, hem öznel hem de nesnel ara aşamalar üzerine düşünümlemeye yönelecek; fenomenolojik süreçlere, arzulanan nesneler yerine bir dizi fetiş ya da "ev yapımı" hayaller sunan, dayatılmış bir yöntemin dogmatik önceliğiyle asla uyum içinde olmayacaktır. Bu kadar olumlu bir söyleyiş şüphe uyandırmayacak olsaydı, son olarak, geleneksel felsefenin, aydınlatmaya çalıştığı şeyle kendisini karıştırdığı için aydınlatamadığı şeyin, özgür ve "içsel kırılımı" gerçekleştirme becerisine sahip bir bilinçte açığa çıktığını öne sürmek mümkün olacaktı. Geleneksel felsefenin kendi içindeki değişimler arasındaki etkileşimlerden kaynaklanan yorgunluğu, hâlâ bir felsefe olma potansiyeline sahiptir, çünkü içinde hâlâ kendi evriminin gelişimini bozan bir felsefenin gizli dinamiğini barındırmaktadır.

Yine de, felsefenin, araştıran aklın bir etkinliği olması anlamında, günümüze uygun olup olmadığı sorusu hâlâ geçerli olabilir; ya da örneğin bütün dünyayı bir felakete sürükleyen hastalığın teşhis edilmesi konusunda olduğu gibi, bugün hâlâ yerine getirmesi gereken görevinin başında olup olmadığı sorusu da sorulabilir. Günümüzde spekülasyonun zamanı geçmiş gibi görünmektedir. Durumun apaçık saçmalığı, insanın, onu anlamayı düşündüğü anda irkilmesine neden olabilir. Felsefenin ortadan kalkacağı, yüz yıldan fazla bir süredir tahmin ediliyordu. Doğu Avrupa ülkelerinde, Marksist felsefenin –sanki böyle bir felsefe Marksist kurama uygunmuş gibi– bir *diamat* haline gelip dondurulması; Marksizm'in kendi içeriğini yalanlayarak budan-

mış ve statik bir dogmaya dönüşmek üzere ayrışmaya başlamış olduğunun, ya da onların söylediği şekilde, bir ideolojiye dönüşmek üzere gerilemekte olduğunun kanıtıdır. Filozoflar giriştikleri çabayı ancak Marksizmin, düşünümün eskimiş olduğu yolundaki önermesini reddederek sürdürebilirler. Marx, her zaman için elimizde bir toplumu baştan aşağıya değiştirebilecek fırsatlar olduğunu düşünüyordu. Ama Marx'ın bu beklentisine takılıp kalmak inatçılıktan başka bir şey olmayacaktır. Marx'ın kendisine muhatap aldığı proletarya henüz toplumla bütünleşmemişti ve sefalet içinde yaşıyordu; toplumsa, böyle bir şeye ihtiyaç duyulması durumunda, hâkimiyet kurmasını sağlayacak olan araçlara sahip değildi henüz. Felsefe, bağımsız ve tutarlı bir düşünce yapısı olarak, tamamen farklı bir konumdadır. Düşünceyi, tarihsel evrimin gerçekliğinden ayırmayı herhalde en son isteyen Marx olurdu. Hegel, sanatın sürekliliğini kaybetmekte olduğunun farkındaydı ve sanatın ölümünü önceden haber vermişti, yaşamını sürdürmesiniyse bir "isteme bilincine" bağlamıştı. Ama sanat için geçerli olan bir şey, yöntemleri farklı olsa da, sanatta ifade edilen hakikatle aynı çizgi üzerinde yer alan bir hakikat kavrayışı barındıran felsefeye de uygulanabilir. Bitip tükenmek bilmeyen acılar, endişeler ve hiç eksilmeyen tehditler, sağlıklı bir biçimde gelişmeyi başaramayan düşünceyi, kendini korumaya zorlar. Öyleyse kendini harekete geçiren itici gücü kaybetmiş olan felsefe, herhangi bir hayale kapılmadan şu soruyu sormalıdır: Bugün bir cennet haline gelebilecek olan dünya, niye yarın cehennemin ta kendisine dönüşmek zorunda olsun ki? Bu tür bir bilgi kesinlikle felsefi türden bir bilgi olacaktır. Felsefeyi, mevcut durumu –ki felsefenin işlevi bu durumu eleştirmektir– kaçınılmaz olarak ebedi kılmaya çalışan pratik politikanın yerine koymaya çalışmak, tam bir anakronizm olacaktır. Politikanın hedefi, yanlışlığı ortada olan sistemin bütünlüklü bir irdelemesini yapabilecek bir kurama sahip olmadığı sürece bir lanetin etkisi altında kalmaya devam edecek olan mantıklı ve olgun bir insanlığın oluşumunu sağlamaktır. Bunun idealizmin ısıtılıp yeniden önümüze getirilmesi anlamına gelmediğini, kişinin toplumsal ve politik gerçeklikler içindeki olguları ve bunların göreli ağırlıklarını kabul etmesi demek olduğunu ayrıca söylemeye gerek duymuyorum.

Son kırk ya da elli yıldır felsefe, genellikle yapmacık bir şekilde, idealizme karşı olduğunu ifade etmiştir. Bu karşı çıkışın sahici yanı, özgürlük adına, idealizmin süslü anlatım biçimine, zihnin mutlak otoritesine bağlı olarak ortaya çıkan entelektüel kendini beğenmişliğe ve bu dünyanın

yüceltilmesine yönelmiş olmasıydı. Tüm idealist kuramların doğasında yer alan insan-merkezciliği kurtarmak mümkün değil; sadece geçen yüz elli yıl boyunca kozmolojide gerçekleşmiş olan değişiklikleri hatırlamamız yeter. Felsefeyi bekleyen görevler, örneğin; amatörce analojilere ya da sentezlere başvurmadan, doğa bilimlerinde elde edilen deneyimlerin sonuçlarını zihnin egemenlik alanına taşıma görevi, hiç de hafife alınacak şeyler değildir. Doğa bilimlerindeki bu deneyimlerle, adına zihinsel dünya dediğimiz alan arasında öylesine derin ve kısır bir uçurum açılmıştır ki, zihnin kendisiyle ve toplumsal fenomenlerle uğraşmayı amaçlayan entelektüel faaliyetler, bazen gerçekten de, boş bir kendini beğenmişlik gibi görünmektedir. Eğer felsefenin tek amacı, insan aklını kendini doğadaki fenomenler hakkında öğrendikleriyle özdeşleştireceği bir konuma çıkarmaksa; tıpkı bir mağara adamı gibi kozmos hakkındaki sınırlı bilgisinin arkasına sığınan kişinin, akıl bahşedilmemiş türün, "homo"nun, zarafetten yoksun yaşamını sürdürmekte olduğu dünyada böyle yaşayıp gitmesine engel olmaksa, felsefenin hâlâ yapacak bir şeyleri olduğu söylenebilir. Bu görev açısından bakıldığında ve toplumun içinde bulunduğu kinetik yasalar sağlıklı bir şekilde kavrandığında, dünyaya pozitif bir "anlam" vermek gibi bir iddiada bulunmak bile güçleşecektir. Felsefe bu noktaya kadar pozitivist bakış açısıyla aynı ilgi alanını paylaşır, ama modern sanatla ortak alanları çok daha fazladır, modern sanatın ortaya koyduklarının pek çoğu, bugün felsefi düşünce olduğu öne sürülen düşüncelerin ortaya koyduklarından çok daha ötededir. Neo-ontolojik eğilimin idealizme yönelik abartılı karşı çıkışı, eğilimin amaçlarının ve hedeflerinin dinamik bir şekilde yeniden ortaya konulmasıyla değil, yenilgiye uğratılıp geri çekilmeye zorlanmasıyla sona erer. Düşünce, tıpkı daha önce olduğu gibi, gözünün korkutulmasına izin vermiştir ve artık, zaten var olan birtakım düşüncelerin yeniden üretilmesinin ötesine geçebilmesi için gereksinim duyduğu özgüvene sahip değildir. Bu tür bir geri çekilme tavrının karşısında, idealizm en azından kendiliğinden olma unsurunu korumuştur. Diğer yandan, materyalizm eğer mantıksal sonuçlarına kadar taşınırsa, bu, materyalizmin, insanoğlunun içinde bulunduğu maddi çevreye körlemesine ve utanç verici bağımlılığının sonu anlamına gelecektir, insan zihni mutlak olmanın uzağında olsa da, sadece vahşi olanın kopyasından ibaret de değildir. Zihin ancak, kendi sınırlamalarını görmezden geldiği sürece, şeyler hakkında uygun bir bilinç elde edebilecektir. Zihnin direnme gücü, günü-

müz felsefesinin tek ölçütüdür. Zihnin şeyleştirilmiş bir bilinçle uzlaştırılması mümkün değildir, tıpkı bir zamanlar Platoncu coşkunluğun da uzlaştırılamamış olduğu gibi; zihnin olgusal olana aşkınlığı, onun tümel bir koşul taşıyan fenomenleri kendi isimleriyle çağırabilmesini sağlar. Zihin, olumlamacı felsefelerin günümüzde sürekli olarak aşağıladığı özdeş-olmayanla uzlaşmanın peşindedir. Bu olumlamacı felsefeler, içimizde yer alan her şeyi işlevselci bir bakış açısıyla ele alırlar; doğadaki fenomenlere gösterilen uyumu bile zihin fenomenini boyunduruk altına almak için bir bahane olarak kullanırlar. Ama varolan, manipüle edilmek istemez. Bir işlevi olan her şey, işlevsel bir dünyanın büyüsüne kapılmıştır. Sadece düşünce, zihinsel sınırlamaların etkisi altında kalmayan ve kendi içsel hükümranlığında herhangi bir hayale kapılmayan, işlevsizliğini ve maddi yetersizliğini özgürce kabul eden düşünce, var olmasa da erişilmesi mümkün olan bir düzene, insanların ve diğer şeylerin doğru konumlarda yer aldığı bir düzene göz atma lütfuna erişir. Felsefe hiçbir işe yaramadığı için demode olmamıştır; hatta yine, sürekli pervasızca düştüğü o en büyük günaha, yani fazla iddialı olma günahına düşmek istemiyorsa, bu iddiayla dikkat çekmeye çalışmamalıdır.

Bu hata ezeli-ebedi hakikatleri içinde taşıdığı iddia edilen bir *philosophia perennis* kavramından miras kalmış geleneksel bir hataydı. Hegel, kayda değer bir ifadeyle felsefenin bir dönemin özü olduğunu ve düşünce tarafından damıtıldığını söyleyerek bu tuzaktan kurtulmuştu. Ona göre bu öylesine açık bir gereksinimdi ki, felsefeyi bu görüş üzerinden tanımlamakta hiç tereddüt etmemişti. O, zamanın geçici özünü derin bir şekilde kavrayabilen ilk kişiydi. Bunu, bilinç düzlemini bir bütünün zorunlu ve dinamik bir parçası olarak ifade ederek, belirli bir önem taşıyan her felsefenin kendini bir bütün olarak ifade etmesi gerektiğine dair inanca bağladı. Felsefenin bu derece kesin ve etkin oluşunun geçersiz olduğunun anlaşılması, yalnızca Hegel'den sonraki sistemlerin ısrarlı iddialarını ortadan kaldırmakla kalmaz, onların özsel niteliklerini de ortadan kaldırır. Ne var ki, Hegel için apaçık olan durum, günümüzde revaçta olan felsefelerin hiçbiri için geçerli değildir. Onlar artık kendi zamanlarının, idelerle ifade edilen asıl özleri değillerdir. "Taşrada" kendilerince iyi şeyler de yapıyor aslında ontolojistler. Pozitivistlerin öne sürdüğü düşüncelerin kısır sefaletiyle uyuşan bir durum. Oyunun kurallarını öyle bir değiştirmişler ki, akılsız "parlak çocukların" şeyleşmiş bilinci, kendini *Zeitgeist*'ın kaymağı biliyor.

Bu günümüz zihniyetinin bir belirtisidir olsa olsa ve onlar hiç kimsenin aldatmaya kalkmayacağı kimselerin "şaşmaz erdemini" fırsat bilip istedikleri her şeyi çarpıtırlar. Bu eğilimlerin her ikisi de, olsa olsa bir geri çekilme ruhunu yansıtabilirler, Nietzsche'nin "Hinterweltler"i de (dünyadaki genel akıştan uzakta yaşamayı tercih edenler) sözcük anlamıyla alınarak, ormanadamları diye anlaşılmaya başlandı. En yüksek derecede bir farkındalık olması bakımından, felsefe böyle bir durumdan kaçınmalıdır, başka bir şey haline – ve gerilemeye neden olan güçlere eşit bir hale – gelme olasılığıyla içine aldığı ve bu denli ağır bir safra olarak gördüğü şeyleri yeni, beklenmedik yüksekliklere taşımalıdır. Eğer, böyle bir iddianın karşısında – ki bu iddianın açıkça farkındadır – günümüzün felsefi arkaizmi, eski türden hakikatler hakkında konuşmaktan kaçınıyorsa; sanki daha iyi bir alternatife sahipmiş gibi, ortadan kaldırmaya çalıştığı ilerleme idesi karşısında kayıtsız kalıyorsa, onu tamamen yalancı olmakla suçlayabiliriz. Hiçbir ilerleme diyalektiği, sadece, kendisinin de içinde yer aldığı nesnelliğin baskısı ile karşılaşmamış olduğu için kendisini güvenilir ve "sağlıklı" gören bir entelektüel tavrı haklı sayamaz; ve buradaki nesnellik, güvenilirliğe başvurmaya kalkmış olmanın kendisinin doğrudan doğruya sorunu güçlendirmeye yarayacağının garantisidir. İlerlemeci türden bir bilince aşağılayarak bakan, kendini üstün gören düşünme şekli, fazlasıyla beyliktir. Neo-ontolojik sihirbazlıkların ve pozitivistlerin "olgusal hakikatlerinin" ötesine geçen düşünüm günümüz modasına pek uygun olmasa da, bu tür bir düşünüşü harekete geçiren güçler ikna edicidir. Felsefe, otuz küsur yıl önce ilk Kantçılardan biri tarafından yayımlanan bir kitabın, *Aus der Philosophenecke* (Filozofun Köşesinden) isimli eserin, isminden yayılan atmosferin bir nebzesini olsun barındırmaya devam ettiği sürece, ona saldıranların elinde bir oyuncak olmaktan kurtulamayacaktır. Babacan öğütler onun bilimsel etkinliğin uğultusundan kurtulup, daha yukarıdaki bir düzleme çıkabilmesine yeterli olmayacaktır. Günümüzde her tür bilgelik, ihtişama boğularak yozlaşmıştır. Felsefe de, faşizm öncesi dönemde, zamanın sorunlarını düzeltme ihtiyacı duyan ve öncelikle kötünün gerçekte nasıl bir şey olduğunu öğrenebilmek için Marlene Dietrich'in *Mavi Melek* filmini inceleyen o profesörün yaklaşımından yararlanmaya kalkmamıştır. Elle tutulur gerçeklere yönelen bu tür çıkışlar, felsefeyi tarihin reddine yöneltmiş, burada tarihin konusu, kültürün kendisine duyulan fetişist bir inançla karıştırılmıştır. Bugünlerde bir felsefenin değeri konusundaki adil öl-

çütlerden biri de, bu felsefenin bu türden eğilimlerin tümüne karşı koyma becerisi olacaktır. Felsefe sadece farklı türden olguların kibirli bir şekilde bir araya getirilmesi, sonra da birtakım keyfi kararların alınması amacını gütmemeli, zihinsel rezervlerden bağımsız kalarak, bazı öğretilere yapışanların kaçınmaya çalıştıkları şeyleri aramalıdır, bunu yaparken de her şey söylenip bittikten sonra, felsefenin hâlâ yapıcı bir şeyler öne sürebilmesi gerektiği inancını rehber almalıdır. Rimbaud'nun *il faut être absolument moderne* sözü sadece estetik bir program değildir, titiz ve düzenli çerçeveleri sevenlerin hoşlanacağı türden bir program da değildir. Bu söz felsefe için bir koşulsuz buyruktur. Tarihsel önyargılardan kaçınmaya çalışan araştırma yöntemleri, onun ilk kurbanları olacaktır. Bu söz belki bizi kurtuluşa götürmez, ama aklın izlediği kavramın, yol onu nereye götürürse gidebileceğine dair bir umut ışığı olacaktır.

Çeviren: Ali Kaftan



1967

Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği

J.M. BERNSTEIN

Büyünün Bozulması

"Doğa, tanrısal olmaktan çıktığında, insani olmaktan çıkar.... Şiirle bilim arasındaki uçurumu kapamalıyız. Doğal olmayan yarayı iyileştirmeliyiz. Eleştirel yapının soğukkanlı, düşünsel yöntemi içinde, şiirin çabuk, naif iletileriyle çoktandır hissedip aktardığı hakikati gerekçelendirip düzenlemeliyiz."[1] Bu tümcelerin yazarı T. W. Adorno değil, 1891'de yazan genç John Dewey'di. Gene de, Dewey'in sözleriyle, Adorno'nun örneğin şu sözleri arasında hemen hiçbir uzaklık yoktur: "Sanatla bilim tarihin akışı içinde birbirlerinden ayrılmış olsalar da, onlar arasındaki karşıtlığı mutlaklaştırmamak gerekir."[2] Doğa biliminin sergilediği araçsal rasyonelliğin doğurduğu –ve gündelik yaşama Dewey'e göre sanayileşme ve teknolojiyle, Adorno'ya göre de değişim değerinin kullanım değeri üzerinde giderek artan egemenliğiyle toplumsal olarak dayatılan– şey, dünyanın büyüsünün bozulması, insan doğası ile doğa arasında doğal olmayan bir yaranın yaratılmasıdır. Bu yara doğal değildir ya da doğaya aykırıdır, çünkü insan doğal dünyanın bir parçasıdır. Kendimizi doğanın üzerine çıkarmakla; dünyayı, ideal olarak, bilenin bakış açısının bile ortadan kalkacağı ya da nesneler dünyasında yalnızca bir başka nesne haline geleceği (ki bu da aynı sonuca varır) temsili bilmenin bir nesnesi kılmakla; dünyaya yönelik bütün öznel tepki ve dolayısıyla insan öznelere göründüğü biçimiyle dünya ortadan kalkar.[3] Aydınlanmanın yolu olan bu yolla, kendine yeterli olduğu duyurulan bir metodolojik rasyonellik bıçağı, onu kullananın kendi etine saplanır. Çıkan kan, modern öznenin öznelliği ve nesne

dünyanın anlamıdır (*Sinn*). Bilimin (teknolojinin, sermayenin) yarattığı kültür bunalımı, bir öznellik ve anlam bunalımıdır; dünyanın büyüsünün bozulması, bu bunalımın doğrudan ve temel nedenidir.

Bu konudaki görüşleri öteki birinci kuşak pragmatistlerle örtüşen Dewey'in desteğini almaktaki tek amacım,[4] Adorno'nun tartışmalı tezini pekiştiren bir kanıt sunmaktır. Söz konusu teze göre, bir modernite krizi vardır; bu krizi anlamanın en iyi yolu, onu bir ayrılma/bölünme [diremption], bir "yara" şeklinde görmektir; bölünmenin en belirgin imgesi sanatla bilim arasındaki boşluktur ve bu boşluğun nedeni de büyünün giderek bozulmasıdır. Çeşitli şekillerde dile getirilen bu görüşler, yakın zamanlara kadar, modernist düşünürlerle sanatçıların belli bir tedirginlikle, modernite sorunsalını neyin oluşturduğuna ilişkin görüşleriydi. İşin ironik yanı, kısmen pragmatizmin kendini "rasyonel" metafizik-sonrası bakış açısı olarak kabul ettirmedeki sessiz başarısı yüzünden, bu görüşler "unutulmuş"tur. Bu görüşlerden söz edildiğinde, çağdışı görünürler, sanki onları benimsemek çıtayı çok yükseğe –deyim yerindeyse, pragmatik olarak düşünülürün ötesine– yerleştirmekmiş gibi. Ne var ki, büyünün bozulması ve ayrılma/bölünme olguları üzerinde yeterince durulmazsa, Adorno'nun felsefi pratiği yanlış anlaşılacaktır.

Adorno'nun felsefesi, terimin Hegel'deki anlamıyla "spekülatif"tir; birincil amacı, ayrılma/bölünme deneyiminin kavramsal çerçevesini çizmektir. Hegel *Tinin Fenomenolojisi*'nde "özne" ile "töz" arasındaki bölünmenin –sözgelimi, aydınlanmada katışıksız içgörünün inançtan ayrılması böyle bir bölünmenin dışavurumudur– niteliğini belirlemeye çalışıyordu.[5] Adorno'ya göre, bilim ile sanat arasındaki bölünmeden başka, tümel ile tikel, kavram ile nesne, kavram ile sezgi, gösterge ile imge, iletişim ile anlatım, özerk özne

Korku/lar

Modernitenin ana temalarının başında, kuşkusuz ki, yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanmışlık ve yalıtılmışlık gelir. Tüm bu kavramların ortak yönü ve öğesi ise korkudur. Yirminci yüzyılın "korku/lar çağı" olarak nitelendirilmesinden hareketle, Adorno'nun Eleştirel Kuramında korku kavramı önemli bir rol oynar. Adorno'nun estetik, toplumsal analiz, psikoloji ve kültür eleştirisi alanlarındaki çalışmalarında ortak bir tema olan korku kavramı, ütopyasının da odağındadır. Adorno, korkusuz/ca bir yaşamı idealize eden bir ütopyayı tanımlar: Özgürleşmiş bir topluma giden devrimin hedefi, korkunun ortadan kaldırılmasıdır. Bu sebeple devrimden korkmak yersizdir, hatta korkuyu Heidegger'in yaptığı gibi ontolojikleştirmek çok yanlıştır. Oysa Kültür Endüstrisi, bir yandan modernitenin ana teması olan korkuyu etkin biçimde işler, bir yandan mevcut korkuları öne çıkartıp yenilerini yaratırken, aynı zamanda korku kavramını hafife alarak onu pekiştirir. Ölümü hafife alan maceracı insan tipinin bir reklam taşıyıcısı olarak ön plana çıkartılması, ölüm korkusunun daha da derinleşmesine sebebiyet verecektir.

ile öznellik arasında bir bölünme söz konusudur. Oldukça genel çizgileriyle belirtmek gerekirse, Adorno'nun en önemli iki felsefe yapıtı, bu bölünmeyi karşıt bakış açılarından ele alır: *Negatif Diyalektik*'te, kavrama ilişkin büyüsü bozulmuş kavrayışın, kavramla nesne arasında geçersiz bir bölünmeyi getirdiği gösterilmeye çalışılır. Kavramlar kendine yeterli ve her neyin kavramı iseler ondan bağımsız olamazlar, tıpkı dilsel anlamın toplumsal ve tarihsel kullanımdan (praksis) bağımsız olarak bütünüyle belirgin (dolayısıyla saydam bir temsil aracı) kılınamayacağı gibi.[6] Bunun tersine, *Estetik Kuramı*'nda, büyüsü bozulmuş tikelin bakış açısından tümelin tikelden ayrılması konusu işlenir. Burada Adorno özellikle sanat yapıtları üzerinde durur, çünkü sanat yapıtları, ilk bakışta, dikkati çeken, bir başka deyişle anlam *(Sinn)* ve töz (*Gehalt*) aktaran tikellerdir; buna karşılık, tek bir kavram ya da kurama sığdırılmaları mümkün değildir. Eğer akıl yoluyla açıklanan kavramların nesne ile imge gibi gidimli olmayan [nondiscursive] kaynakları gerektirdiği, sanatsal modernizmin yarattığı estetik tikellerin anlam ve bilişsel imlem gösterdiği (çağrıştırdığı, imlediği) ortaya koyulabilirse; o zaman kavram ile nesne, çağdaş gidimli düşünme pratiklerinde (toplumsal, ekonomik, politik, vb.) geçerli olan ve aydınlanmacı akıl ile rasyonelliği temel alan yöntemlerin tanımadığı bir biçimde bir arada yer alıyorlar demektir.

Adorno'nun spekülatif felsefesine ilişkin bu derli toplu resim, iki açıdan, biraz fazla derli topludur. İlk ve en belirgin nokta şudur: Büyüsü bozulmuş tikellerin spekülatif yoldan anlaşılmasında sanat yapıtları üzerinde yoğunlaşılması sorunludur; çünkü, çok sıradan bir ayrıntıyı yinelemek gerekirse, bu yapıtlar hiçbir biçimde "gerçek" tikeller değillerdir; daha çok, onlarda yer yer "yokluk" *[nonbeing]*, "kurmacalar," "yanılsamalar", gerçekdışılıklar kendini gösterir. Egemen tümele (bir kez daha, ister aydınlanmacı akıl deyin buna, ister sermaye) karşıt tikeller savını, bu yetersiz nesnelerin bakış açısından dile getirmenin nedeni ve yolu nedir? Tikeller savının, halihazırda bilim ve aklı ölçü alan toplum tarafından yeterince önemli ve değerli görülmeyen, her yönüyle dünyasal tikellerin –ekolojik yaşam ortamları ya da yoksullar, kadınlar, etnik azınlıklar– bakış açısından öne sürülmesi gerekmez mi? İkinci ve daha fazla vurgulanması gereken nokta ise şudur: Her ne kadar Adorno'nun en önemli yapıtlarında kavram ile nesne, felsefe (katışıksız kavram söylemi) ile sanat (tikelin kendi adına pratiği) arasında spekülatif bir eşleştirme ima ediliyor gibi görünse de, onun yazılarını doğrudan spekülatif söylemler olarak okumak olanaksızdır. Hegel'in spekülatif felsefesi ile Adorno'nun spekülatif

felsefesi arasındaki bağdaşmazlığı nasıl değerlendirmeliyiz? Adorno'nun felsefesi nasıl hem spekülatif; hem de pozitif, özdeşliğe dayalı, kapalı bir diyalektiğe karşıt negatif bir felsefe olabilir? *Estetik Kuramı*'nın projesini –Adorno'nun, modernist sanat yapıtlarının sergilediği yanılsamalı tikelleri göz önünde bulundurarak, tikelin tümele olan üstünlüğünü kabul ettirme çabasını– anlamamızın tek yolu, onun spekülatif diyalektik kavrayışının Hegel'in kavrayışından hangi yönlerden ayrıldığını ortaya koymaktır.

Deneyimin Tükenmesi

Hegel'in spekülatif felsefesi, ayrılma/bölünme *deneyimi (Erfahrung)*, tikel ile tümelin, kesinlik ile doğruluğun birbirinden kopması deneyimi –sözgelimi, Tanrı'yı tümel olarak gören, dolayısıyla Tanrı'nın bu tümellik niteliğiyle kendi gerçek özünü temsil ettiğini düşünen mutsuz bilincin deneyimi– üzerine düşünür.[7] Hegel'in fenomenolojisi burada mutsuz bilincin deneyiminin adım adım açığa çıkışının izini sürer, mutsuz bilinç kendisine ilişkin hakikat olarak gördüğü zamansız, değişmez Öteki'ni, ondan ayrılığını ve onunla birlikteliğini anlamaya, açımlamaya çalışırken. Bilinç ile nesne arasında değişen ilişki; bilincin, kendi Öteki'si ile özdeşlik ve farklılığını dile getirmeye çalışmasının bir sonucu olarak, kendisinin ve kendi nesnesinin ne olduğunu yeniden tanımlama tarzı... Hegel'in deneyim (*Erfahrung*) kavramıyla anladığı kabaca budur. Bu deneyim olabilmektedir, çünkü (i) bilinç ile nesne arasında içsel, yönelimsel [*intentional*] bir ilişki vardır; (ii) "nesne," her ne ise, özbilinç açısından elzem olarak yorumlanmakta ya da öyle yaşanmaktadır ve (iii) bilincin kendi öteki'sini tanıyışı her zaman eşzamanlı olarak bir yanlış tanımadır. Bu yüzden, mutsuz bilinç söz konusu olduğunda, "onun [mutsuz bilincin] *bilmediği* şudur: Temel olarak bir birey biçiminde (yani, İsa olarak) bildiği bu kendi nesnesi –Değişmez Olan– *kendi benliğidir*, bilincin bireyliğinin ta kendisidir."[8] Dolayısıyla, mutsuz bilincin, tümel ve değişmez olanı, kendi tikel maddi yaşamını ona feda ederek olumlama girişimi, zorunlu olarak kendi kendini baltalamadır. Bilincin, kendine yönelik bedensel aşağılamanın neden olduğu acı aracılığıyla yaşadığı çileci ve mazoşist haz, bedensel varoluşu dikkatin odağında tutmakla kalmaz; böyle bir vazgeçme, sonunda, tinsel aşkınlık arayışının bütünleyici bir parçası olarak tensel doyumun ortadan kaldırılamazlığını açığa vurur. (Değişmez) tümel ile (değişebilir) tikelin iç içe geçişine ilişkin bu aydınlanmanın adım adım varlık kazanması, Hegelci deneyimdir.

Öyleyse, deneyim, Hegel'in spekülatif söyleminin temel *aracıdır*; deneyim en eksiksiz nesnelliğine, deneyimlere bellekte uygun bir anlatısal düzen verildiğinde ulaşır. Bu aynı zamanda, Adorno'ya göre, Proust'un "yöntemi"dir: "Böyle bir nesnelliğin ölçüsü, yinelenen sınamalar yoluyla açıklamaların doğrulanması değil; daha çok, umut ve düş kırıklığı yoluyla ulaşılan bireysel insani deneyimdir. Bu deneyim, anımsama sürecinde, onaylama ya da yadsıma yoluyla gözlemlerini belirgin kılar."[9] Umut (örneğin, tinsel aşkınlık) ve düş kırıklığı (örneğin, bu düş kırıklığını temel bir öğe olmaktan çıkarmaya çalışan etkinlikler içindeki bedensel acı ve haz) deneyimleri, genel savların tekil meydana gelişleridir; bu yüzden, deneyim yolu, umutsuzluk yolu, tikelin bakış açısı çerçevesinde, hep tümel ile tikel arasındaki başarısız bir ilişkinin yoludur. Tümellik iddiaları yalnızca ve yalnızca tikel yaşamların ideal anlamına ilişkin iddialar olarak belirdiklerinden, bireyin bakış açısından uzaklaşmak olanaksızdır. Bir deneyim yolunun örnek ve nesnel olup olmadığı sorusu, ancak geçilen *yolun* düzenliliğini sorgulayan bir anımsama ve anlatma çalışması şeklinde yanıtlanabilir. Olumsallığa ve geriye dönük [retrospektif] kapanıma olası açıklığıyla, anlatısal anımsama, insani deneyim söyleminin, ortaya çıktığı tekil yolu aşan (o yoldan ayrılmaksızın) bir nesnellik düzeyine ulaşabildiği egemen biçimdir ya da biçimdi.

Anımsamaya dayalı anlatıların artık yetke sahibi olmadıkları düşüncesi, bildik bir düşüncedir. Bununla birlikte, Adorno için, gelişimsel anlatıların yetkesinin çökmesi, daha temel bir çöküşün bir sonucudur: deneyimin çöküşünün. Adorno, Benjamin'in izinden giderek, şöyle düşünür: Giderek artan büyü bozulması her şeyi ulaşılamaz kılmıştır; artık öznenin nesneden, tümelin tikelden ayrılmasını doğrudan yaşamıyoruz. Bir "deneyim tükenmesi" söz konusu olmuştur.[10]

> Tümgüçlü gerçeklik ile güçsüz özne arasındaki oransızlık, gerçekliğin gerçek dışı hale geldiği bir durum yaratır, gerçeklik deneyimi öznenin kavrayışının ötesinde olduğu için. Gerçekliğin fazlası, gerçekliğin yıkımıdır. Özneyi katletmekle, gerçekliğin kendisi cansızlaşır.... Deneyimin iliği emilip alınmıştır somuttan. Bütün deneyim, ekonomik yaşamdan uzaklaşan deneyim de dahil olmak üzere, bir deri bir kemik kalmıştır.

Adorno'nun görüşüne göre, gündelik yaşamın temel belirleyicileri artık tek tek öznelerin deneyiminden geçmemektedir; şimdi eylemlerin ve şeylerin

ne anlama gelebileceğini makro yapılar belirlemektedir. Bu makro yapılar, onların emrindeki birer memur olan bireylerin iradeleri dışında iş görür.

Olsa olsa benliğimizi koruyan narsisizm, bu deneyim yokluğunu yaşamaktan alıkoyabilir bizi. Benliği koruyan bu narsisizm öyle kemikleşmiştir ki, Adorno esprili bir dille söz eder ondan: "coşkulu canlılık kanıtlarıyla dolup taşan insanları, nüfus politikasıyla ilgili gerekçelerden ötürü, pek de başarılı olmayan ölüm haberleri kendilerinden esirgenmiş hazır birer ceset sanabiliriz kolaylıkla."[11] Adorno'nun buradaki alaycı tutumu, iyi bir espri gibi, tam zamanında söylenmiş olsa gerek, çünkü bizden söz ediyor. Biraz daha ağırbaşlı bir dille, Proust üzerine bir yazısında, Adorno şunu vurguladığında, Benjamin'in Proust projesi hakkındaki yorumunu destekliyor gibidir (buna göre, Proust'un projesi, "deneyimin doğal yoldan varlık kazanabilmesi yönündeki umutların her geçen gün daha da azaldığı"[12] koşullarda "sentetik" deneyim üretimidir): "zarar görmemiş deneyim, doğrudanlığın çok ötesinde, yalnızca bellekte üretilebilir.... Bütünsel anımsama, bütünsel geçiciliğe bir yanıttır ve tek umut, geçiciliğin [*Erfahrung*'un *Erlebnis*'e dönüşüp yozlaşmasının] farkına varıp onu yazıda koruma gücünde yatar."[13]

Demek ki, deneyimin tükenmesi iki temel özelliği gerektirir. İlki, potansiyel olarak tek tek yaşamları oluşturan tümellerin artık içkin olarak o yaşamları oluşturamamasıdır; bunun bir sonucu olarak, bireysel yaşamlarda örnek bir umut ve düş kırıklığı süreci kendini göstermez. En yüce değerler kendilerini değersizleştirmişlerdir – bizim için. İkincisi, bir doğruluk ya da tümellik iddiasıyla karşılaşıldığında, bu iddianın nesnelliğinin ilke olarak bireysel deneyimden bağımsız görülmesidir. Deneyime ilişkin iddialar, deney ve kanıtın kişisellikten yoksun [impersonal] ve yinelenebilir süreçlerine indirgenir.

Deneyimin tükenmesi, yıkımı, çöküşü, Adorno'nun felsefesinde sürekli olarak varlığını ve ağırlığını duyurur: Özne-töz ayrılığı yaşanmıyor ya da bilinmiyorsa, felsefi düşünce nasıl mümkün olur? Tanınacak ya da yanlış tanınacak Öteki deneyiminin var olmadığı yerde, bir tanıma ve yanlış tanıma diyalektiği nasıl var olabilir? Peki ya o coşkulu bir canlılıkla dolup taşan varlıklar gibi, deneyim olmaksızın, anlam olmaksızın, Öteki olmaksızın çok iyi sürdürebiliyorsak yaşamımızı? Bütünüyle işlevsel bir yaşam, var olan toplumun isterlerine bütünüyle uyumlu bir yaşam, kendi başına yeterli olamaz mı? Peki ya yaşamı salt görüntü düzeyine indirgeyecek kadar değersizleştiren ayrılma/bölünme ya da yara, mizacımızın bir parçası olacak denli sıra-

dan, kendini koruma güdüsü de toplumsal yaşamın yeniden üretilmesi için yeterli hale gelmişse?

Auschwitz'den Metafiziğe

Örtük olarak, bunlar, Adorno'nun *Negatif Diyalektik*'in son bölümünü oluşturan "Metafizik Üzerine Düşünceler"de kendine sorduğu sorulardır. "Metafizik Üzerine Düşünceler"de birbiriyle örtüşen iki düşünce bütünü sorgulanır. Adorno ilk beş kesimde, en geleneksel anlamıyla metafizikteki sorun ve fikirlerin, bir başka deyişle, içkin olarak anladığımız insan yaşamı bağlamını aşan şeylerle ilgili fikirlerin; "Auschwitz" örneğinin gösterdiği üzere, bu fikirlerin yadsınmasının yol açtığı aşırılık nedeniyle, düşünce için zorunlu olarak yeniden önemli hale geldiğini ortaya koymaya çalışır. Altıncı Kesim'den On Birinci Kesim'e, bir aşkınlık biçiminin gerekliliğini ortaya çıkaran öğe olarak daha önceki radikal içkinlik diyalektiği yinelenir; ama burada Adorno'nun düşüncelerinin odak noktası, Kant'ın salt akla ilişkin görüşleri, özellikle pratik aklın zorunlu eklentileri olarak koyutladığı [*postulated*] özgürlük, Tanrı ve ruhun ölümsüzlüğü konusundaki düşünceleridir.

Auschwitz *olayı* tarihsel bir abartıdır; Auschwitz olayı, dışsal herhangi bir varlık olmaksızın benlik özdeşliğine [*self-identity*] indirgenmiş bir dünya –bir dışarısının olmadığı, olanaksız bir dünya– betisi tasarlar. Bununla birlikte, dünyasal bir olay olarak, bizi kendi düşünsel benlik kavrayışımızı onunla, dolayısıyla onun tasarladığı imgeyle ilişki içine sokmaya zorlar. Bu yolla, kültür ve felsefeyle olan düşünsel ilişkimizi koşullandırır. Auschwitz olayı

> (...) yadsınmaz bir biçimde kültürün başarısızlığını ortaya koymuştur. Bunun, felsefeye, sanata ve önyargılardan arınmayı hedefleyen bilimlere özgü gelenekler ortasında olabilmesi; bunların ve bunlara özgü ruhun, insanları kavrama ve onları değiştirme gücünden yoksun olduklarından daha fazlasını söylemektedir. O alanların kendilerinde, onlar adına vurgulu olarak öne sürülen kendine yeterlikte, gerçekdışılık söz konusudur.

Bu düşünce iki yönlü bir anlamayı gerektirir. Bir yandan, bu düşünce, kültüre ilişkin radikal bir özeleştiriyi talep etmektedir: kültürün iktidarsızlığını kabul eden, gene de ancak bu tür bir kendi kendini eleştirme yoluyla değişimin mümkün olduğunu; kültürün, getirdiği yıkımların üstesinden gelmek için elimizdeki tek şey olduğunu gören bir özeleştiridir bu. Öte yandan,

bu talep aynı ölçüde mezafiziği de etkiler; çünkü mezafiziğin aşkın fikirleri, kültürün bütünüyle "yüce şeyler"le, "ruhsal yaşam"la ilgilendiği şeklindeki geleneksel benlik kavrayışıyla koşutluk gösterir: "Auschwitz'den sonra, yükseklerde biçim verilmiş tek söz –ilahiyatın bir sözü bile olsa– yoktur ki, değişmeden kalmaya hakkı olsun".

Auschwitz, geri dönülmez bir biçimde ve birçok yönden, salt içkin koşullarla kavranan bir yaşamın, sözgelimi "metafizik sonrası" bir doğalcılık ya da pragmatizmle sınırlı koşullar çerçevesinde kavranan bir yaşamın kendine yeterli olup olamayacağını sorgular. Yaşam en yüce iyilik ise, o zaman ölümün korkulması gereken en büyük kötülük olması gerekirdi; ama Auschwitz bize ölümden kötüsünün de olduğunu öğretmiştir. Ölümden daha kötü bir şeyin olduğunu, ölümün yaşama yönelik yıkımların bir uç noktası ve bir betisi [*figure*] olduğunu kabul etmek, ölüm olayının bir zamanlar güvenli bir biçimde çizdiği "olanaksızlık" sınırının artık yaşamın içinde beliren şeylerin dışında görülmemesini gerektirir. Öyleyse, yaşam kendi başına olanaklı deneyim vaadini, olanaklı anlamlılık vaadini taşımaz. Bir şeyi sürdürüp gitmek, insani olanaklılıkla aynı şey değildir. Deneyimsiz yaşam, aynı ölçüde, olanaksız yaşamdır. Böylece Auschwitz olanaklılık ve olanaksızlığın anlamını sorgular, bu ikisinin birbirinden ayrılamayacağı katışıksız bir içkinlik bağlamı tasarlayarak. Ama bu ilgisizliği düşünsel olarak kavrama yetimiz, daha söylenecek bir şeyler olduğunu, söylenebilecek bir şeyler olduğunu ima eder. İçkinlik kendine yeterli ve eksiksiz olsaydı, umutsuzluk rasyonel ve sonul hale gelirdi, bilinmez ve bilinemez olduğu için. Auschwitz aydınlanmacı, rasyonel ahlak anlayışımızın ortasında olabiliyor ise; o zaman bu ahlak anlayışı, Auschwitz'in yeniden olmamasını sağlayacak kaynaklardan yoksun olsa gerektir. Bundan "daha fazlası" olmalıdır, radikal içkinlik bağlamını aşacak bir şeyler.

Ne var ki, bu "daha fazlası," metafiziğin her zaman "şudur" dediği şey olamaz: Bunun da tek nedeni, "yüksek" kültürün başarısızlığa uğramış olması değildir; aynı ölçüde önemli bir başka neden, Auschwitz'deki haksızlığı idrakimizin içinde, "bireylerin" orada maruz bırakıldığı "dayanılmaz fiziksel acı"nın yarattığı ahlaki tiksintiye ilişkin bertaraf edilemez bir "bedensel duyum"un yer almasıdır. Aklı ölçü alan hiçbir ahlak, insanın çektiği acıyı eksiksiz olarak kavrayamaz; sunduğumuz kavrayışın yansılamalı [*mimetic*], bedensel [*somatic*] bir kaynağının olması, bu tür ahlak anlayışlarının ve o anlayışların bir parçasını oluşturdukları kültürün tersine, "maddecilik" lehine konuşur: "Tarihin akışı, maddeciliği metafiziğe dayatır".

Adorno'nun tümdengelimli bir argümandan çok, aralarındaki bağlar açıkça belli edilmeksizin düzenlenmiş düşünce "kümeleri" sunma pratiğine uygun olarak, "Metafizik Üzerine Düşünceler"in hemen her kesimi, sık sık kesimlerdeki tek tek paragraflar bile, ikili bir senfonik yapı ortaya koyar; bu yolla Adorno, eksik olduğunu ya da kendi kendini yararsız kıldığını, dolayısıyla metafizik bir eklentiye gereksinme duyduğunu açığa vuran radikal bir içkinlik savı çeşitlemesine, metafizik eklentinin kendisinin felsefe ve ilahiyat geleneğinin varsaydığı gibi mutlak "öte" olamayacağını gösteren bir argümanla karşı koyar. Mutlakçı metafiziğin kontrpuan eleştirisi –maddecilikle metafiziğin birleşmesini sağlayacak eleştiri– "Metafizik Üzerine Düşünceler"in ilk tümcesiyle başlar: "Artık, değiştirilemez olanın (*Unveränderliche*) hakikat; devingen, geçici olanın ise görünüş (*Schein*) olduğunu söyleyemeyiz. Zamansallık ile ebedi fikirlerin birbiriyle ilgisiz olduğu görüşü artık savunulamaz." Buradaki sözün, Hegel'in mutsuz bilinç deneyimini anımsatması amaçlanmaktadır. Ama Hegel, değişebilir olanı değişmez olana feda etmek gibi kendi kendini baltalayan bir mantığı gerçek yaşamları içindeki bireylere atfetmişken, bizim fedamız kolektif ve kültüreldir: Zamansallık ile ebedi olanın "ilgisizliği," bazılarının yaşamlarının başkalarının yaşamlarına ahlaksal ilgisizliğidir: ahlakın, en önemli olduğu anda, davranışa içkin olmayı başaramamasıdır bu. Bu ilgisizliğin silinmesi, ahlaksal tiksintiye ilişkin bedensel duyumumuzdur. Bu, Adorno'ya göre, aşkın olarak kavranan ile doğrudan ilgili olmalıdır.

Kuram ve Pratik

Marx, kuramla pratiği birleştirmeye çalışmış, pratiğe dönüşen kuramdan hareket ederek bunu da devrimci eylem içinde gerçekleştirmeye çaba göstermiştir. Ancak her şeyiyle idari düzenlemelere tabi olan çağdaş dünyada, böyle bir pratiğe dönüşen kuramdan söz etmek neredeyse imkânsızdır. Artık toplumsal pratiğin bağrından doğup da devrimci pratiğe dönüşen bir kuramın işareti olabilecek herhangi bir devrim ruhu yoktur. Kuram ile pratik arasındaki ayrım bir uçuruma dönüşmüş, doğrudan eylemde bulunmak sözde aksiyonizm halini almış, kuramsa soyut ve gerçeklikten uzak bir görünüme bürünmüştür. Oysa Adorno daima, kuramla pratiğin bağdaştırılması gerektiğinin altını çizmiştir. Ona göre kuramsız bir pratik başarısızlıkla sonuçlanmaya mahkûmdur: Özgürleşme denemesi anlamına gelen burjuva devriminin felaketle sonuçlanması bunun çarpıcı bir kanıtıdır. Bunun sonucu olarak pratik, sürekli biçimde ertelenen bir seçenek haline gelir. Ancak Adorno'ya göre, artık kuramla pratiğin bağdaştırılmasının zamanı gelmiştir. Bu noktada kuramdan, pratiğe yönelik davranış reçeteleri sunması beklenmemelidir. Tersine, pratik kuramın güdüleyicisi olmalıdır.

Adorno, "Metafizik Üzerine Düşünceler"in ilk kesimleri boyunca bu düşünceye yeniden biçim verirken ve yakın tarih ile metafiziği görme tarzımız arasında bağ kurarken, açıkça bir savı –aslında, geleneksel olarak metafizik düşüncelere atfedilen türden dışsallığı somut, dünyasal olaylarda gördüğü-

müzü– öne sürmeye başlar: "Gene de, anlamı (*Sinn*) genel olarak yaşamda değil, kendini gerçekleştirme anlarında –şimdiki varoluşun kendi dışındaki herhangi bir şeye katlanmayı reddedişini telafi eden anlarında– aramak ayartıcı bir şeydir". Burada bu tür "anlar"ın (*Augenblicken*) neler olabileceği üzerine hemen hiçbir şey söylenmez.

Öyleyse, "Metafizik Üzerine Düşünceler"in temel sorusunu sorduran, maddecilik ile metafiziğin kendini adım adım açığa vuran tarihsel bütünleşmesidir: genel olarak metafizik deneyim hâlâ olanaklı mı? Bu soru da, "Metafizik Üzerine Düşünceler"in Dördüncü Kesim'inin ana temasına götürür bizi: metafizik deneyim nedir? Adorno'nun bu soruyu *Negatif Diyalektik*'in akışı içinde pek çok kez yanıtlamış olduğunu; özdeş-olmayan [*nonidentical*] üzerine, nelerin büyüsü bozulmuş kavram kapsamına girmediği üzerine, rasyonalist idealizmin neleri kendi sistemlerinden dışladığı üzerine, Kant'ın özerklik fikrinin bastırdığı bedensel öğe üzerine söylemesi gereken her şeyi, metafizik deneyim fikrinin bir biçimde imlediğini düşünebilirdik. Ama bu, genel çizgileriyle Kant'ın anlık (*Verstand*) kavramına karşılık geldiğini düşünebileceğimiz soyut kavramın eleştirisini amaçlayan –o kavramın bakış açısından, kavramı kendine karşı kullanmak suretiyle– bir Negatif Diyalektiğin şaşmazlığını yanlış yorumlamak olurdu. Dolayısıyla, Adorno'nun yöntemi, özdeşlik düşüncesinin mantıksal ya da rasyonel yetersizliğini yerli yerine oturtur – bu iddiayı doğrulamak için hangi tür kanıtların önemli olduğunu söylemeksizin ya da başka türden bir kanıt sunmaksızın. Negatif Diyalektiğin iş görme biçimi, şaşmaz bir biçimde felsefidir: asla açıkça kavram mantığına içkin olanın dışına çıkmaz.

Ne var ki, rasyonel kavramın, dolayısıyla geleneksel felsefenin nihai hatası budur: kendi kendilerine yeterli olduklarını varsayarlar. Ve, artık anlamamız gerektiği gibi, Auschwitz olayı bu "metafizik sonrası" kendine yeterliği gerçekleştirip çürütmüştür. Dolayısıyla, üç ayrı kavram örtüşmeye başlar: özdeş-olmayan, metafizik ve deneyim. İlki, Adorno'nun, büyüsü bozulan kavramın dışlayıp sildiği şeyleri göstermek için kullandığı teknik bir terimdir. Bir kez rasyonel biliş, saf içkinlikle ilgili "metafizik sonrası" bir mesele olduğunu öne sürdüğünde, metafizik ile özdeş-olmayan örtüşmeye başlar. Ve bir kez zihinle kültürün kendine yeterliği çözülüp, bu çözülme metafiziği maddecilikle bağdaşmaya zorladığında, bu ikisi [metafizik ile özdeş-olmayan] deneyimle örtüşmeye başlar. Metafizik deneyim, olanaklı olsaydı, varlığı açısından (*in esse*), aklı ölçü alan içkinlik bağlamını aşan şeylere ilişkin olurdu.

Bozulan İyilik: Umutsuzluk Ve Düşünülür Dünya

> Tanrı var olmasaydı, yalnızca kötüler rasyonel olarak akıl yürütürdü. Doğru insan deli olurdu ancak.
>
> —Kant

Adorno, Dördüncü Kesim'de, bazı çocukluk deneyimlerine nasip olan mutluluk vaadine örnek olarak Proust'tan kısa bir metafizik deneyim aktarsa da, bu noktayı geliştirmek yerine, birden kapsamlı bir Kant değerlendirmesine döner iki kesim sonra. Bu yeni hareket tarzının nedeni şudur: Adorno, saf bir içkinlik bağlamının yol açtığı umutsuzluk ve nihilizme karşı metafizik deneyimi bir karşı-hamlenin olası tek alanı olarak ortaya koyduktan sonra, bütünüyle aydınlanmacı rasyonelliğe bağlı bir *felsefenin* içinden çıkabilecek bir deneyimin olanaklılığını ve niteliklerini göstermek durumundadır. Adorno'nun Kant felsefesini seçişi de keyfi değildir; çünkü Kant'ın felsefesi, hem radikal içkinliği olanaklı bilginin koşulu olarak meşrulaştırır, hem de deneyimin sınırlarını aşan bir düşüncenin kaçınılmazlığını ve zorunluluğunu kabul eder.

Adorno, Auschwitz'e ve metafiziğin çağdaş kültürdeki yazgısına ilişkin değerlendirmesinden sonra Kant'a dönmekle, örtük olarak şunu öne sürmektedir: Tarih felsefesi perspektifinden, Kant'ın içkinlik ve aşkınlık konusundaki aporetik değerlendirmesi, Hegel'in metafizik deneyimi –mutlak ötekilikte kendini tanıma– öngören daha iyimser spekülatif diyalektiğine oranla şimdiye daha uygundur. Hegel'in temel felsefi sorunu, Kant'ın aşkın olarak, görünümlerin ötesinde kendinde şey olarak, numenal ya da düşünülür bir dünyaya ait olarak gördüğü şeyin, onu biz varsaydığımız için, aslında ülküsel (bilincin yönelimsel bir bağıntısı) olduğunu göstermekti. Adorno'ya göre, içkinliğe yönelik aydınlanma itkisi, idealizmi gerçekleştirme itkisi, gereğinden çok başarılı olmuştur. Bu yüzden, Auschwitz sonrası sorunumuz, Hegel'in sorununun karşıtıdır: Aşkınlık, mutlak ötekilik öğesini, o olmaksızın dolayımlarımızın yalnızca içi boşaltılmış öznelliklerimizin birer aynası olacağı "bir şeyi" görmez olduk. Böylece, kendinde şey, kurtarılması gereken şey *haline gelir:*

> Kant'tan, onun kendinde şey savunusundaki varsayımsal hatadan –Maimon'dan başlayarak tutarlılık mantığının (*Konsequenzlogik*) oldukça utkulu bir biçimde kanıtladığı bir şeydir bu– bugüne kalan, tutarlılık mantığına karşı koyan kırılma anının anımsanmasıdır: özdeş-olmama. Kendisi-

> ni eleştirenleri elbette yanlış anlamamış olan Kant'ın onlara karşı çıkmasının ve özdeşliği mutlaklaştırmaktansa (Hegel'in hemen fark edeceği gibi, özdeşliğin anlamından, özdeş-olmayan bir şeye göndermeyi kaldırmak olanaksızdır), dogmatizmle suçlanmayı yeğlemesinin nedeni budur. Kendinde şey ve düşünülür nitelik kurgusu, olanaklı özdeşleşmelerin koşulu olarak özdeş-olmama kurgusudur; ama aynı zamanda kategorik olarak özdeşleşmeden kaçınan bir kurgudur.

Özdeş-olmama –değişik biçimlerde, nesne, imge, bedensel öğe ya da yoksun tikel– olası özdeşleşmelerin koşuludur, çünkü o olmaksızın, özdeşleşilecek hiçbir şey olmazdı. Kavramlar, ilişkin oldukları nesnelere *bağlıdırlar*, bu bağlılığı kabul etmediklerinde de. Aklı ölçü alan kavramın bakış açısından, bütün anlam, bütün imlem, bütün önem nesneden gelir. Bu yüzden, tikel "sezgiler" kavramların altında yer alır; olaylar kuramların doğruluğuna ilişkin kanıtlar sağlarlar; piyasa, kullanım değerlerini değişim değerleri çerçevesinde değerlendirir; eylemlere ilişkin ilkeler ancak tümelci yordamsal bir biçimcilik aracılığıyla geçerli hale gelirler. Her durumda, biliş ve rasyonellik bütünüyle tümelin yanında yer alır; tikel, işlevsel bir rol oynar, ama önemli bir parçadan yoksundur: özdeşleşmeden kaçınır. Bağlılık gerçekse, o zaman anlamın özdeşleştirici düşünce bakımından oluşturulduğu iddiası bir yanılsamadır. Bu yüzden, özdeşleştirici düşünce, kabul edemeyeceği ve reddetmek zorunda olduğu bir şeyden yararlanır. Tikel ile tümel arasındaki "değişim"de [*exchange*], ilişkinin her iki yanına da ait olan karmaşık bir bağımlılık ve bağımsızlık mantığı vardır. Bu karmaşık mantık hem nedensel (olgusal), hem de kavramsaldır. Kant'ın kendinde şey düşüncesinde Adorno'nun gördüğü, işte ikili niteliğiyle bu bağımlılık-bağımsızlık mantığıdır; böylece, söz konusu düşünce, Adorno'nun özdeş-olmama kavramının modeli haline gelir: Özdeşleştirici düşünceyi temellendiren ve olanaklı kılan, bir yandan da onun bütünsellik iddiasını olanaksız kılan odur. Bizim için, Kant için olduğu gibi, özdeşsizliğe, metafiziğe erişimi önleyen bir "engel" vardır, ama bu "engel" tarihseldir, *a priori* değildir.

Bu bağlamda Adorno'nun argümanındaki en zor ve en sevimsiz yön, metafizik deneyim savunusunu, Kant'ın ahlaksal ilahiyatının –Kant'ın kendi dönemindeki yandaşlarının en gereksiz buldukları öğenin– maddeci bir yeniden yorumuna bağlamasıdır. [Günümüzde] Adorno'nun felsefi estetiğe tanıdığı merkeziliğe yönelik direnç, geçmişte Kant'ın ilahiyatına gösterilen dirençle

koşutluk içindedir. Gene de, Kant'ın ahlaksal ilahiyatının yanıt vermeyi amaçladığı *sorun*, çağdaş ahlak ve siyaset düşüncesi açısından acil bir sorundur.

Kant'ın sorununun günümüzdeki çeşitlemeleri, bireysel amaçları herkesin izlediği ya da kabul edebileceği ya da herkese büyük bir mutluluk getirecek koşullara bağımlı kılan, yansız, tümelci ahlak anlayışları (Kantçı, yararcı, Habermasçı) ile etkilerini bireysel tasarılar ya da bağlanımlardan alan (*eudaimonia* ya da sahihliğe götüren) ahlak anlayışları arasındaki bölünmeyle ilgilidir.[14] Sözgelimi, Habermas, iyi olanla, hatta benim için mutlak olarak iyi olanla (iyi bir yaşam) ilgili etik aklın mantığını, herkesin kabul edebileceği bir ilkenin (doğru bir yaşam) geçerliliğiyle ilgili ahlaksal akıldan ayırma yoluna gitmiştir.[15] Kaçınılmaz olarak, ahlak ile etik arasındaki ayrım, Adorno'nun Kant'taki engelin kaynağı olduğunu öne sürdüğü bölünmeye işaret eder: zihinsel olanın duyumsal olandan ayrılması. Bu ayrılmanın kendisi zihinsel emek ile el emeği arasındaki bir kopuşun mirasıdır: "Duyumsallık ile anlığın birbirinden ayrılması, argümanın engel lehine gözüpekliği, toplumsal bir üründür; *chorismos* [ayrılık/bölünme], duyumsallığı anlığın bir kurbanı olarak tanımlar, çünkü aksi yöndeki bütün düzenlemelere rağmen, dünyanın durumu duyumsallığı tatmin etmeyi başaramaz". Habermas, ahlak ile etiğin birbiriyle bağdaşmaz mantıksal biçimlere sahip olduğunu öne sürerken ya da şu kesinlemede bulunurken, bu ayrılığın olumsal niteliğini yadsır: "[görevler], iradeyi belli bir yöne yönlendirir ve ona bir yönseme verirler, ama dürtülerin yaptığı gibi onu zorlamazlar; nedenler aracılığıyla güdülerler ve salt empirik güdülerin zorlayıcı gücünden yoksundurlar."[16] Burada duyumsal olan ile zihinsel olan arasında mantıksal, hatta neredeyse aşkın bir ayrılık olduğu iddiasıyla karşı karşıyayız: "yönseme" yalnızca akla aittir, buna karşılık dürtüler nedensel olarak "zorlarlar." Ne demektir, diye sorabilirdi Adorno, empirik güdüler olmaksızın "güdülemek"? Bir şeyi dokunmadan hareket ettirmek?

Elbette, Adorno'nun tikel ile tümel arasındaki bu ayrılığın tarihsel ve olumsal olduğu yönündeki güçlü kanısı, şu inancından kaynaklanır: Mevcut toplumun tümelliği, onun bir eşgüdüm düzeni olarak görünmesi; toplumun bireysel, sınıfsal ve ulusal antagonizm aracılığıyla varlığını sürdürdüğü gerçeğini gizlemektedir. Barış içindeki bütün, bir çatışma ve antagonizm bütünüdür ve bu yüzden kendi tümelliği adına bireyleri kullanır, onları feda eder. Bu açıdan, bütünün çelişkili ya da yanlış olduğu söylenebilir. Ama içkinlik bağlamını –her uzlaşma kavrayışını bir "içkinlik bağlamına uymama" meselesi haline getirerek– oluşturan da bu yanlışlıktır.

Adorno'yu Kant'ın tümel-tikel ayrılığı hakkındaki değerlendirmesine çeken şudur: Kant, zihinsel olanın duyumsal olandan, ahlaksal iyiliklerin ahlaki olmayan iyiliklerden ayrılığı sorununu bir ayrılık/bölünme olarak, dolayısıyla ahlaksal eylemin anlaşılabilirliğini doğrudan etkileyen bir şey olarak algılamaktadır. Adorno'nun değişik vesilelerle dile getirdiği gibi, Kant'ın düşünülür bir dünya kurgusunu harekete geçiren şey, "umutsuzluğun düşünülemezliği"dir. Dar, tümelci bir yorumla, ahlaksal mücadele ve ahlaksal başarı, insan mutluluğunun başarılmasından *bütünüyle bağımsız* olsaydı; buna göre, olayların doğal akışının, bu yaşamda kötülüğün üstün gelmesini sağlayacak bir nitelik gösterdiğine ve iyilikle kötülüğü ayrım gözetmeksizin yutan geniş bir mezarın nihai son olduğuna inanmak için çok önemli nedenler bulunsaydı; bu, çaresiz ve koşulsuz bir umutsuzluğa yol açardı. Var olan dünya bunun gibi olduğu içindir ki, Kant Tanrı'nın varlığını ve ruhun ölümsüzlüğünü, en yüksek iyi idesini olanaklı kılan rasyonel "araçlar" olarak koyutlar. Burada temel nokta, ahlaksal değer ile insan mutluluğu arasındaki bağlantısızlık, ayrılıktır. Birinci Eleştiri'de bile, Kant'ın ahlaksal ilahiyatının spekülatif nüvesini, bunların birbirinden gerçek, empirik olarak ayrılmaları ve "rasyonel" birliktelikleri oluşturur.

> Mutluluk, kendi başına alındığında, aklımız için, eksiksiz iyi olmaktan çok uzaktır. Akıl, mutluluğu hak etme ile, yani ahlaksal tavır ile birleşmediği sürece onaylamaz mutluluğu (eğilim bunu ne kadar arzulasa da). Ama kendi başına alındığında ahlak –ve onunla birlikte salt mutluluğu hak etme– de, eksiksiz iyi olmaktan uzaktır. Bu iyinin eksiksiz olması için, mutluluğa layık olmayacak şekilde davranmayan kişinin mutluluktan pay alacağını umabilmesi gerekir.... Bu yüzden, ahlakları sayesinde mutluluğu hak eden akıllı varlıkların ahlaklarıyla birebir uyum içinde, salt pratik aklın buyruklarına uygun olarak kendimizi konumlandırmak zorunda olduğumuz dünyanın üstün iyiliğini yalnızca mutluluk oluşturur. Elbette, bu dünya sadece düşünülür bir dünyadır [*mundus intelligibilis*]; çünkü duyulur dünya [*mundus sensibilis*], böyle sistematik bir amaçlar birliğinin, şeylerin doğası aracılığıyla ortaya çıkabileceğine dair hiçbir vaat sunmaz bize.[17]

Bu alıntıda söz konusu olan, ahlaksal tutumun ilke olarak (*überhaupt*) kavranabilirliği, dolayısıyla ahlaksal perspektifin gerçekliğidir: "Rasyonel hesaplamalarımızın gösterdiği dışında bir başka düzeni kavrayamıyor olsay-

dık, ahlaksal perspektifin bir *yanılsama* olduğu sonucuna varmamız gerekirdi."[18] Bu potansiyel yanılsama öncelikle ahlaksal tutumun rasyonel konumuyla ilgilidir. Erdem, kendi ödülü değilse –dünyasal deneyimin ahlak için önemli olduğunu *a priori* dışlayan şüpheci, Stoacı bir tez– o zaman bir biçimde insan davranışının "doğal" amaçlarıyla bağlantılı olması gerekir. Erdemin empirik olaylardan bütünüyle bağımsız olduğunu öne sürmek, empirik pratiğin tek mantığı olarak araçsal rasyonelliği öne çıkarır. Erdemli kişi, ahlaksal olarak dikkat çekici hiçbir empirik şeye işaret edemiyorsa, o zaman erdem iddiası sonlu varlıklar için boş olmalıdır. Mutlu olmayı hak etme (sözgelimi, birçok birey arasında eylemi koordine etmek için rasyonel gereklilikler) ile mutluluk arasında hiçbir içsel eşgüdüm (sentetik, *a priori* bağlantı) yoksa, o zaman ya insan kendisini bütünün taleplerine feda eder ya da başkalarının amaçlarını hiç dikkate almaksızın kendi amaçlarına ulaşmaya çalışır. Olsa olsa spekülatif düşünce –araçsal akıl yürütmenin tasarladığı dünyanın *tek* dünya olmadığının, dolayısıyla kendine yeterli, kapalı bir bütünlük oluşturmadığının kanıtlanması– adil insanı irrasyonel ve hayalci, yani deli olmaktan kurtarabilir. Bu yüzden, spekülatif olarak, Nazi'nin mutluluğu ile onun erdemli kurbanının acı çekişi, *dünya* olarak kabul edilen bir dünyanın düzeninde ahlaksal bir biçimsizliği (ancak mutlulukla erdem temel olarak eksik, yetersiz iyilikler iseler, biçimsizlik olarak kavranabilecek bir biçimsizliği) açığa vuracaktır; demek ki, onların birliği düşüncesi –erdemle oranlı mutluluk– dünyaya ilişkin yargının verildiği ve davranışın kaynağını aldığı bertaraf edilemez yeri oluşturur.

Erdem ile mutluluğun, rasyonel olan ile duyumsal olanın spekülatif eklemlenmesi, *dünyanın ahlaksal imgesini* verecektir bize. Bu tür bir imge ontolojiktir, çünkü dünyasal deneyim *içinde* (en yüksek) iyiliğe yer açmakla ilgilidir. Spekülatif düşünce aşkın felsefenin projesini eleştirel olarak, dolayısıyla aşkın olmayan bir biçimde sürdürür; bu tam olarak şu demektir: bu düşünce, olanaklı deneyimin koşullarıyla ilgilidir. Dünyanın şimdi nasıl göründüğüne ilişkin özelliklerden biri; deneyimin, somut anlamıyla var olmadığı bir radikal içkinlik bağlamı şeklinde olduğu için, spekülatif düşüncenin görevi, bu anlamda deneyimin olanaklılığını ortaya koymaktır.

Gerekli Görünüş

Bir kez daha, spekülatif özdeşlik ile soyut özdeşliği birbirinden ayırdığı varsayılan şey, ayrılık deneyimine geri dönüştür. Ama, Kant'ın kurgusunda

eksik olan tam olarak bu deneyimdir: Empirik olarak, kötüler öne çıkar ve erdemliler acı çeker; ikisi birbiriyle uyum içinde olduğunda, uyumları bütünüyle olumsal olarak, bir ahlaksal talih meselesi olarak kendini gösterir. Demek ki, empirik deneyim, ahlaksal akıl yürütme mantığını etik kendini gerçekleştirme mantığından ayırmak suretiyle mantıksal boşluğu doğrular. Dolayısıyla, umutsuzluğun kesinliğinden kaçınmak için, Kant'ın bu dünyaya ahlaksal bir karşılık olarak bir başka, düşünülür dünyanın varlığını koyutlamayı gerekli görmesi bir rastlantı değildir. Gene de, belirtildiği gibi, en yüksek iyi idesi kabul edilemez, çünkü bu idenin araçları (Tanrı ile ruhun ölümsüzlüğü) ve her tür duyusallığın dışında yer alması, akla karşı bir hakarettir. İnsan çabası, duyumsal olanla her tür bağlantıdan yoksun bir düşünülür dünya öngörmek zorundaysa, o zaman insani, duyumsal çabalamanın ne gibi bir amaç güttüğüne ilişkin bütün kavrayışımızı yitiririz. Dolayısıyla, rasyonel çabalamanın koşulları, bu tür bir çabanın irrasyonel görünmesine yol açar ve böylece en yüce iyiliğin ortadan kaldırmayı amaçladığı umutsuzluğu pekiştirir.

Ne var ki, Adorno'nun belirttiği gibi, metafizik deneyim "zamansal olanın, metafizik sözcüğünün okul kitaplarındaki kullanımında görüldüğü kadar ötesinde olmamıştır asla". Düşünülür dünya "nesneler"e –Kant için özgürlük de bunların arasındadır– gönderme yapıyorsa, o zaman olası bir algılamada verilebilenin ötesinde onların *varlığını* varsaymada çelişkili bir şeyler var demektir: "Kant'ın özgürlükle ilgili olarak söyledikleri, Tanrı ve ölümsüzlük için de geçerli olacaktır, hatta daha çok. Çünkü bunlar [özgürlüğün aksine] katışıksız herhangi bir tutum olanağına gönderme yapmazlar; kendi kavramları onları her ne türden olursa olsun oluş halindeki şeylerin birer koyutu haline getirir. Bu kendiliklerin "madde"ye gereksinmesi vardır; üstelik, Kant örneğinde, bunlar bütünüyle sezgiye bağlı olacaklardır, oysa Kant aşkın ideler arasında sezginin olabilirliğine yer vermez". Kant'ın düşünülür dünyaya ilişkin kavrayışını umutsuzluk derecesinde aporetik kılan bu

Kültürel Seçkincilik

Adorno'nun kitle kültürüne yönelik eleştirileri, daima seçkinciliğiyle ilgili tartışmalar doğurmuştur. Eğer seçkincilik, burjuvazinin yüksek kültürünü kurtarmak veya yeniden kazanmak amacıyla, mevcut kültürün düşkünlüğe yol açtığını savunan bir duruş olarak açıklanırsa, şurası açıktır ki, Adorno'nun Eleştirel Kuramı, bütünselliği mutlaklaştıran ve toplumu kültürel açıdan çıkarsayan kitle kültürü ile kültürel seçkinciliği savunanların özünde bir olduğunu savunur. Kültürü bir tinsel değer ve tinsel saha olarak görenler, aslında bir ideoloji geliştirirler. Bu sebeple de Adorno'ya göre, toplumun Eleştirel Kuramı içinde kültür eleştirisine yer vermek zorunludur.

gerçektir: gerçek olan ile salt imgesel arasındaki, göründüğü kadarıyla olanaksız bir uzama yerleştirilmiş bir dünyadır bu.

Umutsuzluk düşüncesi bile, düşünülebilmesi için, umutsuz olmamayı gerektiriyorsa –"Boz rengi umutsuzlukla dolduramazdı içimizi, eğer zihinlerimiz, dağınık izleri negatif bütünden eksik olmayan farklı renkler kavramını barındırmasıydı"–, bir başka deyişle, umutsuzluğun kesinliği yalnızca varsayılan, bu yüzden de mutlak olmayan bir şey olabiliyorsa, o zaman Kant aklın ideleri yoluyla "bir şey"i düşünüyor olmalıdır. Gene de, düşünülür bir dünya –metafizik idelerin geleneksel yurdu– kavramı tutarsız ise, üstelik Kant'ın gerekçeleriyle, o zaman gerçek olan ile imgesel olan arasında bu kavramın tasarladığı uzam maddeci bir yaklaşımla yeniden biçimlendirilmelidir. Ve bu yeniden biçimlendirme iki yönlü olmalıdır. İlk olarak, bu biçimlendirme, düşünsel olarak, başlangıçta reddettiği anlığın mantığıyla ilişkili olarak kurgulanmalıdır, bir başka deyişle o mantığın olumsuzlanması olarak: "Paradoksal olarak, Kant'ın aklında canlandırdığı düşünülür küre bir kez daha bir 'görünüş' olacaktır: sonlu zihinden gizlenenin o zihne gösterdiği şey olacaktır, zihnin düşünmeye ve sonluluğu nedeniyle çarpıtmaya zorlandığı şey. Düşünülür dünya kavramı, sonlu zihnin kendini yadsımasıdır". Adorno, bu kendini yadsımanın, bir kez yönteminin zırhından arındırıldığında Kantçı idealizmde düşünülen şey –yalnızca görünüşleri biliriz, kendilerinde şeyleri değil– olduğunu varsayar. Düşünülür bir dünya koyutlama zorunluluğu, empirik varoluşla ilgili olarak zihnin kesinlediği bütünlük iddiasını ortadan kaldırır; empirik varoluşun kendisi, anlığın onun içerdiğini tasarladığından daha fazlasını içermek zorundadır.

İkinci olarak, Kant'ın yöntemsel şaşmazlığı önemlidir: Anlığın kendini yadsıması aracılığıyla düşünülmesi *gereken* şeyin, yalnızca bizim (rasyonel olarak) düşünsel açıdan o yadsımayı temsil etmemiz gerektiği için var olduğunu varsayamayız. Koyutlama zorunluluğu, salt vehimle, boş umutla suçlanabilir: ahlaksal tutumun aşkınlık varsayılmaksızın düşünülür olmaması, bu yüzden, varsayılanın geçerliliğini getirmez. Ama Adorno zaten Kant'ın koyutlamasının saflığının açıklarını ortaya koymuştu: duyumsal olan ile düşünülür olanın ötedeki bir aşkınlık içinde bağdaşmasını zorunlu kılan şeyin anlığın kendi mantığı, özdeşlik düşüncesi olduğunu göstermek suretiyle, duyumsal olan ile düşünülür olan arasında *a priori* bir bağlantısızlık varsayan bir saflıktır bu. Demek ki, mesele, Kant'ın öngördüğü gibi, anlığa teolojik bir eklenti yapma meselesi değil, anlığın olanaklı deneyim alanına ait şeyler

üzerindeki egemenlik iddiasını ortadan kaldırma meselesidir. Elbette, anlık rasyonel ve empirik olarak olanaklılık üzerinde egemenlik iddia edebildiği ölçüde, öteki olarak görünen bir yanılsama şeklinde, bir görünüş şeklinde belirmek zorundadır. Yanılsama anlık için gerekli olduğu ölçüde (özdeşlik düşüncesi özdeş-olmamadan yararlanır), empirik olanaklılık ile mantıksal olanaklılık arasındaki net ayrım sorgulanmaya açılmış olur.

Bu yüzden, aslında anlığın çaresi, gerçek olan (empirik olanaklılık) ile imgesel olan (mantıksal olanaklılık) arasında bir uzamda bulunuyor olsa gerektir. Zorunlu görünüş uzamıdır bu: "Sonlu varlıkların aşkınlık hakkında söyledikleri, aşkınlığın görünüşüdür; ama Kant'ın iyi bildiği gibi, zorunlu bir görünüştür bu. Estetiğin nesnesi olan görünüşün kurtarılmasının benzersiz metafizik önemi buradan kaynaklanır." Adorno'nun tartıştığını gördüğümüz her şey, gerçek olan ile imgesel olan arasındaki uzamın ne bilişsel (bir başka deyişle, bilinebilen, dolayısıyla doğru olabilenle ilgili) olarak, ne de "metafizik" (dünyanın varlığının anlamıyla ilgili) olarak tümü kapsamadığı çevresinde döner. Sanatsal görünüş, metafizik yanılsamanın ardılı ve maddeci dönüşümüdür: din ve geleneksel metafizik ruhun ölümsüzlüğünü gerektiriyorsa, kaçınılmaz olarak maddi aktarım ortamına bağlı olan sanat, beden-ruh ayrılığını reddetmek zorundadır; onun umudu, onun pratiğine yansıyan umut, değiştirilmiş [*transfigured*] bedene yönelik bir umut olacaktır.

Görünüşün Kurtarılması

Adorno, umutsuzluğun düşünülemezliği ardındaki itkiyi "kurtarma itkisi" (*Begierde des Rettens*) olarak adlandırır; kurtarma, selamete ulaştırma görevi, ancak görünüşün kurtarılması aracılığıyla düşünülebilir. Böylece, estetik görünüş, bir zamanlar düşünülür bir dünya idesine ilişkin umut ve umutsuzluğun barındırdığı bütün anlam belirsizliğini ve gerilimi üstlenmelidir. Estetik görünüşün zorluğu, onun savlarının, anlığın kendi olanaklılık ve gizilgüç kavramlarıyla uyumlu olarak apaçık belirlenememesidir, çünkü bu kavramlar imgesel (yalnızca mantıksal olarak olanaklı ya da kavranabilir) olan ile gerçek (bir araya getirilmiş, bu yüzden de var olana ilişkin mevcut düzenlemede bir gizilgüç) olan arasındaki ikiliği yansıtmaktadır. Estetik görünüş sorunu, olanaklılığın olanaklılığı sorunudur, şimdi olanaklı deneyimin parametreleri olarak görülen şeyi aşan olanaklı bir deneyim kavrayışı sorunudur. Ve bu sorun, ancak hem "olanaklılık," hem de "deneyim"in ne

olduğuna ilişkin mevcut kavrayışların –empirik kavranabilirlik ufkunu oluşturan koşullar olmalarına karşın– karşı çıkılabilir olduğu açığa vurulabilirse anlamlıdır. Bu yüzden, Adorno'nun savı, estetik görünüşün mantıksal, epistemik ve nedensel kipliklerle ilgili en gelişkin anlama çabalarımıza ters düştüğü ya da bunları sorgulamaya açtığıdır. Adorno'nun vurguladığı gibi, metafiziğin maddeci yeniden yorumunda bir zamanlar tümel ve zamandışı olana uygun görülen saygınlık şimdi olumsal olana, yoksun tikele aktarılıyorsa, şaşırtıcı olmamalıdır bu: "Geçici yaşam dışında bir köken yoktur".

Adorno, *Estetik Kuramı*'nın Beşinci Bölüm'ünün Beşinci Kesim'inde, sanatsal görünüş iddialarını, bu iddiaları şeyleştirmeksizin ya da bir yana itmeksizin dikkate alabilmek için gereken dengenin hassaslığına ilişkin bazı ipuçları sunar. Dikkate alma çalışması, kurtarma olarak felsefi estetiğin çabasıdır. Bu yazıdaki amaçlarımız açısından, bu kesimin en önemli yanı, sanki gerçekmiş gibi sahneye çıkan bir görünüş tikeline, bir başka deyişle, var olmayan (*Nichtseiende*) bir varlığa atfedilen farklı anlamlarla ya da o tikelin öne sürdüğü farklı iddialarla ilgili bir sınıflandırma sunmasıdır. *Estetik Kuramı* boyunca, Adorno paradigmatik olarak yalnızca özerk, modernist sanat yapıtlarının vurgulu bir anlamda görünüş tikelleri olma ölçütlerini eksiksiz biçimde yerine getirdiklerini öne sürer. Bu tür var olmayan her nesnede, en azından dört iddia gözetilecektir: (1) tikel şeyler, bir başka grup altında sınıflandırılması olanaksız, benzersiz, gene de anlam kaynağı olabilmelidir; (2) içkin bir insani olanaklılık olarak mutluluk vaadi ve olanağı, salt arzu tatmininden farklıdır; (3) ilk iki maddenin bir sonucu olarak, "olanaklılık" ve "deneyim"in sınıfsal konumu hakkındaki iddialar, felsefi düşüncenin kendi kavradığı alan dışında belirebilir, bu yüzden de söz konusu düşünce için elzem hale gelebilir (bir başka deyişle, felsefe, "olanaklı deneyim" üzerine felsefi düşünmenin bir koşulu olarak, felsefe-olmayanla, sanatla bir bağımlılık ilişkisi içinde olmalıdır) ve (4) estetik maddelerin iddiaları, bu iddiaların ne kadar "nesnel" olmaları gerektiği öngörülürse görülsün, gene de yalnızca yalan ve yanılsama olabilir.[19] Bu dört iddianın doğrulanması, görünüşün kurtarılmasının felsefi nüvesini oluşturacaktır. Her ne kadar doğrulama işi bu yazının kapsamı dışında kalsa da, söz konusu iddiaların biraz ayrıntılı çizilmiş bir taslağı, Adorno'nun dünyaya ilişkin ahlaksal imgeyi spekülatif yoldan yeniden kuruşunu anlamamız açısından gerekli bir önkoşuldur.

1

Estetik yargının bildiğimiz Kantçı yorumu, bu tür yargıların özgüllüğünün, onların özneler arası geçerlilik iddiasında bulunan tekil yargılar (yalnızca yargıda bulunan kişi, betimleyici yüklemlere belirleyici bir başvuru olmaksızın, bireysel bir nesneyle karşı karşıya kaldığında varılan yargılar) olmalarında yattığını ileri sürer. Adorno'nun genel felsefi stratejisinin önemli bir bölümü, estetik düşünsel yargıya, epistemik yargı hakkındaki mevcut görüşlerin doğruluğunu sorgulayacak olan estetik alanının ötesinde bir kapsam kazandırma girişimini içerse de, modernist yapıtların oluşturucu özelliklerini biçimlendirmek için Kant'ın estetik yargısının öğelerinden de yararlanır. Mevcut kavramlardan (yani, estetik biçimlerden, türlerden, vb.) türemeyen benzersiz tekillikler niteliği gösterenler, bu tür yapıtlardır; bu yapıtlar, o ana kadar özneler arası geçerliliğin oluşturucu öğesi olduğuna inandığımız şeyin ötesine geçerek, özneler arası geçerlilik iddialarında bulunurlar. Geleneksel özerk yapıtlar, var olan tür-biçim koşullarını, birlik, uyum ve bütünlüğe ilişkin standart ölçütleri kabul etmişlerdir. Bunun tersine, modernist sanat, var olan biçimlerin, norm koyucu ölçütlerin ve anlam üzerine sanatdışı varsayımların yadsınması yoluyla iş görür, bu arada tanınabilir biçimde birer yapıt olan nesneler üretmeyi sürdürür. Bu tür yapıtlar, sanatın ne olduğunun ya da ne olabileceğinin oluşturucu öğesi şeklinde düşünülmüş her şeyle bağdaşmazlıkları içinde "yeni"dirler.

Buna bağlı olarak, modern özerk sanat yapıtlarının estetik görünüşünün Kant'ın metafizik yanılsamasından radikal olarak ayrıldıkları nokta, bu tür yapıtlar aracılığıyla beliren şeyde –onların zorunlu olarak özgül ve somut bireylere bağlı yönelimsel nesnelerinde– yatar. Bu bireyler, varlıkları biçimsel olarak tekil yapıtları aşmayan, bu yüzden de onlardan ayrılamayan yönelimsel nesnelerin hayaletleri, onların görünümleridir. Estetik görünüş, estetik olana özgü görünme ya da belirme tarzı, sözgelimi "estetik bir tutum" almaktan, "sanat dünyası"na ait bir nesneden ya da genel olarak "sanatsal"ı imleyen aşkın bir kategorinin varlığından çıkarılmaz. Daha çok, bir görünüş, bir varolmayan olsa bile, kendini ortaya koyan somut bir tekilliktir – "bu" şiir, senfoni, resim: "Görünüş [sanat yapıtının kendisi] bir başka şeyle değiştirilebilir değildir, çünkü ne başka tikel varlıklarca ikame edilebilecek cansız tikel bir varlıktır o, ne de özgül varlıkları belli ortak bir özellik kapsamında bir araya getirip denkleştiren boş bir tümeldir." Her gerçek sanat yapıtı, geçici yaşam dışında bir kökenin var olmadığı tezini gündeme getirir; o derecede ki, bu yapıtlardan

her biri bir "köken" olup, önceden belirlenmiş her yetki kaynağına, her tümele üstün gelir ve meydan okur, bu arada başka bir tikelin ikame edemeyeceği bir tikel olarak kalır.[20] Bu, duyulurluğun kategorik olarak düşünülürlükten ayrı olmadığı –çünkü yalnızca duyulur olanın alanına ait gibi görünen şey, sözgelimi "bu" soyut resim, aynı zamanda düşünülürdür– tezinin belirtisi olmak suretiyle, duyulur tikele ilişkin halihazırdaki anlayışımıza meydan okur.

2

Adorno'nun idealist estetik eleştirisinin en temel yönlerinden biri, bu eleştirinin sanattaki duyumsal öğeyi, oluşumu aracılığıyla seçik bir zevk veren (sözgelimi, anlık ile imgelemin uyumu), dolayısıyla bir arzuyu, bir özlemi tatmin eden bir şey olarak kavramasıdır. Bu kavrayış, estetik biçimi, dolayısıyla seyircinin görünen şeyin bir görünüş olduğu yolundaki bilgisini ciddiye almayarak sanatsal biçime haksızlık eder. Sanatı zevk ve tatmin duygusu kapsamında değerlendirmek, onu tatla ilgili bir şey konumuna –sözcüğün en indirgeyici anlamıyla bir "beğeni" meselesine– indirgeyecektir. Kafka'nın öyküleri gibi modernist yapıtlar, "gerçek kaygı gibi tepkileri, güçlü bir kaçınmayı, neredeyse fiziksel bir iticiliği" ortaya çıkartarak, sanatın arzudan bu uzaklığının altını çizerler. Gene de, bu ruhsal savunma tepkileri, Kant'ın çıkardan bağımsızlık duruşundan çok –bu duruşun amacı, estetik zevkin nesnelliğinin altını çizmektir– arzuyla daha yakından bağlantılıdır. Sanat yapıtları var olan arzuları tatmin etmezler; bir çıkardan bağımsızlık aşamasından geçerek, özlemi teşvik eder, arzuyu tahrik ederler: "Güzel olanın harekete geçirdiği dindirilemez özlem... bir vaadin gerçekleştirilmesine olan özlemdir," mutluluk vaadidir (*promesse du bonheur*). Bu vaat, "bir şey maddesel olarak belirebiliyorsa, görünüş biçiminde olsa bile, temsil ettiği şeyi varlıkla donatmak olanaklı olmalıdır" inancından kaynaklanır. Bu düşünce, neredeyse Tanrı'nın varlığının ontolojik kanıtı kadar kesindir; görünüş mantığını aynı zamanda bir doğruluk mantığı olarak değerlendiren Hegel, söz konusu kanıtı Kant'ın çürütmesinin gösterdiği denli doğrudan yanlış olarak görmemiştir. Ontolojik kanıt doğrudan yanlış olabilirdi, ancak ve ancak düşünülür dünya ile duyulur dünya arasındaki ayrım mutlak olsaydı; ama bu tez, gördüğümüz gibi, savunulamaz.

Bu yüzden, Adorno'nun "vaat" kavramını kullanması önemlidir; çünkü bu kavram, kısmen, yapıtların iddialarını, ayrı ayrı öğelerden yaratılmış sentezleri sanki varlarmış gibi karşımıza koyan hayallerin iddialarından ve sentezleri kendine yeterli, ama dünyanın maddi düzeninden bağımsız bir düzene ait ola-

rak yorumlayan ülküselliklerin iddialarından ayıran şeydir. Sanat yapıtları sentezleri için katışıksız ve yalın bir varlık ya da kendine yeterli bir ülküsellik iddiasında bulunmazlar; daha çok, doğrudan arzu tatminiyle uyumlu şeye direnme biçimleri olarak (modernist yapıtlarda acı verici "yücelme" öğesidir bu), bir yandan da algısal dikkati kavrayıp, canlı tutup yükselterek, nesnelerle (özneler de dahil olmak üzere) halen mevcut olmayan bir tepki verme ve ilişki kurma olanağını açarlar. Böylece sanat kategorisel [*categorial*] bir vaat sunar, yapıtların yansıttığı "olanaklı deneyim" biçimini en doğru olarak yakalayan da vaadetme kipliğinin kendisidir. Öyleyse, kısmen, sanat yapıtlarının birer "görünüş" olma vaadini kipsel bir işlev şeklinde yorumlayarak anlamak gerekir; Adorno için vaadetme (aşkın) olanaklılığın kategorisel bir belirlenimidir. Adorno'nun şu iddiasını bu çerçevede yorumlamamız gerekir: modernist sanatta "çıkardan bağımsızlık [direnç öğesinin bağlaşığı olarak] içkin olarak çıkarı yeniden üretir, başka bir biçimde. Sahte bir dünyada, bütün *hedone* [haz] sahtedir. Bu sanatsal haz için de geçerlidir. Sanat, mutluluk uğruna mutluluktan vazgeçer. Bu yolla arzu sanatta varlığını sürdürür".

3

Sanat yapıtları, tikellerin tümel benzerliğinin ortadan kaldırıldığı bir dünya fikriyle örülmüş bir mutluluk vaadi sergilerler; ruhun ölümsüzlüğü fikri bu yolla "değiştirilmiş beden" (*verklärten Leib*) umudu, duyumsal olan ile ruhsal olanın ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği farklı bir bedenlenme düzeni umudu haline gelir. Gene de, nasıl bir zamanlar ruhun ölümsüzlüğünü *a priori* güvence altına almak felsefenin elinde değil idiyse, bu tür bir mutluluğun ve tikellerin bu tür bir benzersizliğinin gerçekten olanaklı olduğunu kesinlemek de sanatın elinde değildir. Ne var ki, bu iki vaadin tarzında bir çatlama meydana gelmiştir: Geleneksel felsefenin iddiasının yetkesi, kendi maddi varlık koşullarını hiçe sayarak iş gören kendine yeterli bir akla bağlıydı. Sanatın vaadi, yalnızca kendi içkin kaynakları aracılığıyla kendilerine yönelik bir dikkat talep eden indirgenemez tikellere bağlıdır. Bu, kendiliğinden, egemen tümellik iddiasına ve buna bağlı olarak felsefenin, kısıtsız kavramsallığın eklemlenmesi olarak, kendine yeterli bir biçimde varlığın kategorisel haritasını çizebileceği fikrine meydan okur. Varolmayan hakkındaki ilk iki iddiayı kabul etmek, zaten felsefenin kendine yeterliğini yadsımak demektir.

Bir kez bu kabulde bulunulunca, hemen bunun evrik önermesi kendini gösterir: sanat yapıtları kategorisel kiplik iddiaları ortaya koyarlar. Bu nitelik-

leriyle, sanat yapıtları doğrudan felsefi düşüncenin ortaya çıkmasına neden olurlar – varlık ve hiçlik, gerçeklik ve olanaklılık üzerine düşünce; halihazırda var olan her şeye karşıtlık içinde, bu meselelerde sanatın iddialarda bulunduğu olgusu üzerine düşünce. Sanat yapıtları *yetkelerini* (aydınlanma rasyonelliğinin reddettiği bir kategori düşüncesi değil midir bu?) felsefi düşünceyi ortaya çıkartma yönündeki bu yetilerinden –felsefeye kiplik hakkındaki iddialarının, önceden meşrulaştıramayacağı bir pratikle ilişkili olması gerektiğini açığa vurma yetilerinden– alırlar. Sanatın vaadinin düşünsel izdüşümüdür bu: felsefe sanatın aşkın parametrelerini önceden meşrulaştıramıyorsa, sanatsal pratik sanat idesinin kendisini aşabiliyorsa, o zaman deneyim olanakları felsefi düşünceyle sınırlı tutulamaz. Dahası, olanaklı deneyim koşulları (belki de) zamandışı ve tümel olandan kaynaklanmamakta, tikeller aracılığıyla ortaya çıkabilmektedir. Tümelin tikelden çıktığı tezi doğruysa, olanaklı deneyim koşullarının yalnızca tikeller aracılığıyla ortaya çıkabileceğini kabul etmek gerekecektir.

4

Sahih sanat yapıtları olduğu sürece, önceki iddialar nesnel olarak görülmelidir: bunlar, yapıtların kendilerinin sahihliğine içkindirler. Gene de, sanatın vaadinin nesnelliğini, bu tür vaadin salt bir yanılsamaya dönüşmesinden, yalan söylemesinden kategorik olarak ayırmak, sanat yapıtlarının ötesinde bir şeydir, felsefenin bu yapıtların iddiaları üzerine söyleyebileceklerinin de ötesinde. Bu, sözkonusu iddialara, düşünülür dünya için geçerli olandan farklı bir aporetik nitelik verir. Bu yapıtları ciddiye alıyorsak, onların iddialarının nesnel olduğunu, dolayısıyla mevcut varoluşun ötesine geçen bir olanaklılığı ya da gizilgücü yansıttığını varsaymak zorundayız. Bununla birlikte, bu nesnelliğin gerçekliğini doğrulama gücümüz yoktur; her şeyin bir yanılsama olması olasılığı, açık bir olasılık olarak kalmalıdır. Bu yüzden, felsefe sanatın nesnelliğini koşulsuz olarak destekleyemez: "Sanat yapıtları, henüz başlamamış olan bir praksisi gündeme getirirler. Bir başka yoldan söylemek gerekirse, gelecekteki bir praksisin sanatın tasarısını haklı çıkarıp çıkarmayacağını kimse bilemez." Sanatın vaadinin kırılganlığı ve onun "gelecekteki praksisi gündeme getirmesi"nin belirsizliği, şöyle bir fikrin kabul edilmesi gibi yorumlanmamalıdır: Sanat yapıtları, imgelemin yazıya geçirilmeleri olarak, düşünce üzerindeki empirik ya da kategorisel kısıtlamaların silinmesi ya da bastırılması yoluyla insan olanaklarını irdelerler. Böyle bir yorum, bir kez daha olumsuz anlamıyla, sanat yapıtlarını birer ülküsellik haline getirecektir. Sanat, toplum-

sal yeniden üretimin maddi süreçlerinden soyutlama yaparak iş gördüğü için, sanat yapıtlarının araçsal bir amacı yoktur; ülküsellik suçlamasına hiçbir zaman tam olarak karşılık verilemez. Ne var ki, yapıtların nesnelliğinin (ya da özneler arası geçerliliğinin) kendisi araçsal rasyonelliğin varsaydığı koşula bağlı amaçların kötü sonsuzluğunun parantez içine alınmasını gerektirir. Bunun bir sonucu olarak, sanatın vaadinin kırılganlığı ve belirsizliği, Adorno'nun tikelci maddeciliğinin doğrudan sonuçları olarak yorumlanmalıdır: Eğer sanat yapıtları gerçekten daha fazlasını vaat edebilselerdi, tikel değil tümel olurlardı, aşkınlık iddiaları eleştirel ya da düşünsel değil, düpedüz aşkın olurdu.

Deneyim (Yeniden): *Aura* ve Öznellik

Benjamin "Baudelaire'de Bazı İzlekler Üzerine" adlı yazısının sonunda şöyle der: Baudelaire "kalabalıkla savaşıyordu – yağmur ya da rüzgârla savaşan kişinin güçsüz öfkesiyle. Bu, Baudelaire'in bir deneyimin (*Erfahrung*) ağırlığını verdiği bir yaşantının (*Erlebnis*) doğasıdır."[21] Baudelaire'in modernist şiiri, *deneyim yokluğundan oluşmuş bir dünyanın* deneyimini sunar bize. Benjamin ve Adorno için, modernist yapıtların, yaşadıkları dünyayla ilişkili olarak kayda değer oluşturucu niteliği böyledir. Sanat yapıtları deneyim sağlayan duyumsal tikeller olduklarından, nesnel gerçekler olarak görünürler; empirik yaşamın üretime dönük amaçlarından uzaklaştıkları için, deneyim vaatlerini gerçekleştirme güçleri yoktur – birer görünüştürler; vaatleri içkinlik bağlamını aştığı için, sanat yapıtları metafiziktirler; sanat yapıtları metafizik önemi olan bir deneyim yokluğu deneyimi sunduklarından, tikelliğin rasyonellikten (tikelin tümelden) ayrılığı deneyimini sunarlar; kategorisel ayrılık deneyimini sunmakla, sanat yapıtları felsefi düşünceyi ortaya çıkartırlar; bu felsefi düşünce, Hegel'deki anlamıyla spekülatiftir. Bu iddialar zinciri, Adorno'nun felsefesinin spekülatif olduğu şeklindeki tezle yaşadığımız başlangıçtaki güçlüğü ortadan kaldırır. Adorno'nun araştırdığı temel ayrılık, gündelik yaşamdan değil, onun düşünsel biçimlerinden alınır: sanat ve felsefe. Sanatın deneyim yokluğunu bir deneyime dönüştürme yetisi, felsefi rasyonelliğin dile getirdiği egemen tümele karşı onun duyumsal tikellik adına kategorisel iddiasını güvence altına alır. *Estetik Kuramı*, sanatın felsefeyle özdeş-olmamasından yararlanan ve bu bağımlılık ilişkisini kabul eden felsefedir. *Estetik Kuramı*, öyle diyebiliriz, felsefenin (özbilincin) kendini tanımasını modernist sanatın mutlak ötekiliğinde sınar. Felsefe ile sanat arasındaki bu spekülatif ilişki, empirik yaşamda tümel ile tikel arasındaki ayrılığı ifade eder.

Gene de, Adorno'nun düşüncesinin anlamına ilişkin onun spekülatif olduğu şeklindeki bu biraz biçimsel görünümlü değerlendirme, spekülatif düşünce fikrinin daha bütünlüklü olarak yorumlanmasını gerektirir. Adorno'nun Kant'ın düşünülür dünyaya ilişkin kavrayışını ele alışı, daha önce belirttiğim gibi, şu tezi ortaya koyar: Tümel ile tikelin spekülatif özdeşliğini ve farklılığını meydana çıkarmanın amacı, dünyaya ilişkin ahlaksal bir imgeye ulaşmaktır; bu imgenin kendisi, etik tutumun rasyonelliğinin gerekli koşullarını sağlar. Böylece, yukarıdaki iddialar zincirini dile getirmenin bir başka yolu, şunu söylemek olacaktır: Estetik deneyimin kendisi, maddeci anlamda, dünyaya ilişkin, Kant'ın ahlak ilahiyatının gereklerini yerine getiren ahlaksal imgeyi sağlayacaktır.

Bu daha aşırı iddiayı açabilmek için, deneyim kavramına ilişkin genel bir şey söyleyerek söze başlamak istiyorum. Bir şeyi yaşantılamak, konuşma dilindeki kullanıma uygun olarak, bir "deneyim" yaşamış olmak demektir. Bir deneyim yaşamak, bir şeyden geçmek, bir şeye katlanmak ve bunu, onun aracılığıyla değişecek tarzda yapmak demektir. Yaşantılanan, kişinin öngörmediği ya da kestirmediği bir şeydir, beklentilere rağmen meydana gelen bir şeydir. Daha önce yaşanmamış bir şeyle beklenmedik biçimde karşılaşma, deneyimlere "maruz kalma"yı getirdiğinden, "deneyim" edilgenlik, hatta denetimi yitirme fikirlerini çağrıştırır. Deneyim, "acı çekme" yoluyla öğrendiğimiz alandır.

Deneyime ilişkin bu herkesin kabul edebileceği nitelemelerden, üç çıkarsama yapılabilir. İlk olarak, yenilik, deneyimin yapısına içkindir; deneyimi bilimsel bilme gayelerine karşıt kılan, bu özelliktir. Bilimde, beklenmedik olan, bir kuramı yanlışlayan şeydir; bilimin ideali, asla sürprizle karşılaşmamak, dolayısıyla kuramın ideali de eksiksiz ve belirli olmaktır, açıklama getirdiği nesneler ve olaylardan bağımsız olarak (bu, genel anlamıyla, Adorno'nun özdeşlik düşüncesinden anladığı şeyin en temel tanımıdır). Bunun tersine, deneyimin son bulduğunu düşünmek, hiçbir şeyin bir birey açısından "önemli" olmayacağı ya da olamayacağı, olayların akışının öznellik açısından yansız olduğu bir dünya tasarlamak demektir. İkinci olarak, bir deneyimde uğradığımız dönüşüm, özgül bir nesne ya da olayın buyruğuyla meydana geliyorsa, o zaman deneyimden sonra beliren öznenin durumunu o nesne ya da olay belirliyor ve özne o nesne ya da olaya bağlı demektir. Bundan şu sonuca varırız: Deneyim, her zaman bireylerin yaşantıladıkları şey karşısında hazır olmalarına bağlıdır ve deneyimin bir sonucu olan dönüşüm, birey ile nesne ya da olay arasındaki bir ilişki olarak kalır. Sevgi, savaş, çocuk dünyaya getirme, dostluk,

özgürlük, arzu, güzellik, cesaret, duygudaşlık, vb. deneyimler, bireyleri öyle bir anlam alanına maruz bırakır ki, bu alan maruz kalmayı sağlayan olaylara bağlı kalır. Deneyim, o deneyimi getiren somut olaylara bağlı olduğu için, deneyimin dile getirilmesi anlatısal anımsama yoluyla gerçekleştirilmek zorundadır. Ve son olarak, bir deneyimden geçmek, hem bireyin dönüşümünü, hem de bilinç için yeni bir nesne alanının ortaya çıkışını getirir. Bu dönüşüm ya da dönme [*conversion*] kavrayışı, doğa bilimindeki paradigma değişimlerinde olanları model alabilse de, bilimin amacı bu tür değişiklikleri ortadan kaldırmaktır. Deneyimsiz yaşam imgesi, sonuçta tarihsiz yaşam imgesidir, sanki yaşamın anlamı onun dışsal bitişinde yatıyormuş gibi: ölüm. Deneyim olmaksızın tarihsel yaşam olamaz; ancak deneyim yoluyla dile getirilmiş yaşamlar eksiksiz ve bilinçli olarak tarihsel olabilirler.

Adorno ve Benjamin'in deneyimde kuşatıcı bir yıkımın söz konusu olduğu yönündeki inancı, sanattan (ve felsefeden) çıkarsanmıştır, çünkü belli bir toplumda var olan anlamın türlerini, kaynaklarını ve ulaşılabilirliğini değerlendirmek ancak düşünsel olarak olanaklıdır. Düşünsel pratikler, bir kültürde anlamı destekleyen temel koşullarda bir kapanım gerçekleştirir ve onları, pratiğin ilkelerinin getirdiği uyumluluk ve tutarlılık "sınamalar"ına tabi tutarlar. Öyle ki, sözgelimi, felsefenin ahlaksal olan ile etik olanı –herkes için iyi olan ile benim için iyi olanı– bütünleştirememesi ya da ahlaksal normları temellendirememesi (yalnızca yöntemsel yolla yapabilir bunu), toplumumuzda ahlaksal tutum olanaklarıyla "iyi yaşam" fikri hakkında bir şeyler söyler. Benzeri biçimde, empirik varoluşu anlatmaya yönelik en sıkı çabaların yaşamın artık zaman aracılığıyla anlatısal tutarlılığa sahip olmadığını göstermesi ya da dünyaya ilişkin resimsel temsillerin figüratif olduklarında kitsch ya da duygusal görünüp, ancak soyut olduklarında sanatsal gerçekliğe ulaşmaları, bir yaşamın anlamının olanakları hakkında ya da gündelik yaşamdan gizli doğal dünyanın anlamı hakkında bir şeyler söyler. Sanat ve felsefenin düşüncede algılanan kendi zamanlarının olmasının anlamı budur.[22]

Deneyim kavramı *Estetik Kuramı*'nda çok öne çıkmasa da, ona yakın kavramlar, onun ikameleri ve benzerleri öne çıkar: Sözgelimi, anlatım, acı çekme, ürperme, *aura*, mimesis, yakınlık, görünüşün artısı ya da fazlası. Daha az dikkati çekici terimlerden biri –"*aura*"– bu yazıdaki amacımız açısından uygun olacaktır. Benjamin'in geç dönem düşüncesinde, deneyimin yıkılması ve *aura*nın çözülmesi ya da çöküşü aynı şeyin çeşitlemeleridir. Başlamak için yararlı bir yer, Benjamin'in Baudelaire yazısının İkinci Kesim'in-

de, Valéry'den alıntıladığı ve *aura* görüşü açısından çok önemli olan bir bölüm olacaktır. Valéry'nin sanat yapıtına ilişkin betimlemesi, yukarıda deneyim üzerine söylenenlerle neredeyse birebir örtüşür:

> Bir sanat yapıtını şununla tanırız: Bize esinlediği hiçbir fikir, benimsememizi ima ettiği hiçbir davranış tarzı, onu tüketemez ya da devreden çıkaramaz. Kokusu bize güzel gelen bir çiçeğin kokusunu istediğimiz sürece içimize çekebiliriz; oysa duyularımızı harekete geçiren kokudan kurtulmamız olanaksızdır ve hiçbir anımsama, hiçbir düşünce, hiçbir davranış tarzı onun etkisini silemez ya da onun bizi kavrayışından kurtaramaz. Kendine bir sanat yapıtı yaratma görevini biçen kişi de aynı etkiyi amaçlar.[23]

Değerlendirmesini bu alıntıya dayandıran Benjamin, *aura*yı bir "uzaklık" olgusu olarak tanımlar, şu anlamda: hiçbir iradi etkinlik (düşünce ya da eylem), *aura*sı olan nesneyle aynı düzeye erişemez – *aura* massedilemez. Ama *aura*sı olan nesneleri massetmedeki, onları doğruluk iddialarıyla apaçık bir biçimde ilintili hale indirgemedeki yetisizliğimiz, tek modeli öznelerin birbirinden ayrılığı (bertaraf edilemez bir ayrılık) olan öznellikten bir bağımsızlığı ima eder. Bakışımız ötekini tüketemez; tam da öteki geri bakabildiği, bizi kendi algısal ufkuna yerleştirebildiği için. Ama ötekinin bakışa bu karşılık verişi, Sartre'daki gibi ötekinin nesneleştirilmesi çerçevesinde anlaşılmamalıdır; tam tersine, burada çağrıştırılan, nesneye sınırsız ölçüde bağımlı olan öznel tepkinin derinliğidir, [Proust'un metnindeki] çöreğin kokusudur. Bakış bir âşığın bakışıdır, kişisellikten arınmış, tanrısal bir ötekinin değil. Benjamin'in, *aura*sı olan nesnelerin bakışımıza karşılık verdiği savı buradan kaynaklanır: "Baktığımız bir nesnenin *aura*sını algılamak demek, onu da bize bakma yetisiyle donatmak demektir."[24] Demek ki Benjamin, *aura* deneyimini, insan etkileşiminin tipik bir tepkisini ya da insan etkileşimine uygun bir tepkiyi insanlar ile cansız nesneler ya da doğa arasındaki ilişkiye aktarmaktan ibaret görmektedir. Gerçekten de, Benjamin'in bakışın geri dönüşü kavrayışını Hegel'in tanıma kavrayışına eşdeğer görmek zor olmayacaktır; tanıma kavramının kendisi Hegel'in spekülatif özdeşlikler anlayışının –bir başka deyişle özdeşlik (bakan ile nesnenin birliği) ile özdeş-olmama (nesnenin bakandan bağımsız, böylece bakanın ona bağımlı olması) birliğinin– modelini oluşturur.

Adorno'nun *aura* hakkındaki daha önceki eleştirileri ne olursa olsun, *Estetik Kuramı*'nda *aura*ya bütün göndermeleri olumludur. *Aura*ya ilişkin en uzun

değerlendirmesinde, Adorno *aura*nın bir sanat yapıtının ruh halini andırdığını belirterek söze başlar, ancak değerlendirmesinin sonunda, bu analojinin yapıtların nesnel bir şey olan geçerli bir yönünü sahte bir biçimde öznel bir tepki tarzına dönüştürdüğünü belirtir. Adorno'nun vardığı bu sonucun ardındaki soru şudur: Benjamin *aura*yı yalnızca, bir insan etkileşimi tarzının insanlarla insan olmayanlar arasındaki etkileşime aktarılması olarak düşünmekte haklı mıydı? *Aura* deneyimlerinde olan şey bir aktarım ise, o zaman *aura* insanbiçimci yansıtmanın –doğal dünyanın büyülenmesinin en temel ve en ilkel biçiminin– bir örneği olurdu. Ama, en azından sanat yapıtları söz konusu olduğunda, sanat yapıtlarına tepkimizin, onların aslında taşımadıkları nitelikleri haksız yere onlara yansıtmak olduğu fikri son derece mantığa aykırı görünmektedir.

Sözgelimi, Robert Motherwell'in "İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt 34"üne, siyah dirimbiçimli [*biomorphic*] şekillerine, mavimsi beyaz arka planına, solda epey arkada set çekilmiş kırmızıya dikkati çekerek tepki verirken, bir dizi *tamamıyla öznel* görünüş mü *yansıtıyoruz* tuvale? Adorno'nun söylediği daha çok şudur: Estetik algılama, bir sanat yapıtının *aura*sını soluyarak, tam zıt yönde hareket eder, özellikle "Hegel'in 'nesneye doğru özgürlük' kavramı"na bağlı kalarak. "Yapıta bakan kişi, kendisini daha üst bir düzlemde onaylanmış ve tatmin olmuş görmek için yapıta aklından geçenleri yansıtmak yerine, kendisini dışsallaştırmalıdır, yapıtı yeniden yaratıp kendisini onun içinde eriterek". Deneyimin deneyimi olan *aura* deneyimine ("*aura*" "deneyim"i adlandırır), modernist yapıtlarda bir değilleme süreci aracılığıyla ulaşılır. Bu süreçte değillenen, belli bir haklılıkla insani olanın cansız olana yansıtılması olarak görülebilecek bütün unsurlarıdır yapıtların. Radikal olarak negatif, soyut yapıtların (Beckett, Berg, Rothko) hâlâ *aura* nitelikleri taşımaları, onlara yansıtma yetimize karşıt olarak ve kendi bilinçli negatiflik işlevleri aracılığıyla bunları taşımaları, meydana gelen şeyin belirgin herhangi bir anlamda yansıtma olmadığının kanıtı sayılabilir.[25] Adorno burada şunu bile öne sürer: Bilinçli değilleme yoluyla hayatta kalan ya da meydana gelen *aura* öğesi, doğayı temel alarak biçimlendirilmiş öğe olup, yapıtların içerebilecekleri herhangi bir temsili benzerlikten çok, doğaya benzerliklerinden sorumludur. Adorno'nun vurgulu iddiası buradan kaynaklanır: "Belirme olarak, kopya (*Abbild*) değil, görünüş olarak, sanat yapıtları birer imgedir (*Bilder*)".

Adorno'ya göre, aydınlanma projesi, aydınlanmanın dünyanın büyüsünü bozma uğraşı, temel olarak bir mitten arındırma projesidir. Mitten arındırma projesinin mantıklı gerekçesi, dünyanın daha önceleri ona içkin sanılan

özelliklerinin insanbiçimci yansıtmalar olduğunun keşfedilmesidir. Mitten arındırma, insanbiçimcilik karşıtlığıdır. Adorno'nun bütün projesi, şu argüman çevresinde döner: Mitten arındırma şeklindeki eleştirel proje, başlangıçta ne kadar ilerici olursa olsun, bünyesel olarak şüphecidir, çünkü bütünüyle negatif bir *skepsis* tarafından oluşturulmuştur: "mit" de, "yansıtma" da, "öznellikten bağımsız" da tanımlanmış değildir ve negatif sürecin doğal bir bitiş noktası ya da belirli bir sonu öngörülmemiştir. Her ne kendini gösterirse, doğa biliminin onun yalnızca bir görünüş, bir yansıtma olduğu şeklindeki şüpheci kuşkusuna tabidir. Bu yüzden, mitin ve dinin eleştirisi olarak başlayan şey, değerlerin ve ikincil niteliklerin ortadan kaldırılmasıyla sürer, ta ki yalnızca zihnin kendi biçimleri (yöntem, mantık ve matematik) kalıncaya kadar.[26] Bu özdeşliğe dayalı biçimler, aydınlanmanın doğa üzerindeki kendi mitsel büyüsüdür.

Dünyanın duyularla algılanabilen özelliklerine "ruhsal" niteliklerin yüklenmesinin bir yansıtma olup olmadığı yönünde modernist yapıtların gündeme getirdiği soru, entelektüel soyutlamanın sınırları hakkında, salt kavramın sınırları, dolayısıyla özdeşlik düşüncesinin sınırları hakkında bir sorudur. Bu yüzden, bu sınırları aydınlanmaya özgü büyü bozmayı mümkün kılan soyutlama ve değilleme yöntemlerinin *aynıları* aracılığıyla sorgulamak, büyü bozmanın kendisinin sınırlarının belirleme ya da açığa vurma girişimince belirlenir. Soyutlamanın sınırları ile büyüyü bozmanın sınırları, Adorno için, aynıdır. Sözgelimi, ikincil niteliklerin doğal dünyanın nesnel özellikleri olarak ortadan kaldırılmasıyla, aynı zamanda ortadan kaldırılan, insanların dünyaya tepki vermelerine aracı olan özelliklerdir. Ama algılamanın bedensel özellikleri (imgeler, sesler, kokular, tatlar, duygular) olmaksızın, özneden bütün geriye kalan, onun soyutlama, çözümleme ve sentez gibi zihinsel güçleridir: rasyonel, özerk özne, kendi doğal tepki yetilerini ortadan kaldırmakla, aynı zamanda öznelliği –öznenin bedensel katmanında barındığı kolaylıkla görülebilecek olan öznelliği– ortadan kaldırır. Özerk yapıtlar, yapıtların yetkesinin yansıtmaya dayalı görülerek yadsınabileceği gerekçeleri süreç olarak yadsıma yoluyla bu sonuca karşı çıkarlar. "Ocean Park" serisinde, Richard Diebenkorn manzaraya özgü olduğu düşünülebilecek her şeyi ortadan kaldırır, yalnızca ışık, renk ve çizgiyi bırakır, kendi stüdyo penceresi dışındaki dünyanın (doğal ve yapay) belirmesini sağlamak için. Diebenkorn'un bilinçli olarak ürettiği öğelerin bütünleştirilmesi, onların "üretim"inden daha fazla bir şeydir; sanatçının yönelimsel edimi oradadır, gene

de bakışımızı tahrik eden şey, bize geri bakar. Yapıt bakışımızı sabitler, onu salt öznel arzu ya da ilgi alanının ötesinde tutar. Büyüsü bozulmuş manzara –gökyüzü, deniz, sahil, pencere çerçevesi ya da telefon direğine açık bir benzerliği olmayan bir manzara–, nesnesinin o nesnenin görünme tarzı ötesinde görünmesidir. Bu görünüş, Adorno'ya göre, yapıtın içkin aşkınlığıdır; çünkü estetik görünüşler, gerçek anlamda, ötekinin, içkinlik bağlamına göre öteki olanın görünüşleridir. Bu yolla, arzu sanatta varlığını sürdürür.

Demek ki, estetik deneyimde, "metafizik bir deneyim", aşkınlığa ve ötekiliğe ilişkin bir deneyim vardır elimizde. Ama bu deneyim, bir ayrılık deneyimidir, yapıtın kendisinin yönelimsel nesnesinden ayrı oluşumuz deneyimidir, çünkü yapıtta görününen bir görünüştür. Yapıtın yönelimsel nesnesinin kendisi, görünmeme yoluyla görünür; yalnızca yönelimsel nesneye benzemeyen şey kendini gösterir. Uç noktada, modernist yapıtların yönelimsel nesnesi, özdeşliğe dayalı anlamın ötesindeki bir anlamın çıplak ötekiliğidir; bunun her şey olmadığı, "ebedilik hayaleti"nin olsa olsa "onun laneti" olduğu bilgisidir.[27] Yukarıda, görünüşün temel özelliklerinden birinin, mutluluk vaadi olduğunu belirtmiştim. Bu yüzden, estetik deneyimde güç bir nesnellik vurgulanır: iradenin, arzunun ve ilginin ötesinde, gene de başkalarına en aktarılamaz biçimde kişisel ve öznel olanı –mutluluk– gerçekleştirmeyle bağlantılı nesnenin anlamına ilişkin bir kavrayış. Adorno'nun neredeyse anlamca kapalı iddiası buradan kaynaklanır: "mutluluk –metafizik deneyimin iktidarsız özlemi aşan bu tek parçası– nesnelerin içini, onlardan uzak bir şey olarak sunar bize". Bu tümcede, artık Kant'ın erdemle mutluluğu spekülatif olarak uzlaştırmasının maddeci, estetik yönelimli bir yeniden yazılmasını işitebilmemiz gerekir.

Adorno'nun değerlendirmesinde "erdem" öğesi, yapıtların bizden bağımsızlığıdır, onların benzersizliği ve bütünlüğü, onların geriye bakabilme yetileridir. Gene de, bu bağımsızlık, öznelliğe bir tehdit değildir, aksine onu kendine çeken ve yoğunlaştıran bir şeydir. Olsa olsa ötekine saygı yoluyla, ilgisizlik aşamasından geçen uzaklık öznede en öznel olanı işlevsel kılar ve akılda canlandırılan mutluluk vaadi olur. Demek ki, bir sanat yapıtının *aura*sını yaşantılamak, deneyim olanağını en güçlü anlamıyla yaşantılamak demektir. Bu olanağı yaşantılamak, dünyaya ilişkin bir ahlaksal imgeye sahip olmak demektir – görünüş içinde. Bu deneyim, yalnızca içkinlik bağlamını aşan şeyle bağlantılı olduğundan değil, öznenin temel rasyonel güçleriyle (tepki, sentez, yargı) ilişkili olarak dünyaya ilişkin bir değerlendirme sundu-

ğu için de metafiziktir; bu açıdan da, Adorno'nun eleştirel yöntemi, Alman idealizminin programının yolundan gider. Kant'ın anlığı akılla sınırlandırma ve salt pratik aklı (kesin buyruk) içkin olarak gerekli ahlaksal bir ilahiyat ile eklemleme girişimi gibi, görünüşün kurtarılması da bir anlam biçimi olanağının ve özne ile nesne arasında özdeşleşmeye dayanmayan bir etkileşim biçiminin açığa vurulması yoluyla özdeşlik düşüncesini sınırlamak ister. Bu anlam ve etkileşimin oluşumu, olanaklı algılama koşullarına, öznenin tekil nesneye açılmasına bağlı olduğundan, maddecidir. Maddeci olduğu için, aşkınlığın, sonunda, dikey değil düşey olduğunu, bu dünyada gelecekteki bir yaşamaya yönelik bir vaat olduğunu teslim eder.

Aşkınlık, der Adorno, "yalnızca içkinlik deneyimiyle beslenir". Ama bu içkinlik, estetik nesnenin içkinliğidir; metafizik ve ilahiyatın ilgi alanı olan şeye erişim, sanatsal görünüşte varlığını sürdürür, onun kurtarılması da estetik kuramında. Sanatın mutluluk vaadi, mutluluk ile erdemin uzlaştırılabileceği değiştirilmiş bir dünyaya ilişkin bir vaattir; ancak görünüşün kurtarılması yoluyla bu spekülatif düşünce dile getirilebilir. Ne var ki o olmaksızın, onun rehberliği olmaksızın, etik tutum ya sinizme, umutsuzluğa, ya da kötülüğe dönüşecektir; bu sonuncusu [kötülük], elbette, umutsuzluğun bir eseridir.

Metafizik görüşlerini sanat alanından almanın riskiyle, Adorno projesinin "delilik" olarak görüneceğini biliyordu. Ama delilik, diyordu Adorno, "insanların sarsıldığı biçimiyle hakikattir, çünkü hakikatdışılığın ortasında insanlar hakikatin kendini göstermesine izin vermeyeceklerdir." Ve sözlerini şöyle sürdürüyordu:

> Sanat en yüksek doruklarında bile görünüştür; ama sanatın görünüşü, onun karşı konulamaz parçası, sanata görünüş olmayan tarafından verilir. Sanatın, özellikle nihilist diye yerilen sanatın, *[kesin]* yargılardan kaçınarak söylediği, her şeyin yalnızca hiçbir şey olmadığıdır. Öyle olsa, olan, soluk, renksiz, ilgisiz olurdu. İnsanlar ve şeyler üzerine düşen hiçbir ışık yoktur ki, aşkınlığı yansıtmasın. Değişimin *[exchange]* benzeş dünyasına dirençten silinemeyecek olan yön, dünyanın renklerinin solmasını istemeyen gözün direncidir. Görünüş, görünüş olmayanın vaadidir. (*Negatif Diyalektik*, s. 396-97/404-5)

Çeviren: Kemal Atakay

Notlar

1 John Dewey, "Wandering between Two Worlds," aktaran John Patrick Diggins, *The Promise of Pragmatism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), s. 4.
2 T. W. Adorno, *Notes to Literature*, cilt 1, İng. çev. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1991), s. 7.
3 Descartes'ın "mutlak" bilgi kavrayışından doğa yönelimli epistemolojinin daha yakın tarihli çeşitlemelerine uzanan çizgideki değişik epistemolojik konumlardan söz ediyorum. Değindiğim görüşün özlü bir ifadesi için bkz. Thomas Nagel, *The View from Nowhere* (New York: Oxford University Press, 1986), Bölüm 5.
4 Bkz. Diggins, *The Promise of Pragmatism*, Bölüm 1-6.
5 G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, İng. çev. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977), s. 10-14, 329-355.
6 Kesinlik kavramı rasyonalist felsefelerde çoğu zaman aklın kendine yeterliğinin bir ölçütü olarak kullanıldığından, dil felsefesinde anlam kesinliğinin özdeşlik düşüncesini, daha doğrusu bu düşünceye özgü yapıyı temel alması şaşırtıcı olmamalıdır – tıpkı daha önce, özellikle Kant'ta, aklın özerkliğinin aynı yapıyı temel aldığı gibi. Kesin anlam idealinin Wittgenstein türü bir eleştirisi için, bkz. Mark Sacks, "Through a Glass Darkly: Vagueness in the Metaphysics of the Analytic Tradition," *The Analytic Tradition: Meaning, Thought and Knowledge* içinde, yay. haz. David Bell ve Neil Cooper (Oxford: Basil Blackwell, 1990), s. 173-196.
7 Hegel'in "deneyim"le ilgili metodolojik savları için bkz. *Phenomenology of Spirit,* s. 54-56.
8 A.g.y., s. 131. Hegel'in *Fenomenoloji*'sinde, temel ya da tümel olanı belirleyen öğenin yeri değişir, öznenin içine ya da dışına yerleştirilebilir olduğu için. Mutsuz bilinci Adorno'nun çözümlediği bilinç biçimlerinin bir önbelirtisi haline getiren şey; mutsuz bilincin, geçici, duyumsal tikelliği ortadan kaldıran bir tümellik yapısı olmasıdır. Adorno'nun yaklaşımını farklı kılan şudur: Duyumsal tikelliğin üstesinden gelinmesi, artık bir amaç değildir, her zaman zaten olmuş ve tam bu nedenden ötürü bizim bilmediğimiz bir şeydir. Hegel-Adorno ilişkisi üzerine benim de yararlandığım ilginç bir değerlendirme için bkz. Simon Jarvis, "The 'Unhappy Consciousness' and Conscious Happiness," [henüz yayımlanmadı].
9 *Notes to Literature*, cilt 2, İng. çev. Shierry Weber Nicholsen (New York: Columbia University Press, 1992), s. 8.
10 T. W. Adorno, *Minima Moralia*.
11 A.g.y., s. 59.
12 Walter Benjamin, *Illuminations*, İng. çev. Harry Zohn (Londra: Collins/Fontana Books, 1973), s. 159.
13 *Notes to Literature*, cilt 2, s. 317.
14 Kant projesine karşı, bireysel kendini gerçekleştirmeden yana tutum alan çağdaş bir değerlendirme için bkz. Bernard Williams, *Moral Luck* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 1-39.
15 *Justification and Application: Remarks on Discourse Ethics*, İng. çev. Ciaran P. Cronin (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), Bölüm 1-2.
16 A.g.y., s. 41. Habermas'taki etik/ahlak ikiliğinin içkin bir eleştirisi için benim şu yapıtıma bakınız: *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and the Future of Critical Theory* (Londra: Routledge, 1995), bölüm 4-6.
17 Düşünsel yargı sorunu bağlamında bu soruna ilişkin bir değerlendirme için bkz. Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, İng. çev. James Creed Meredith (Oxford: Clarendon Press, 1952), Kesim 87.
18 Dieter Henrich, *Aesthetic Judgement and the Moral Image of the World* (Stanford, California: Stanford University Pres, 1992), s. 12-13. Henrich'in kitabının başlığındaki iki kısım arasında bağlantı kuran, dolayısıyla Kant'ın kurgusunu Adorno'nun spekülatif değerlendirmesinin bir habercisi olarak gören ana, örtük düşünce, imgelemin (düşünsel yargının) kavram edinimi ve kullanımının öznel koşullarını belirlemedeki rolüyle ilgilidir: "Ne var ki, bir kavrama sahip olmanın belirtisi, her zaman onun sezgide *sergilenmesi* olanaklılığıdır. Kavram-

ları zaten *sergilenebilecekleri* tarzın ışığında algılamadıkça, onları aramak bile olanaklı değildir." (s. 49; vurgu eklenmiştir). Bu alandaki zorluk, "sergileme"yi (bilişsel içinde estetik olanı) doğruluk ve doğrulama koşullarından ayırmaktır; Kant'ın "sergileme" koşullarını Adorno'daki "mimesis" ve "benzeşme" çizgisinde, bu yüzden de, bu daha bildik kavramların önceli olarak değerlendirmek gerekecektir.

Yazının kalan bölümünde, şunu varsayıyorum: Eğer erdem, bir eyleyenler çoğulluğu arasında eylemi koordine etme koşullarından başka bir şey değilse; o zaman, bu sav nasıl formüle edilirse edilsin, ahlaksal olan ile araçsal olan eşdeğer hale gelir, tıpkı Hobbes'un iddia ettiği gibi. Bu meseleleri Adorno'nun etik düşüncesi üzerine yakında yayımlanacak olan bir kitabımda ele alıyorum: *Adorno: Of Ethics and Disenchantment* (Cambridge: Cambridge University Press).

19 Adorno'nun argümanını bu genel başlıklar altında değerlendirme fikrini Stale Finke'nin bir seminer bildirisine (Essex Üniversitesi, bahar 1994) borçluyum.

20 Sanat yapıtlarının böyle "köken" olarak yorumlanması konusunda bkz. Jacques Derrida'nın *Truth in Painting*, İng. çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), s. 255-382'de Heidegger'in "Sanat Yapıtının Kökeni" yazısına ilişkin değerlendirmesi; ayrıca benim şu yapıtım: *Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Cambridge, İngiltere: Polity Press, 1992), s. 140-159. Değerlendirmemde baştan sona, (görünmeyen) özdeş-olmamaya dayalı özdeşlik düşüncesi ile *différance* düşüncesi arasındaki yapısal türdeşliğin altını çizmeye çalıştım. Adorno'nun eleştirel programının aşkın olmayan niteliğini vurgulamakla birlikte, bu meseleyi Adorno ve Derrida'da "vaat"le ilgili olarak daha sonraki bir tarihte ele alabilmeyi umuyorum.

21 Benjamin, *Illuminations*, s. 196.

22 Bkz. Lambert Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), s. 152-154.

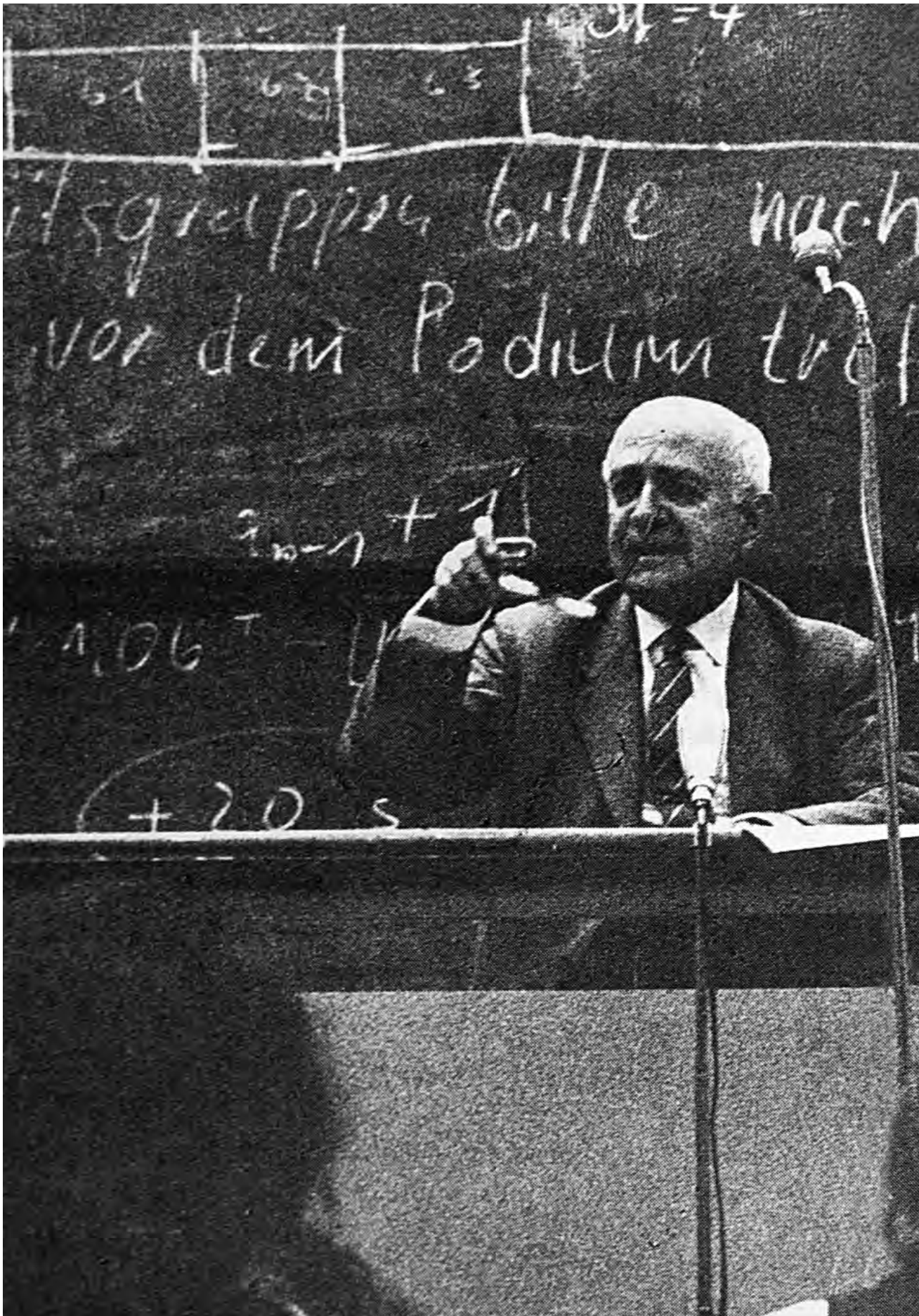
23 Aktarıldığı yapıt: Benjamin, *Illuminations*, s. 188-189.

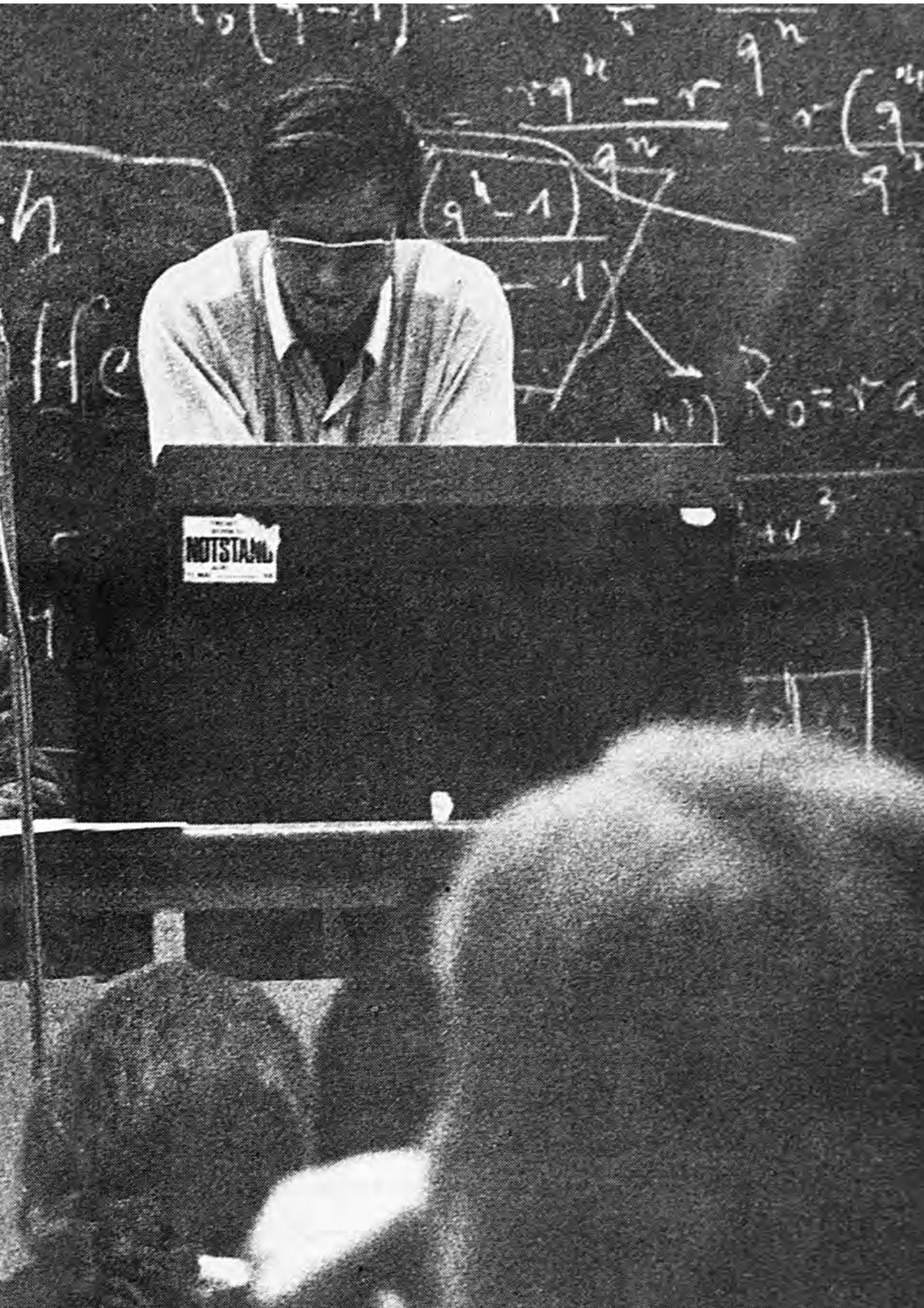
24 A.g.y., s. 190.

25 Adorno'nun burada sunulan argümana koşut bir Beckett değerlendirmesi üzerine düşünceler için bkz. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, Bölüm 7. Burada ikincil özellikler sorunu üzerinde, özellikle ikincil niteliklerin karşılıklı-biçimlenmelerinin [*configurations*] önemi üzerinde durmanın yerinde olacağını düşündüm, çünkü renk yüklemlerinin ve değer yüklemlerinin (ve bunun bir uzantısı olarak, kullanım değerlerinin) nesnelliğinin aynı şekilde başarılı ya da başarısız olduğu şeklinde bir kanıyla karşılaşıyoruz sık sık. Değer yüklemlerini Adorno'nun ikincil niteliklerin karşılıklı-biçimlenmelerini ele aldığı tarzda ele alacak olursak, o zaman Adorno'nun etik düşüncesi doğal olarak tikelci gerçekçiliğin bir biçimi gibi görünecektir.

26 T. W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, İng. çev. John Cumming (New York: Seabury Press, 1972), s. 3-13.

27 Adorno, *Notes to Literature*, cilt 1, s. 273. Bir bakıma, Diebenkorn örneği biraz talihsiz bir örnektir. Bir Diebenkorn yapıtının açık yönelimsel nesnesi, algılanmamış doğal görünümdür. Buna karşılık, sözgelimi, klasik bir Pollock yapıtının açık yönelimsel nesnesi yapıtın kendisidir; aynı yapıtın örtük yönelimsel nesnesi ise, genel olarak algısal dünyayla bir başka ilişkinin vaadi olacaktır. Yüksek modernist yapıtların açık ve örtük yönelimsel nesneleri, elbette, yalnızca analitik bir gözle bakıldığında birbirinden ayrılabilir; bunların girift bir biçimde iç içe geçişi, Adorno'nun bir yapıtın "gerçek içeriği" olarak gördüğü şeyi oluşturur; söz konusu içerik, örtük ve açık yönelimsel nesneler arasındaki ayrım ve örtüşme nedeniyle, felsefi açımlamayı gerektirir. Doğal dünyanın (duyumsal tikellik dünyasını biz görmez ve bilmeyiz) doğrudan (algısal) ulaşılmazlığını koruyan imge/benzerlik ayrımı, daha az radikal yapıtların (Diebenkorn, Giacometti, Proust) daha radikal yapıtlarla (Pollock, Beckett) karşılaştırmalı olarak ele alınmasına olanak sağlar. Bir benzerlik içindeki bir imgeyi algılamak –burada imge idesinin kendisi kaynağını yüksek modernizm anından alır– geleneksel sanat yapıtlarının modern ve böylece bizim için yeniden önemli hale gelmesine imkân verir. Bu sorunlardan bazılarına ilişkin bir değerlendirme için benim şu yazıma bakınız: "Death of Sensuous Particulars: Adorno and Abstract Expressionism," *Radical Philosophy* 76 (1996): s. 7-18.


Podium


NOTSTAND

Auschwitz Sonrasında Eğitim

THEODOR W. ADORNO

Tutsakları cezalandırmak için zalimce yöntemler icat eden bir Auschwitz muhafızı olan Boger'e göre, insanları eğitip disiplin altına alarak, olmaları istenen hale getirmek için, onları sıkıntıya sokmak zorunluydu. Pek çok kişinin hiç düşünmeden kabullendiği, insanları zora koşmanın eğitici gücü olduğu yönündeki görüş tamamen sapıkçadır. Olabildiğince çok acıya dayanmanın cesaretin ta kendisi olduğu düşüncesi uzun zaman önce mazoşizme yakıştırıldı ki, mazoşizm de psikolojinin gösterdiği gibi sadizmin ayrılmaz bir parçasıdır. Böyle bir eğitimin amacı olan ve pek yüceltilen zora koşma, aslında acıya duyarsızlıkla aynı anlama gelir. Bu türden bir ilişkide, kişinin kendi acısıyla başkalarının acısı arasındaki ayrımın dahi belirginleşmediği ortadadır. Kendilerine karşı sert olanlar başkalarına karşı da sert olma hakkını kendilerinde görmekte ve onlara sert davranıldığında bastırmak zorunda kaldıkları acının intikamını almaktadırlar. Eğitimin acı verme ve acıya dayanma kapasitesi çerçevesinden kurtarılması sayesinde bu mekanizma da bilince çıkacaktır. Başka bir deyişle, bundan sonra eğitim, felsefeye hiçbir şekilde yabancı olmayan bir düşünceyi hayata geçirecektir, yani korkunun bastırılmamasını. Korku bastırılmadığında, kişi durumun gerektirdiği kadar korktuğunu kabullendiğinde, tam da bu yolla, bilinçaltına itilen ve başka şekillerde kendini gösteren korkunun zarar verici etkileri ortadan kalkabilir.

Hiç düşünmeden çoğunluğa uyan kimseler, kendilerini birer nesne haline getirmiş olurlar ve yaşamlarını özerk varlıklar olarak sürdüremezler. Ötekilere amorf bir kitle muamelesi yapmaya hazır olmaları da buna uygun düşer. *Otoriter Kişilik* (1950) adlı kitabımda bu tür kişilik yapısına manipülatif kişilik adını vermiştim; (Auschwitz komutanı) Höss'ün günlüğü ve Eichmann'ın öyküleri daha yayımlanmamıştı o zamanlar. Manipülatif kişilik konusundaki

betimlemelerim II. Dünya Savaşı'nın son yıllarına kadar geriye gider... Manipülatif kişiliğin ayırt edici yönleri (Nazi liderleri hakkındaki kaynaklarda herkes bunları bulabilir) organizasyon takıntısı, dolaysız insancıl deneyimler edinmede genel yetersizlik, bir tür duygusal katılık ve aşırı gerçekçiliktir. Bu türden kişiler, her ne pahasına olursa olsun, gözle görünen elle tutulan, fakat gerçekdışı bir Reel-politiğin peşinden gitmek ister. Böylesi insanlar ne dünyayı olduğundan farklı düşünebilir, ne de farklı olmasını isterler; "iş yapma" iradesinin etkisi altındadırlar ve bu işin içeriğini sorgulamazlar. Bunlar etkinlikten, bu anlamdaki sözde "verimlilikten" öyle bir kült çıkarırlar ki, belirtileri etkin kişilerin propogandasında bulunabilir. Gözlemlerim beni yanıltmıyorsa ve yaptığımız bir dizi sosyolojik araştırmadan bir genellemeye gidebilirsek, bu türden insanların düşündüğümüzden çok daha fazla sayıda olduğunu söyleyebiliriz. Pek çok insanda, örneğin her gün gazetelerde haklarında çıkan haberleri okuduğumuz genç suçlularda, çetebaşlarında, önceden birkaç Nazi canavarında örneklerini gördüğümüz niteliklere rastlamamız işten bile değil. Bu manipülatif kişilik türünü bir formüle indirgemeye çalışacak –belki bunu yapmamalıyım, fakat bir anlayış oluşturulmasında faydası olabilir– ve ona şeyleştirilmiş bilinç türü adını vereceğim.

Bu biçimde şartlanmış olan kimseler önce kendilerini bir şekilde şeylere çevirirler. Ondan sonra da yapabildikleri ölçüde ötekileri şeylerle bir tutarlar. En az Naziler arasında olduğu kadar genç suçlular arasında da popüler olan "bitirmek" ifadesi bu kavram için yerinde bir açıklama getiriyor. "Bitirmek" ifadesi insanları yapay şeyler olarak iki biçimde tanımlar. Burada son savaştan önce Paul Valéry'nin söylediği bir şeyi hatırlatmakta yarar var: "İnsanlık-dışılığın geleceği parlaktır." Şeyleşmiş bilinçle mücadele etmek özellikle zordur; çünkü aslında insancıl deneyimleri yetersiz olan manipülatif kişilikler tam da bu sebepten bir tepkisizlik geliştirirler ki, bu da onları akıl hastası insanlarla ya da psikotik karakterlerle, kısacası şizoidlerle ilişkilendirmemizi olanaklı kılar.

Auschwitz'in tekrarlanmasının önüne geçmek için çalışırken, ilk yapılması gereken, manipülatif kişiliğin nasıl ortaya çıktığını açıklığa kavuşturmaktır; bu sayede, ortaya çıkmasına neden olan koşullar değiştirilerek gelişimi engellenebilir. Burada somut bir öneri yapmak isterim: Auschwitz suçluları üzerinde bilimin elindeki tüm yöntemlerle, özellikle de psikanaliz yöntemiyle çalışarak bir insanın nasıl o hale geldiği araştırılabilir. Bu kimselerin hâlâ insanlık için iyi bir şey yapma şansları vardır; karakter yapılarıyla

çelişse bile, Auschwitz'in ortaya çıkışına koydukları katkıların incelenmesine izin verebilirler. Ancak bunun için, tabii ki gönüllü olmaları gerekir. Hiç kuşkusuz konuşmalarını sağlamak çok zor olacaktır. Nasıl bu hale geldiklerini söyletebilmek için onların yöntemlerine benzeyen hiçbir yöntem kullanılamaz. Kolektiflikleri içinde ya da hepsinin eski Naziler oldukları duygusu dolayısıyla, kendilerini o kadar güvende hissediyorlar ki aralarından nadiren suçluluk hissedenler çıkıyor; yine de, onların içinde bile, bunun değiştirilmesine imkân tanıyacak psikolojik temas noktaları olacaktır, örneğin narsisizm, ya da daha açık konuşmak gerekirse, kibir gibi. Kendilerini önemli hissedebilir ve sayısız kaset doldurmuş olan Eichmann gibi sınır tanımadan kendileri hakkında konuşabilirler. Yeterince derine indiğimizde, bu insanlarda, bugün büyük ölçüde dağılan eski bilincin uğraklarından kalıntılarla karşılaşacağımızı varsayabiliriz. Onları bu hale getiren içsel ve dışsal koşulları anladığımızda –bunun belirlenebilir olduğunu hipotez olarak öne sürmem hoşgörülürse tabii– ancak o zaman yinelenmemesi için alınabilecek pratik önlemlerin çerçevesini çizebileceğiz.

Gösterilen çabanın bir şekilde işe yarayıp yaramayacağını ancak deneyerek görebiliriz. Olanakları abartmak istemem. İnsan edimlerini açıklarken sadece koşulların yeterli olmayacağını anlamak zorundayız. Aynı koşullar altında kimileri bir yolu seçer, kimileri öbürünü. Fakat yine de bunu denemeye değecektir. İnsanların nasıl bu hale geldiği sorusunun konması bile tek başına bir açıklığa kavuşturma potansiyeli taşıyor olabilir. Belli koşullar altında durumumuzu, yanlış olarak doğamız saymamız, verili ve değişmez görmemiz, varoluşa geçmiş bir şey olduğunu dikkate almamamız da bilinç ve bilinçsizliğin uğursuz durumunun bir parçasıdır. Şeyleşmiş bilinç kavramından söz etmiştim. Bu tür bir bilinç her şeyin ötesinde herhangi bir varlık kazanma sürecine, kendi koşullarımız üzerine düşünmeye karşı kendisini körleştirir ve varolan her şeyi mutlak kabul eder. Eğer bu takıntılı döngüyü kırabilirsek bir nebze de olsa kazançlı çıkacağımızı sanıyorum.

Şeyleşmiş bilinçle ilgili olarak yalnızca belli küçük grupların ilişkilerini değil, teknolojiyle ilişkimizi de dikkatli bir şekilde incelemeliyiz. Bu ilişki de en az onunla bir şekilde bağlantılı olan sporla ilişkimiz kadar kararsızdır. Bir yanda her dönem toplumsal olarak ihtiyaç duyduğu kişilikleri (psişik enerjinin dağıtım türlerini) üretir. Teknolojinin baş aktörlerden biri olduğu bizimki gibi bir devirde de dünyamız teknolojik insanlar, yani teknolojiyle

uyumlu insanlar üretir. Bunun makul sebepleri vardır. Kendi dar alanlarında hiç de saçma görünmezler ve bu durum çok daha genel bir bağlamda etkin olma şansı verir. Öte yandan, teknolojiyle bugünkü ilişkimizde abartılı, akıldışı ve patetik bir şeyler vardır. Bunu "teknolojik örtü" ile açıklayabiliriz. İnsanlar teknolojiyi meselenin kendisi, kendinde bir amaç ya da kendi başına varolan bir güç olarak görerek, onun aslında insanoğlunun becerilerinin bir uzantısı olduğunu unutuyorlar. Araç olan –ve teknoloji insan türünün hayatta kalmasının somut aracıdır– bir fetişe dönüşür, çünkü hedef –iyi bir yaşam– saklanmış ve insan bilinciyle bağlarını koparmıştır. Bunu ancak, az önce formüle ettiğim kadar genel anlamda söylersek durum açıkça ortaya konmuş olur. Yine de böyle bir hipotez fazlasıyla soyuttur. Tekil kişilerin bireysel psikolojilerinde teknolojinin nasıl olup da bir fetişe dönüştüğünü; ya da onları, insan-kurbanları Auschwitz'e mümkün olduğunca kolay ve çabuk taşıyacak bir ray sistemi icat etmeye, ardından orada neler olduğunu unutmaya kadar götüren aşırılıkla, teknolojiyle rasyonel bir ilişki arasındaki eşiğin nerede olduğunu tam olarak bilemiyoruz. Teknolojiyi fetiş haline getirmeye eğilimli kişiler, en basit anlamıyla sevgiye yabancı insanlardır. Bunu duygusal ya da ahlaksal anlamda değil, cinsellik içgüdülerinin kusurlu olması anlamında kullanıyorum. Bu insanlar tepeden tırnağa buz gibidir ve tam da bu sebepten sevgi olanağını reddetmek ve diğer insanlara olan sevgilerini daha ortaya çıkmadan bastırmak zorundadırlar. İçlerinde kalan tüm sevgi gücünü de teknolojik araçlara yöneltirler. Berkeley'de "Otoriter Kişilik" konusunu incelerken, üzerinde çalıştığımız önyargılı, yetkeye muhtaç kişilik tiplerinde bunun pek çok örneğiyle karşılaştık. Deney öznelerinden –ki bu sözcük de şeyleşmiş bilincin sözcüklerinden biridir– biri, "Ben iyi alet edevatı severim," diyordu, hem de ne tür bir ekipmandan söz ettiğini belirtmeksizin. Bu kişinin sevgisi bu türden şeyler ve makineler de çözünmüştü. Bu konuda asıl endişe verici olan –endişe vericidir çünkü onunla mücadele etmek umutsuz bir çaba olacaktır– söz konusu eğilimin uygarlaşma eğilimiyle iç içe geçmişliğidir. Bununla mücadele etmek *Zeitgeist* ile mücadele etmekle eşdeğerdir. Öte yandan burada anlattığım şey, Auschwitz'e karşı konumlandırılan eğitimin en zorlu yönlerinden biridir.

Bu türden insanların belli bir anlamda soğuk olduğunu söyledim. Gerçekten de genel olarak soğukluk üzerine çok az söz söylenir. Soğukluk antropolojinin ana konusu ve dolayısıyla toplumumuzdaki insanların doğasının temel özelliklerinden biri olmasaydı, insanlar çok yakınlarındakiler ya da çı-

kar ilişkileriyle doğrudan bağlı oldukları kişiler dışındakilere neler olduğuna tamamen kayıtsız olmasalardı, Auschwitz ortaya çıkmazdı ve insanlar onu kabullenmezdi. Şu anki biçimiyle –ve muhtemelen geçmiş yüzyıllardaki biçimiyle de– toplum Aristoteles'ten bu yana ideolojik olarak kabul edildiği gibi çekim kuvvetine değil, kişinin kendi çıkarlarını başkalarının çıkarları karşısında koruma çabasına dayanır. Bizzat insan doğasının özünde yansımasını bulan bu çabaya karşı duran, "yalnız kalabalığın" sürü güdüsü, bir tepkidir; kendi soğukluklarına dayanamayan, fakat durumlarını değiştiremeyen insanların bir araya toplanmasıdır. Günümüzde istisnasız herkes çok az sevildiğinden yakınır ve bunun nedeni de kendilerinin çok az sevebilmesidir. Uygar ve zararsız insanlar arasında Auschwitz gibi bir şeyin meydana çıkmasını sağlayan en önemli psikolojik koşul da, hiç kuşkusuz özdeşleşme yetersizliğidir. "Parazitlik" denen şey başta ticari çıkarda ifadesini buluyordu, kişinin tüm diğerlerinden önce kendini düşünmesi ve başkalarının önünde serbestçe konuşarak kendini tehlikeye atmaktan kaçınmasıydı. İşler böyle yürüyordu, genel yasa buydu. Korku içinde suskun kalmak sadece bunun sonucudur. Toplumsal monadın, soyutlanmış rakibin, ötekilerin kaderine kayıtsızlık olarak soğukluğu, çok az insanın direnebildiği bir olgudur. İşkenceciler bunu bilir, sık sık bunu sınama şansını bulurlar.

Beni yanlış anlamayın. Sevgiyi yüceltmeye çalışmıyorum. Sevgiyi yüceltmeye çalışmanın boşa olacağı kanısındayım. Zaten kimsenin buna hakkı yok, çünkü bugün varolduğu haliyle insanların istisnasız olarak eksikliğini hissettiği bir şeydir sevgi. Sevgiyi yüceltmek değiştirmek istediğimiz kişilik tipinden başka bir kişilik tipinin varolduğunu kabul etmek anlamına gelecektir, çünkü seveceğimiz kişiler sevme yeteneğinden yoksundur ve bu yüzden sevilmeyi hak etmezler.

Bu genel soğukluğun kökünü kurutmak Hıristiyanlığın en önemli itkilerinden biridir ki, dogmayla dolaysız olarak özdeşleştirilemez. Yine de bu çaba başarısızlıkla sonuçlanmıştır; sebep, soğukluğu üreten ve devam ettiren toplumsal düzeni dert edinmemesidir. Belki de insanlar arasında herkesin arzuladığı sıcaklık, tarihte çok kısa zaman dilimleri içinde, belli küçük gruplarda, bir de barış içinde yaşayan ilkellerde gerçekleşmiştir. En çok, kötülenen ütopyacılar bunu görmüştü. Charles Fourier çekimi tarif ederken, insana yaraşır bir toplumsal düzen tarafından üretildiğini söylemişti. Ayrıca bu durumun ancak insanların arzuları bastırılmayıp gerçekleştiğinde ve serbest bırakıldığında ortaya çıkabileceğini de kabul etmişti. Bir zarar verme koşulu

olarak soğukluğa bulunabilecek tek çare, kişinin kendi koşullarını kavraması, bu koşulları bireysel düzeyde ortadan kaldırmak için çalışması olabilir. Çocuklukta işlerin yolunda gitmesinin, çocuklara daha iyi muamele edilmesinin bu alanda şansımızı artıracağını düşünebiliriz. Ama burada da bir yanılsama vardır. Hayatın katılığı ve zalimliği konusunda hiçbir şey bilmeyen çocuklar er ya da geç, koruyucularını kaybettiklerinde, barbarlığa maruz kalacaklardır. Üstelik bu toplumun ürünleri olan ve onun izlerini taşıyan ebeveynlerin sıcaklık göstermelerini sağlamak da mümkün değildir. Çocuklara sıcak davranma konusundaki savaşım eninde sonunda yapay bir sıcaklığa dönüşmekte ve kendi kendini olumsuzlamaktadır. Ayrıca öğretmen–öğrenci, psikolog ve hasta ya da avukat ve müvekkil arasındaki meslek dolayımıyla kurulan ilişkide sevginin zorunlu kılınması da mümkün değildir. Sevgi dolaysız bir şeydir ve öncelikle dolayımlı olan ilişkilerin karşıtıdır. Sevmeye teşvik etme –özellikle emir kipinde, yapılması gereken bir şey olarak– soğukluğu ebedileştiren ideolojinin bir parçasıdır. Sevme yeteneğine karşı işleyen baskı ve zorluk ideolojiye içkindir. Soğukluktan kurtulmak için ilk yapılması gereken şey onun bilincine varmak ve ortaya çıkış dinamiklerini kavramaktır.

Konuşmamı bitirirken Auschwitz'in ortaya çıkış nedenleri olan öznel mekanizmaları genel olarak bilince çıkarmanın birkaç olanağına da değinmek isterim. Bu mekanizmalara ve onlar üzerine bilgi edinmeyi engelleyen tipik savunma biçimlerine aşina olmak zorunludur. Bugün Auschwitz'in çok kötü olmadığını, ya da o kadar da kötü olmadığını savunan kişi tüm o olan biteni savunuyor demektir ve böyle biri Auschwitz'ler tekrarlandığında ya bir kenarda oturup izleyecek ya da içinde bulunacaktır. Rasyonel aydınlanma bilinçaltı mekanizmaları doğrudan çözmese bile –ki bu psikolojide gayet iyi bilinen bir gerçektir– en azından bilinç öncesindeki bazı karşı nedenleri güçlendirir ve aşırılıklara ilişkin olumsuz bir iklim yaratılmasına yardımcı olur. Bu özelliklerin Auschwitz'de ortaya çıkan sayrıl doğasının küçük bir bilinci bile, bütün olarak kültürel bilincimize sızsa, insanların bu özellikleri kontrol etmesi kolaylaşabilir.

Buna ek olarak, Auschwitz'in yöneldiği grubun değişme olasılığı açığa çıkarılmalıdır. Gelecekte Yahudilere değil de, mesela Üçüncü Reich'ta korunup kollanan yaşlılara yönelebilir, aydınları ya da düzene uymayan herkesi hedef alabilir. Böyle bir anlayışın en rahat gelişip serpileceği yer hiç kuşkusuz uyanmakta olan milliyetçiliktir. Milliyetçilik bugün daha da zararlıdır, çünkü uluslararası iletişim ve uluslarüstülük sebebiyle, artık kendisine körü-

körüne inanamaz ve hem kendisini, hem de diğerlerini hâlâ sağlam olduğuna inandırabilmek için alabildiğine abartılmak durumundadır.

En azından direnişe somut örnekler gösterilebilir. Örneğin, ötenazi tarihi eğitim programlarına dahil edilebilir. Almanya'daki direniş sayesinde ötenazi Nasyonal Sosyalistlerin hedeflediği kadar yaygın olarak uygulanmamıştı. Bu direnişin yalnızca mağdur olan kesimle sınırlı kalması da genel soğukluğun çarpıcı ve yaygın bir belirtisidir. Yine de eziyet etme ilkesinin altında yatan açgözlülüğe karşı bir direnç noktası oluşturur. Eziyet eden gruba dahil olmayan herkes bu eziyetin hedefi olabilir. Bu yüzden çok etkili bir benlikçi çıkar duygusu işin içine girer.

Yapılan eziyetin nesnel tarihsel koşullarını araştırabiliriz. Milliyetçiliğin geçmişte kaldığı bir çağda sözde ulusal yenilenme hareketlerinin sadistçe işlere alet olması işten bile değil.

Tüm politik öğretim Auschwitz'in tekrarlanmaması üzerine odaklanmalıdır. Bunun olabilmesi için de tek yol, herhangi bir iktidarı rahatsız etme korkusu olmadan, öğretimin açıkça kendisi üzerine eğilmesi ve Auschwitz'in tekrarlanmaması ilkesini merkeze almasıdır. Bu yüzden politik öğretim sosyolojiye dönüşmeli ve politik formların yüzeyselliği altındaki toplumsal güç oyunu konusunda insanları bilgilendirmelidir. Bir model önermek gerekirse, devletin nedenlerinin eleştirel olarak ele alınması saygı duyulacak bir eğitim modeli olacaktır. Devletin varlığı onu oluşturan bireylerin üzerinde düşünülürse, terör duygusu zihinlerimize çoktan yerleşmiş demektir.

Almanya'yı nadiren ziyaret ettiğim sürgün döneminde, Paris'te bulunduğum bir sırada, Walter Benjamin bana Almanya'da Nazilerin emirlerini yerine getirecek kadar çok işkenceci olup olmadığını sormuştu. Evet, yeterince vardı. Buna rağmen, sorunun kendisi çok yerindedir. Benjamin, liderler ve ideologlar için durum farklı olsa bile, sıradan insanların dolaysız çıkarlarına ters işler yaptıklarını ve başkalarını öldürürken kendilerini öldürdüklerini sezinlemişti. Korkarım en kuşatıcı eğitim dahi, yeni nesil katil liderlerin yetişmesine engel olamayacaktır. Yine de, alt kademede bulunan, köle gibi davranan ve yaptıklarıyla köleliklerini ebedileştirip kendilerini alçaltan kimseler, Boger'ler ve Kaduk'lar (1963-64 Frankfurt Auschwitz davasında mahkûm olan sadist toplama kampı muhafızları) varolduğu sürece eğitimin ve aydınlanmanın yapabileceği pek fazla bir şey yoktur.

Çeviren: Bülent O. Doğan



Adorno polis yardımıyla, öğrencilerin işgal ettiği enstitüyü boşaltmaya çalışıyor, Ocak 1969.

Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto

EMRE ZEYTİNOĞLU

Sanat ve protesto kelimelerini yan yana gören bir okuyucu, bu yan yana gelişten farklı anlamlar üretmek için harekete geçmiş olan zihnini denetleyemeyecektir. Zihin çabukça, üretebileceği olası anlamları en kolaydan ya da en alışılmış olandan, daha karmaşık olana doğru sıralamaya başlar. Bu sıralamanın en başında (ilk önce akla geliverecek) şudur: "Sanatın protesto etmesi." Ardından, kelimelerin yer değiştirmesi ile yeni bir anlam ortaya çıkar: "Protestonun sanatsal oluşu." Zihnin üçüncü ve dördüncü girişimi ise; bu kelimelerin ayrı ayrı kendileriyle çarpışma durumunu yaratır: "Sanatın sanat ile ve protestonun da protesto ile yan yana gelişi." Burada ilk bakışta (ya da "düz" bir bakışla) sanatın ve protestonun üretebileceği anlamlar, birbirleriyle hiçbir ilişkiye girişmeksizin kendi içine dönecek ve belki de söz konusu anlamların içe dönüşü, bizim ilgimizi pek çekmeyecektir. Biz daha çok birinci ve ikinci seçenekleri yeğlemek, üçüncü ve dördüncü seçenekleri de konudışı bırakmak gibi bir eğilim içinde olabiliriz. Sanatın sanat ile ve protestonun da protesto ile kapatılmasından doğan o içedönük anlamları, henüz işin başında konudışı bırakmanın uygun olacağı kanısına varabiliriz. Ama içedönük anlamları konudışı bırakmadan önce, şunu sormakta yarar vardır: "Sanat nasıl protesto edecektir?" Sonra da sıra şu soruya gelir: "Protesto nasıl sanatsal olur?"

Bir "şey"i protesto etmek üzere sanatı kullanıyorsak, demek ki protestonun niteliğinin değişebileceğini düşünüyoruz. Ya da durumu tersine çevirelim ve sanata bir protesto tavrı yerleştirelim: Bu kez göreceğiz ki tersine çevirmeye niyetlendiğimiz ilişki, anlamını birinci durumdan kopartıp alamıyor ve yine protestonun sanat aracılığı ile değiştiği saptanıyor:

• Protestonun içine sanatı yerleştirdiğimizde, protestonun niteliği değişiyorsa;

• Sanatın içine protestoyu yerleştirdiğimizde ise, yine (birinci durumda olduğu gibi) protestonun niteliği değişiyorsa;

her durumda edilginleşen, yalnızca protesto oluyor.

Tam bu anda, zihnimiz diğer bir soruyu yaratmadan duramaz: "Bir 'şey'i protesto eden sanat ile, protesto tavrının dışında kalan sanat arasında bir nitelik farkından söz edilebilir mi?" Aynı soruyu başka türlü sormayı deneyebiliriz: "Sanat, protesto tavrına talip olduğunda, protestonun etkisi altında edilgenleşiyor mu?" İşte sanat ve protesto ilişkisinin asıl anlamını bulduğu yer, bu ilişkinin ara-kesitinde yer alan bir sorunsalın kendisidir ve bu sorunsal, çözümlenmeye gereksinim duyarak karşımızda durur ki; hem sanatın hem de protestonun içinden üreyecek anlam, yukarıda öne sürdüğümüz seçenekler içine gizlenmiştir. Kendisini sanat ve protesto kelimelerinden kaynaklanan bir anlam alanına bırakmış olan zihin, bir yandan bu kelimelerin ayrı ayrı anlamlarıyla, bir yandan da onların birleştirilebilme olasılıklarıyla uğraşmaktadır. Zihin, bu sınırlı birleşmeden üretebileceği anlamların zenginleşemeyeceğini kısa bir süre içinde keşfedecek ve tutsak kaldığı bu dar alandan kurtulmanın yollarını arayacaktır.

Yalnızca iki kelimenin anlamları arasında bir yer değiştirme işlemi (yani "sanatın protestosu" ve "protestonun sanatı") bizi dar bir alan içine sıkıştırmışsa, o halde önce o dar alanı tanımaya çalışmamız gerekir. Tanımaya çalıştığımız dar alan hakkında şöyle bir soru sorabiliriz: "Sanat protesto ederken, kendi varoluş alanını terk mi ediyor?" Ya da şöyle soralım: "Sanatın protesto alanı, kendi varoluş alanının dışı mıdır?" Bir de şöyle sorabilme olanağına sahibiz: "Sanatın protesto etmesi, kendi varoluşundan vereceği bir taviz midir ve aynı anlamda, sanatsal niteliğe bürünmüş olan protesto mu kendi niteliğinden taviz vermektedir?" Tüm bu soruların işaret ettiği bir tek şey varsa, o da bizim içten içe sanatsal alan ile, protesto alanını ayırma alışkanlığı çerçevesinde hareket ettiğimizdir (gerçekten de birçok kişi bu alışkanlık doğrultusunda, sanatın protesto eylemine girişmesiyle anlamını yitirdiğine ve basit bir "araç" durumuna indirgendiğine inanıyor). Sanatın protesto eylemi sırasında anlamını yitirip yitirmediği (ya da bir "araç" durumuna indirgenip indirgenmediği) sorusu, ideolojik bakış açılarına göre farklı yanıtlarla karşılaşır. Daha açık bir söyleyiş ile; sanatı nasıl tanımladığımıza göre değişen bir durumdur söz konusu olan... Bu tanımlar bağlamında, "nesneler-kelimeler-kavramlar" arasında öngörülen bir

ilişkinin saptanması ile ortaya çıkabilecek bir yanıt olmalıdır bu... Theodor Adorno yirminci yüzyılın ilk yarısında, "nesneler-kelimeler-kavramlar" arasında saptadığı anlam ilişkilerinden, bir "üst-sanat" tanımı çıkartmıştı.

Toplumsal iletişim içinde kullandığımız nesneler ve kelimeler, kavramlar ve düşünceler ile bir "çakışmama" durumu yaşamaktadır. Terry Eagleton'ın; Adorno'nun "Autschwitz Sonrası Sanat"ını yorumlarken vurguladığı gibi: Kahvenin kendine has aromasını ifade edebilen bir sözcük var mı? Ya da herhangi bir tadı kendi başına ve hiçbir yardımcı, çağrışımcı sembol kullanmaksızın açıklayabilen bir biçim bulabilir miyiz? Adorno'ya göre, dilimiz pörsük ve anemikti (yani, kanı çekilmişti); bedenin deneyimlediği gerçeklik duygusunun açığına düşmüştü. O yalnızca, dilin duyumsal deneyimlerimizin dışında kaldığını, böylece kavramlar ile düşüncelerin, nesneler ve kelimelere ilgisiz olduğunu açıklamak istemiyordu. Adorno'nun asıl önemsediği sorun, yaşanılan hiçbir fiziksel deneyimin ifade ediliş biçiminin, bedensel bir karşılığının olmamasıydı: Dil ya da nesnelerin iletişime sokulmuş anlamları, bedenin tam "orada" ve "o zamanda" deneyimlediği fiziksel bir "maruz kalış"ın karşılığı değillerdir. Eagleton, yine "Autschwitz Sonrası Sanat"ı yorumlarken şunu yazıyor:

> Benim şahsıma ait olan bir çift ayağımın kendine özgülüğünü ıskalayan "ayak" sözcüğünün, benimkinden başka birçok ayağı imlemesi, "ayak" sözcüğünün bir kusuru değildir.

Dilin genelleme özelliği vardır ve bunun için üzülmek (ya da bu özelliğin üstesinden gelemediğimiz için çaresizlik hissetmek), bir çamaşır makinasından Dünya Kupası maçlarını izleyemediğimiz için üzülmek kadar yersiz bir davranış olacaktır. Aynı durumda; nesne, nesne kavramı ve o nesnenin kelime ile ifadesi arasında da sorunlu bir ilişki vardır:

> Bir nesnenin kavramı, o nesnenin duyusal yaşamından tahripkâr derecede uzak, solgun bir zihinsel kopyası değildir; toplumsal pratiklerin toplamıdır. Yani şeyi imleyen sözcüğüyle bir şey yapmaktır. Bir kavram, bir ingiliz anahtarının kullanımının ingiliz anahtarına benzemesinden öte, bir nesneye benzemez.[1]

Eğer Adorno, kavramlar dünyasını ve düşünceyi bedene geri vermek niyetini taşıyorsa, o halde söz konusu niyeti gerçekleştirebilmenin yolu neydi? Bu-

nun ilk bakışta, bir tek yöntemi bulunuyordu: Bütünün içinden, tikel olanı çıkartıp almak: Dilin genelleme özelliği ile bedenin tikel olarak hissettikleri çerçevesinde bir gerilim yaratmak... Böyle bir gerilimin bize anlatabileceği tek şey, tikel ile nesnenin toplumsal anlamı ve kelimenin genelleme özelliği arasında bir bağın, yine de kolayca giderilemez oluşudur. Açıkçası; tikel ile bütün arasında süregiden bir anlam ilişkisi, bütünün tikeli yönlendirebilme gücünün göstergesidir: Özne, piyasa içinde piyasaya karşı bir bakış açısı geliştirerek kendisini özgürleştirse de, o, varoluşu bakımından hep piyasa mantığına bağımlıdır. Biliniyor ki; egemen bir sistemin işleyiş mantığı içinden, ona "evet" ya da "hayır" demenin bir farkı yoktur (bu, bir burjuva "özgür" bireyinin de sorunuydu).

Adorno özerk tikellikler ile bütün arasında hem bir mesafeden, hem de bir bağdan (bütünlükten) söz ediyorsa, estetiğin içinden konuşuyor demektir ve bu gerilimin en iyi barınağı sanattır: Tikelin özerkliği ile evrenselin, uyum içinde geçindiği yer... Tam burada, Adorno'nun nesnelere bakış yöntemi ile sanat arasında bir ilişki kurma olanağı bulabiliriz: Eğer nesne kavram olarak, toplumsal pratiklerin bir toplamı durumunda bulunuyorsa, onu toplumsallığın dışına doğru çekmek zorunda kalacağız (bunu yapmazsak, nesne, kolektif kararların doğrultusunda genellenmiş anlamından kurtulamayacak ve pratiğin felç ettiği o anlamın tutsağı olacaktır). Denediğimiz şey, nesneyi "sanatsal gerçeklik" yönünde anlamlandırmak ve "toplumsal gerçeklik" karşısında bir alternatif haline getirmektir. Nesne ile nesnenin telaffuz ettiğimiz kavramı arasındaki karşılaştırma sırasında, bir "çakışmama" sorunu ortaya çıkar. Daha değişik bir söyleyiş ile; kavramın nesne ile olan çakıştırılma işlemi, elimize (kavram adına) bir "artık" bırakır. Belki de, "sanatın kendisi, bu karşılaşma anında elde edilen artığın imasından ibarettir" cümlesi, Adorno'vari bir sanat adına kullanabileceğimiz en belirgin cümle olacaktır.

Ludwig Wittgenstein

Adorno, Heidegger'e yönelik eleştirel tavrını Wittgenstein karşısında da sergiler. Aydınlanma diyalektiğinde de görüldüğü üzere, burjuva düşünürleri, kapitalist düzenin kendi özüyle çelişki içinde bulunmasını ya görmezden gelirler ya da bu çelişkinin sürüp gitmesini isterler. İşte Adorno'ya göre hem Heidegger, hem de Wittgenstein bu türden düşünürler arasında sayılmalıdır. Wittgenstein'ın *Tractatus Logico-Philosophicus* isimli yapıtını inceleyen Adorno'nun onun diğer yapıtları hakkındaki bilgisi ne yazık ki azdır. Bu sebeple Adorno'nun Wittgenstein eleştirileri çoğunlukla *Tractatus*'a dayanır. Ona göre Wittgenstein, *Tractatus*'ta pozitivist aşırılıkları itaatkâr-hizmetkâr hakikilik zihniyeti içine taşımış, kitlesel yanılsamalar içine girmiş ve böylece hiç de felsefi olmayan bir tavır sergilemiştir. Oysa Adorno'ya göre felsefe, tam da hakkında konuşulamayan üzerine konuşmaya gayret etmek, demektir. Bu nedenle Adorno, Wittgenstein'ı eleştirir, Wittgenstein düşüncesini tümüyle reddeder.

Sanatsal gerçeklik ile toplumsal gerçeklik arasındaki söz konusu gerilim, kesinlikle "yıkıcılık" üzerine geliştirilen bir hedef düşünce temelinde kurulmamıştır. Alternatif niteliği gösteren iki karşılıklı güç, birbirlerini yok etmek üzere harekete geçmezler; en azından sanat yanından baktığımızda bu böyledir. Bu yüzdendir ki (yine sanat yanından bir bakışla); iki gerilim etkeni arasında, çok ince bir kanal ile oluşan bir "kader birliği" ya da daha dramatik bir tanımla, bir "suçortaklığı" saptanabilir (gerilimin sürekli var olabilmesi için bu kaçınılmazdır). Sanat, ancak kendisini kurtarmağa çalıştığı "şey" ile yüz yüze geldiğinde kendi varlığını deneyimleyebilecektir (toplumsal pratiğin anlamlandırdığı nesne ve o nesnenin kavram ile karşılaşmasından doğmuş "artık" biçimin, yüz yüze gelişi). Bu yüz yüze geliş, sanatın, eleştirisini yaptığı toplumsal koşullardan, kendisini (sürekli biçimde ve her yüz yüze gelişte) yabancılaştırdığı andır: Sanatın, kendisini bu anın deneyimine adadığını söylememiz hiç de abartılı bir saptama olmayacaktır. Oysa burada bir açmaz, zihinlere yeni sorunlar gönderir. Çünkü, sanatın toplumsal gerçekliğe yabancılaştığı an (öyle bir somut veri bulunabilmişse), sanatın kendisini "ayrıcalıklı" ilan ettiği ve iktidara geldiğini hissettiği andır. Üstelik bu iktidar alanı son derece açık vaatlere de yer verebilecektir.

O halde, sanatın iktidarını ilan ettiği durumda (ve aynı anda), bu iktidarı hemen iade etmekten başka seçeneği olamayacaktır. Sanatın elindeki iktidarı hemen iade etmek isteğinin nedeni açıktır: Bir iktidar neyi vaat edebilir? Bu refah mıdır, güvence mi; özgürlükler ya da yeni verimli topraklar mı; yoksa ebedi dünya barışı mı? vs... Sanatın yakaladığı iktidar, bunların hiçbirini gerçekleştirebilecek pratiğe yönelik bir gücü ona sunmayacaktır ve o toplumsal gerçekliğin tanımları arasında yer alan bir iktidar kavramının tümüyle dışındadır.

> Adorno'ya, Webern'in dünya ekonomisi için hiçbir şey yapamayacağını söylemenin bir yararı yoktur. O bunu belki bizden çok daha iyi bilmektedir ve kendi doktrinlerini savunmaktansa onların gülünçlüğünü bizim yüzümüze vurmakla daha çok ilgilenmektedir.[2]

Ne var ki; sanatın, pratik iktidar alanı ile hesaplaşma yetisi, ona toplumun pratik alanda yitirdiği erdemi ansızın geri vermez (bu çok kolay elde edilmiş bir değer olurdu). İşin doğrusu, sanatın erdemlilik ile bir alış-verişi yoktur; onun yapabildiği, iktidarı elde ettiği anda (hiç zaman yitirmeksizin)

kendi gerçekliğini geçersiz kılmaktır, hepsi bu... Sanat bu yolla, boş vaatler üzerine kurulmuş iktidar alanının tüm yalanlarından arınabilir ve kendisini yalan söyleme suçunun dışına atabilir, ama bu kez de iktidarı iade ettiği sırada, şiddetle karşı çıktığı "şey" ile derin bir "suçortaklığı"na yönelmekten geri durmaz: Bunlar aslında yeniden, yeniden ve yeniden... yüz yüze gelişlerdir. Sanatın toplamdaki gerçekliği, bir yandan, karşı çıktığı "şey" ile derin bir uzlaşma durumu yaratmasında ise; diğer yandan da, o uzlaşmayı bir yanılsamaya uğratmasıdır. Metalaşmış bir dünya alternatif bir ideoloji düzeyinde ancak bir yanılsama olarak onaylanabiliyorsa, sanatın buradaki işlevi toplumsal pratikteki yanılsamayı da bir yanılsama içine sokmaktır: Örneğin, daha önce de belirttiğimiz gibi; piyasa mantığına bağımlı olan öznenin, kendi özerkliğini yakalamasına yardımcı olabilecek sanat, işte bu yanılsamayı kullanarak başarı yollarını ararken, kendisini de yine bu yanılsama ile piyasa mantığından bağımsızlaştırabilir. Adorno'nun yanılsama yaratan sanatını, Marx'ın saptamalarında aramak son derece doğru bir yaklaşım olacaktır: Sanat, üretim biçimi açısından, toplumun tüm işleyiş koşullarına bağımlıysa da, yine de tikele yönelik tavrıyla ondan ayrılır. O düpedüz bir metadır ve meta dünyasının denetim alanından kendini kurtaramaz; oysa yapısal olarak içinde taşıdığı yanılsama yaratma yetisi yardımıyla, meta alanını yanılsamaya uğratabilir. Meta alanını yanılsamaya uğratmış olan sanat, böylece kendi "meta olma durumu"nu da yanılsamaya uğratmış olacaktır: Sanat meta ortamının içinde midir, dışında mı? Dahası, meta ortamının sanat alanı içindeki mantığı nasıl tanımlanabilir? Bu soruların karşılığı artık belirgin değildir. Tikelin özerkleşmesinin başka bir yolu yoktur. Saf bir özerklik, ortaya idealize edilmiş bir özneyi çıkartır. Aslında Kant da estetiği tanımlarken, onu sanatla ilişkilendirmemişti (sanatın estetikle ilişkisi, kendinden sonraki Alman filozoflarının işidir yalnızca). Kant'ın yapmak istediği, Aydınlanma'nın öznesine, özerkliği sunabilmekti daha çok (özneye özerk aklın sunumu)... Adorno, tam da bu bağlamda estetikçidir.

Fakat Adorno ile Marx'ı, yalnızca meta ortamı çerçevesinde ilişkilendirmek, elbette eksik kalmış ve hayli sıradan bir saptamadır. Bu ilişki, sanat ve yanılsama temeli üzerine kurulmuş bir yapıyı ifade edebilmesi bakımından çarpıcı bir özellik taşısa da; Adorno'nun, düşünceyi bedene geri vermek düşüncesini hiçbir zaman göz ardı etmemekte yarar vardır (günümüzde, iktidarını kayıtsız şartsız ilan etmiş liberal dünyanın sanatı, estetiği bir simülasyon olarak yorumlarken, gerekçelerini genellikle meta ve meta-olmayan nesneler arasındaki

ayrımın ortadan kalktığı savı üzerine kurmaktadır, ama bu kez de düşüncenin bedene geri verilmesi savı, tartışma ortamından uzaklaştırılmış olur. Ancak bu, hem Adorno'nun hem de günümüz sanatının artı ve eksilerinin sorgulanacağı başka bir çalışmanın konusudur). Çünkü sanatın yarattığı yanılsamanın, bir genelleşme ile tikellik arasındaki her tür gerilimi gündeme getirdiği ve bu gerilimin, her tür toplumsal pratik ile, tikelin özel durumu arasındaki mesafeyi gözler önüne serdiği (en azından bu amaçla hareket ettiği) unutulmamalıdır.

Toplumdaki yabancılaşma sorunu ile meta ortamı arasında yakın bir ilişki varsa da, Adorno'nun geniş perspektifi, kimi zaman söz konusu ilişkiyi aşan bir görünüme dönüşür: İnsanlık tarihi üzerine kurabileceğimiz en kapsayıcı cümle; "bu tarihin 'felaketler fablı' olduğu"dur. Marx'ın da yazdığı gibi, Taş Devri'nden yıldız savaşlarına kadar, insanlar için evrensel bir öyküden söz edilecekse, bu, bir başarının değil, yoksulluğun ve acının öyküsü olacaktır. Her dönemin kendine ait koşullarından türetilmiş "araçsal" bir aklın acımasız darbelerine karşın, insan bedeni varlığını sürdürebilmiştir ve bedenin tarih boyu deneyimlediği şey, zevk almak değil, acı çekmektir. Nazi ölüm kampları ise, bu acı çekmenin ve ölümcül darbelerin çizdiği en açık resimdir. Durmaksızın nesneler-kelimeler-kavramlar arasındaki anlam kaymalarından konu açıp duruyorsak, bunun ardında yatan, o "felaketler fablı"nın yarattığı alacakaranlık tarihinin hissedilmesidir. Özgürlük kavramı nasıl ki toplumsal bir iletişim içinde, bir kelimeden başka bir şey değildir ve o zavallılaşan kelime ile özgürlük arasındaki ilişki yok denecek kadar azdır (ingiliz anahtarı örneğinde olduğu üzere); tarih dediğimiz "şey" de, insanlığın gerçek öyküsünden o kadar uzaktır. Bugün adına "tarih" dediğimiz her tür za-

Martin Heidegger

Martin Heidegger (1889-1976) tarafından "fundamental ontoloji" olarak ifade edilerek geliştirilen felsefi yaklaşıma, Almanya'da Eleştirel Kuramın tek gerçek rakibi diyenler az değil. Heidegger düşüncesinin zengin çağrışımlara imkân veren felsefi dilinin yanı sıra onun "Almanlık" nosyonuna açık ya da örtülü göndermeleri, fenomenolojik fundamental ontolojinin günümüzde de çekici kalmasını sağladı. Eleştirel Kuramın bazı temsilcileri, Adorno ile Heidegger arasındaki çatışmayı çekemezlik düzeyine indirgemeye; felsefi yaklaşımlarının benzer yönlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Heidegger ile Adorno arasında, aşılması çok güç bazı temel yaklaşım farkları vardır. Örneğin Heidegger'in felsefi sorunsalları Adorno'nunkinden tümüyle farklıdır. Adorno'nun "içkin eleştiri" yöntemi ile Heidegger'in fenomenolojik fundamental ontolojisi, yöntem açısından da birbirinden son derece uzaktır. Heidegger'in en azından bir dönem Nasyonal-sosyalist harekete olumlu yaklaşmış olmasıysa, Adorno ile arasındaki belki de en büyük farktır. Adorno özellikle *Hakikilik Jargonu* isimli çalışmasıyla, Heidegger için de bir temel hareket noktası olan, varoluşçu felsefenin dilini ideolojik açıdan eleştirmiştir. Ona göre Heidegger'in "varlığın anlamı nedir?" sorusu, bir kaçıştır ve felsefeyi gerçek sorunlardan uzaklaştırmaktır. Elinizdeki *Cogito*'nun 184. sayfasındaki "Neden Hâlâ Felsefe" başlıklı yazı, böylesi bir tavrın en az pozitivistlerinki kadar yüzeysel olduğunu anlatıyor.

vallı öykü, zamanın anlamsızca ve ruhsuzca ilerleyip durduğu, kötü bir "son" olarak algılanmalıdır.

Adorno'nun öne sürdüğü tarih düşüncesi, Autschwitz'e (ve diğer Nazi ölüm kamplarına) gelip dayanmışsa, belki bu, bir acı ve zulüm süreci olarak tanımlanabilir. Oysa böyle bir tanım, "sanatın, bu acı ve zulüm sürecinin (ve o sürece ait alanın) neresinde durduğu" üzerine bir soruyu yanıtsız kılacaktır: Aynı, sanat ile meta ortamı arasındaki mesafenin sorgulanışına benzer bir durumdur bu: Sanat, doğrudan acıların mı, yoksa acıların tarihine yabancılaşmış biçimde, zevkin mi (ya da Marx'ın söylediği gibi; başarının mı) tarihine dahil olmaktadır? Hiçbir şey, böyle bir sınıflandırmaya kolayca maruz bırakılamayacağı gibi sanat da bırakılamaz ve o sanat iki tarihin de tam içinde, bir "suçortaklığı" ilişkisiyle yer alır. Bunun nedeni sanatın hiçbir alanın iktidarını üstlenmek ve o alana karşı, iktidar yükümlülüğünün her koşulunu yerine getirmek niyetinde olmadığı düşüncesinde aranmalıdır. Etik, politik, ideolojik vs. boyutunda gerçekleşmiş bir alan seçimi ve o alanı iktidara taşıma isteği, sanatın hasım olarak gördüğü karşıt alanı yıkma çabasına giriştiği anlamına gelir. Böyle bir çaba estetiğin en önemli niteliği olan, iki karşıt alan arasındaki gerilimi gidereceği gibi, hasım alanı da düşüncede "hesap dışı" bırakır, görmezden gelme tavrını öne çıkartır: O hasım alan, acı ve zulüm tarihi de olsa...

Adorno, düşünceyi bedene geri vermek amacını dışa vururken, zavallılaşan kelimeler arasında genelleşmiş, kanı çekilmiş ve duygusuzlaşmış bir tarih kavramını çözümlemekten söz ediyordu kuşkusuz:

> Eğer düşünce, kavramdan kurtulmuş bir "uç-nokta" ile ölçülmüyorsa, daha başlangışta, SS'lerin kurbanlarının çığlıklarını müzik eşliğinde boğmasıyla, aynı karakteri paylaşacaktır.

Negatif Diyalektik'te okuduğumuz gibi; Nazi'lerin soykırım eylemi bile bedenin yuvarlandığı bir felsefi ortam içinde, acı ve zevki aynı anda temsil etme tehlikesine düşebiliyordu.[3] İşte acı zevk ile birleşebiliyorsa ve bundan kurtulmanın pratikte bir yolu yoksa, o acı "iyi" bir hal ile birleşmelidir. Buradaki zevk, acı çekmenin bir ölçüsü olarak karşımıza çıkar. Çözümlenmiş tarih, acı ve zulümü gerçek kılacak, ona anlamını beden karşısında bir gerçeklik olarak geri verecektir: Bu düpedüz, tarihin toplumsallık içindeki kullanımına, yani sınırlanmış tarih kavramının düşünce karşısındaki yetersizliğine bir başkaldırı ve şiddetli bir protestodur.

Sanatı başkaldırıya ve protestoya iten şey, önce acı, zulüm ve zevkin "suçortaklığı" ise; sonra da bu "suçortaklığı"nın bütününü içine alarak ona anlam veren kendisinin, zorunlu "suçortaklığı"dır. Bir kez daha yinelemekten usanmayalım ki, sanat kendisini üreten koşulların eleştirisini yaparsa bir tutarlılık kazanacaktır. Bu eleştirinin kapsamı nedir? Aynı soruyu, bu yazının ele aldığı sorunsal çerçevesinde bir kez daha sormak gerekirse; "sanatın protestosu nedir?" Yanıt şudur: "Bu protesto, acı çekmenin etkisiz bir jestidir." Ama o etkisiz jest, sanatın protesto ettiği "şey" ile giriştiği sonuçsuz bir polemik değildir. Protesto edilen, acı ve zulmün kaynağı ise jest dediğimiz şey de, acıyı aynen korumanın "suçortaklığı"dır. Oysa şu vardı ki; sanatın hem acıyı hem zevki koruması, iki etkenin birbirlerine göre ölçülendirilmesini sağlamaktadır. Adorno'nun söyleyişiyle, bu yüzden "her sanat eseri, kaçmaya çalıştığı uygulamanın içine düşer." Adorno'nun üst-sanatı ve onun ideolojisi budur ve sanat, acılar dünyasının sefilliğine karşın, onunla uzlaşmacılığa ve barış öneren bir ütopya yaratmağa kadar uzanır. Bu belki de, tarihin yıkıntıları arasından çıkartılmış yalın ve "iyi" bir sonuçtur:

> Çaresizlik karşısında sorumluluk duyularak uygulanabilecek biricik felsefe, her şeyi kendi mevcudiyetine göre kurtarmaktır. Bilginin gizli kalmış ışığı, bu kurtuluş ile dünyaya saçılır. Bunun dışında kalan her şey, bir yeniden yapılanma, bir tekniktir. Perspektifler, değişen ve yabancılaşan dünyanın çatlakları ve yarıklarıyla, yoksulluğu ve tahrif edilmişliği ile, bir gün mesih ışığının açığa çıkartacağı gibi biçimlenmelidir. Bu perspektifler, şiddet ya da (tam tersi) bir isteksizlik olmadan da kazanılabilir. Tümüyle nesnelerin hissettirdiklerinin bir düşünce birliğidir. Bu, nesnelerin en yalın halidir, çünkü bilgi için zorunlu olan durum, gerçekten de olumsuzlamayla bütünlenen, aynadaki karşıtlığın betimlediği yüz yüze çakışma görüntüsüdür.[4]

Adorno'nun *Estetik Kuramı*'na göre, sanat bir uzlaşmayı radikal biçimde reddetse de, diğer yandan çatışmacı bir karşıtlıklar dünyasında, o uzlaşma düşüncesine bağlanmaktan da kendisini alamaz. Eğer sanatın uzlaşmacılığı ile acılar dünyasının protestosu yan yana getirilirse; burada, jestlerle yaşatılan o acılar dünyasının protestosu sırasında, sanatın kendine yönelttiği bir protestodan da söz edilebilir. Jestlerle acıları yaşatmak tarihin gerçeği ile kullanım durumu arasındaki anlam kaymasını öne çıkartmak (ve bunların gerilimini oluşturmak) demektir ve anlamın yalınlığı adına kaçınılmazdır elbette.

Acılar dünyasını ve aynı zamanda, onu içinde saklayan kendisini protestoya yeltenen sanat, aslında pratik dünya karşısında, olanaksızlıklarını dışavurmaktadır; bu yüzden kendi içine kapanır. Sözü edilen içekapanma sanatın melankoliye kapıldığı gibi tuhaf bir düşünceyi çağrıştırmasın (Adorno'nun bir Yahudi oluşunun ve tüm soykırım eylemlerine rağmen canlı kalışının; onda bir suçluluk duygusu yarattığı söylenmişse de, onun beden politikası, böyle bir yorumun çok daha ötesinde estetik bir sonuca ulaşmıştır). Kendi içine kapanan sanat toplumdan ve pratik gerçeklikten ne kadar uzaklaşırsa, o kadar yıkıcı olur ve ne acının ne de zevkin özdeşliğini yakalayabilir. Bu kavramlar ile özdeşlikleri arasında beliren mesafede, sanatın yandaş olabileceği düşünülen özgürlük ya da eşitlik gibi kavramlar da bulanıklaşır ve tanımsız kalır. Demek ki, sanatın bir "şey"i protesto etmesi sırasında, onun (ve protesto ettiği "şey"in) hangi yanlarda bulunduğu üzerine bir kararsızlık geçirmesi kesindir. Fakat Adorno'da, karşıt alanların bulanıklaşarak sınırlarını yitirmeleri, klasik bir diyalektikten daha farklı bir biçimde gerçekleşir: Ayrışık olanların bir arada bulunması, o ayrışık "şey"lerin varlıklarını koruyabileceği üzerine bir garantiyi hiçbir zaman vermeyecektir. Çünkü bu ayrışıklıklar, oracıkta kuruluveren bir bütünlük ilkesiyle ölçülebilecektir. Oysa Adorno'nun Negatif Diyalektiği, özdeş olanların özdeşsizliği (ayrışıklığı) üzerine kurulmuştur. Özdeşin, özdeş olmayana bağımlılığıdır bu: "Çözülemez olan, kavramsal olarak kendine bağlanmalıdır."[5]

Sanatın uzlaşmacılığı, kavramların-nesnelerin-kelimelerin özdeş kullanımlarını, toplumsal bütünlüklerden kurtaran ve onları, bir özdeşsizlik alanında anlam olarak ayrıştıran bir durumdur o halde... Ve o halde, sanatın tarafsızlaşması (hangi alana yandaş olarak hareket edeceği üzerine kararsızlığı), onun protestosunu da yine kendi içine çevirir. Yani bu protesto sonuçta, toplumsal gerçekliğe yönelen bir protesto ise, sanatın kendi toplumsallığının da bir protestosudur. Ve sanat (aynı zamanda kendine yönelen) kendi protestosundan kaçar; aslında o, toplumsal pratik ile kuracağı özdeşlikten kaçmaktadır. Onu toplumsal pratikten uzak tutan, sürekli olarak protesto ettiği "şey" ile uzlaşması, ama uzlaştığı "şey" ile de (özdeşsizlikler dünyasında) ayrışmasıdır.

Konunun başına geri dönelim ve şunu yazalım: Sanatın ve protestonun, pratikte kullanıma sokulmuş iki ayrı kelime halinde yan yana gelip bir anlam üretmesi, önce onların iki farklı alan ile kurduğu özdeşlikleri vurgular; sonra da, eğer bu iki farklı anlam alanından bir tanım çıkacaksa, iki farklı kelimenin

yeniden kuracağı bir anlam bütünlüğüne gereksinim duyulur. Bu, bizim ilk olarak ele almayı denediğimiz, birinci ve ikinci seçenekleri kapsamaktadır ("sanatın protestosu" ve "protestonun sanatı"). Ama, Adorno'nun Negatif Diyalektiğini içeren bir sanat tanımı, söz konusu iki seçeneği de geride bırakır ve bize farklı bir yöntem önerir: Buna göre, sanatın özdeşliklerle (fakat bir özdeşsizlik bütünlüğünde) uzlaşma durumu, protestoyu sanatın işleyiş mantığına dahil eder. Sanat ve protesto kendi işleyiş mantıklarını (kendilerine sürekli karşı olarak ya da kendilerini sürekli olumsuzlayarak) birbirlerine yükleyeceklerdir. Demek ki sanatın ve protestonun yan yana gelebilmesi (yan yana gelip ayrışmaları ve yine yan yana gelmeleri...), yalnızca sanatın sanatla ve protestonun da protesto ile çarpıştığı yerde olasıdır. Açık bir söyleyiş ile; ilk anda konudışı bırakmayı düşündüğümüz o üçüncü ve dördüncü seçeneklerde...

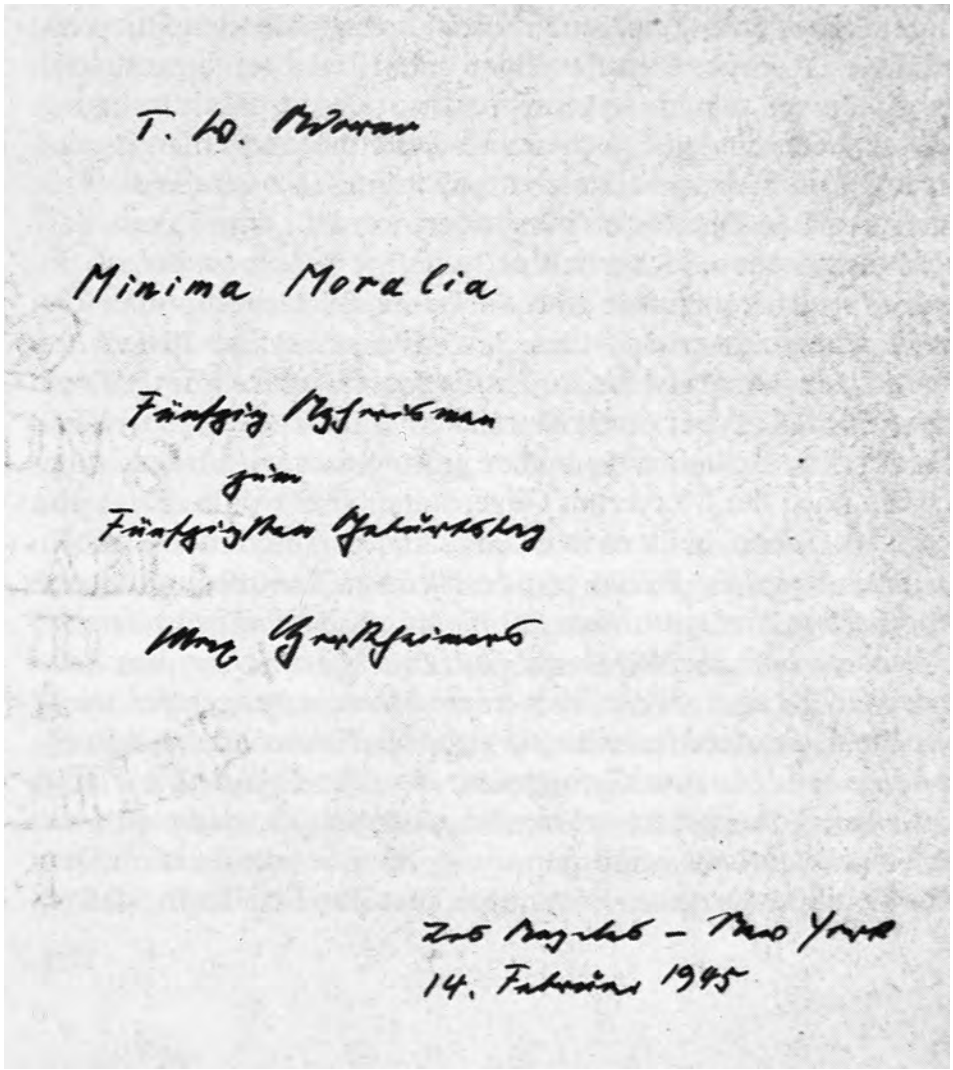
Sanatın uzlaşmacı bir tavırla kendini yaraladığı (protesto karşısında taviz verdiği) yerdir burası; aynı anda da, protestonun sanat karşısında edilginleştiği yer...

Bedenin tüm hasar görmüşlüğü ile kazandığı "tarihte, yaşayan bir beden olmayı başarma" niteliği gibi:

> Bizler artık bütünlüğü, düşüncemiz yoluyla doğrudan hedeflememeliyiz. Ancak kendimizi farklılığın [difference] saf oyununa da teslim etmemeliyiz. Çünkü sonuçta bu oyun dahi, en kuvvetli özdeşlik kadar monoton bir hale ve hatta sonuçta onunla ayırdedilemez bir hale gelebilir (Adorno, *Negatif Diyalektik*). Biz bunlara karşın, bireyin kendi genel tanımından hem çok hem de az olduğu gerçeğine ve bununla birlikte özdeşlik ilkesinin, özdeş olmamayı, bastırılmış, hasar görmüş bir halde de olsa, kendi varlığının bir koşulu olarak ebedileştirdiği gerçeğine sarılmaktan çekinmemeliyiz.[6]

Notlar

1 Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, "Auschwitz Sonrası Sanat", Özne Yay. Çev: Ayhan Çitil, 1998, s. 354-355.
2 A.g.y. s. 376.
3 J. M. Bernstein, *Adorno / Disenchanment and Ethics*, Cambridge University Press, 2001, s. 376.
4 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Verso, London, 2002, s. 247.
5 Eagleton, s. 357.
6 Eagleton, s. 359.



Adorno'nun Horkheimer'e imzaladığı *Minima Moralia*'nın ilk sayfası.

Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği

TOM HUHN

> Güvercin kanat çırpmadan, havayı yaran ağırlığını hissederek gökyüzünde süzülürken, boş uzamda böyle uçmanın daha kolay olacağını hayal ediyor olmalı.
>
> *Immanuel Kant*

> Beş duyundan böylesine uzaktayken, nasıl oluyor da biliyorsun, havada süzülen her kuşun, uçsuz bucaksız bir haz dünyasında olduğunu?
>
> *William Blake*

Kant ve Adorno'nun estetik kuramları arasındaki ilişki üzerinde durmak istiyorum. Göstermeye çalışacağım şey, Adorno'nun yalnızca estetiğin öznesinin ele alınmasında değil, estetikte ele alınan öznellik konusunda da Kant'ın izinden gittiğidir. İddiam bu konuda Kant ve Adorno arasındaki tek gerçek farklılığın, geride bıraktığımız iki yüzyıllık tarihte yattığı; bu tarihin, estetik yargı tarafından biçimlendirilenin, şimdi sanat tarihi ve gelişimi olarak gerçekleşene aktarımından oluştuğudur. Öyle görünüyor ki Adorno, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ni hem estetik üzerine yazılmış en zengin, en incelikli araştırma olarak, hem de uçsuz bucaksız bir baskı alanı olarak okumaktadır. Kant'ın metnini bu ikinciye dönüştürmemek adına, Adorno bu baskıyı estetiğin ayrılmaz bir öğesi olarak yorumlamış, böylelikle güzel ve yüce arasındaki donuk Kantçı diyalektikten uzaklaşmaya çalışmıştır. Adorno'nun estetik anlayışı Kant'ın estetik anlayışı uyarınca şekillendiği gibi, Kant'ın estetik anlayışına büyük ölçüde paraleldir de; Kant *estetik yargıyı*

öznel yapının ayna imgesi, dolayısıyla görünür imgesi sayar; Adorno'ysa sanat eserini aynı şekilde bir tür ayna imgesi saymanın yanı sıra, yalnızca onun aracılığıyla değil, onda görmeye çalışma yolunu seçer. Adeta, Adorno ve Kant bir ve aynı şeye karşıt açılardan bakmaktadırlar. Kant, nesnenin görüntüsünü bastırarak, bir öznel ve öznelerarası yapı görür, fakat ironik bir biçimde bu aynı nesne, güzellik yargısının aracısıdır. Böylece Kant'ın estetik kuramı, yargı gücüne işlerlik kazandıran dinamiğin bizzat kendisinin mimetik yinelenmesidir. Öte yandan Adorno'nun estetik kuramı, öznenin ayrımına varmak adına nesneyi yok saymaktansa, hem nesneyi hem de özneyi aydınlatmak adına nesne üzerine yoğunlaşır. Estetik yargının nesnesi böylece kendisini, ötekiliğindeki öznellik olarak açımlar. Adorno için artık, Kant'ın estetik yargı gücü değil, bizzat sanat eseri ayrıcalıklı bir yabancılaşma alanıdır.

Bu makalede iki amacım var: Adorno'nun ona ne ölçüde borçlu olduğunu göstererek, Kant estetiğinin farklı bir açıdan, yeniden değerlendirilmesini sağlamak; özellikle de insan yaşamındaki, uzlaşma estetik umudunun dinmezliği açısından Kant'ın ve Adorno'nun metinleri arasında temel bir yakınlığın halen sürmekte olduğunu göstermek. Bu uzlaşma umudu Kant'ta insan özgürlüğünün gerçekleştiği alan olarak doğanın terk edilmesinin reddi olarak ortaya çıksa da, Adorno bunun yerine, doğal güzellik alanından yüceninkine ve son olarak (ya da en azından bugün itibariyle) sanatın güzelliğine, bahsi geçen umudun tarihsel göçünü anlatmayı seçer. Adorno'nun *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne getirdiği eleştiri, doğal güzelliği sanatsal güzellikten ayrı tutmak ve bu iki beğeni örneğini, tüm medeni insanların –görünürde üstünde gerçekleşse de– zihinlerinde gerçekleşen yücelik yargısından ayrı bir yere koymak için, estetikteki diyalektiği devinimsiz hale getirdiğidir.

Adorno'nun, Kant'ın yücelik yorumuyla ilgili birkaç değinisiyle başlamak istiyorum. Kantçı yücelik, bilindiği gibi, sanatta değil, ancak doğanın huzurunda yer eder:

> Kant'a göre bu yücelik, doğa karşısında hissetmemiz gereken bir şeydir, fakat öznel yapı kuramı açısından değerlendirildiği takdirde, bunun anlamı doğanın kendisinin yüce olması gerektiğidir. Doğanın yüceliğinde gerçekleşecek bir ben imgesi, onunla bir tür uzlaşmayı öngörür.[1]

Yüce, bir vaattir, gerçekten de güzelin verdiği vaatten çok daha gerçek, çok daha etkili bir vaattir –Adorno'nun Stendhal'in *promesse de bonheur* deyişinden ne kadar hoşlandığı, bu deyişi ne kadar sık yinelediğinden anlaşılıyor– çünkü yüce, uzlaşma ve dolayısıyla kurtuluş vaat etmektedir. Öte yandan Kant için böyle bir vaat ve kurtuluş ancak doğayla mümkündür. Gerçekten de, Kant için, böyle bir vaadin, böyle bir kefaretin ancak doğayla ve doğada olanaklı olduğunu, ancak böyle olduğunda anlam ve içerik kazanacaklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. Yüce sanat için –Kant'a göre bu neredeyse bir oksimorondur– yaşam ve kurtuluş vaadi öznelliğin düşkün konumuna geri çekilmesine karşılık gelir.

Kant'ın yüce yorumunun en önemli öğesi, herhalde sürekli dinamizmi, daha doğrusu, negatif diyalektiğidir. (Adorno için, Hegelci diyalektik özne ve nesne arasındaki ayrımı ve uzaklığı, özne lehine ve nesne aleyhine, geri dönüşü olmayan bir biçimde yıkar; Adorno'nun negatif diyalektiğiyse nesne lehine ve özne aleyhine, kendini nesnesinin yanında konumlandırır. Kant'ın yücesinin dinamizmi, tıpkı negatif diyalektik gibi, nesnenin bütünüyle silinmesine –ki buna zaten hazırdır– yönelir.) Yüce kendisi kurtuluş olmasa da kurtuluşun çok yakın olduğu beklentisinin sürekli etkinliğidir. Yalnızca umudun değil, gerçek yaşamın doğrudanlığının ve varlığının terk edilmesinin reddidir. Yüce, öte yandan, Hıristiyan değildir – düşkün bir öznellik öngörmez. Öyleyse, ne de nostaljiktir – bir kez var olduğunu kurguladığı şeyi geri kazanmak peşinde değildir. Yüce alegorik de değildir, şimdiliğini ölmüş başka bir şey üzerinde konumlandırmaz. Yüce aksine doğanın mimetik, kestirimci bir ürünüdür – insan doğasıdır bu, ya da toplumsal doğa, ki şu koşullar altında ikincil doğa dememiz uygun düşecektir.

Eğer bu ikincil doğa yalnızca fenomenal bir skalaya indirgenirse, onu muştulayan sanat da böylece, bir tür ahlaka indirgenmiş olur. Her ne kadar güzel zaman zaman ahlakın bir *simgesi* olarak işlev görebilse de, yüce, fenomenal olanın kavrayışını aşan şey hakkında kestirimde bulunmaya devam edebilmek için, böylesi bir işleve karşı direnç gösterir:

> Tinin etki alanından çıkan doğa kendini doğallığın ve buyurgan öznelliğin lanetli kollarından kurtarmalıdır. Bu özgürlük doğanın dönüşünü beraberinde getirmelidir, daha özele inecek olursak, yücenin, arı yaşamın karşıt-imgesinin dönüşünü.

Bize muhalif bir çizgide şekillenmiş bir sanat aracılığıyla, doğanın kendisini "buyurgan öznellikten kurtarması gerektiği", Adorno'nun estetiğinde sürekli bir tema olarak karşımıza çıkar. Adorno bu muhalefetin aynı zamanda doğanın bizden alacağı intikam olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer. Teknolojik anlamda doğaya yüklediğimiz şeyler yüzünden alınan bir intikam değildir bu, ne kılıkta olursa olsun doğaya saygı duymayı bıraktığımız için alınan bir intikamdır. Öyleyse sanatın karşıtlığı, yücenin Kant'tan sonra doğadan sanata göç etmesinin bir meyvesidir. Adorno, doğadaki yüceliğin tarihsel dönemini, diyelim ki on sekizinci yüzyılın ikinci yarısını, "temel güçlerin, öznenin özgürlüğe, dolayısıyla tinin özbilince kavuşmasını içeren salıverilmesine" denk gelen bir dönem olarak niteler. Özne kendisine gelir ve kendisini yüce doğa olarak (yanlış) tanır. Ama bu yanlış tanıma, bu umut ve düşünüm, kendisinin gerçekten de arı yaşamdan fazla bir şey olduğunun bilincine varamamasına yönelik öznel eksikliliği sebebiyle süreksizdir.

Kant'ın bu beğeni anlayışını –yücelik deneyimi karşısında yer alan güzellik deneyimi olarak– kendisini evrensel kılma öznel çabasının tanısı olarak açıklayabiliriz. Kant için öznellik, estetik (beğeniye dair) haz anının ürünü olarak varlığını sürdürür, ama aynı zamanda, biz bu aynı anın –yine Kant'ın kendi anlayışı uyarınca– aslında öznellik tarafından henüz tanınmamış bir anın evrenselliği olduğunu göz önünde bulundurarak, bir başarısızlık olarak yargılamalıyız. Aslına bakılırsa, temelde bu geçişsizlik, estetik öznenin kendisini bir aracı olarak tanıyamamasına yönelik başarısızlık, estetik yargı gücünün eleştirisine gereksinim doğuran şeydir.

Öznellik beğenide kendisinin *ayrımına varır* ama kendisini orada, onun içinde *tanımlayamaz* ve öyle görünüyor ki böylelikle kendisini toplumsal anlamda yeniden üretmeyi başaramaz. Her ne kadar Kant'a göre, beğeninin tekil başarısı öznelerarasılık koyutlama edimine bağlı olsa da, başarısızlığı iki yönlüdür: beğeni ya elde ettiği evrensel öznelerarasılığı nesnel bir şeye aktarmada başarısız olur ya da, öyle görünüyor ki en azından, başarısını, dolayısıyla süregiden geçişsizliğini de, anlamlandıramaz. Beğeninin tek başına bu eksikliliği –yine, tam da başarı anında– yücenin projesinin hayata geçmesinin yolunu açar. Yücenin ilk hedefi, beğeniden, kendisini nesnel olarak yanlış tanımasına olanak veren sunumu uzaklaştırmaktır. Adorno için, yücenin doğadan sanata göçü, tek başına doğanın öcünün ürünü değildir; hem toplumsalın hem de öznelin karşılıklı olarak artan bir biçimde şeyleştirilmesinin belirtisidir aynı zamanda. Eğer yücelik, sözde nesnelliğin çekilmesiyle

başlıyorsa, negatifin gücü olarak daha saf bir biçimde gelişecektir. Şeyleştirme arttığı ölçüde, onun ötesine geçecek bir dinamizm gereksinimi de artar. Öyleyse yücenin sanata göçü, yalnızca doğanın yok sayılması biçiminde değil, bizzat sanatın sınırları içindeki artan şeyleştirmenin bir işareti olarak da yorumlanabilir. Eğer sanat her daim bir özgür oyun alanıydıysa, yücenin ona ulaşması, bundan sonra böyle var olamayacağının göstergesidir. Çünkü Adorno'ya göre sanat artık yüceyi gerektirmektedir, artık salt görünüşlerin alanı değildir, bunun ötesinde, sahte görünüşlerin, diğer bir deyişle reddedilmeyi talep eden görünüşlerin alanıdır. Eğer estetik görüntü, Nietzsche'nin izinden gidecek olursak, bir zamanlar düşünümü ve yaşamı kışkırtan bir darbe işlevi gördüyse, o zamandan bu yana sertleşerek, özellikle de kendisi için, bir engel haline gelmiş olmalıdır.

Öte yandan Adorno'da, yücenin sanata göçüne olanak tanıyan şeyin yalnızca sanatın başarısı olduğu iddiasını da görüyoruz. Adorno aynı zamanda Nietzsche'den, sanatın hem yarattığı hem de yok ettiği yönündeki sorunsalı açıklamak için, bireyleşim ilkesi konusundaki estetik şematizmi devralmıştır: "Şurası açıktır ki, sanat evrenselliği bir sorunsal haline getiren kendisini, ne pahasına olursa olsun bireyleştirmelidir." Büyük olasılıkla Nietzsche'nin Euripidesçi drama eleştirisinin izinden giden Adorno, bir *deux ex machina*'nın, açıkça, teknolojik mekanizmanın, tikelden tümele geçişe yardımcı olan, tikelden tümele geçişi zorlayan görünür bir müdahalesi olduğunu kaydeder. İdeal olarak, her sanat eseri bu geçişi diyalektik yolla kendi başına yapmalıdır. Adorno'nun bireyselleştirme ve evrenselleştirme açıklaması da yine Kant odaklıdır:

> Bir sanat eseri kendi türünü, özgül olduğu ölçüde sadık bir biçimde gerçekleştirir: tikelin tümel olduğu yönündeki diyalektik buyruğun modelini sanatta bulmak mümkündür. Bunu ilk fark eden Kant olmuş, ama sonra birden geri dönmüştür. Kant'ın teleolojisinin konumlandığı yerden bakacak olursak, estetikte aklın bütünlük ve özdeşlik varsaymak gibi bir görevi vardır.

Öyle görünüyor ki bu noktada Adorno'nun aklında Kant'ın örneklem kavramı vardır, ki Kant bu kavramı –genel bir kuralın ya da modelin somutlanmasından öte bir şey olmayan "örnek"ten ayrı tutarak– aynı zamanda hem tikel nitelikte hem de bir kural ya da ilke olabilen, biçiminde formüle

eder. Örneklem tek olduğuna göre tanımı gereği tikeldir, ama aynı zamanda bir modelden fazla bir şeydir de, çünkü kendisi dışındaki tüm olası örnekler için bir ideal olarak varlığını sürdürür.

Adorno Kant'ı, güzelin nesnesindeki tikellik ve tümellik arasında çok yüzeysel, zayıf bir ilişki kurmakla suçlar, çünkü estetik kuramına karşın Kant, geçişliliğin teknolojik mekanizmalarının görünmezliği korumalarına destek olmaktadır. İster sanatsal olsun isterse doğal, güzelin nesnesi, Kant için daha zayıf bir vaat ve uzlaşma alanıdır, çünkü bir bütün olarak, tikel ve tümel arasındaki düzenli özdeşlikten meydana gelir. Kısacası, Kant'ın güzelinde ne gerilim, ne diyalektik ne de kayma vardır. Kant'ta güzel adeta, Adorno'nun sanatın kaçınılmaz hedefi saydığı yere kendiliğinden ulaşmıştır: "Çok eski zamanlardan beri, sanat tikeli kurtarma peşindedir; tikelliğe yaklaşmak onda içkin olmuştur." Yine de Adorno'ya göre, Kant'ta tikel nesne için (ama aynı zamanda gizil bir biçimde özne için de) kefaret ve ödül çok pahalıya mal olmuştur: tümelle tikel arasındaki sürekli gerilimin bütünüyle silinmesi, ayrıca bizzat güzelin nesnesinin geri dönüşsüz bir biçimde yok olması. Kant'ta güzel, öznelliğin evrenselliğini kazanmak adına, onu nesnenin tikelliğine bağlayan bütün ipleri, geri dönüşü olmayan bir biçimde koparmıştır. Güzellik adına nesnenin bu biçimde yok edilmesiyle, ya da Adorno'nun sanatın içinin boşaltılması dediği şeyle birlikte, sanatın eski zamanlardan kalma, tikeli kurtarma ve ödüllendirme tasarısı, artık yücenin sorunu haline gelmiştir. Daha açık söylemek gerekirse, Kant'ın güzel formülasyonu, tikelle tümel arasındaki köklü gerilimi fazla hızlı ve fazla bütünlüklü bir biçimde çözüme kavuşturmuştur. Bu gerilim yüceye göçen gerilimdir.

Kant'ın sanatsal güzelliktense doğal güzelliğin yanında yer alması, tikel ve tümelin eklemlenmeyen, bunun yerine bütüne yayılan özdeşliğine dair bir tür direncin öneminin içkin bir biçimde tanınmasıdır. Adorno için doğal güzellik temelde özdeşliğe direncin şifresidir: "Doğanın güzelliği, tümel özdeşli-

Matematik

Adorno'nun matematik üzerine düşünceleri hiç de olumlu değildir. Ona göre matematik, şeyleştirmenin en önde gelen ifade araçlarından birisidir. Öğrenciliğinde matematikle arası iyi olmayan Adorno, matematiği "özdeşleştirici düşünce" alanı içinde değerlendirerek eleştirir. *Negatif Diyalektik*'te, matematiksel olanın özünde eşitleştirici olduğunu, bununsa artıksız bir özdeşleştirme süreci anlamına geldiğini belirtir. Özellikle burjuva sanatının matematiksel temellerden hareket etmesi Adorno'ya göre semptomatiktir. Adorno'nun estetik anlayışında araçsal mantığa yer olmadığından, filozof sanatın matematikselleştirilmesine kesin biçimde karşı çıkmıştır.

ğin büyülediği, şeylerdeki özdeş olmama halinin artığından ibarettir. Bu büyü bozulmadığı sürece, özdeş-olmayan hiçbir şey pozitif anlamda orada olamaz." Doğal güzellik kendi başına, özdeş-olmayan değildir ama, özdeş-olmama halinin olasılığını taşıyan bir şifre, bir vaattir. "Doğal güzellik tüm vaatlerin zayıflığına ortak olur: onlar bastırılamaz, söndürülemez." Bu söndürülemez, bastırılamaz vaat, aynı zamanda kırılgandır da: "Kişinin doğal güzellikten ürkmesinin sebebi, var olanda henüz var olmayanı sezinlediği için, henüz var olmayanı yaralamaktan ürkmesidir." Yüce, daha ileride göreceğimiz gibi, henüz var olmayanı var etmeye çalışırken, doğal güzellik tarafından dünyaya getirilen vaadi söndürme çabasında bu kırılganlığı hiç mi hiç dikkate almaz.

Adorno'nun Hegel estetiği üzerine yorumda bulunduğu şu pasaja dönecek olursak, yalnızca yücenin sanata göçmediğini, doğal güzelliğin de sanatsal güzelliğe göçtüğünü anlayacağız:

> Hegel'in özdeşlik felsefesi bir yana, doğadaki güzellik, en büyük yakınlık anında kendisini yeniden gizlemesi dışında her daim hakikate yakındır. Sanat bunu da doğadaki güzelden öğrenmiştir. Fetişizmi ve zorlama panteizmi, sonu gelmez bir kötü kaderin büründüğü hoş görünümlü kılıklar gibi resmeden, güzelliği içinde incelikle, ölümlüymüş gibi kıpırdanan doğanın, gerçekte henüz hiçbir biçimde var olmadığı yönündeki apaçık gerçektir.

Diğer bir deyişle, sanattaki güzel, doğanın doğal güzellik kılığında verdiği vaadin yükünü taşımaktadır şimdi. Öyleyse doğal güzellik bir dinamik, diyalektik bir güzellik olarak anlaşılabilir gerçekten de: özdeşlik umudu olarak başlar ve özdeşliğe erişmesine ramak kala, özdeşliğin yakınlığında "yeniden gizlenir", ki bunun anlamı da özdeşlik iddiasından geri çekildiğidir. Burada, Adorno'nun, sanatın özerkliğinden söz ederken, tarih içinde sanata ve sanatsal güzelliğe yüklenen sayısız işleve gönderme yaptığını söylemek yanlış olmaz; sanat, yalnızca ona önerilen işlevlerin ve ondan beklenenlerin çokluğu ve çeşitliliği sebebiyle, özerk bir yapıya bürünmüştür. Öyleyse sanat, başarısız projeler ve gerçekleşmemiş düşlerin doğurduğu ve insanlığın azat ettiği tarihsel hayalkırıklıklarının göç yeri, varsayımsal bir göç alanı olarak işlev görmüştür. Yine de bu alan, sözü geçen bu hayalkırıklıkları için bir taşıyıcı olarak işlev görmektense, onları yaşatmaya devam ettiği sürece, sanatın estetik sınırları –Adorno için– etkin, bağımsız bir bünye oluşturur. Bunun anlamı tabii ki tüm sanatların özerk olduğu, her tür sanatsal edimin özerk bir

yapıda geliştiği değildir kesinlikle, bazı sanatsal ya da estetik yargıların ulaştığı şeyin özerklik olduğudur, hepsi bu. Diğer bir deyişle, sanatın özerkliği, insani özerkliğin (yani özgürlüğün) insan özneden estetik ürüne aktarımının işaretidir. Sanatın ruhundan söz ederken kendi yabancılaşmamıza dair bir çıkarım yapmakla yetinmiyor, aynı zamanda bir ayrıcalıklı yabancılaşma alanı da varsayıyoruz.

Yüce, tıpkı doğal güzellik gibi, umuttur. Bunun dışında birçok artısı vardır tabii ki, eksisi de vardır. Umuttan fazlası vardır onda çünkü tikelle tümel arasında oluşacağı umut edilen özdeşliği gerçek kılma çabası içindedir. Bu açıdan bakılırsa, yüce, doğal güzelliğin canlandırdığı umut avuntusunun reddedilmesidir. Bu noktada Adorno'nun on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında "temel güçlerin, öznenin özgürlüğe, dolayısıyla tinin özbilince kavuşmasını içeren salıverilmesi" sırasında yüce ve beğeninin nasıl karşı karşıya geldiğini açıkladığı cümleleri hatırlamamız gerekir. Öte yandan özne özgürlüğe kavuşmamıştır ve, *Negatif Diyalektik*'ten ünlü bir pasajı hatırlayacak olursak, öznenin kendinin ayrımına varacağı anın geçip gitmiş olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişteki bu anın, ölü doğan öznenin tortusu, gelecek bir doğum umudu değil, üretim ve yeniden-üretim mekânı olarak doğanın reddedilmesidir. Yüce, Kant'tan sonra, böylece sanata, mükemmel ürünün alanına göçer. Bu göç olgusu, umudun henüz sönmediği, yalnızca aktarıldığı anlamına gelir. Sorun, bu göçün umudu nasıl etkileyeceği, sanata ve sanatsal güzelliğe, daha önce doğaya ve doğal güzelliğe bağlanandan daha fazla umut bağlanıp bağlanamayacağıdır.

Yücenin göçüyle birlikte sanatın ve umudun dönüşümüne kafa yorabilmek için, öncelikle Adorno'nun Kant'ın yüce kavramını nasıl yorumladığına bir göz atmamız gerekir. Kant'ın yüce üzerinde durmasının sebebinin, beğeninin özne ve nesne, tikel ve tümel arasındaki düzeni kurmada abartılı bir başarı kaydetmesi olduğunu öne sürmüştüm. Bu düzenin, nesnenin yok edilmesi ve öznelliğin elde ettiği evrenselliği tanıyamaması pahasına gerçekleştiğini de öne sürmüştüm. Şimdi de, Adorno'nun, Kant'ın yüce kavramını yorumlarken, içkin bir biçimde, bu yücenin, beğeninin başarısındaki eksiklikleri dışavurur bir nitelikte olduğunu düşündüğünü öne sürüyorum. Öyleyse beğeninin başarısını gölgeleyen şeyin semptomatik ifadesini bu yüce yorumunda bulabiliriz.

Yüce, on sekizinci yüzyıla insani özgürlük üretimi için en gelişkin diyalektik teknik olarak adım atmıştır. Adorno geleneksel yüce kavramını "olumsuz-

lamanın olumluluk doğurabileceği inancının can verdiği... sonsuz varlık" olarak açıklar. Öte yandan, bu olumluluk gerçekleşemediği için (ya da beğenide bütünüyle negatif anlamda gerçekleştiği için) yücenin negatifliği öne çıkar:

> Yücelik, doğanın terbiyecisi, tinsel bir varlık olarak insanın görkemi sayılıyordu. Gelgelelim, yücenin deneyimi, insanın özbilinciyle, doğal olmadığının ayrımına varması gibi bir şeye dönüşünce, yücenin yeniden kavramlaştırılması gereği doğmuştur. Kantçı formülasyonu bağlamında bile, yücelik hiçliğin ve empirik bir varlık olarak insanın geçiciliğinin izlerini taşıyordu; empirik bir varlık olarak insan rahatlıkla evrensel niteliğinin sonsuzluğunu, örneğin tini, bir kenara atabilmeliydi.

Yüce –kısmen, tin-olmayanı yanlış kavradığı için– tinin *Aufhebung*'una ulaşmayı başaramaz. Empirik varlığı böylesine kolay kurban ederek, aynı zamanda doğayı, o zamana kadar doğal güzelliğin sağladığı umudun sürmesi için kendisinden başka koşul olmayan alanı dışlar. İnsan varlığının, yücenin umut edilen aşkınlığındaki konumlanmasıyla birlikte, uzlaşmanın nerede ve nasıl gerçekleşeceği artık önemli değildir. Eğer bu dışlama, daha önce öne sürmüş olduğum gibi, zaten doğal güzelliğin belirleyici niteliklerindense, demek ki yücenin empirik varlığı reddetmesi etkinliği, Kant'ın beğeni anlayışı uyarınca yerine getirilmiş, doğanın yok edilmesi projesinin daha bütünlüklü bir versiyonudur. Kant'ın beğeni anlayışıyla yüce anlayışı arasındaki başlıca fark, öyleyse, şudur: doğal güzellik hâlâ, estetik bir deneyim, tikelle tümel arasındaki uyum için, bir *ortam* olarak (gerçekte ne olursa olsun, ya da neye dönüşürse dönüşsün) doğaya gereksinim duyar; her ne kadar Kant'ın yorumu, bu ortamın, yalnızca öznelliğin kendisini yanlış-tanıması için bir fırsat olduğunun üzerinde dursa da.

Longinus'tan Burke'e birçok yüce yorumunda güç figürü öne çıkar. Öte yandan Kant'ın yüce yorumu, yücenin gücünü üstel bir biçimde artırarak, onu, tam olarak, güce güçle baskın olma aşamasına getirir; Kant'ın güçlerüstü bu oluşum için kullandığı terim, kudrettir (*Gewalt*). Adeta, doğal güzellik deneyimiyle kendisini yeniden üretemeyecek olan öznelliğin bu zaafı, üstün bir güce gereksinim duymaktadır. Gücün önünde, kendisini güzelde tanımasını sağlayacak açık bir fırsat olmadığı için, yüce, güzellikle bastırılanın döneceği yer haline gelir. Aynı biçimde, güzellik deneyiminde ancak örtük bir ifadesini bulabilen güç, böylece yücede belirtik ve hâkim olur. Yüce yalnızca

özdeşlik vaadi değil, aynı zamanda öznel, bilinçli yetkenin, ve dolayısıyla ondaki hazzın vaadidir. Öyleyse yüce, güzelin diyalektik sürekliliğidir; onun günahlarını üstüne alan, onda yarım kalan tarafından iteklenen bir şey. Bu süreklilik, demek ki, estetikte egemenliğin rolünü, yani bu koşullar altında yüceyi belirtik kılar: "Kant, yüceyi böylesine ezici bir büyüklüğe, bir güç ve iktidarsızlık karşıtlığına yerleştirmekle, iktidarla hafife alınamayacak bir suçortaklığına girmiştir." Bu suçortaklığının, güzellik yargısında önceden kendisini gösterdiğini öne sürüyorum, özellikle de, var olduğu yanılsaması sürse de, nesnenin öznel evrensellik baskısı aracılığıyla yok edildiği doğal güzellik yargısında. Öyleyse yüce, güzellik yargılarını ayakta tutan yanılsama örtülerinin diyalektik bir biçimde açılmasıdır. Düşünümsel güzellik yargısı, bakışın nüfuz edememesine dayanır ki bunu da örtü sağlar. Yücenin eleştirel misyonu bu örtüyü kaldırmaktır. Gelgelelim, öznelliğin üstüne düşeni yerine getirememesinin bir sonucu olarak, bunu başaramaz. Yüce, tarihsel anlamda, salt olumsuzluğa inen bir sarmal olarak sürer: "Yücenin vaktiyle vaat ettiği yanılsama kadar yalın ve gerçek radikal negatiflik, ebedi mirası olmuştur."

Öte yandan yüce asla, yalnız salt güç ve iktidarla suçortaklığı olmamıştır. Adorno'nun Kant yorumuna göre o, doğaya uygulanan öznel baskının başlıca aracı, kısacası, özgürlük kazanmanın yolu olmuştur. Bu özgürlük kazanılamadığı için, daha doğrusu parça parça, anlık bir biçimde kazanılmayı sürdürdüğü için, yücenin dinamiği kendisini kendisiyle beslemek adına içine kapanmakla kalmaz, aynı zamanda, diyalektik anlamda sanata döner. Sanat "yücenin ayakta tutmak istediği şeyi saklamak" peşindedir. Sanatın, yücede tamamlanmamış kalanı sona erdirme, gerçekleştirme çabası, doğal güzelliğin altında yatan dürtüyü hedefine ulaştırma çabası gibidir. Güzel, yücenin analizi aracılığıyla gördüğümüz gibi, bir iktidar meselesidir:

> Egemenliğin el değiştirmesi olarak anlaşılabilecek olan, doğal güzellikten sanatsal güzelliğe geçiş, diyalektiktir. Sanatsal güzellik, nesnel anlamda bir imgede baskılanan, aynı zamanda nesnelliği sayesinde bu baskınlığa aşkın olan güzelliktir. Sanat eserleri, bizim doğaya karşı tutunduğumuz estetik tavrı benimseyerek ve onu, maddi işgücünden feyz alarak, üretime yönelik bir işgücüne dönüştürerek, kendilerini iktidardan bağımsız kılarlar. Tıpkı insanların, hem baskıya maruz kalan, hem de uzlaşım sağlamış dilleri gibi, sanat, doğanın dilinde insanlar için geçişsiz, nüfuz edilemez hale geleni diriltmeye çalışır.

Eğer yukarıdaki alıntıyı üçüncü eleştiri üzerine bir değerlendirme olarak okursak, Kant'ın doğal güzelliği sanatsal güzelliğe doğru süren tarihsel dinamizmi engellemeye çalıştığı sonucuna varabiliriz. Yüce tasarımını da, bu koşullar altında, tarihsel dinamizmin, Kant'ın bütünüyle apayrı bir estetik deneyim olacağını umut ettiği bir şeye taşınması olarak okuyabiliriz. Öyleyse üçüncü eleştirinin değerini korumasının sebebi, estetiğin üç temel öğesini birbirinden ayrı tutma çabasında aranmalıdır: bireyleşim, güç ve özgürlük. Kant'ın metninin doğrudan ifadesi bir yana, bu öğelerin programlı analizi, aralarındaki uzlaşma eksikliğinin delili olacaktır. Hem uzlaşma arzu ve umudunu cisimleştirdiğini, hem de, ister güzellik isterse yüce hakkında olsun estetik yargıyı üzerinde anlaşmaya varılmış, zorlanmış bir uzlaşma olarak ele aldığını göz önünde tutacak olursak, Kant'ın metninin kendisi de estetiğe benzer, diyebiliriz.

Alıntılanan pasajda, iktidarda, doğal güzellikten sanatsal güzelliğe bir diyalektik geçiş gözlemlemekle kalmıyor, öznellik ve nesnellik arasındaki diyalektiği güzelliğin yakın tarihinde işlerliğini sürdürdüğü biçimiyle anlamaya başlıyoruz. Adorno sanatsal güzelliğin, doğal güzelliğin elde edemeyeceği bir nesnellik elde ettiğini kastediyor. Hegel'in bütünüyle öznelleşmiş bir sanatsal güzellik uğruna doğal güzelliği yok etme çabasına karşıt bir biçimde, Adorno, temelde, bütünsel bir öznelliğe indirgenme aracılığıyla elde edilecek bir nesnellikte ısrar etmektedir. Olanaklı her tür nesnellik pahasına evrensel öznellik arayan Kantçı eleştiri Adorno'ya göre, anlık da olsa evrensel bir nesnelliğin kurulmasıyla tamamlanmıştır. Adorno'nun *Estetik Kuramı*'nda bizi sık sık nesneye, sanat eserine dönmeye çağırmasını bu bilginin ışığında anlayabiliriz. Kant tarafından tümelleyici bir yargının dinamiği olarak yorumlanan şey, Hegel aracılığıyla anlık biçimde evrenselleşen bir nesneye çevrilmiş, nihayet Adorno'yla özerk tikelliğine geri döndürülmüştür.

Bu ne tür bir başarı ya da başarısızlıktır? Öncelikle sanat eserinin nesnelliğinin bir tür şeyleşme gibi anlaşılması gerektiğine yönelik peşin hükme karşı bir tedbir almak gerekir. Sanat eseri, yücenin ona tarihsel göçünün ardından, Kant'ın estetik yargısının giderek silinen anı gibi olur. Nesnelliği, kavranabilecek ya da desteklenebilecek bir şey üzerine kurulu değildir. Estetik yargı gücünün ilkesini ayakta tutma konusunda uç noktaya varan yetersizliğimiz, Kant'ın –ve aynı zamanda Hume'un da– beğeni anlayışında temel bir öneme sahiptir. İlginç bir biçimde, beğeni ölçütünün direngen görünümsüzlüğü, sanat nesnesinin görünümsüzlüğünde bütünlüğe ulaşır. Bu görünüm-

süzlük yücenin tarihsel başarısızlığında öngörülen tarihsel kazanımdır. Adorno'nun estetiğinde bu görünümsüzlük kalanimge biçiminde formüle edilmiştir. Sanat eserinin kendisi imge değildir; imge, kendisine karşın, varlık ve farkındalık öngörür. (Adorno için imgenin kendisi, görünüm kazanamayanın açığa vurulmasıdır.) Öte yandan kalanimge, anın geçtiğine dair iz ve tortu öngörür. Bu açıdan bakıldığında, kalanimge olarak sanat eseri, yalnızca şey ve imge, hatta şeyle şey arasındaki özdeşsizliğin izi değil, bizzat geçiciliğin içindeki özdeşsizliğin delilidir. Kalanimge bir yas, ama aynı zamanda umut alanıdır. Adorno'nun, sanat eserinin nesnel görünümünün neye benzeyeceğine dair en açık yaklaşımı, havai fişeklere atfettiği karakterde buluruz:

> Havai fişeklerinki muhteşem görüntülerdir. Genel anlamda empirik varlığın bedelinden, sürelilikten muaf empirik görünümlerdir onlar; cenneti simgelerler ama yine de insan ürünüdürler; hem duvara yazılan yazıdır onlar [*Menetekel*] ve hızla belirip hızla silinirler, hem de bizim saptayabileceğimiz türden bir anlam taşımayan bir yazıdır bu.

Şimdi estetiğin özneden nesneye geçişinin bir başarı olarak mı, yoksa başarısızlık olarak mı okunması gerektiği sorusuna dönelim. Tabii ki her iki şekilde de okunabilir. Bir başarı olarak, öznelliğin, nesnenin tanınma talebinde bulunduğu konuma geri dönüşüdür – öznelliğin yüce deneyiminde kazanmayı başaramadığı tanınmayı talep etmektedir nesne. Öyleyse sanatsal güzelliğe geçiş öznelliğin başarısızlığında öngörülmüştür. Evrenselliğin karşı çıkılan gücünün dönüşü için yol döşeyen, bizzat bu başarısızlıktır. Eğer öznellik kendisini evrensellik olarak tanıyamazsa, diyalektik anlamda dönülecek tek yer; doğal güzellik yargısında örtük bir biçimde, yücedeyse belirtik bir biçimde kurban edilen nesnedir. Sanatsal güzellikte birlik ve evrensellik dürtüsü, böylece, bastırılanın dönüşü olarak ortaya çıkar. Öyleyse sanat eseri, öznenin estetik yargıda anlık da olsa tarihsel açıdan gerçekliğe erişmesiyle birlikte, nesnel olur.

Modern sanat eserinin nesnelliği, diyalektik tarihi sebebiyle, evrensel öznelliğin ayna imgesi olarak anlaşılmalıdır. Modern sanat eserleri, kısacası, öznel yabancılaşmanın en temel örnekleri haline gelmiştir; temel örnekler onlardır, çünkü hem öznellikten en ciddi uzaklaşma, hem de öznelliğin en bütünlüklü *ifadesidirler*. Adorno'nun sürekli tekrarladığı sanatın nesnesine yoğunlaşma çağrısı, aynı biçimde sanat eserinin nesnelliği üzerinde ısrarla

durması, sanat eserinin başarısını öznelliğin başarısı olarak değerlendirmeye karşı gösterilen direnç olarak yorumlanabilir. Öyleyse Adorno, nesnellik ve öznelliğe dayatılan uzlaşmayı, ayrıca beraberce yıkılmalarını engellemek istiyor demektir. Eğer hümanizm kendini, insanoğlunun konumunu ve kaydettiği gelişmeyi –ürünlerinin başarılarına göre– hesap ederek tanımlıyorsa, Adorno'nun antihümanizmi denen şeyi, tüm bu başarıların ancak öznel gelişimin verili koşulu olarak gerçekleştiği anlamında almak gerekir. Hümanizmin en büyük yanılgısı, yani Kant'ın doğal güzellik yargısı tanımının tersi biçimde nesnelliğin öznellik sanılması yanılgısı, Adorno'ya göre sanat eseri tarafından yasaklanan bir şeydir, desteklenen bir şey değil. Sanat eseri asla öznel özgürlüğün başarısına tanıklık etmez, bunun yerine, asla son bulmayacak olan başarısızlığının sürekliliğine tanık olur. Böylece, sanat eserinin nesnelliği bulunduğumuz yerle özgürlük arasındaki mesafenin yalın biçimde somutlanmasıdır. Sanat eseri özgür olmadığımıza dair yaptığımız bir anlaşmadır ve bize sürekli özgür olmadığımızı anımsatır.

Bu sonucun ardından, küçük bir adım daha atarak, Schiller, Nietzsche ve Marcuse tarafından farklı biçimlerde sunulmuş olan bir gözleme, sanat eserinin, özgür olmama haline tanıklık etmekle kalmayıp, özgürlüğe yaklaşmamızı da engellediğine yönelik gözleme geçebiliriz. Onların elinde sanat eserinin nesnelliği, insanı özgürlüğe taşıyan yolda karşılaşılan bir engeldir. Kültür insanın eksikliliğinin bir göstergesine dönüşür. Hatta bu eksikliliğe duyulan bir tür sonsuz bağlılıktır kültür. Öte yandan Adorno için sanat eseri, özgürleştirici bir öznelliğin vekili gibidir. (Bu onun, tüm sanat eserleri başarısızdır demeye gelen söylemini de açıklar; yalnızca öznelliği özgür kılmak adına değil, aynı zamanda bir özne üretmek adına, başarısız olurlar. Sanatta tam anlamıyla insani-olmayan bir şey varsa, o da budur.) Bir vekil olan sanat eseri, tamamlanmamış kalır, aynı biçimde, ne kadar tamamlanmış görünürse görünsün bir sanat eserinin (en azından sanat eseri olmaya devam ettiği sürece) tamama ermesinin ancak bir tür öznelliğe dönüş olarak olanaklı olduğunu hatırlatacak bir estetik kuramına duyulan gereksinim de tamamlanmamış kalacaktır. Sanat eserinin öznellik etrafındaki tarihsel yörüngesi, yücenin az daha başarıya erişecek olan, özneyi kendi yabancılaşmış tasarılarıyla birleştirmeye yönelik projesi –ki bu kapitalin karşıt-programıdır– tarafından çok uzaklara püskürtülmüş; özneden, bugüne kadar görülen en uzak noktaya varmıştır. Yücenin başarısızlığının ardından, sanat eseri öznelliğin nesnel karşıt-imgesi haline gelir; modern sanatın kazanımları yü-

cenin başarısızlığıyla doğrudan ilişkisinde değerlendirilmelidir. Modern sanat eseri, öyleyse, özneye en yakın analoji olarak, özneye en yakın görünüşü taşıyan şey olarak okunmalıdır.

Öyle görünüyor ki dikkat edilmesi gereken ilk şey, hermenötik anlamda mühürlü doğası. Modern sanat eserinin kaderi, daha önce birçoklarının dile getirdiği gibi, tapınakvari müzelerde saklanmaktır sanki. Philip Fisher açık, ikna edici bir biçimde, modern sanat eserinin, nasıl da, böyle bir sona erece-ği göz önünde bulundurularak üretildiğini açıklamıştı.[2] Benim odaklandığım konuyla daha yakından ilgili başka bir meseleyse, modern sanat ürünleri ve doğayı güzel bulma olanakları arasındaki karşıtlık. Kant'a göre, doğal güzellik nesnesi, bir tür, öznelle doğalı uzlaştırma daveti, doğal olanla insan elinden çıkan arasında bir boşluk yaratarak, insan özgürlüğünün farkına varılmasına yol açacak bir fırsat doğurma çabasıdır. Öte yandan modern sanat eserleri, doğayla uzlaşma fırsatı doğurmaktan uzaktır. Her ne kadar bir tür uzlaşıya davetiye çıkarsalar da, alan bütünüyle farklı bir alandır. Artık bütünüyle, bizzat kültürün içinde gibi görünmektedir; sanki sanat eserleri yalnızca, öznellik ve kendisi arasında gerçekleşecek bir tür uzlaşma hayal edebilirmiş, tanımlayabilirmiş gibi. Yine de, doğal güzellik ve yücenin öne sürdüğü uzlaşmadan farklı olsa da, bu hiç de hafife alınacak bir şey değildir; modern sanatın nesnel bir biçimde ortaya attığı soru, öznelliğin, fark edilmelerinden uzun zaman önce yok ettiği olanakları bir daha geri kazanıp kazanamayacağıdır.

Adorno'nun bu olanaklardan bazılarını üretme yolu olarak düşündüğü "teknik"le neler tasarladığına bir bakalım. Doğayla insan ürünü arasındaki diyalektiğin hedefinin ne taklitçilik ne de doğadan kurtulma olduğunu hatırlayalım:

> Sanat eserlerinin aradığı kendinde-varlık, hazırda var olan bir şeyin taklidi değil, henüz var olmayan, bilinmeyen ama kendisini özne yönünden belirleyen bir tür kendinde-varlığın beklentisi, sezgisidir. Sanat eserleri, kendinde-varolan diye bir şey olduğunu öne sürerler, ama bunun ne olduğu konusunda açıklama yapmazlar.

Teknik sorusuna geri dönecek olursak, Kant ve Adorno sanat eserinin konumu açısından da çok önemli bir görüş birliği içindedirler, çünkü ikisi de, bütün bir sanat düzlemini oluşturan şeyi, teknolojinin araç-merkezci

rasyonalitesi olarak tanımlar. Kant'ın doğal güzelliğin yanında olmasına sebep olan bu rasyonalitedir, hatta sanatsal güzellik söz konusu olduğunda, salt güzellikle bağımlı güzellik arasındaki ayrımı yapmasına olanak tanımanın yanında, erekten bağımsız olması sebebiyle salt güzelliğin yanında yer almasını sağlayan da yine bu rasyonalitedir. Adorno'ya göre, geç on sekizinci yüzyıldan başlayarak, "[sanatın] teknolojizasyonu genel bir kural olarak hâkimiyet kurmuştur". Aynı zamanda, öyle görünüyor ki, Adorno teknikle teknoloji arasında bir ayrım yapmaktadır: eğer teknoloji, araçsal aklın insan edimlerine uygulanması ve bu alanda giderek artan bir biçimde merkezileşmesiyse, öyleyse Adorno'nun metninde ortaya çıktığı biçimiyle teknik kavramı, teknolojinin diyalektik zaferidir. Araç-merkezci rasyonalitenin kendine yöneltilmiş halidir. Öyleyse diyalektik anlamda, tekniğin başarılı görünümleri, araç-merkezci rasyonalitenin buyruğunda olmama gibi büyülü bir duygu yayarlar: "Sanatın teknolojizasyonu, hem öznenin kendine gelen bilinci hem de büyünün karartıcı niteliğine duyulan güvensizlik, bunların yanında sanatın nesnel konumu tarafından tetiklenmiştir, ki bunun anlamı da, sanat eserlerinin gitgide ortaya çıkarılması güçleşen şeyler haline gelmesi."

Kant'ın da doğa ve insan ürünü arasındaki bu diyalektiği doğruladığını gösteren çarpıcı satırları vardır. Kant'a göre, başarılı bir sanat eseri –güzel bir eser– tüm güzelliğini, özünde, doğal gibi görünmeye borçludur. Demek oluyor ki, sanatsal güzellik ancak, ereklilikte içerilen araç-merkezci rasyonalitenin başarılı bir biçimde gizlenmesiyle, ya da diyelim ki dönüşümüyle olanaklıdır. Öyleyse Kant için güzellik teknolojinin dinamik dönüşümüdür, tam da Adorno'nun teknik tanımlamasına benzer biçimde. Kant'ın estetiğinin bütünüyle diyalektik olduğuna dair diğer bir kanıt da, doğal güzelliğin başarısının, insan ürünü gibi görünmesine bağlı olduğu iddiasıdır. Gerçekten de, Kant'ın güzelin diyalektik doğası için kullandığı özel, teknik bir terim olduğunu hatırlamalıyız: örnek güzellik. Kant estetiğinde, örnek geçerlilik dışında da, teknik ve teknoloji diyalektiğine ilişkin birçok işarete rastlamak mümkündür: estetik yargıdaki can alıcı karakteriyle "ereksiz ereklilik" kavramını düşünün, ya da tüm öznel tikelliğin üstesinden gelme olarak tanımlanan dehayı. Gerçekten de, bir bütün olarak üçüncü eleştiriyi neden öznelliğin, ereksiz ve doğaya zarar vermeksizin, kendi tikelliğinin ve *araçsallığının* üstesinden gelerek, bir bütün olarak kendisinin farkına varmasını sağlayacak bir *aracın*, böyle bir estetiğin formüle edilmesi çabası olarak tanımlamayalım? Dahası, bu bütünlük, modelini ve öncülünü, yine tamamen ereksiz bir biçimde, doğada bulur.

"Özerk sanat eseri, ki ancak kendisi yönünden işlevseldir, içkin teleolojisi dolayısıyla, bir zamanlar güzel denen şeyi elde etmeyi amaçlamıştır." Teknik, özerk sanat eserinin telosuna ulaşmasını sağlayan araçtır. Ama bu araç-merkezci ilişkinin, sanat eserinin teknolojiye köleliğini onaylamasındansa, Adorno tekniği, araçsallığın diyalektik zaferi olarak düşünür. Öyleyse teknik, teknolojinin salt ifadeye dönüşümüdür: "Şeyleştirme radikalleştirildiğinde, nesnelerin diline yaklaşır. Şeyleştirme kendisini doğa kavramına yakın kılar ve bu da insani anlamın önceliğini yok eder." Burada sanatsal teknik, şeyleştirmenin diyalektik gelişimini anlamamızı sağlıyor. Öznelliğin mükemmel araçsallığı olarak da düşünülebilecek olan teknolojik şeyleştirme, "radikal şeyleştirme uygulaması" aracılığıyla doğanın bir ifadesi haline de gelebilir, tabii doğa, en azından teknolojik anlamda, bize karşı olan olarak tanımlandığı sürece. Öyleyse şeyleştirmenin radikalleştirilmesi, öznellikle doğa arasındaki yabancılaşmış ilişkinin radikalleştirilmesiyle aynı şeydir. Bu bilgiler ışığında teknoloji, nesnelerle bizler arasındaki özdeşsizliğin mimetik kestirimi ve aşırı düzeylere çekilmesidir. Öyleyse aynı zamanda, eğer yeterince uca çekilirse, potansiyel anlamda bir kendine-yabancılaşmadır ve başka bir şeyin konuşması için yer açar. Kısacası, teknolojinin, doğa dediğimiz şeye benzer olmasının sebebi, ikisinin de, içeriğin, tözün, anlamın reddine denk düşüyor olmasıdır. Teknoloji yalnızca bir araçtır, öncülü anlamın inkârı olan bir metot. Doğa diyalektik anlamda bize davetkâr bir dinamik olarak görünmekle kalmaz, daha önemlisi, ondan çıkarmak isteyebileceğimiz bütün anlamlara karşı da direnir.

Teknik, sahip olduğumuzu hayal ettiğimiz her tür anlamın silinmesini beraberinde getirebilecek olan, teknoloji ve şeyleştirmenin anlamsızlığına ivme kazandırmaktır. Teknik, Kant'ın doğal güzellik diye açıkladığı şeyi elde eder: bir araç ki, ereksizliği, her koşulda erekliliğinin üretebileceği türden bir görünüme açıktır. Öyleyse teknik, doğal güzellikle aynı geçişsizlikle gerçekleşir. Ama her iki durumda da, geçişsiz olan yalnızca ereklilik değildir; çünkü temelde üstesinden gelinen budur. Daha çok, hem güzellikte hem de teknikte geçişsiz olan, öznelliğin evrenselliğidir. Güzellik yargılarında ayrımına varmayı başaramadığımız şey –her ne kadar güzelin gerçekleşmesinin tek koşulu bizim bu başarısızlığımız olsa da– öznelerarasılıktır; Kant'ın eleştirisinin gün ışığına çıkardığı bir evrensel öznellik biçimi. Aynı biçimde, teknikle buluşmamızda da, ayrımına varmayı başaramadığımız şey temelde, bu en ileri düzey üretim biçiminin doğrudan toplumsal doğasıdır.

Onu bir bireye atfederek tikelleştirdiğimiz sürece, tekniğe karşı körüz. Üretilen nesneyi fetişleştirmektense, ki bir esere başyapıt dediğimizde yaptığımız budur, teknik olarak tanımladığımız yaratma ediminin kendisini fetişleştiriyoruz. Tekniğin teknik *olarak* tanınması, öyleyse, içinden çıkılamaz biçimde hem körlük hem de kavrayışa bağlıdır. Tekniğin ayrımına varmak demek, kendi başına teknolojinin şeyleştirilmesinin üstesinden gelmiş olanı şeyleştirmek demektir; öyleyse körlük temelli bir kavrayıştır. Tekniğin ayrımına varmayı başaramamak, aynı zamanda, ürünü öznel (yani, doğrudan doğruya insancıl) bir edim olarak tanımayı başaramamaktır, dolayısıyla kavrayış temelli bir körlüktür. Bu diyalektik teknik ağı toplumsalın geçişsizliğini korumasını sağlar.

Bu açıdan yaklaşıldığında, teknik *das Immergleiche*'de tarihsel anlamda en gelişmiş öğedir. Öyleyse, estetik yargı gücü ya da estetik kuramı tarihine bir tür tarihsel gelişim atfetmek için bir sebep yoktur: Adorno'nun tekniğe dair açıklaması, Kant'ın doğal güzellik kuramının yirminci yüzyıldaki tam karşılığıdır. Ama eğer estetik dahilinde bir tarih –hatta diyalektik bir tarih– olduğunu varsayacak olursak, hem de başka hiçbir yerde tarih yokken (bu düşüncenin ışığında Hegel'in estetik tarihini hatırlamalıyız), öyleyse estetiğin telosu insanın özgürleşmesiyle bir ve aynı şeydir. (Sanat, Hegel'e göre, zamansallığın yalnızca ifadesi değil, aynı zamanda kucaklanmasıdır – bu yüzden de, öyle görünüyor ki, ölümlülüğe duyulan bağlılıktır.) Bu düşünce bütünüyle özel bir alana yönelen Hegel estetiğiyle uyum içindedir. Yine aynı düşünce, her tür tikel öznellik ifadesini bütünüyle silmeye devam eden Hegel estetiğinin, Kant estetiğinin diyalektik devamı olduğunu da doğrular. Hegel estetiğini estetik tarihinin böylesine ayrılmaz bir parçası yapan şey, onda, insan özgürlüğünün kazanılacağı alan olarak doğanın dışlanması değil, öznelliği özgür kılacak bütün bir emeğin öznellik dahilinde ve öznelliğe

Pornografi

Antik Yunan çıplak heykellerin pornografik olmaması ilginçtir. Günümüzde çıplaklık ve pornografimsilik öğeleri, reklamcılık için vazgeçilmezdir. Cinselliğe ve pornografiye yapılan kesintisiz göndermeler, aslında bir türlü gerçekleşmeyen bedensel birleşmenin trajedik betimlemesi bile sayılabilir. Adorno'ya göre Kültür Endüstrisinin tamamı pornografik hale gelmiştir. Çıplaklığın olmadığı alanlarda bile pornografik çekicilikten yararlanılır, meta fetişizmiyle cinsel fetişizm kaynaşır, meta fetişizminin tatmin edilemezliği cinsel fetişizmin tatmin edilemezliğiyle bütünleşir. Kültür Endüstrisinin pornografizmi, sonuçta cinsel duyguları tatmin edemeden bastırmaya yarar, her şeyin cinselliğini ön plana çıkararak cinselliği sözde özgür bırakır. Oysa burada özgür kalan sadece Kültür Endüstrisinin fetiş karakterler üzerinden giden etkinliğidir.

karşı verilmesi gerektiğinin tanınmasıdır. Diğer bir deyişle, bu öncelikli ödev içsel bir çaba gerektirecektir. Kant'ın güzel analizinde içkindir bu, ama asıl yüce anlayışında kendini gösterir. Adorno bu potansiyeli daha genel anlamda Kant'ın öznel içsellik yorumunun politik getirilerinde konumlandırır: "İçsellik, Kant'ın da onayladığı biçimde, aynı zamanda, öznelliğe özerk olmayan bir yolla dayatılan düzene karşı bir protestodur."

Bir an için bu kavramlar topluluğunu *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin ışığında düşünmek demek, Odysseus'un, heterojenliğin teknik, mimetik yaklaşımı olarak üstlendiği, yine de dışarıdan dayatılıyormuş gibi hissetmekten geri duramadığı emri anlamak demektir. Bu açıdan bakıldığında, teknoloji mimesisin reddini ortaya çıkaran şeydir. Kendini-üretme teknolojisi, özünü inkar eden mimesisin dinamiği içinde ortaya çıkar. Bunun yanı sıra ortaya çıkan benlik de kendi özünü tanımada başarısız olur. Öyleyse diyalektik anlamda, her ne kadar aynı içselin kendine en uygun biçimde hükmetmesine olanak tanıyan kategorik buyruğu formüle etmiş olsa da, Adorno'nun Kant'ı içselliği düzene karşı isyana götüren kişi olarak anması hiç de şaşılacak bir şey değildir. Ama Adorno için mimesis'le teknoloji arasındaki diyalektikte eksik olan bir şeyler vardır; fazladan, özümsenmemiş bir şey. Diyalektiğin çatlakları arasında gerçekleşen şey için Adorno'nun kullandığı terim, "ifade"dir [*Ausdruck*]: "İfade bir aralık fenomenidir, teknik sürecin bir işlevi olduğu kadar, mimesisin de bir işlevidir. Kendi adına mimesis, teknik sürecin yoğunluyla ortaya çıkarılır, ki onun da içkin rasyonalitesi, ne olursa olsun, ifadeye karşı çalışıyormuş gibi görünür." Mükemmel bir dünyada teknoloji ve mimesis sürekli, adeta hiç durmayacakmış gibi, birbirine evriliyor olmalıydı. Öznellik kendini öteki olarak sunar ve sonra buraya yerleşirdi. Gelin görün ki ifade bu üretim ve yeniden-üretim içinde, daha çok Luddite'vari bir uğraktır. Kendi kendisine yönelmiş olan bir protestodur; bu anlamda, eleştiriye benzediği söylenebilir, çünkü o da hiçbir dış etkene bağımlı değildir. Öyleyse ifade, hiç kimse adına konuşmaz, henüz konuşma hakkı olmayanlar adına konuşur; öznel ifade bir oksimorondur: "Bu bizi sanata dair öznel bir paradoksa götürür: düşünümden, form aracılığıyla görünmezi –ifadeyi– üretmek; görünmezi rasyonel kılmak değil, öncelikle onu estetik anlamda yaratmak." Görünmez olan, "mimetik olmayan, teknolojik anlamda kusurlu" bir şeye sahip olalım diye üretilmelidir. Kısacası görünmezlik, ifadenin bir tür mimetik kestirimidir. İşte temelde bu bağlantı, Kant'ın Adorno'ya bıraktığı mirası, ayrıca Adorno'nun Kant düşüncesini nasıl geliştirmeye çalıştığını anlamamızı sağlar.

Kant'ın güzellik estetiğinin dehası, güzel dediğimiz nesnenin –ve deneyimin– geçişsizliğinin mutlak önemini tanımasında gizlidir. Kant estetiğinde yeni yeni filizlenen güzelden yüceye geçiş, nesnenin görünmezliğinin, ne yazık ki, öznenin görünmezliğiyle tamamlanacağının tanınmasıdır.

Adorno için, modernist bir sanatçı, bu öznel görünmezliği, teknik anlamında üretken bir hale getirmelidir; *Formgefühl* (formun sezgisel duyumu) terimi sanatsal öznenin, her koşulda üretken olan bir geçişsizliğin farkında olma halini betimler. Bu terim, Kant'ın sanatsal deha anlayışıyla uyum içinde olmakla kalmaz, Adorno ayrıca bu yolla Kant estetiğinin ikilemine çözüm getirdiğini de fark etmiştir:

> Bu, Kantçı sorunsalı bir dolayım kategorisiyle çözer. Kant için sanat öznel ve hiçbir şekilde kavramsal değilse de, her koşulda bir evrensellik ve zorunluluk anı içerir, yalnızca, aklın eleştirisine göre, gidimli bilginin korunağı olan bir bakış açısı. *Formgefühl* ilkin, nesnelerin görünmez ve bağlayıcı düşünümüdür ve sırası gelince onlara dayanmak zorundadır. *Formgefühl* öznel mimetik yetiye akın eden hermetik nesnelliktir. Bu yeti, karşıtı, rasyonel inşa karşısında, giderek güç kazanır. *Formgefühl*'ün görünmezliği nesnelerin zorunluluğuna karşılık gelir.

Öyleyse, tuhaf bir biçimde, bu önümüzdeki *Formgefühl*'de (ister yaratarak isterse deneyimleyerek) hem teknolojinin hem de tekniğin parçası haline geldik. Geçişsiz olsa da bir yöntem izliyoruz, artık bir dinamik olarak da olsa, şimdiden yoğunlaşarak bir nesneye dönüşen şeyi biraz daha düşünümlemek umuduyla. Estetik yargı sanat eserinin mimetik kestirimi haline geliyor, ki o da bizim teknik, mimetik bir kestirimimiz. Estetikte içerilen düşünümlenirlik kendini çifte katlar ve bu haliyle düşünüm, ancak hazırda bir tür görünmezlik anı varsa gerçekleşir. Düşünüm kendisini bu geçişsizlik üzerinden ateşler. Adorno *Formgefühl*'ü tam da bu yüzden görünmez ve bağlayıcı diye betimler. Çünkü düşünümü eyleme geçiren bu geçişsizliktir, bu geçişsizliğin diyalektik anlamda bir dönüşü olmalıdır, tıpkı Kant estetiğinde gördüğümüz, beğeni ölçütü yokluğuna karşılık gelen, öznelliğin kendini körleştirmesi gibi.

Formgefühl'ün üstlendiği bir işlev, dolayım kategorisi de, benzer bir biçimde öznellik için bir model gibi yorumlanmalıdır. Bu modelin önemi, yücenin verdiği önemli dersin anafikrini ortaya koymasıdır; bu derste tüm modeller ve model alma edimi, öznelliğin kendisi olarak gelişip değişmesi için

dağıtılır. "Teknolojik anlamda çıkarsanabilecek olan şudur, sanat eserleri olmazlar, oluş halindedirler." Adorno, aynı pasajda sözlerine, sanat eserlerinin bir "içkin dinamik"ten oluştuğunu söyleyerek devam eder, yine, tıpkı Kant'ın yüce anlayışındaki içkin dinamizm gibi. Öyleyse sanat eserleri, her ne kadar var olmaları, şeyleştirilmiş nesneler olarak dondurulmalarına bağlı olsa da, bu bedeli ödedikten sonra, eylemin ve oluşun *modelleridirler*. Adorno, eylem olarak sanat eserlerinin, bu hallerinin ayrımına ancak teknolojik yolla varılabileceğinde ısrar eder; eylem ancak durağan bir nesnenin varlığını taklit eden bir süreç olarak kavranabilir. Yine de sanat eserleri, insan elinden çıkan her şeyin, insan ediminin engellenmiş, dolayısıyla görünmez mimesisi olduğu sarsıcı hatırlatmasına vücut verirler. Teknolojinin avantajı, kendini körleştiren öznelliğe benzer bir biçimde, ona dair şeyleştirmenin tamamlanmamış olmasıdır. Tamamlanmamış bir şeyleştirme, tıpkı geçişsizlik gibi, daha fazlasının görüleceğine yönelik vaadi içinde barındırır.

Çeviren: E. Efe Çakmak

Notlar

Bu makalenin önceki versiyonlarını dikkatle, özenle ve derin bir anlayışla okuyan Leo Damrosch, Gregg Horowitz, Bob Hullot-Kentor, Jean Heller-Levi ve Lambert Zuidervaart'ya teşekkürü borç bilirim.

1 Leo Damrosch favai fişeğin Fransızcasının *feu d'artifice* olduğunu hatırlattı. Havai fişekler Adorno'dan başkaları tarafından da estetik deneyim figürleri olarak anılmıştır. Örneğin Burke, yücenin kaynaklarından biri olarak görkemi tartışırken, şunları yazıyordu: "Yine de bir tür havai fişek, ayrıca başka birkaç şey daha, bu yolla başarıya ulaşır ve gerçekten görkemlidir." Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton, University of Notre Dame Press, 1958 [1757], s. 78. Genet de kendi eserini bu aynı figürle betimler: "Bu kitap yalnızca bir edebiyat eseri, ama umarım acımı yüceltmemi sağlar, öyle ki duyduğum acı kendiliğinden ortaya çıkar ve varlığından feragat eder – tıpkı patlayarak varlığından feraget eden havai fişekler gibi." Jean Genet, *Pompes funebres, Oeuvres Completes, III*, Editions Gallimard, 1953, s. 281. *Ulysses*'ten bir alıntı yapacak olursak: "Ötede, Jack Caffrey bakın diye bağırdı, bir fişek daha, Gerty de gerilere kaykıldı, jartiyerleri şeffaf olduğuna uysun diye mavi, hepsi fişeği görüp bağırdılar bak, bak işte orda Gerty de fişekleri görmek için yatar gibi geriye ta geriye uzansın öyle tuhaf bir şey havada uçuşmaktaydı, zikzak giden yumuşak, koyu bir şey. Gerty, ağaçların üzerinde yükselen, hep yükselen upuzun bir Roma kandili gördü, maytap durmaksızın tırmandıkça, o gergin sessizlikte, hepsinin heyecandan soluğu kesilmiş, Gerty habire yükselen, artık zor görülen maytabı izlemek amacıyla daha da gerilere yaslanmak zorunda kaldı, sırtını fazlaca zorladığından kanı başına hücum etti de yüzünde kutsal, büyüleyici bir alevlenme yaratırken adam kızın öbür şeylerini de görebildi [...]" James Joyce, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 413.

2 Philip Fisher, *Making and Effacing Art; Modern American Art in a Culture of Museums* (New York: Oxford University Press, 1991)

Proust Üzerine

THEODOR W. ADORNO

Proust otuz yıldır kendi tinsel varlığımın uzak duramayacağım bir unsuru haline geldi; bence yapıtının niteliği, küstahlığa varan eleştirel üstünlükten kaynaklanıyor. [...]

Otuz yıl önce ilk kez Proust üzerine bir makale okuduğumda, ki iyi bir makale değildi, insanın hiç görmediği bir kadının adına âşık olması beni büyülemişti. Yapıtla içli dışlı oldukça, daha da büyülendim. Walter Benjamin bir keresinde bana, Proust'tan yaptığı çeviriler dışında ondan tek sözcük daha okumak istemediğini, yoksa –kuşkusuz yeterince özgün olan– kendi üretimini engelleyecek hastalıklı bir bağımlılığa kapılacağını söylemişti. Şurası çok açık ki, Proust'un çekim gücü bu usta yazarın yanı sıra, romanın yoğunluğunu ve devinimini kavrayabilecek kadar dikkatli her okuru etkisi altına alabilir. Sanki otobiyografik bir maskenin ardından herkesin sırlarını açığa vurmakta, bir yandan da en özel şeylerden, hâkimiyet alanındaki o kıyas kabul etmeyen, son derece ince ve kişisel deneyimlerden söz etmektedir. Her cümle, yazanın iradesi ve içinde bulunduğu istisnai durum tarafından dikte ettirilir; içerikte ancak, genel gidişata uymayan şeylere yer verilir. Yine de *œuvre*'üne [yapıt] özgü bir kaynaştırma, örnek oluşturma durumu vardır. Pozitif bilimlere dayanan benzetmelere gerek duyulsaydı, Proust'un tinsel atom parçalanması için uğraştığı, gerçeğin en küçük elementlerini yaşamın tüm gücünün toplandığı kuvvet sahalarına dönüştürmeye çalıştığı söylenebilirdi. [*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'den yapacağım alıntıda] en olağanüstü sezgilerden bazılarının, para babası Swann'la evlenen ve sonunda zafere ulaşıp yüksek sosyeteye giren eski yosma Odette'in kıyafeti kadar fani bir şeyin betimlenmesiyle ilintilendirilmesi boşuna değil. Üzerinizde ilk elden etki bırakmak için kitaptan okuyorum. Mme Swann'ın "kıyafetinin mevsime ve saate özel ve zorunlu bir ilişkiyle bağlı olduğundan hiç şüphe duymadığım için, yumuşak hasır şapkasının çiçekleri,

elbisesinin küçük kurdeleleri, bahçelerdeki, ormanlardaki çiçeklerden bile büyük bir doğallıkla, mayıs ayından doğmuş gibi gelirlerdi bana; mevsimin körpe huzursuzluğunu anlamak için, gözlerimi daha yakın, yuvarlak, yumuşak, hareketli ve mavi bir gökyüzünü andıran açık, gergin şemsiyesinden daha yukarılara çevirmezdim. Bu egemen kurallar ve dolayısıyla Mme Swann, bütün ihtişamlarını, sabahın, baharın ve güneşin emrine sunarlardı tevazuyla; sabah, bahar ve güneş, ne kadar övülse azdı benim gözümde; çünkü bu kadar şık bir kadın, onları göz ardı etmemiş, onlar yüzünden, daha açık renk, daha ince bir kumaştan, yakasındaki, kollarındaki açıklıkla boyundaki, bileklerdeki nemi düşündüren bir elbise seçmiş, kısacası, onlar için hiçbir zahmetten kaçınmamıştı; tıpkı herkesin, avam tabakanın bile tanıdığı soylu bir hanımın, köye gidip sıradan insanları görmeye neşeyle gönül indirdiğinde, özellikle o gün için bir kır kıyafetine bürünmeyi ihmal etmemesi gibi. Mme Swann gelir gelmez kendisini selamlardım; o da beni durdurur, gülümseyerek, *'Good morning*,' derdi. Birlikte birkaç adım yürürdük. Giyimini belirleyen bu kutsal yasaların hepsine, kendisi için, başrahibesi olduğu üstün bir bilgiye itaat eder gibi boyun eğdiğini anlardım; çünkü havayı fazla sıcak bulup önünü açmayacağını düşündüğü ceketini açtığında veya tamamen çıkarıp tutayım diye bana verdiğinde, bluzunda, şans eseri gizli kalmış binlerce ayrıntı keşfederdim; tıpkı dinleyenlerin kulağına hiçbir zaman ulaşmayacağı halde bestecinin binbir özenle yarattığı orkestra bölümleri gibi; ya da kolumun üzerinde katlı duran ceketin koluna uzun uzun, zevk veya kibarlık için bakar, harikulade bir ayrıntı, çok tatlı tonda bir şerit, normal olarak gözlerden saklı, ama dış bölümler kadar incelikle yerleştirilmiş mor bir pamuklu saten görürdüm; tıpkı bir katedralin seksen kadem yükseklikteki bir korkuluğunun arkasına gizlenmiş, ana girişteki alçak kabartmalar kadar mükemmel, bir sanatçının yolculuğu sırasında tesadüfen bütün kenti tepeden seyredebilmek için iki kulenin arasına çıkıp havada gezininceye kadar kimsenin görmediği gotik heykeller gibi."[1]

Bu pasajın olağanüstülüğü yalnızca düş gücünün heyecan verici keskinliğinden kaynaklanmıyor. İnsan babadan kalma anıları dinler gibi oluyor; yabancı bir şehirde aniden çakan, kendi doğumundan çok önce algılamış olduğu bir resme bakıyor. Proust yetişkinlerin yaşamını öyle şaşkın ve yabancı gözlerle izliyor ki, dalgın bakışların altında şimdiki zaman eskiye, çocukluğa dönüşüyor adeta. Bunun kesinlikle içrek değil, daha çok demokratik bir yanı var.

1 Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, Cilt 2: *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, Çeviren: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: İstanbul, Ekim 1996, s. 188-189.

Çünkü, bir dereceye kadar korunup esirgenmiş, daha yaşamının ilk yıllarında tepki yetisi yok edilmemiş her çocuğun önündeki deneyim olanakları sınırsızdır. Dünyevi ölçütlerle, bir baltaya sap olamamış bir sınıf arkadaşımı hatırlıyorum. Fransızca dersinde Molière'in *Cimri*'sini okuduğumuzda on iki yaşındaydık sanırım. Sınıf arkadaşım, öğretmenin *l'avare* [cimri] sözcüğünü söyleyiş tarzına dikkatimi çekti: Kırsal bir lehçeye çalıyordu; yetersiz eğitimi, düşük bir düzeyi ele veriyordu. İnsan bu sert r'yi duyunca, diğer konularda kusursuz olan öğretmenin Fransızca bildiğine inanmıyordu. [...] Uyum sağlama zorunluluğu, gerçeği bütünüyle sınamayı yasaklar. Tek yapılması gereken, konuşma sırasında konuları doğrudan ele almak ya da amaçların peşinde koşmak yerine, ara tonları kovalamak için bir kez olsun çaba göstermek. Hem kendi hem karşısındakinin sesine karışan ara tonlar bunlar: yanlış, sahte, hükmeden, pohpohlayan ya da her neyse. İnsan bunların içerdiklerinin her an bilincinde olsaydı, dünyadan ve orada kendisinin geldiği halden öylesine ümidini kesmesi gerekirdi ki, oyuna devam edecek hevesi, hatta belki de gücü kalmazdı.

Oysa Proust böyle bir tepki yetisinden vazgeçmemiş, teslimiyetin yanlış olgunluğuna erişmemiştir. Çocukluktan kalma eksiksiz deneyimlerin sunduğu olanaklara sadık kalmış, bir yetişkinin düşünceleri ve bilinciyle dünyayı ilk günkü bozulmamış biçiminde algılamış, hatta kendi düşüncelerinin otomatikleşmesi ve mekanikleşmesine karşı koymak için adeta bir teknik geliştirmiştir. Dolaysızlığa, ikinci saflığa ulaşmak için yorulmak bilmeden çabalar; yazarlık misyonuna kaynaklık eden şımarık amatör konumunun da bu çabalara faydası dokunur. Alelacayiplerin ortasında tanıdık olma duygusunu yayar çevresine; her bireyin çocukken bilip de sonradan aklından çıkardığı, derken bildik olmanın gücüyle ona geri dönen şeyi ele alışındaki eşsiz disipline borçludur bu duyguyu. Proust'un aşırı bireyselleşmiş görünmesi kendiliğinden olmaz, bizim artık böyle tepki vermeye cesaret edemeyişimizden ya da bunu yapacak gücümüzün kalmayışından ileri gelir. Aslında Proust yoksun bırakıldığımız her şeyi vaat eder bize. Özenle gizli tutulan bir adın söylenmesi gibi yüzümüzü kızartır metinlerinde.

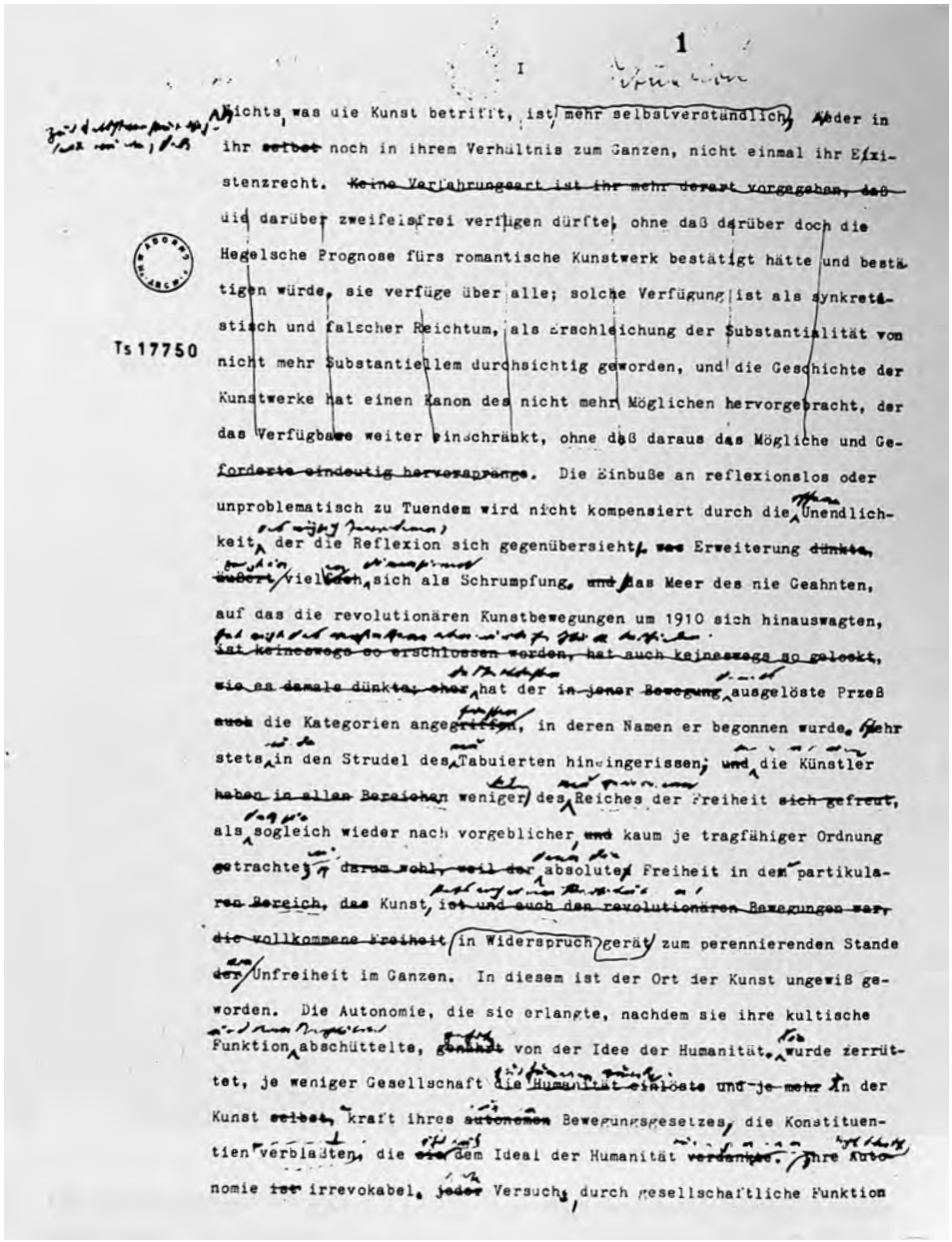
Kayıp zamanı arayış, koruyucu tabakası olmayan bir insanın varlığı aracılığıyla içsel ve dışsal gerçekliği sınar. Bunun bir bedeli vardır. Özellikle son yıllarında, Proust'un, bir yaz akşamında bile oda ısısı ile dışarının soğuğu arasında oluşan karşıtlığı yumuşatmak için davetlerde de kürk paltosunu sırtından çıkarmadığı, yalnızca veda ederken bir anlığına çıkardığı bilinir. Koruyucu tabakası olmayan bu insan tinsel açıdan da kürk paltosunu çıkarmamış-

tır. Ütopyasını olanaklı kılan ölçüsüz acı yetisi uğruna, en ustalıklı düzenlemelerle acıyı uzaklaştırmaya çalışmıştır. Onun masal kahramanı, bezelye tanesindeki prensestir. Ünlü bir doktor ve sağlık bakanı olan babası, uluslararası alanda dile yerleşen bir söz türetmiştir: *cordon sanitaire* [sağlık neferi]. Proust bunu içselleştirmiştir. Çocuğun tepki yetisini köreltebilecek kaba darbelere karşı kendini emniyete almak için tüm yaşamını *cordon sanitaire* yasasına bağlı kılmıştır. Ama bu tür düzenlemelerin altında korkaklık ya da zayıflık aramak çok yanlış olurdu. Anne resmine bağlanan biri için belirleyici olan utangaçlığı güce dönüştürmüştür o. Coşkulu duyarlılığı, somut değerlere bağlılığı yiğitçe bir disiplinin ürünüdür. Hiçbir şey boşa gitmemelidir.

Çocukluğa sadık kalmak mutluluk fikrine sadık kalmaktır, Proust bunu dünyada hiçbir şeye değişmez. *Noblesse oblige* [Soyluluk insanı yükümlü kılar]: Mültimilyonere ölçüsüz zarafet bahşeden ayrıcalık, herkesin günün birinde olması gerektiği gibi olma görevini yükler ona. Ancak mutluluğun azıyla yetinmediğinden, hiçbir gelenekle önü tıkanmamış eksiksiz gerçeğe duyulan gereksinime dönüşür mutluluk gereksinimi. Gerçek ise acı demektir, düş kırıklığıdır, yanlış hayatı öğrenmektir. Proust'un anlattığı, erişilmemiş ya da tehlikeye atılmış mutluluğun hikâyesidir. Psikolojik konularının başında, temposu hiç düşmeyen ve çeşitli unsurları birleştiren kıskançlık gelir. Mutlu olma olasılığı var mı sorusuna, aşkın olanaksızlığını göstererek cevap verir. Tamamen kendi olmak, diğerlerinden kesin bir çizgiyle ayrılmak, dışlanma ve derin bir yabancılaşma anlamına gelir aynı zamanda. Ket vurulmamış mutluluk olasılığı ve mutluluk eğilimi, kendi kendisinin gerçekleşmesini engeller.

Kısacası, Fransızların çoğu kez Alman olarak algıladıkları Proust'ta, bireysel ve geçici olan her şey Hegel felsefesindeki gibi hükümsüzdür. Mutluluk ve geçicilik kutupları anılara yönlendirir onu. Hasara uğramamış deneyimler bir tek onlarda dolaysızlığın ötesine geçer, onların sayesinde estetik resimde yaşlanma ve ölümün üstesinden gelinir. Kurtuluşun yarattığı bu mutluluk hiçbir şeye değişilmez, ama teselliden kesin vazgeçiş anlamına da gelir. Mutluluğun tamamı uğruna yaşamın tamamını feda etmek tercih edilir, en büyük tatminle bile ölçülemeyecek bir yudum alınır ondan. Kayıp zamanı arayışın içsel hikâyesidir bu. Her şeyin geçmişe karışmasına cevap olarak her şey hatırlanır; umut, geçmişe karışmanın farkına varma ve onu kâğıda dökme gücünde saklıdır ancak. Proust bir mutluluk şehididir.

Çeviren: Ayça Sabuncuoğlu



1

I

Nichts, was die Kunst betrifft, ist mehr selbstverständlich, weder in ihr selbst noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht. ~~Keine Verfahrungsart ist ihr mehr derart vorgegeben, daß~~ sie darüber zweifelsfrei verfügen dürfte, ohne daß darüber doch die Hegelsche Prognose fürs romantische Kunstwerk bestätigt hätte und bestätigen würde, sie verfüge über alle; solche Verfügung ist als synkretistisch und falscher Reichtum, als Erschleichung der Substantialität von nicht mehr Substantiellem durchsichtig geworden, und die Geschichte der Kunstwerke hat einen Kanon des nicht mehr Möglichen hervorgebracht, der das Verfügbare weiter einschränkt, ohne daß daraus das Mögliche und ~~Geforderte eindeutig hervorspränge~~. Die Einbuße an reflexionslos oder unproblematisch zu Tuendem wird nicht kompensiert durch die Unendlichkeit, der die Reflexion sich gegenübersieht, ~~was~~ Erweiterung ~~dünkte, äußert~~ vielfach sich als Schrumpfung, ~~und~~ das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, ~~ist keineswegs so erschlossen worden, hat auch keineswegs so gelockt, wie es damals dünkte; eher~~ hat der in ~~jener Bewegung~~ ausgelöste Prozeß ~~auch~~ die Kategorien angegriffen, in deren Namen er begonnen wurde. Mehr stets in den Strudel des Tabuierten hineingerissen, ~~und~~ die Künstler ~~haben in allen Bereichen~~ weniger des Reiches der Freiheit ~~sich gefreut~~, als sogleich wieder nach vorgeblicher ~~und~~ kaum je tragfähiger Ordnung getrachtet ~~darum wohl, weil der~~ absoluten Freiheit in dem partikularen ~~Bereich~~, das Kunst, ~~ist und auch den revolutionären Bewegungen war, die vollkommene Freiheit~~ in Widerspruch gerät zum perennierenden Stande ~~der~~ Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden. Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion abschüttelte, ~~genährt~~ von der Idee der Humanität, wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft die Humanität einlöste und ~~je mehr~~ in der Kunst ~~selbst~~, kraft ihres ~~autonomen~~ Bewegungsgesetzes, die Konstituentien verblaßten, die ~~sie~~ dem Ideal der Humanität ~~verdankte~~. Ihre Autonomie ~~ist~~ irrevokabel, ~~jeder~~ Versuch, durch gesellschaftliche Funktion

Ts 17750

Adorno'nun *Estetik Kuramı*'nın müsveddesi üzerinde yaptığı düzeltmeler.

Adorno ve Berg

RAYMOND GEUSS

1924 yılında *Wozzeck'ten Üç Parça*'nın galası için Frankfurt'ta bulunan Berg, Theodor Wiesengrund adlı yirmi bir yaşında bir öğrenciyle tanıştırıldı. Wiesengrund o zamanın moda konusu olan Husserl fenomenolojisi üzerine bir doktora tezi hazırlıyordu, aynı zamanda belli düzeyde müzik eğitimi de vardı ve çağdaş müzik üzerine gazetelerde bir dizi yazısı yayımlanmıştı. Daha sonra Wiesengrund, Berg'i, "Schönberg ve Mahler" ile birlikte "gerçek yeni müzik"in temsilcisi olarak gördüğünü yazacaktı.[1] Doktora tezinin kabul edilmesiyle ilgili formaliteler tamamlanır tamamlanmaz Viyana'ya taşınıp Berg'le birlikte bestecilik üzerine çalışmak istedi. Berg onu öğrencisi olarak kabul etti.

Wiesengrund, varlıklı bir şarap tüccarı olan Oskar Wiesengrund ile Korsikalı bir şarkıcı olan Maria Calvelli-Adorno'nun tek oğluydu. Çok zeki, çok kültürlü ve derin estetik duyarlıkları olan bir genç olmasına rağmen pek çekici bir tip sayılmazdı. Schönberg onun yağcı, kendini beğenmiş tavırlarını, küstah bakışlarını ve boncuk gibi gözlerini mide bulandırıcı buluyordu;[2] Wiesengrund'un yazdıkları, kendi düşüncelerini fazla ciddiye alan, onların içinde boğulan birinin elinden çıktığı izlenimini veriyordu. Buna rağmen Berg ona içtenlikle bağlanmıştı ve bestelerini başarılı buluyordu, ancak felsefi spekülasyonlarıyla hiç ilgilenmiyordu.[3]

Wiesengrund bir süre hem beste yapıp hem de felsefe dalında akademik kariyerine devam etti; 1930'lu yıllarda beste yapmayı yavaş yavaş bıraktı,[4] yine de 1969'daki ölümüne kadar müzik üzerine yazmaya devam etti. Naziler 1933'te onu üniversitedeki görevinden aldılar, fakat o Hitler iktidarının uzun süreceğine inanmıyordu,[5] öte yandan, dostlarından birinin söylediğine göre, "onun gibi birine, Oskar Wiesengrund'un oğluna bir şey olacağına da inanmıyordu,"[6] bu yüzden zamana ayak uydurdu. 1937'de Berg'in ölümü-

nün hemen ardından, Wiesengrund'un onun eserleri üzerine yaptığı bir dizi çözümleme, Willi Reich'ın editörlüğünü yaptığı bir dergide yayımlandı.[7] Bu çözümlemelerin ilk dönem Berg yorumları üstünde belli bir etkisi oldu. Nihayet 1938'de Wiesengrund New York'a göçtü. Aşağı yukarı aynı dönemde annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmaya başladı.[8]

Adorno, 1940'lı yılların başlarında müzik düşüncesine en büyük katkısı sayılan *Yeni Müziğin Felsefesi*'ni[9] yazdı. California'daki Alman sürgünler topluluğu yerleşim yerindeki komşusu Thomas Mann da tam bu sırada Alman besteci "Adrian Leverkühn"ün hayatı üzerine bir kurmaca eser yazmaya başlamıştı ki daha sonra bu kitap *Doktor Faustus* (1947) adlı roman olacaktı. Mann, "Leverkühn"ün hayali bestelerinin ayrıntılı tasvirini yapmak istediğinden, Adorno'nun orada olması onun için Tanrının bir lütfuydu. Adorno 1943'te Mann'a *Yeni Müziğin Felsefesi*'nin teorik olarak en ilginç kısmını, Schönberg üzerine yazdığı bölümü (bu bölümün müsveddesini) verdi ve Mann'a müzik danışmanlığı yapmaya başladı.[10] Adorno daha sonra Berg ile Leverkühn arasındaki bazı benzerliklere işaret edecekti, fakat bunlar aslında görece yüzeysel kalıyordu.[11] Thomas Mann'ın kendisi ise daima Leverkühn'ün kurmaca bir karakter olduğunu ve bestelerindeki niteliklerin farklı kaynaklardan geldiğini savundu. Gerçekten de kendini her şeyden soyutlamış, soğuk Alman-Protestan Leverkühn ile, yiyip içmeyi pek seven (ve Alman kuzeni hakkındaki yorumu: "Almanlar pislikten başka bir şey yemez" olan)[12] Avusturyalı-Katolik Berg arasında benzerlik kurmak pek kolay değildir.[13]

Adorno savaştan sonra Frankfurt'a döndü ve oradaki müzik yaşamının yeniden inşasında etkin rol oynadı. Bayreuth'un[14] yeniden açılmasını önlemek için Thomas Mann'ın desteğini almaya çalıştı ve Darmstadt sahnesinin bilinen simalarından biri oldu. Müzik üzerine pek çok yazı yazdı – ölümünden bir yıl önce, 1968'de aslen 1937'de Reich sayısı için yazmış olduğu malzemelerden derlediği, Berg üzerine bir çalışma yayımladı – fakat eserleri hiçbir zaman 1940'lardaki canlılığa, yaratıcılığa ve keskinliğe ulaşamadı.[15]

Sanat ve Olumlama

Adorno, temelde Hegelci bir sanat yaklaşımını benimsedi; bu yaklaşımın üç tezi vardı:[16]

- Merkezde duran estetik kategori (örneğin) "güzellik" değil "hakikat"tir.
- (Estetik) "hakikat" doğası gereği tarihle sıkı bağlara sahiptir.

• Müziğin tarihi Özne'yle ("müzik" ya da "beste" öznesi, özgün güçleri ve duyarlıkları olan bir besteci) Nesne (Adorno'nun "müzik malzemesi" dediği şey) arasındaki diyalektik ilişki olarak algılanmalıdır.

Adorno'ya göre müziğin tarihinde tek bir doğrusal gelişim çizgisi vardır. Besteci verili müzik dilini, bir dizi müzik formunu ve estetik talepleri –"malzeme" budur– herhangi bir zamanda, karşısında hazır bulur ve bu "malzeme"yi tutarlı bir sanat eseri halinde birleştirmek için mevcut beste tekniklerini ya da bu tekniklerin az çok değişikliğe uğramış hallerini kullanır. Adorno'nun "malzeme" dediği şeyin müziğin fiziksel (mesela akustik) temeli, doğal bir fenomen olarak düşünülen notalar olmadığını akılda tutmak önemlidir. Bestecinin orada hazır bulduğu ve bir eser üretmek için kullanacağı şey olarak "malzeme", beklentiler, talepler, anlamsal özelliklerden vb. kurulu, tarihsel ve kültürel olarak biçimlenmiş bir bütündür. Bu "malzeme" herhangi bir verili zamandan önceki beste etkinliklerinin bir *sonucu* niteliğindedir ve yenilikçi beste yapma etkinliği *bu nokta*dan sonra kendi başına yol alarak malzemede çözünecek ve yapacağı değişikliklerle sonraki besteci kuşağının karşılaşacağı "malzeme"yi yaratacaktır.

Adorno'nun düşüncesinin başka bir özelliği de bugüne kadar (ya da Adorno'nun 1969'daki ölümüne kadar) hiçbir zaman tam olarak doyurucu, durağan bir beste yapma pratiğine ulaşılamamış olduğunu iddia etmesidir. Müzikal malzemede cisimleşen talepler ve beklentiler hiçbir zaman tam anlamıyla tutarlı olmamıştır ve "müzikal özne"nin, mevcut (ya da yeni icat edilmiş) teknikleri kullanarak bu malzemeden kurulan eserlere tutarlılık getirme uğraşı hiçbir zaman tam anlamıyla başarıya ulaşamayacaktır. Aynı tarihsel sürece iki bütünleyici açıdan bakılabilir: Kişinin hangi bakış açısını benimsediğine bağlı olarak, özne (besteci) ya da nesne açısından (müzikal malzeme) tüm süreç etkin aracıların (besteciler) yaratıcı bir biçimde yeni formlar ve teknikler ortaya çıkarmaları ve böylece müziğin "malzeme"sini sürekli dönüştürmeleri olarak görülebilir; öte yandan aynı süreç, bizzat malzemenin talepte bulunması, sorunlar ortaya atması ve bestecilerin de ellerinden geldiğince yanıtlar üretmeye çalışmaları, doyurucu sayılabilecek çözümler bulmaları olarak da görülebilir.

Müziğin daima bir ulaşılmış son noktası, bir dizi besteleme tekniği, doğruluk ve anlamlılığa ilişkin estetik yasaları vardır; öte yandan malzeme (o verili zamanda) bir dizi talep ortaya atar. Ciddi müzik, müzikal malzemenin ta-

leplerine yanıt veren, ulaşılmış son noktadaki müziktir. Estetik anlamda başarılı müzik bu son noktayı daha ileri taşır; yenilikçi ve ilericidir. Bu yenilik ya da özgünlük tarihsel anlamda iki şekilde konumlanır. Birincisi, verili prosedür ya da form ne kadar "yeni" olursa olsun, daima varolan tekniklerin düzenlenmiş halidir; ikincisi, bir yeniliğin, ayrıksılığın ya da kuramsal değersizliğin ötesine geçebilmesi için, müzikal malzeme tarafından ortaya konan, tarihsel anlamda belirli sorunlara değinmeye alışkın olması gerekir. Bu yüzden, sahiden "yeni" olanın yüksek olumlu bir değeri olmalıdır, fakat Adorno'nun kavrayışını Fransız modernizminde karşımıza çıkan benzer kavrayıştan ayıran şey "yeni"deki bu tarihsel unsurdur. Baudelaire'in *voyageur*'ları, kaptanları Ölüm'ün komutasında "*pour trouver du nouveau*" yelken açarken bezginlik, dehşet ve belki iç bulantısıyla ya da sırf yenilik için yenilik arzusuyla hareket ederler.[17] Epikürcülerden bu yana Ölüm'ün aslında hayatın değişik bir şekli değil, radikal Öteki'si olduğuna dikkat çekiliyor; bu yüzden "*au fond du gouffre*" var olan "yeni" ne olursa olsun, *voyageur*'ların yaşamın ya da müzik yapmanın mevcut tekniklerini geliştirmek için geri getirmek niyetinde oldukları bir şey değildi.[18] Bezginlik, müzikal malzemenin taleplerine yanıt vermeye çalışan bir bestecinin en belirgin motivasyonu değildir; üstelik Baudelaire'in *voyageur*'larından herhangi birinin, Schönberg'in *Harmonielehre*'si gibi bir kitap yazmak için gereken, geleneklere yürekten bağlılığı gösterdiklerini hayal etmek çok güçtür – öte yandan müzikal "malzeme"nin tarihsel olarak verili taleplerine yanıt bulmanın yolunu öğrenmeye çalışan bir bestecinin böyle bir kitap yazması bütünüyle mantıklı bir hareket olur.

Başarılı estetik etkinlikte "özgürlük" ve "zorunluluğun" bir şekilde uzlaşmış olduğu –kendiliğinden özgürlüğün en üst düzeyde kullanımının bir soruna "zorunlu" çözümü getirmek olduğu– fikrini on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar geriye götürdüğümüzde en açık ifadesinin Schelling'in *System des Tranzendentalen Idealismus*'unda (1800) bulunduğunu görürüz. Şu aşamada, burada ele alındığı haliyle "zorunluluk" kavramının sorunlu olduğuna ve "malzeme"nin "talepler"i konusunda çok güçlü iddiaları önkoşul aldığına dikkat çekmem gerekiyor. Başarılı bestenin özgürlük ve zorunluluğu uzlaştırdığını söylemek, malzemenin "talepler"inin büyük bir özgüllük sahibi olduğunu ve emsalsiz bir "doğru"nun ya da en azından bu talepleri karşılamanın emsalsiz bir "en iyi" yolu olduğunu kabul etmeyi gerektiriyormuş gibi görünüyor.[19]

Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'ndeki yaklaşımı bu noktaya kadar genelleştirilmiş bir Hegelciliğin yakın takipçisidir. Ondan sonra iki yeni sap-

mayla karşılaşırız. Her şeyden önce, tarihsel-estetik bağlamda "ilerici" müziği –malzemenin ortaya koyduğu sorunları çözmek için yeni teknikler bulan müzik– politik bağlamda "ilerici" müzikle özdeşleştirir. Yine buna bağlı olarak, malzemenin taleplerinin zorunlu kıldığı, emsalsiz bir biçimde belirlenmiş yolda ulaşılmış son noktayı ilerletmeyen müzik sadece estetik anlamda yetersiz olmakla kalmaz, politik anlamda da gericidir. *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde Schönberg (ve ekolü) "ilerici", gerçek "yeni" müziğin temsilcileri olarak gösterilirken Stravinsky de gerici "neo-klasisizm"in temsilcisi olarak gösterilir. Schönberg ile Stravinsky arasında hiçbir uzlaşma mümkün olamaz, orta bir nokta bulunamaz.[20] Adorno bu görüşünü güçlendirmek için, pek de inandırıcı olmayan pek çok diyalektik manevra yapar. Bu yüzden *Yeni Müziğin Felsefesi*'nin ikinci yarısında Stravinsky'nin müziğinin "psikozlu", "çocuksu", "gerilemeci", "kişisizleştirici", "yabancılaşmış" ve politik anlamda gerici olduğunu göstermeye çalışır, fakat Stravinsky'nin sağ politik görüşleri desteklediğine, hatta sağ görüşlülere ılımlı yaklaştığına dair bir kanıt bulamaz.[21] Adorno bu kısımda Berg konusundaki tartışmalarını sürdürür ve onun çağdaş müziğin "ılımlı" formunu temsil ettiği, yani Adorno'nun reddetmek durumunda olduğu ortalama bir konumda bulunduğu görüşüne karşı bir "savunma"ya girişir.

Hegelcilikten ikinci sapma Adorno'nun "Aydınlanmanın Diyalektiği" öğretisiyle bağlantılıdır.[22] İlk bakışta İkinci Viyana Okulu üyeleri ile "neo-klasisizmin" temsilcileri arasındaki ayrım, koyunlarla keçiler, kurtarılmışlarla cehennemin çocukları arasındaki ayrımla birdir, fakat daha ayrıntılı bir irdelemede Schönberg ve öğrencilerinin temsil ettiği "ilerleme" katışıksız bir iyilik değildir. Adorno'ya göre, insan öznenin doğa üzerinde araçsal denetim sağlayarak "kader"in (ve "mit"in) egemenliğinden kurtulacağı, özerkliğe ve mutluluğa ulaşacağı inancı aydınlanmanın merkezinde durur. Adorno'nun

Radyo

Adorno, dostu ve meslektaşı Horkheimer'le birlikte, savaş sonrası dönemde radyo ve televizyona en sık çıkan entelektüellerdendir. Radyoda bildiriler sunar, söyleşilere katılır, televizyonda Eleştirel Kuramı tartışırdı. Müzik kuramı üzerine yaptığı radyo konuşmalarını örneklerle desteklemek için program sırasında plak çalardı. Plaklardaki "iğne eğrileri" üzerine yaptığı yorumlarla ilk eleştirel DJ'lerden sayılabilir. Radyoyu Kültür Endüstrisindeki gibi "halk tipi" formatında işlevselleştirmek yerine, ondan "iletişim aracı" olarak yararlanmanın yollarını aradı. Politik-felsefi konuşmalarıyla insanların "aydınlanması" için kullandı radyoyu. *Cogito*'nun elinizdeki sayısında yer alan "Proust Üzerine", "Neden Hâlâ Felsefe" ve "Auchwitz'ten Sonra Eğitim" başlıklı yazılar, bu radyo konuşmalarından derlenmiştir.

Aydınlanmanın Diyalektiği'nde[23] uzun uzadıya ele aldığı birtakım karmaşık ve çok da açık ve net olmayan felsefi nedenler yüzünden, aydınlanma süreci kendine karşı dönme eğilimini içinde taşır ve bu yüzden de kaderimizin efendisi olmamızı sağlaması gereken araçlar, toplumsal kurumlar, aklın zorunlukları vb.'den oluşan sistem bizi zincire vurur. Doğanın uzun vadede etkin bir biçimde denetimi, dünyaya karşı kendiliğinden tepkilerimizi dizginlememizi ve davranış tarzlarımızı (ve en nihayetinde hissetme tarzlarımızı) doğada keşfettiğimiz yasalara uydurmamızı gerektirir. Uzun vadede bu kendiliğindenliğin kaybı öznelliğimizin içeriğini boşaltır ve eninde sonunda bizi insan mutluluğu olanağından yoksun bırakır. Denetim altına alınmış ve nesneleştirilmiş doğa, böylece öcünü alır.

Adorno, Schönberg'in atonaliteden "sadece birbiriyle ilişkili on iki ses" ile beste yapma yöntemine doğru gelişimini, aydınlanmanın diyalektiğinin bir uğrağı olarak yorumlar. Müzikal malzeme olarak tonalite on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir nevi (ikinci) doğaya dönüşmüştür. Atonaliteye geçiş ise müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü "zorunlu" bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır. On iki ses müziğinde "malzeme" (yani ikinci "doğa"), kısa bir serbest atonalite sürecinin ardından bir kez daha özne üzerinde egemen olmuştur.[24]

> Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkûmdur... On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır.[25]

Schönberg'teki "müzikal özne" böylece en az Stravinsky'deki kadar "kişisizleştirici" olur. Bu nedenle iki kutup, yani Schönberg ile Stravinsky, artık hiç de o kadar birbirine uzak değillerdir.[26] Zorunlu bir başarısızlığın paylaşımıyla bir araya gelirler, çünkü dünyanın kurtarılmamışlığı bütünüyle gerçekleşmiş, yeterli ve doyurucu sanatı olanaksız kılar. Sanatın ulaşabileceği göreli "başarı" bile kendi parçalılığı, tutarsızlığı, kusurları ve kaba hatları yoluyla, içinde yaşadığımız dünyanın içkin yetersizliğini göstermekten öteye gidemez.[27] Sanatın bunu yapması, yönelebileceği "hakikate" ulaşması demektir.

Adorno geleneksel sanat eserinin "olumlayıcı" olduğunu söyleyerek zaman zaman bu noktaya parmak basmaktadır; bu olumlayıcılık, gerilim/çatışma ve

çözülme mantığıyla kendini gerçekleştirir; gerilimi artırıp çözmede –en az "çaba"yı harcayıp en az malzemeden en çok form çeşitliliği ortaya çıkararak– Leibniz'in ekonomi ya da cimrilik ilkesini[28] düstur kabul ettirdiği, ayrıca bu formel çözülme dünyanın –aksini gösteren görünüşlere rağmen– düzenli, "rasyonel" ve "iyi" olduğu gerçeğini olumlama olarak deneyimlendiği sürece başarılı olabilir. Adorno'nun iddiasına göre "olumlayıcı" sanat artık "yanlış"tır, çünkü dünyamız temelde düzen içinde değil, aksine kökten kötüdür. Bu nedenle "yeni" müzik, neredeyse olanaksız olan, tutarlı eserler yaratma talebini karşılar ki bu tutarlılık da en iyi çağdaş müzisyenlerin çok gelişmiş estetik duyarlıklarını tatmin ederken, eserin estetik niteliklerinin mevcut dünyanın bir olumlaması olduğu yolunda yorumlara ya da duygulanımlara yol açacak herhangi bir araç ya da formun kullanımından kaçınır. Ne var ki sanat doğası gereği olumlayıcıdır. İçsel olarak tutarlı, estetik olarak doyurucu bir eserin yaratılmış olduğu gerçeği dünyayla uzlaşmaya doğru bir eğilim yaratır. "Yeni" sanatın olumlayıcı olmaması zorunluysa, bir anlamda sanat olmaktan kaçınması, uyumlu ve estetik olarak doyurucu sanat eseri fikrini görmezden gelmesi gerekir: "Günümüzde gerçekten dikkate değer olan eserler, artık eser bile sayılamayanlardır."[29] Bu nedenle artık sanat olanaksız kılınmıştır.

Berg ve Olumlamadan Kaçınma

Yirminci yüzyılda sahiden "yeni" (ve bu yüzden "hakiki") sanatın olumlayıcı olmaması gerektiği görüşü çok önemlidir, bu yüzden anlamını daha iyi çözümlemek için bir örneğe bakmak faydalı olabilir.

Bilindiği gibi Berg, *Wozzeck*'i tamamladıktan sonra uzun süre ikinci bir opera için iki proje arasında kararsız kaldı. Bir tanesi Hauptmann'ın *Und Pippa tanzt!* adlı eseri üzerine, öbürü de Frank Wedekind'in "Lulu" hakkındaki iki oyunu *Erdgeist* ve *Die Büchse der Pandora* üzerineydi.[30] Berg'in dostlarından bazıları *Und Pippa tanzt!*'ın daha başarılı olacağını düşünüyorlardı,[31] Adorno ise Berg'i, Hauptmann'ın metni yerine Lulu oyunlarını kullanması yönünde yüreklendirmek istiyordu.[32] Berg, ilk başta Adorno'nun tavsiyesine uymayarak *Und Pippa tanzt!* üzerine çalışmaya başladı. Ancak Hauptmann'ın oyununun hakları konusundaki pazarlıklar sonrasında Wedekind'e döndü.

Und Pippa tanzt! bir tür mutlu sondan yoksun bir *Zauberflöte* gibi görülebilir. Tamino ve Pamina karakterlerinin (Michel ve Pippa) başarısızlığının öyküsüdür. Kadın ölür, erkek kör olur ve Silesia'dan "Venedik'e" (yani Habsburg Avusturyası boyunca) dilencilik edip okarinasını çalmaya mahkûm olur. Me-

tin etkileyici müzikal efektler için bir dizi olanak sunmaktadır. Michel'in okarinası bir yana, Pippa'nın bir bardağın kenarında parmağını gezdirdiği ve sesin gittikçe artarak müziğe dönüştüğü bir bölümü bile vardır.[33] Pippa ve babası Taglizoni (I. Perde sonunda kumarda hile yaptığı için linç edilir) Almancayla İtalyancanın karışımından oluşan bir dil konuşurlar; Monostatos karakteri (Yaşlı Huhn) Silesia lehçesi konuşur ve bol miktarda anlamsız inilti ve nidalar kullanır, dans eden Pippa'yı kırık bir bardakla öldürür. Adorno'nun belirttiği gibi oyunun birtakım belirgin dramatik eksiklikleri olduğu doğrudur: tonlama ve hız bakımından bağlantısız ve değişkendir, ayrıca anlatım yarı yolda hız kaybeder. Ama yine de bunlar eserin olası bir libretto gibi görülmesine engel değildir. Ne de olsa bir oyunun dramatik *momentum* bakımından *Tristan*'ın büyük bölümünden *geride kalması* ya da *Zauberflöte*'den daha saçma ve bütünlüksüz bir olay örgüsüne sahip olması pek mümkün değildi ve Berg'in de bir libretto yazarken metni geliştireceğine kuşku yoktu. Adorno'ya göre oyunu "yeni" sanat için yetersiz kılan şey daha derinlerde yatıyordu.

Und Pippa tanzt!'ın başındaki dünya *Wozzeck*'teki dünyaya çok benzer; tek yerel endüsrisi, yani cam fabrikası kapanan küçük bir dağ köyünde bir meyhane. Meyhane işsizler ve gündelik işçilerle doludur. I. Perde'nin sonu gerçekçi bir tarzda sunulan felaketle biter, Tagliazoni ölür ve Yaşlı Huhn Pippa'yı kaçırır, fakat oyun ilerledikçe gerçek felaket bir dizi masalsı olayın içinde erir ve geleneksel bir sonla oyunun kahramanı Michel kör olur, dilencilik yaparak yaşamaya mahkûmdur; bu noktada çektiği çileler için hayali bir teselli bulur: "İnsanlar seni taşlamaya kalkarlarsa onlara bir prens olduğunu söyle... onlara sudan-sarayından bahset." Tam da bu türden bir çilenin "şekil değiştirmesi", kaderle "trajik uzlaşma", Adorno'nun geleneksel "olumlayıcı" sanatın karakteristiği olarak gördüğü ve "yeni" sanatın hem estetik hem de politik alanda reddetmesi gerektiğini düşündüğü şeydir.[34]

Wozzeck'in sonu bu anlamda kesinlikle "olumlayıcı" değildir. Belki opera Wozzeck'in ölümünün (III. Perde, 4. Sahne) ardından orkestranın ara faslıyla bitmiş olsaydı aksi düşünülebilirdi. (Tonal) ara faslın ikiyüzlü bir ahlaki düzenin kurulduğuna işaret ettiği düşünülebilirdi ("Zavallı adam riyakâr karısını öldürdükten sonra suya atlayıp intihar eder"). Ancak böyle bir düşünce işe yaramayacaktır, çünkü III. Perde 5. Sahne'de Wozzeck'le Marie'nin küçük oğlunu görürüz. Gerçek çilenin daha derin bir anlamı ya da önemi olduğunu düşünmeye girişmez. Henüz neler olduğunun farkında bile değildir, fakat çok geçmeden farkına varacağına emin olabiliriz. Fritz Heinrich Kle-

in'ın *Musikblätter des Anbruch*'taki (1923) eleştirisinde belirttiği gibi "yetim kalmış masum çocuğun şefkatli bir ruhta derin bir melankoli uyandırdığı ve kaderin ona ebeveynlerine davrandığından daha iyi davranacağı umudunu yarattığı" yolundaki görüşüne katılmak imkânsızdır.[35] *Wozzeck* üzerine bir yazısında Berg, operanın bir "*perpetuum mobile* hareketiyle" bittiğine dikkat çeker ve "operanın açılış çizgisinin bitiş çizgisiyle ilişkilendirilebileceğini ve böylece çemberin tamamlanacağını"[36] belirtir. Bu sözlerin de açıkça gösterdiği gibi "şefkatli bir ruhta" yaratılan umut tamamen hayalidir ve çocuğun geleceği de karmaşa, çile, vahşet ve umutsuzluk döngüsünü, tıpkı Wozzeck'in yaşantısında olduğu gibi, tamamlamaya mahkûmdur.

Bir anlamda "olumlayıcı" olan *Und Pippa tanzt!* gibi oyunlarla *Wozzeck* (ya da *Woyzeck*)[37] gibi "olumlayıcı" olmayan oyunlar arasında açık bir ayrım vardır. Yine de Adorno, en uzlaşmaz tavrını takınarak, büyük bir diyalektik katılıkla, konumunun gerektirdiği biçimde yazarken *Wozzeck*'in (Berg'in operası) kendi tarzında "olumlayıcı" olduğunu öne sürer. Neticede o da estetik kapanışı olan tutarlı bir "eser"dir ve bu ölçüde acıyı yücelterek ona boyun eğmeye kadar varır.[38] Adorno bu konuyu işlediği kısımda (*Yeni Müziğin Felsefesi*'nin başlarında) *Wozzeck* (ve Lulu) ile Schönberg'in *Erwartung* ve *Die glückliche Hand*'ını karşı karşıya koyar. Metinden anlaşıldığı kadarıyla Schönberg'in eserleri, sanatın olumlayıcı-olmayan, eser-olmayanları sınıfına girebilir.

Burada Adorno'nun kafasının karıştığı düşünülebilir tabii. *Erwartung*'un *Wozzeck* kadar *eser* olmadığını iddia etmek kulağa tuhaf geliyor. Genel olarak sanata karşı argümanlar oluşturmak yeri gelince gayet mantıklı olabilir: Sanat gerçek acıyı dindirmez; yanlış tutumları güçlendiriyor olması da mümkündür. Gelgelelim, bizzat sanatın varlığına karşı geliştirilen böylesi genel argümanların içsel estetik ölçütlere, iyi sanatla kötü sanatı ayırma yollarına dönüştürülmesi pek o kadar kolay değil. Gerçekten de sanat dünyadaki acıyı ortadan kaldırmaz, fakat bu, Schönberg ile Stravinsky'nin göreli değerleri konusunda bize bir şey söylemez.

Adorno'ya bu yoldan karşı çıkmak onun temel prosedürünü yanlış anlamak demektir (elbette bunu söz konusu temel prosedürü savunmak amacıyla değil, Adorno'ya uygun bir şekilde karşı çıkmak isteyen eleştirinin daha farklı bir şekilde yöneltilmesi gerektiğini vurgulamak için söylüyorum). Kendisinin de sık sık altını çizdiği gibi, Adorno "diyalektik" –ki daha sonra buna "Negatif Diyalektik" adını verdi– kullanarak yorum yapar ve bu diyalektik ilkesel olarak sonsuza dek uzayabilen bir sarmaldır. Kişinin ortaya at-

tığı iddia diyalektik sürecin neresinde durduğuna bağlıdır. *Wozzeck* olumlayıcı değildir (*Und Pippa tanzt!* ile karşılaştırıldığında), fakat aynı zamanda olumlayıcıdır çünkü hâlâ bir sanat eseridir (*Erwartung*'a göre), öte yandan *Erwartung* da hâlâ sanattır ve bu yüzden baltalamaya çalıştığı olumlamaya kendisi de katılmış olur. Yine de böyle bir konumda durmak sanatın olanaksız olduğunu kabul etmek gibi görünecektir (çünkü bir sanat eseri eser olmayan bir eser olmak zorundadır), fakat zaten büyük besteciler de olanaksızı olanaklı kılan kişilerdir ve çemberi tamamlayabilirler: "Berg'in yazdığı her parça kendi olanaksızlığından, hilebazlıkla çıkarılmıştır", Adorno'ya göre diyalektik sürecin doğal bir duraklama noktası yoktur.[39] Üstelik bu iyi bir şeydir, çünkü böyle bir diyalektik özgür insan öznelliğinin ifadesidir. Diyalektiğin sonu bir tür akılsal (ve duygusal) ölüm demektir.

Adorno'nun da belirttiği gibi,[40] Wedekind'in Lulu hakkındaki ikinci oyunu (*Die Büchse der Pandora*) Kontes Geschwitz'in "Liebestod"u ile *değil "O, verflucht"* (Ah, kahretsin) diye haykırmasıyla biter. Friedrich Cerha, Berg'in son kararının Geschwitz'e *"verflucht"* kelimesini *söyletmemek* olduğunu ve kendi partisyonunda *"...in Ewigkeit"*ın ardından tuhaf bir şekilde ona son bir C♮ ve B♮ verdiğini fakat bu notalara söz yazmadığını söyler.[41] Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde yazdıklarından çıkarılabileceğini sandığım görüşe katıldığımı belirtmeliyim: En sondaki *"verflucht"*un kaldırılması eserin sonunu mahvediyor ve eğer Berg'in niyeti gerçekten de Wedekind'in metninin bu son kısmını kullanmamaktıysa ciddi bir hata yapmıştır. Geschwitz, *"in Ewigkeit"*ta Lulu'ya *katılmayacaktır*; büyük ve özgeci bir sevdaya düşen, hayal kırıklığına uğramış bir kadındır ama şimdi Londra'da bir tavanarasında sefil bir halde ölmektedir. Onun son laneti izleyicilerin kolektif bilincinin bu olguya yönlenmesini sağlayacaktır.

Berg'in daha sonraki eserlerinden *Lyric Suite* temelde olumlayıcı olmayan müzik şemasına görece daha kolay uyar: parçanın sonundaki *Largo desolato* aklın alabildiğince umutsuz, herhangi bir yüceltme formundan, metafizik umuttan ya da teselliden yoksundur. Hatta bu parçayı *Wozzeck*'ten daha az olumlayıcı yapan yapısal bir özelliği de vardır; yani en sonda diğer üç enstrüman sırayla susar ve geride sadece viyola kalır, o da, tamamen susana kadar, *diminuendo* ve *morendo*, bir D♭-F sırasını tekrarlar. Berg'in talimatı "son D♭-F üçlüsünün bir iki kez tekrarlanması" yönündedir. Bu "açık" son bir "sanat eseri"nin estetik kapanış karakteristiğinin içten çözülmesinin bir yolu olarak görülebilir.[42] Bu etki, parçanın dinlenmesindense nota kâğıdın-

da okunmasında daha çarpıcı olur; çünkü kemanlar ve viyolonseller sustuktan sonra tam partisyonda yazılı duraklar verilmemekte, porteleri olduğu gibi kaldırılmaktadır.

Adorno metafizik olumlamadan bu kaçışla Berg'in müziğindeki bir teknik özellik arasında bağ kurar. Ona göre Berg'in müziğinde tam olarak formuna kavuşmuş, her biri açıkça tanımlanmış, başlangıcı açıkça görülen, daha sonra gelişip dönüşen ve nihayet eski konumuna zaferle dönen farklı temalar genellikle bulunmaz. Berg'in eserlerinden her biri, küçük yapı birimlerinin sürekli değişip mikroskopik yapılara dönüştüğü bir *infusorium*'a benzer.[43] Bütüne katılan birimler öyle küçüktür ve dönüşüm süreci öyle süreklidir ki hangi noktada bir "tema"nın başladığı ve öncekinin sona erdiği ya da hangisinin "tema"nın "asıl" formu olduğu, hangisinin değişiklik olduğu asla fark edilmez. Pek çok "tema" varolduğu ölçüde Berg, onların aşama aşama, adeta algılanamaz geçişlerle ortaya çıkmalarını sağlar. Belirli bir yapısı olan herhangi bir "tema" fark edilir olmayı başardığı anda Berg onu yapısını oluşturan küçük unsurlara doğru yeniden bölmeye başlar. Bu yüzden Berg'in müziğinin temel yapısı "gerilim/çözülme" değil "yapı/yapıbozum" [*Aufbau/Abbau*] ya da ortaya atıp geri çekmedir. Bu "geri çekme" geleneksel müzikal olumlama formlarının tam karşıtıdır.[44]

Berg'in bu "geri çekme" hareketi Mann'ın "Adrian Leverkühn"üyle başka bir benzerliğe işaret ediyormuş gibi görülebilir; çünkü Leverkühn romanın sonunda, Beethoven'in *Dokuzuncu Senfoni*'sinin son bölümündeki, "hayatın olumlanması"nı "geri çekmek" için bir eser yazmak ister. Adorno bir noktada Berg'in "dinamik nihilizm"ine[45] gönderme yaparak bu benzerliği güçlendiriyormuş gibi görünmektedir. Leverkühn'ün ve politik benzerleri olan Nazilerin tutumlarını tanımlamak için "dinamik nihilizm" kavramını kullanmak yerinde olabilir, fakat Adorno'nun başka yerlerde yazdığı gibi,[46] Berg'in tutumu etkin, saldırgan bir nihilizm değil, edilgen, melankolik bir boyun eğiştir: Zaten sallantıda olana kalkıp bir tekme savurma arzusu değil, tüm yapıların kendi ağırlıklarına dayanamayarak çöktüğü bir dünyanın geçiciliği ve kırılganlığına üzülmektir.[47]

O zaman Berg'in müziğinin "hakikati" (Adorno'ya göre) nerededir diye sorulursa, yanıtı büyük ölçüde Berg'in "olumlama"yı reddinde bulunacaktır. Müziğindeki temel hüzün öğesi onun "uzlaşmadığını" gösterir, "boyun eğişi"yse hayattan ütopik beklentileri olan ve hiçbir zaman gerçekleşmeyeceklerini bilse de, onlardan vazgeçmeyen bir adamın boyun eğişidir.[48]

Richard Wagner

On dokuzuncu yüzyıl müziğinde bir dönüm noktasını oluşturan Richard Wagner (1813-1883), modernizme geçiş sürecinin en önde gelen bestecilerindendir. Romantizm ile modernizm arasında gidip gelen, hatta bu gidip gelmeleri konu edinen Wagner operaları, Alman mitolojisinden, Ortaçağ'dan ve diğer romantik öğelerden yararlanarak bestelenen etkileyici ve büyük eserler olarak sahnelenmiştir. Bu anlamda Wagner'in yapıtlarına *Gesamtkunstwerk* demek yanlış olmaz: sahne gösterisi, müzik ve dansın bir arada "bütünlüklü bir sanat yapıtı" olarak ortaya konulduğu eserlerdir bunlar. Wagner'in üslubu, *Leitmotiv* üzerine kuruludur. Buna göre tüm yapıta bir "ana tema" egemendir ve bu ana tema, yapıt içinde ya yinelemelerle, ya da göndermelerle işlenmelidir. Wagner Bayreuth'ta kurduğu operayla, Kültür Endüstrisi ve konsercilik etkinlikleri gibi, modernizmin ana öğelerinin oluşumuna önemli bir katkıda bulunmuştur. Adorno, "Wagner Üzerine Deneme" isimli çalışmasında, Wagner müziğinin bünyesinde barındırdığı diyalektik ikircikliği inceler ve onun izlediği biçim yasasını ürünün görüntüsünün, üretimi gölgelemesi olarak belirler. Wagner'in yapıtlarında ürün, kendi kendini üretir gibi sunulmaktadır. Adorno *Leitmotiv* ve *Gesamtkunstwerk* kavramlarını bu yüzden Wagner için kullanır. Bir başka deyişle Wagner'in eserlerinde estetik görünüm, yapıtın ardındaki üretici güçleri gölgeler ve onları artık görünmez hale getirir. Böylece bir sanrı, bir gerçeklik yanılsaması, ortaya çıkar. Adorno'ya göre Wagner'in yapıtları bu sebeple göz boyamadan ibarettir.

Tarihsellik

Berg'in "hakikat"inin diğer bir unsuru da tarihselliği kabulüdür. Daha sonra gelen diziselciliğin "kötü tarihdışılık" yolunu tutmak *yerine* en ileri beste teknikleriyle tarihsel olarak kabul görmüş müzikal formları tutarlı bir şekilde birleştirme uğraşına devam eder.[49] Tarihsellik müziğe içkin olduğundan, tarihteki formları görmezden gelerek baştan başlamak hayalden başka bir şey değildir. Adorno bunu Berg'e uygulayarak şöyle der: "Modern ile geç romantik arasındaki uyuşmazlıkları korumak, müziğin tamamıyla *en baştan* başlamasına çalışmaktan daha doğrudur, çünkü müzik böyle bir baştan başlama uğraşı içinde, anlaşılmamış ve aşılmamış bir geçmişin kurbanı olacaktır."[50]

Berg'in Keman Konçertosu Adorno'ya bu bağlamda bir sorun oluşturur.[51] Bu konçertoyu utanç verici bulur ve Berg'in onu kurula yetiştirmek için hiç huyu olmayan bir aceleyle bestelemiş olduğu gerçeğine başvurarak gerekçelendirmeye çalışır; Adorno'ya göre bu eser Berg'in iyi eserlerinden biri sayılamaz.[52] Adorno'yu asıl rahatsız eden bazı geleneksel unsurların (örneğin tonal merkezlerin) sürekli tekrarlanması değildir: Bu, geleneği kendine maletmekte alışılmamış (yani yeni) bir yaklaşım olarak görülebilir ve bu yüzden de müziğin tarihin içinde olduğu gerçeğinin bir ifadesidir. Adorno'yu rahatsız eden Bach koralinin kullanımındaki "stil uyuşmazlıkları" [*Stilbrüche*] da değildir; Adorno bunları "savunmak" istemediğini belirtse bile onların da ilkesel olarak tarihsel süreksizliğin dürüstçe tanınmasının biçimleri olarak görülebileceğini düşünür.[53] Onun asıl katlanamadığı nokta eserin anlaşılırlığı ve bunun sonucunda çok tutulmuş olmasıdır, çünkü Adorno'nun düşündüğü kadar kötü bir dünyada "hakikat" alabildiğine kapalı olmalı-

dır.[54] Dahası, Keman Konçertosu geleneksel anlamda "olumlayıcı" bir eser gibi görünmektedir, acının tesellisi ve ölümün metafizik kabulünün desteklenmesi estetik bir biçimde verilmiştir. Richard Strauss'a ironik bir gönderme yaparak, bu eserin "Ölüm ve Yücelme" şemasını takip ettiğini söyler.[55]

Adorno'nun, Berg'in tarih ve gelenekle ilişkisi konusundaki görüşlerini doyurucu bulmuyorum ve onun yaklaşımındaki yetersizliklerin genel felsefi yaklaşımından kaynaklandığını düşünüyorum. Berg'in müziğindeki gerileyici formların bazılarına dikkat çeker –Berg'in kendisi de açıkça onlara dikkat çektiğinden bunları atlaması zaten zordu– ama bu dairesel ve gerileyici formlara, çözümlemesinde hak ettikleri önemi vermez. Hatta büyük ölçekli gerileyici formlarla, Adorno'ya göre, Berg'in olgunluk dönemi eserlerinin dayandığı "yapı/yapıbozum" ilkesi arasında doğal bir yakınlık olabileceği bile düşünülebilir.

Robert Morgan'ın değindiği gibi, bu gerileyici ve dairesel formların yaygınlığı temelde döngüsel bir zaman kavrayışıyla bağlantılı gibi görünüyor. Adorno'ya ve çalışmalarına kaynaklık eden Hegelci-Marksist estetik geleneğine göre temelde tarihdışı, temelde doğrusal-ilerici ve temelde döngüsel zaman ve tarih anlayışları arasındaki üç yönlü ayrım, felsefi, estetik ve politik anlamda merkezi önem taşır. Yükselen proletarya tarafından tehdit edildiğini (haklı olarak) hisseden on dokuzuncu yüzyıl sonu burjuvazisi kaçınılmaz ilerleme ideolojisini bir yana bırakıp ya "pozitivizmin" zamansız şimdisine –bu güya "yumuşak" Batılı liberal seçenektir– ya da işler iyice kötüye gittiğinde döngüsel veya diğer mitsel tarihsel düşünce formlarına –bu da kök-faşist seçenektir– dönerek tarihten uzaklaşacaktır. Berg'in ilericiliğinin korunması için, dairesel ve döngüsel formların öneminin küçümsenmesi Adorno'ya göre hayli politik bir tavırdır. Hiç kuşku yok ki Adorno yalnızca "pozitivizm"i ve "mitsel" düşünceyi reddetmekle kalmaz; altında yatan "tarih mantığı", kaçınılmaz ilerlemeyi garantileyen on sekizinci –ve on dokuzuncu– yüzyıl "doğrusal" kavrayışlarına da karşı durur. Adorno'ya göre böyle bir "ilerleme" kaçınılmaz değildir – en azından ahlaki ilerleme ya da sanatsal kalitenin ilerlemesi anlamında. "Modern" sanatçının bir bakıma önceki sanatçılara göre (malzeme tarafından ortaya konan) daha katı tarihsel taleplerle karşılaşmak durumunda olduğu gerçeği, "yeni" sanatın zorunlu olarak önceki sanat formlarından "daha iyi" olacağı sonucunu doğurmaz. Aydınlanmanın tarihsel ilerlemeye bakışının bu türden bir içsel eleştirisinin, faşizmin doğal öncüleri olan (ve be-

raberinde getirdiği varsayılan diğer) arkaik düşünce tarzlarına dönüşü çağrıştırmaması gerektiği, Adorno'nun tasarımının merkezinde duran bir görüştür; zamana metafizik bir bakış da en az dairesel olan kadar geçmişte kalmış bir kavrayıştır.

Adorno, ilkesel olarak, Berg'in modern barbarlığın yükseldiği (1930'lu yıllarda) dünyamızda zamanın dairesel olduğunu gösterdiğini "diyalektik" yolla ortaya atabilirdi. Berg dünyamızı böyle göstermekle metafizik bir iddiada bulunmuş olmayacak, (kurtarılmış bir Mesihçi geleceğin ışığında göründüğü haliyle) toplumumuzun sözsüz (ve haklı) bir yarı-deneyci eleştirisini yapmış olacaktı ve bu anlamda müziğine "hakiki" denebilirdi.[59] Üçüncü Reich bir bakıma geçmişte kalanın *redivivus*'uydu. Yine de Hegel'in diyalektiğinin halen sahip olduğu sabit noktalardan –bir mantıksal kategori sistemi ve çağdaş toplumun en azından bazı temel özellikleriyle olumlayıcı bir ilişki– yoksun olduğundan, Adorno'nun "Negatif Diyalektiği" özgür, gelişmiş kavrayışlı öznelliğin ifadesinden çok, özel bir suçlama formunun ifadesi sayılabilir.

Adorno'nun astroloji, sayı falı, büyü ya da Schönberg'in çevresinde popüler olan biyolojik temelli yaşam-ritmi kuramlarından herhangi biriyle alakası yoktu.[60] Böyle şeylere inanmayı katılık, uygitsincilik, kişisizleştirici ve kök-faşist duruşa yatkınlık olarak değerlendirirdi.[61] Sayı falı ve astroloji konusunda onu asıl rahatsız eden şey kendilerini bilime dayandırıyormuş gibi görünmeleriydi, çünkü kendisi de nesnelerin ya da insanların anlamlarını görünüşlerinden "okuma"ya çalışmaya ilkesel olarak karşı değildi. Adbilim ve çehre bilimi "*Geist*" konusunda yeterli bir deneyimle (ve nesnellik konusunda bir iddia ortaya atmadan) uygulanırsa, kabul görmemesi için bir neden yoktu, psikanalitik yorumlar için de aynı şey geçerliydi. Adorno bu bağlamda Wagner'in *Siegfried*'deki Mime karakterine pek cömert davranmamış olmasını, bestecinin Mime'de kendisinden bir parça bulmaktan korkmasına bağlar: Wagner'in de koca bir kafası vardır, o da cüce sayılır ve epeyce gevezedir.[62] Ayrıca Adorno Berg'in de "adı" gibi olduğunu belirtir: Alpler'den bir manzara gibi uzun ve sıskadır (Berg: Dağ), aynı zamanda eski moda bir şıklığa sahiptir ve bir de Katoliktir ("Alban");[63] görülebileceği gibi buradaki iddialar sadece Berg'in kendisiyle değil, müziğiyle de ilgilidir.[64]

Adorno'nun Berg'le ilgili anılarının belge niteliğindeki değerine ve çözümlemelerinin zaman zaman parlak saptamalara varmasına rağmen Berg üzerine çalışması eserlerinin en iyisi sayılmaz. Bunun ilk akla gelen nedeni de Adorno'nun Negatif Diyalektiğinin, belli bir sanatsal tasarının neden başarı-

sızlığa mahkûm olduğunu göstermede çok işe yaramasıdır. Burada gösterdiğim gibi, Adorno'nun felsefi çözümlemelerinin derinliğine indiğimizde Berg'in eserinin tümden yok edildiğini ve (belki Schönberg'in serbest atonalite dönemindeki birkaç parça hariç) bütün yirminci yüzyıl müziğinin de elden gittiğini görürüz; fakat diyalektiği bu kadar ileri götürmediğimizi varsayarsak, göreli başarısızlık ve başarıyı çözümleme tasarısı elimizde kalır. Adorno'nun düşmanca tavırları, Wagner olayında olduğu gibi, bazen sınırları zorlar,[65] bazen korkusu alır yürür –alimallah, ya Schönberg değil de Stravinsky gerçek "yeni" müziğin temsilcisi olsaydı– ve sonra diyalektik mekanizmanın dişlileri dönmeyi bırakıverir; fakat Berg konusunda samimi bir sevgi ve Berg'in eserini büyük bir estetik başarı gibi gösterme arzusu ağır basmaktadır.

Çeviren: Bülent O. Doğan

Notlar

1 Theodor W. Adorno, *GS* 13 (*Gesammelte Schriften*, sayı 13), ed. G. Adorno ve R. Tiedemann, (Frankfurt: Suhrkamp, 1970), s. 340.

2 Bkz Jan Maegard, "Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg Streit", R. Wiecker (ed.), *Gedenkschrift für Thomas Mann* 1875-1975, (Copenhagen, Verlag Text und Kontext, 1975) Elbette bu çok gerilerde kalmış bir yargıdır, Schönberg de her zaman bu kadar aksi değildir. Ayrıca bkz. Thomas Mann'ın Jonas Lesser'e 15 Ekim 1951'de yazdığı mektup (*Briefe*, ed. E. Mann, cilt. 3 [Frankfurt, Fischer, 1965] s. 225-8); ayrıca Jürgen Habermas'ın Adorno üzerine iki yazısı, *Philosophisch-Politische Profile*'de (Frankfurt, Suhrkamp, 1971).

3 *Berg-Schönberg Yazışmaları*, s. 335; Adorno, *GS* 13, s. 361.

4 Adorno'nun besteleri üzerine ilk yorumlar René Leibowitz'e aittir, "Der Komponist Theodor W. Adorno", M. Horkheimer (ed.), *Zeugnisse: Theodor W. Adorno zum 60. Geburstag* (Frankfurt: Europäische verlagsanstalt, 1963), s. 355-9; daha yeni yorumlar için bakınız: *Musik-Konzepte*, sayı 63-4, H.-K. Metzger ve R. Riehn (Münih: edition text+kritik, 1989) ve Siegfried Schibli'nin CD kaydı WER6173-2 (Mainz, Wergo, 1990) içindeki makalesi.

5 1938'de "bizim kuramımıza göre savaş olmayacak" diye yazıyordu (Adorno-Benjamin, *Briefwechsel*, 1928-1940, ed. H. Lonitz (Frankfurt, Suhrkamp, 1994), s. 328, 1939'un başında bile savaş çıkacağına inanmıyordu (a.g.y., s. 388-90).

6 Leo Löwenthal, "Erinnerungen an Adorno", ed. L. Von Friedeburg ve J. Habermas, *Adorno-Konferenz 1983* (Frankfurt, Suhrkamp, 1983), s. 390.

7 Reich, *Alban Berg*, s. 21-7 ("Klaviersonate, op. 1"), s. 27-31 ("Vier Lieder, op. 2"), s. 31-5 ("Sieben frühe Lieder"), s. 35-43 ("Streichquartett, op. 3"), s. 47-52 ("Vier Stücke für Klarinette und Klavier"), s. 52-64 ("Drei Orchesterstücke, op. 6"), s. 91-101 ("Lyrische Suite für Streichquartett"), s. 101-6 ("Konzertarie 'Der Wein'").

8 Wiesengrund 1930'larda "Theodor Wiesengrund-Adorno" adıyla makaleler yazmaya başladı, fakat onu tanıyanlar ona hitap ederken ve ondan bahsederken "Wiesengrund" demeye devam ettiler. Berg onun adını özellikle "Wiesengrund" olarak anar. 1943 yılında "Dr. Adorno" olur (bkz. Thomas Mann, *Die Entstehung des "Doktor Faustus"* [Frankfurt, Fischer, 1949], s. 31-5).

9 Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, J.C.B. Mohr, 1949).

10 Mann, *Die Entstehung des "Doktor Faustus"*ta Adorno ile ilişkilerini ve romanı yazdığı süreci bütün ayrıntılarıyla anlatır.

11 Adorno, *GS* 18, *GS* 13. Hem Berg hem de Leverkühn genel estetik ilgilerini yoğunlaştırmayı zor bularak kendi alanlarında kapalı kalırlar ve her ikisi de sayı falıyla ilgilenmektedir, vs. Mann buna ek olarak Berg'in gerçek müziğinde de, Leverkühn'ün hayali müziğinde de, uyumsuzluk ciddi ve ruhani olanı ifade ederken uyum ve tonalitenin (*"das Harmonische und Tonale"*) cehennemi ya da dünyanın bayağılığını ifade ettiğini belirtir (Mann, *Tagebücher*, ed. P. Mendelssohn ve I. Jens, [Frankfurt, Fischer, 1979-93], 1946). None of this really amounts too much.

12 *"Die Deitschen fressen immer nur Dreck"* (Adorno, *GS* 18); *GS* 13, *GS* 20.

13 Leverkühn, Fransız yönetmen Fittelsberg'in *"le grand monde"*a girmesi için yaptığı kışkırtıcı teklifleri reddeder, sanatsal duruşunu korur ve kır evinde kalmaya devam eder. Berg ise Paris'te verilecek bir konserin duruşunu tehdit edeceğini hiç düşünmemişti: 1928'de böyle bir konser verdi (bkz. Jarman, *The Music of Alban Berg*, s. 10, n. 2). 1930'lu yıllarda verilen birkaç konser Berg'in daha iyi bir araba almasını sağladı. Leverkühn'ü bir araba alırken hayal etmek güç olsa gerek.

14 Mann, *Tagebücher*, 1949-1950, s. 580.

15 Adorno'nun sonu da Berg, Webern ve Schönberg'inki gibi grotesk oldu. 1950'ler boyunca ve 1960'ların başlarında toplumsal ve kültürel eleştirilerine kesintisiz devam etti, fakat 1960'ların ortalarına ve sonlarına damgasını vuran Alman öğrenci hareketi onu şaşırtmış olacak ki hemen bu hareketle arasına mesafe koydu. Bir dizi olay –örneğin Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü işgal eden öğrencilerin dışarı çıkarılmasını sağlayan kaba saba polis şefiyle halkın önünde el sıkışması– sonunda solcular arasında tartışmalar yarattı. Son olarak, bir grup kız öğrenci bir "Adorno aşk dansı" sahnelemeye karar verdi. Bellerine kadar soyunarak *Parsifal*'dan Çiçekli Bakireler'in parodisini yaptılar, anfiye giren Adorno'nun çevresinde erotik bir şekilde dans edip başından aşağı çiçekler yağdırdılar. Çok kurnazca bir taktikti. Adorno aşırı erdemlilik taslamayan bir kimse olmakla övünürdü, fakat "aşk dansı" ona biraz fazla gelmişti. Deri çantasını siper alıp kızların göğüslerinden korundu, kaçarak anfiden çıktı – ilk defa konuşmadan. Bir daha ders vermeye kalkmadı, İsviçre'ye tatile gitti ve orada kalp krizinden öldü.

16 Adorno'nun sanat üzerine görüşleri konusunda daha geniş bilgi için bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York, Macmillan, 1977). Adorno'nun müzik kuramı üzerine en iyi çalışma Max Paddison'a aittir: *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, Cambridge University Press, 1993). Ayrıca bkz. Raymond Geuss, Adorno'nun *Estetik Kuramı* kitabının bir değerlendirmesi *Journal of Philosophy* (1986), s. 732-41.

17 Baudelaire'in *Les Fleurs du mal*'indeki son şiirin ("Le Voyage") son kısmına bakınız.

18 Bkz. W. Benjamin, "Zentralpark", *Illuminationen* (Frankfurt, Suhrkamp, 1977), s. 247.

19 Adorno'nun bu görüşleriyle Schönberg'in görüşleri arasında ciddi benzerlikler varmış gibi görünmektedir. Schönberg de sanatçının güzelliği gerçekleştirmeye çalıştığını reddeder ve sanatın "hakiki" olması gerektiğini savunur ("Die Kunst soll nicht schmücken sondern wahr sein", Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative revolutionär* [Vienna, Fritz Molden Verlag, 1968], s. 44. Adorno, *GS* 18, s. 62). Ayrıca Schönberg sanatsal ürünün "zorunluluğunu" merkeze alır (bkz. *Harmonielehre* [Vienna, Universal Edition, 1922] 22. bölüm, *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, ed. I. Vojtech [Frankfurt, Fischer, 1976]). Ama yine Schönberg "hakikatten" söz ederken genellikle ifadenin özgünlüğünden, asıl esinin (*"Einfall"*) müzikal olarak işlenmiş biçiminin o *"Einfall"* ölçüsünde hakiki olmasını ve bu yüzden de bestecinin özgünlüğünü düşünür (*Stil und Gedanke*). Bu ifadeye dair hakikilik, Adorno'nun Hegelci "hakikat" idesinden çok farklıdır. Adorno'ya göre, kendini ifade eden ben ve onun *"Einfall"*leri sanatın hakikat borçlu olduğu mutlak değildir. Kabaca konacak

olursa, besteci değersiz bir *"Einfall"* yakalamış olabilir ve bunun doğru bir biçimde işlenmesi bir sanat eseri yaratmayacaktır. Benzer bir şekilde, Schönberg "zorunluluk"tan bahsederken genellikle malzemenin ortaya koyduğu bulmacanın belli bir şekilde çözülme zorunluluğundan değil, bestecinin kendini ifade etme ihtiyacından söz ediyormuş gibi görünmektedir. Özgürlük ve zorunluluk konusunda bkz. Adorno'nun 1930'larda yazdığı iki makalesi: "Reaktion und Fortschritt" ve "Stilgeschichte in Schönbergs Werk" (*GS*'de).

20 Adorno *GS* 12, s. 13-9.

21 Stravinsky'nin yayımlanmış politika yorumları diğer konulardaki görüşleriyle hiçbir zaman çelişmemiştir. Görünüşe bakılırsa 1930'lu ve 40'lı yıllarda Hitler'e pek zaman ayıramamış, fakat Mussolini'ye bolca zaman ayırabilmiştir ve Franco'ya biraz sempatiyle yaklaşır, ama söyledikleri ve yaptıklarını kendini koruma içgüdüsüne bağlamak daha akılcı olacaktır, güçlü ve ısrarlı bir politik duruşa değil. Bkz. "Stravinsky's Politics", ed. Vera Stravinsky ve Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (New York, Simon and Schuster, 1978), s. 547-58.

22 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*'in "Önsöz"ünde bu kitabın 1940'lı yılların başlarında Max Horkheimer ile birlikte yazdıkları *Dialektik der Aufklärung*'a bir *excursus* sayılabileceğini belirtir.

23 Bu çalışmanın en özlü ve yerinde değerlendirmesi için bkz. David Held, *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas* (Berkeley, University of California Press, 1980), 5. Bölüm. Ayrıca bkz. Paul Connerton, *The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School* (Cambridge, Cambridge University Press, 1980).

24 Schönberg'in on iki ses sisteminin varlığını reddedip bir yöntem ya da teknik geliştirdiğinde ısrar ederken karşı çıkmak ister göründüğü şey tam da budur: "Dizileri izlemek zorunludur, yine de en az eskisi kadar serbestçe beste yapılabilir" ("Man muss der Grundreihe folgen; aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor", *Stil Und Gedanke* s. 80). Schönberg her zaman, Adorno'nun meseleyi anlamadığını söylemiştir. (bkz 27 Temmuz 1932'de Rudolf Kolisch'e yazdığı mektup: *Stil und Gedanke*). Adorno *Moments Musicaux*'a önsözünde kendini savunmaya çalışır (*GS* 16). Sadece kendi aralarında bağlantılı on iki notayla beste yapma yöntemi sadece bir yöntemse ve "yeni sorunların çözümünde izlenecek tek yol değilse" (Maegard, "Zu TH. W. Adornos Rolle", s. 218) *Philosophie der neuen Musik*'in ana varsayımlarından biri çökecektir. Schönberg'in ünlü sözünün başka (ve çok daha akla uzak) bir versiyonu daha olduğunu hatırlatmak gerek: "Diziler izlenir, ama beste eskisi gibi yapılır" ("Man folgt der Grundreihe, komponiert aber im übrigen wie zuvor"). On iki sesle beste pekala tonal beste "kadar serbest" olabilir, fakat tıpkı onun gibi olacağına inanmak hiç de kolay değildir.

25 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*; *GS* 12: "Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selbst dem rationalen System zu erliegen."; "Die neue Ordnung der Swölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus."

26 Adorno, *GS* 14, s. 9.

27 Adorno, *GS* 12 s. 122-26.

28 Adorno, *GS* 18, s. 668. Adorno'nun bıkıp usanmadan Berg'in "ekonomi"sini övdüğüne dikkat edilmelidir (örneğin, *GS* 18, s. 642).

29 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, "Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind." *GS* 12, s. 37.

30 Alıntılar için bkz. Jarman, *Alban Berg: Lulu*, 1. ve 2. bölümler.

31 Görünüşe göre Schönberg de buna dahilmiş (*Berg-Schönberg Yazışmaları*, s. 365).

32 "Şimdi durup düşününce onu Lulu'ya ilk benim yönlendirdiğimden o kadar emin olamıyorum, insan bazen sırf narsizmden bazı şeyleri yanlış hatırlayabiliyor" (*Alban Berg,* s. 26). Burada o denli olağandışı bir alçak gönüllülük var ki insan altında yatan bir şeyler olduğunu düşünüyor. Gerçi ne olursa olsun Berg'in 1905'te, yani (1903'te doğmuş olan) Adorno'yla ilk tanışmasından yaklaşık yirmi yıl önce *Die Büchse der Pandora*'yı izlemiş olduğunu bili-

yoruz. Bu yüzden Adorno en fazla bestecinin zaten bildiği şeylere yani oyunun operalaştırılma olanaklarına dikkat çekmiş olabilir.

33 Berg'in gürültüden yavaş yavaş doğan müzik karşısındaki hayranlığını düşündüğümüzde (bkz. Adorno, *GS* 13, s. 416-21; Perle, *Wozzeck,* s.10) Pippa'nın müzikli bardağını hiçbir zaman duyamayacak oluşumuz üzüntü vericidir.
34 Bkz. Adorno-Benjamin, *Briefwechsel*, s. 398.
35 Jarman'da, *Alban Berg: Wozzeck*, s. 138.
36 Age, s. 156.
37 Bkz. Perle, *Wozzeck*, s. 25-37.
38 Adorno, *GS* 12, s. 37.
39 Adorno, *GS* 16, s. 34: "jedes Stück Bergs war seiner Unmöglichkeit abgelistet".
40 Adorno, *GS* 12, s. 37.
41 Friedrich Cerha, "Some Further Notes on my Realization of Act III of *Lulu*", Jarman'da (ed.), *The Berg Companion*", s. 261-7.
42 Adorno, *GS* 13, s. 452.
43 Adorno, *GS* 18, s. 458, 654; *GS* 13, s. 325-30.
44 Adorno, *GS* 18, s. 667-70; *GS* 13, s. 355.
45 Adorno, *GS* 13, s. 440.
46 Adorno, *GS* 18, s. 467-75; *GS* 16, s. 88, 90.
47 Bkz. Nietzsche'nin "etkin", "edilgin" kötümserlik tartışması, *Der Wille zur Macht*, ed. P. Gast ve E. Förster-Nietzsche (Stuttgart, Kröner, 1964), s. 10-96.
48 Adorno, *GS* 13, s. 346.
49 Adorno, *GS* 18, s. 461; *GS* 16, s. 90-96. Elbette bu tam da Boulez'in erken dönem makalesi "Incidences actuelles de Berg"de (1948) karşı çıktığı şeydir.
50 Adorno, *GS* 18, s. 500: *"Das Stehen-Lassen der Brüche zwischen Moderne und Spätromantik ist angemessener als begänne die Musik absolut von vorn; eben damit fiele sie dem undurchschauten Gewesenen zur Beute."*
51 Bkz. Pople, *Berg: Violin Concerto*, s. 98-99.
52 Adorno *GS* 18, s. 500; *GS* 13, s. 340; *GS* 15, s. 340.
53 Adorno, *GS* 18, s. 499-501; *GS* 13, s. 349. Bu kısmı Boulez'in *The Current Impact of Berg*'iyle karşılaştırın.
54 Adorno, *GS* 16, s. 86.
55 Adorno, *GS* 18, s. 500 ve 667-70.
56 Örneğin Schönberg'e Oda Konçertosu hakkındaki açık mektubunda.
57 Robert P. Morgan, "The Eternal Return: Retrograde and Circular Form in Berg", ed. Gable and Morgan, *Alban Berg*, s. 111-49.
58 Adorno, *GS* 12, s. 10.
59 Adorno, *GS* 4, s. 281, *GS* 12, s. 122-26.
60 Bkz. Douglas Jarman, "Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the Secret Programme of the Violin Concerto", ed. Jarman, *The Berg Companion*, s. 181-194.
61 Adorno, "Aberglaube aus zweiter Hand", *GS* 8, s. 147-176.
62 Adorno, *GS* 13, s. 22-23.
63 A.g.y., s. 342-343.
64 A.g.y., s. 347. Tuhaftır ama hayatı boyunca dostları arasında "Teddie" diye anılan Adorno da kendi adına yaraşır bir insandır. Berg Alpler'e benziyorsa, tıknaz, sürekli yüksek sesle konuşan Adorno da canlanmış bir oyuncak ayıya benziyordu ve pırıltılı süslerle kendini olabildiğince gizlemeye çalışırdı.
65 Adorno bunu Benjamin'e itiraf etmiştir (Bkz. Adorno-Benjamin, *Briefwechsel,* s. 344-5.)



Gretel ve Teddie, 1964.

Gecikmişliğin Kendisi Olarak Adorno

EDWARD W. SAID

Elbette başlangıçlar, herhangi bir girişimin en başında yer alır ve birçok durumda umutluluğu, geleceğe dönük bir beklenti duygusunu dile getirirler. Başlangıçlar çoğu zaman yaşlılıkla değil, gençlikle bağlantılı görülürler; yine de, edebiyat, müzik ve sanat, yaşlı sanatçıların yapıtlarında bulunan yenilenme, baştan başlama örnekleriyle dolup taşar. Sözgelimi, Verdi'nin *Othello* ve *Falstaff*'la –ikisi de yetmişli yaşlarının sonunda, seksen yaşına yaklaştığı bir sırada yazdığı operalardır– yeni bir başlangıç yaptığı söylenir haklı olarak. Vico ve İbn Haldun (ve zamanımızda Northrop Frye) gibi döngüsel zaman anlayışını benimseyen düşünürler, sonları başlangıçlarla bağlantılı görürler. İbn Haldun'un *Mukaddime*'sinde bir hanedanın köhneliği, Vico'nun iç savaşlarla ilgili değerlendirmesinde betimlediği uç noktadaki umutsuzluk ve düşünce barbarlığı; bütün bunlar, son aracılığıyla, bir kez daha yeni bir durum başlayabilsin diye eski bir durumu toprağa gömerler. Nortrop Frye'ın *The Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı kitabında sözünü ettiği güz ve kış döngüleri, kaçınılmaz olarak bahar ve yazı doğurur, neredeyse sonsuzcasına.

Bütün bu örneklerde, başlangıçlara ya yeniden kavuşmak ya da geri dönmek mümkündür. Bu fikirde hiçbir biçimde örtük bir sonulluk yoktur: yaydıkları iyimserlik ve umut da buradan kaynaklanır. Sabahlara ilişkin hisleri akşamlara ilişkin hislerinden çok daha coşkulu birisi olarak kendi adıma konuşmam gerekirse, bu iyimserlik ve umut, bazılarımızın yeni bir günün doğuşuyla beraber hissettiğimiz güç ve heyecana benzer – onun vaatleri, insanı en mutsuz gecenin bile karanlığından ve hüznünden çıkaracak zenginliktedir sanki.

Genel anlamda döngüsel türden sonların, bir başka deyişle yinelenen bir doğum, ölüm ve yeniden doğuş örüntüsünün parçası olan sonların aksine, nihai bir sonluluk gösteren sonlar da vardır. Onlar da önceki bir başlangıcın ardından meydana gelirler, yeterince açıktır bu, ama onlarda ölümün, mutlak ve geri dönüşsüz bir çöküşün sonulluğunu çok daha fazla hissederiz: onlar için başlangıçların olsa olsa çok uzak, hatta ironik bir çekiciliği vardır. Sözünü etmek istediklerim, işte bunlar.

Bildiğim kadarıyla çok az yazar, sonuna gelmiş yaşamın güçlükleri üzerinde Swift denli ciddi ve ısrarlı durmuştur. *Gulliver'in Gezileri*'nin Üçüncü Bölüm'ünde, kendine özgü karakteriyle Struldbrugg ırkı ilkin, Gulliver'ı son derece keyifli bir beklenti içine sokar: Gulliver, bu olağandışı varlıkların ölümsüzlüğünün onlara her türlü ayrıcalığı ve içgörüyü sağladığına inanır; sonra oldukça kibirli bir tutumla, böylesi mucizevi varlıkların ona pek çok yönden yararlı olabileceğini hayal eder. Birlikte zamanın yozluğuna ve "insan doğasının bozulmuşluğu"na karşı koyacaklarını hayal eder; saflığından ve bencilliğinden, kendisi de Struldbrugglar gibi ölüm tehdidinden uzak olsa ne kadar iyi yaşayacağını düşlemeye başlar. Nihayet bu zavallı yaratıklar hakkındaki gerçeği öğrendiğinde, büyük bir üzüntü ve düş kırıklığı yaşar. Ölümsüzlük Struldbrugglara, kurtuluş ve içgörü sağlamak bir yana, belli ki bitmek bilmez bir dertler yığını getirmektedir. Dişlerini ve saçlarını yitirirler, belleklerini ve arzularını da. Doksan yaşını geçtiklerinde, dil kuşaktan kuşağa değiştiği için, artık hiç kimseyle iletişim kuramaz olurlar. Asıl bütün bunlar olmadan önce, okuması bile insanı dehşete düşüren korkunç bir bedensel, zihinsel ve ahlaksal çökkünlük söz konusudur:

> [*Struldbrugglar* bu ülkedeki en yüksek yaşam sınırı olarak bilinen seksen yaşına vardıklarında,] yalnızca diğer yaşlılardaki aptallıkları ve kusurları değil, hiç ölmemenin, o dehşet verici geleceğin ortaya çıkardığı daha başka bir sürü aptallık ve kusurları da taşıyorlardı. Sadece dik kafalı, huysuz, açgözlü, ters, kibirli, geveze olmakla kalmayıp, arkadaşlık kuramıyor, torunlarından sonra gelenlere karşı hiçbir sevgi besleyemiyorlardı. İmrenme ve iktidarsız arzular, en baskın tutkular haline geliyordu. İmrenme duygularını ortaya çıkaran başlıca nedenler de, gençlerin sefahatleri ve yaşlıların ölümleri. (s. 212) [Jonathan Swift, *Gulliver'in Gezileri*, çev. Kıymet Erzincan Kına (İstanbul: İthaki, 2003), s. 252. – ç.n.]

Katı tutuculuğu ve Hıristiyan yazgıcılığıyla Swift'in yaşlılığa ilişkin bu oldukça korkunç açımlamadan zevk aldığını düşünebiliriz rahatlıkla. Ama Struldbrugglar ve Gulliver, bu korkunç koşulların bir sonucu olarak aslında ölümü özleseler de; kanımca, modern laik okurun zihnini böylesine ciddi bir yoğunlaşmaya yönelten, Swift'in yaşlılığa ilişkin betimlemesidir. İnsan yaşlandığında, artık sona yaklaşıyor olduğu gerçeğinden kaçış yoktur ve gerçek ya da varsayımsal doyumların olmadığı sonda, deyim yerindeyse, sondan başka bir şey yoktur. Swift'in, ölümün eşiğinde ama ölümün sonulluğunu yaşamadan yaşamlarını sürdüren Struldbrugglara ilişkin betimlemesine sığdırdığı, bu farkındalığın özgül gücüdür. Bu dehşet verici, bir yandan da potansiyel olarak gülünç durum, Swift'in modern ardıllarından birine, Beckett'e çekici gelmiştir; Beckett'in karakterlerinden çoğu aslında Struldbrugglarn eşdeğerleridir. Bu koşullarda yaşlı olmak, başlangıçla teması yitirmek, umuda ya da coşkuya erişmenin olanaklı olmadığı bir zaman ve yerde bırakılmak demektir. *Endgame*'in (Oyun Sonu) kaynağı budur.

Swift'in taktiği apaçık ortadadır. Sanki şöyle der gibidir: Sonlar, onları erteleme çabası olmadığında yeterince kötüdür, bu yüzden kaçınılmaz olanı ne kadar kolay kabul edersek, o kadar az acı verici görünecektir. Yine de, Struldbrugglardan ölümsüzlüğün efsanevi niteliklerini (sözgelimi, ebedi gençlik) esirgeyip, bunun yanında çok fazla yaşam vermekle, Swift okurlarına, sadistçe bir yavaş çekimle sonu beklemenin neye benzediğine dair bir ipucu verir. Sonuç, istemsizce ortaya çıkan, tatsız bir son anatomisidir; bu anatomi Gulliver'in Struldbrugglar hakkında duyduklarında kendini gösterir ve onlarla karşılaştığında doğrulanır. Beckett, oyunları ve romanları için bu deneyimi alıp, kapsamını kayda değer bir beceriyle genişletmiştir sanki. Swift gibi, Beckett de ciddi ve minimalisttir: sonlar gülünçtür, çünkü böyle anlarda insanların caka satmaları ve pozlara girmeleri öyle belirgin bir boşunalık içerir ki, bu eğlendirici olabilir.

Beckett dışında, sonların çekiciliğine kapılan başka pek çok modern yazar vardır. Wilde ve Huysmans gibi on dokuzuncu yüzyıl sonunda eser vermiş yazarları, ayrıca ölümlülükte büyük bir hüzün ve özlem gören Mann, Eliot, Proust, Yeats gibi isimleri sayabiliriz peşinen. Ne var ki, bu yazarlar Swift ve Beckett'ten ayrılırlar, çünkü onlardaki son duygusu bir kurtuluş ışığıyla yumuşatılır: yaşlanmakla insan içgörü kazanır ya da yaşamın bütünlüğüne ilişkin yeni ve kapsamlı bir sezgi edinir ya da Proust örneğinde olduğu gibi, insan sanat aracılığıyla ölümü aşabilir. Yaklaşık yirmi yıl önce okudu-

ğumda beni derinden etkileyen bir kitap –David Grene'in *Reality and the Heroic Pattern: Last Plays of Ibsen, Shakespeare, and Sophocles* (Gerçeklik ve Kahramanlık Örüntüsü: İbsen, Shakespeare ve Sophokles'in Son Oyunları) adlı eseri– bu argümanın bir çeşitlemesini inandırıcı bir biçimde ortaya koyar. İbsen, der Grene, son oyunlarında, geriye dönük görünün yeni, bütünleyici bir bakış sağlamasına imkân tanıyarak, bir insanın yaşamının yanlışlarını, başarısızlıklarını ve yaralarını anlamaya çalışır. Bu açıdan İbsen'in *John Gabriel Borkman* ve *Ölü Uyandığımızda*'sı, Shakespeare'in *Cymbeline, Kış Masalı* ve *Fırtına*'sını anımsatır; son iki oyun da bizi daha geriye, Sophokles'in *Aias* ve *Philoktetes*'ine götürür. Tiyatro sanatı, der Grene, entelektüel olarak değil, yalnızca estetik olarak var olan yöntemlerle, bu sonul görüşü olanaklı kılan araçtır. Burada da sanat kurtarıcıdır.

Kişisel zaman, İbsen için olduğu kadar sözünü ettiğim öteki modernist yazarlar için de, genel zamana karşılık gelir. Kişisel tükenme ve sağlığın bozulması, modernitenin kendi yetersizliklerini, tehlikelerini, tehditlerini ve yozluklarını yansıtır. Modernist hareket üzerine yazılanların büyük bir bölümü (belki de gereğinden fazla bir bölümü), bireysel olan ile genel olan arasındaki bu etkileşimi vurgulamıştır. Bu yüzden, paradoksal olarak, modernizm yeninin bir hareketi gibi değil de, yaşlanmanın ve sonun bir hareketi gibi; Hardy'nin *Jude the Obscure* (Adsız Sansız Bir Jude) romanındaki bir deyişini alıntılamak gerekirse, bir tür "Gençlik kimliğine bürünmüş Yaşlılık" gibi görünmeye başlamıştır. Bu romanda Jude'un oğlu Little Father Time, gerçekten de, hızlanan çöküş duygusuyla, özetlemeye ve her şeyi kapsamaya yönelik telafi edici jestleriyle modernizmin bir alegorisi izlenimini uyandırır. Yine de, Hardy için küçük çocuk hiç de öyle bir kurtuluş simgesi gibi değildir, karanlıktaki ardıçkuşunun [Hardy'nin "The Darkling Thrush" adlı şiirine gönderme – ç.n.] kurtuluşla ilgisi olmadığı gibi. Little Father Time'ın romandaki ilk belirişinde, yani Jude ve Sue ile buluşmak üzere çıktığı tren yolculuğunda oldukça açıktır bu.

> Gençlikmiş gibi görünen Yaşlılık'tı o ve bunda öyle beceriksizdi ki, gerçek benliği gedikler arasından kendini belli ediyordu. Çocuğun yüzü büyük bir zaman Okyanusuna doğru geri dönüp bakıyormuş ve aslında gördüğüyle ilgilenmiyormuş gibi görünüyordu, gecenin çok eski çağlarından gelen güçlü bir dalga ara ara, bu sabahı yaşayan çocuğu yukarıya kaldırıyor gibiydi.

> Diğer gezginler –hatta sınırları çok dar olan oyun alanından usanmış, sepette kıvrılan kedi yavrusu bile– birer birer gözlerini kapatırken, oyun tıpkı eskisi gibi sürüpgidiyordu. Sonra iki kat daha ayılmış göründü; esir düşmüş ve cüceleşmiş bir ilah gibi tembelce oturup yol arkadaşlarına bakarken, sanki onların aceleci görüntülerindense baştan sona bütün yaşamlarını görüyormuş gibiydi.

Küçük Jude, erken bir bunaklıktan çok, bir başlangıçlar ve sonlar kurgusunu; tanrısallığı –sözcüğün uğursuz bir çağrışımı vardır burada– kendisi ve başkaları hakkında hüküm verebilmekten ibaret olan, gençlikle yaşlılığın pek olanaklı sayılamayacak bir yığışımını temsil eder. Daha sonra, kendisi ve küçük kardeşleri hakkında bir hüküm verdiğinde, sonuç toplu intihardır; bu da, kanımca, aşırı gençlik ve aşırı yaşlılığın böyle korkunç bir karışımının çok uzun süre hayatta kalamayacağı anlamına gelir.

Ama birlikte sona ulaşma *ve* yaşamda kalma vardır; bu yazının kalanını bu konuya ayırmak istiyorum. Birazdan açıklık kazanacak nedenlerden ötürü, bu fazlasıyla özgün modern estetik tarza *geç dönem üslubu* adını verdim. Theodor Adorno'nun, anlamına son derece çekici bir dizi gönderme yaptığı bir deyiştir bu: en unutulmaz ve en güçlü biçimiyle "*Spätstil Beethovens*" (Beethoven'in Geç Dönem Üslubu) başlıklı bir yazı fragmanında kullanır onu. Yazının yazılma tarihi 1937'dir, ama Adorno'nun müzik üzerine yazılarını bir araya getiren 1964 tarihli bir derlemeye alınmıştır: *Moments musicaux*. Beethoven'in geç dönem yapıtları, herhalde bugüne kadar hiç kimseyi Adorno'yu etkilediği kadar etkilememiştir. Adorno için, üçüncü dönem olarak bilinen döneme ait besteler (son beş piyano sonatı, *Dokuzuncu Senfoni*, *Missa Solemnis*, son altı yaylı çalgılar dörtlüsü, birkaç piyano parçası), yani Beethoven'in geç dönem üslup çalışmaları, modern kültür tarihinde bir olay niteliği taşır: Sanatının doruk noktasındaki bir sanatçının hâlâ bir parçası olduğu burjuva düzenle ilişkisini kestiği ve onunla çelişkili, yabancılaşmış bir ilişki kurduğu bir andır bu. Adorno'nun, geç dönem üslubuna ilişkin fragmanının yayımlandığı derlemede yer alan en olağanüstü yazılarından biri *Missa Solemnis* üzerinedir. Adorno, güçlüğü, eskillikleri [*archaisms*] ve Aşai Rabbani Ayini'ne ilişkin tuhaf, öznel yeniden değerlendirmesi nedeniyle, *Missa Solemnis*'i yabancılaşmış başyapıt (*Verfremdetes Hauptwerk*) olarak adlandırır.

Adorno'nun hacimli yazıları boyunca geç dönem Beethoven'i üzerine söyledikleri, açıkça kendi kurgusudur; bu kurgu, müziğe ilişkin daha sonra-

ki bütün çözümlemeleri için bir başlangıç noktası işlevini görür. Amerikan müzikoloğu Rose Subotnik, bu geç dönem Beethoven'i kurgusunu kapsamlı olarak çözümlemiş ve onun, kariyerinin başlangıcından sonuna dek, Adorno'nun yapıtı üzerindeki şaşırtıcı etkisini göstermiştir. Yaşlı, sağır, yalnız besteci figürü, Adorno için bir kültürel simge olarak o kadar inandırıcıdır ki, bu simge Adorno'nun, Thomas Mann'ın romanı *Doktor Faustus*'a katkısının bir parçası olarak da çıkar karşımıza; romanın başlarında genç Adrian Leverkühn, Beethoven'in son dönemi üzerine Wendell Kretschmer'in verdiği bir konferansın etkisi altındadır:

> Beethoven'in sanatı, geleneğin yaşanılabilir bölgelerinden yükselip, insanların şaşkın bakışları altında, bütünüyle ve yalnızca kişisel olanın alanlarına taşmıştı – Mutlak Olan'da acı verici bir biçimde yalıtılmış bir ben, duyma yetisinin yitimiyle duyudan da yalıtılmıştı; bir ruhlar âleminin yalnız prensiydi o: ondan artık en istekli çağdaşlarını dehşete düşüren buz gibi bir soluk çıkıyordu yalnızca, onlarsa ancak yer yer, ancak istisnai olarak bir şeyler anlayabildikleri bu iletiler karşısında donakalmış duruyorlardı.

Bu neredeyse saf Adorno'dur. Bu sözlerde kahramanlık, ama aynı zamanda katı bir tutum vardır. Geç dönem Beethoven'inin özüne ilişkin hiçbir şey, bir belge olarak sanat görüşüne; bir başka deyişle, tarih biçiminde ya da bestecinin yaklaşan ölümünü sezişi biçiminde "beliren gerçeklik"in altını çizen bir müzik okumasına indirgenemez. Çünkü "bu yolla" (yapıtların Beethoven'in kişiliğinin bir ifadesi olduğunun vurgulanması yoluyla), der Adorno, "geç dönem yapıtları sanatın dış sınırlarına, belgeye yakın bir yerlere gönderilmiş olur. Gerçekten de, Beethoven'in en son dönemi üzerine yapılan çalışmalarda yaşamöyküsü ve yazgıya göndermelere rastlanmaması çok seyrek görülen bir şeydir. Sanki sanat kuramı, insan ölümünün gerektirdiği saygı karşısında, haklarından vazgeçmek ve gerçeklik adına tahtından feragat etmek zorundaymış gibi".

Yaklaşmakta olan ölüm oradadır elbette ve yadsınamaz. Ama Adorno'nun vurgusu, Beethoven'in son dönemindeki beste yapma tarzının biçimsel yasası üzerinedir; bununla amacı, estetiğin haklarını vurgulamaktır. Bu yasanın, "dekoratif tril dizileri, kadanslar ve *fioritura*lar" gibi araçlarda açıkça kendini gösteren tuhaf bir öznellik ve gelenek karışımı olduğu ortaya çı-

kar. Gelenek ile öznellik arasındaki ilişkiye ilişkin son derece güçlü bir değerlendirmeyle, Adorno şunları söyler:

> Bu yasa tam olarak ölüm düşüncesinde açığa çıkar... Ölüm sanat yapıtlarına değil, yalnızca yaratılmış varlıklara dayatılan bir şeydir, bu yüzden de sanatta yalnızca yansımalı bir yoldan, alegori olarak kendini gösterir... Geç dönem sanat yapıtlarındaki öznelliğin gücü, öznelliğin bu yapıtlardan ayrılırken ortaya koyduğu öfkeli jestten kaynaklanır. Öznellik onlar arasındaki bağları koparır, kendini dile getirmek için değil, dile gelmez halde, sanat görünüşünü üzerinden atmak için. Yapıtlardan yalnızca fragmanlar bırakır ardında ve bir şifre gibi yalnızca koptuğu ak boşluklar aracılığıyla iletir kendini. Ölümün dokunduğu ustanın eli, daha önce biçim verdiği malzeme yığınlarını serbest bırakır; malzemedeki yırtıklar ve gedikler –Varlık'la yüz yüze gelmiş benin güçsüzlüğünün tanıkları– nihai yapıtıdır onun [*der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk*].

Bu tür üslup karşısında sabırsızlık göstermek çok kolaydır, ama Adorno'daki hemen her şeyde olduğu gibi, yoğun ve son derece girift üslup, her zaman dikkat çekici derecede diri ve doğrudan duyumsal içgörüye dayanır ve sabır gösterilirse genellikle önemli bir yorum birikimi sunar insana. Beethoven'in geç dönem yapıtlarının Adorno üzerindeki güçlü etkisinin nedeni, bu yapıtların epizodik niteliği, kendi süreklilikleri hakkında görünürdeki dikkatsizlikleridir. *Eroica* ya da üçüncü piyano konçertosu gibi yapıtların gelişme bölümleriyle opus 110 ya da *Hammerklavier* gibi yapıtlar karşılaştırıldığında, öncekilerin bütünüyle tutarlı ve bütünleyici mantığıyla, sonrakilerin bir ölçüde dalgın, sıkça aşırı düzeyde umursamaz görünen niteliği karşısında şaşırır insan. Otuz birinci sonatın açılış teması, çok tuhaf bir yapı gösterir ve trilden sonra eşliğinin devam etmesiyse –çömezimsi, neredeyse hantal, yinelemeli bir motif [*figure*]– Adorno'nun haklı olarak söylediği gibi "pervasızca ilkel"dir. Geç dönem yapıtlarında bu böyledir: en girift ve en zor türden, olağanüstü çoksesli yazı ile, triller gibi nedensiz retorik birer araç ya da yapıttaki rolleri yapıyla bütünleşmemiş görünen *appoggiatura* niteliğindeki şeyler –ki Adorno bunlara "geleneksel kalıplar" adını verir– birbirini izler. "Beethoven'in geç dönem yapıtı gelişme olarak değil, süreç olarak kalır; daha çok, güvenli bir orta alana ya da kendiliğinden uyuma imkân vermeyen aşırı uçlar arasında bir tutuşma olarak". Bu yüzden, Kretschmer'in *Dok-*

tor Faustus'ta söylediği gibi, Beethoven'in geç dönem yapıtları çoğu zaman bir bitirilmemişlik izlenimi uyandırır; Adrian Leverkühn'ün heyecanlı öğretmeninin, opus 111'in iki muvmanı hakkındaki yorumunda büyük bir ustalıkla ve uzun uzun değerlendirdiği bir bitirilmemişlik izlenimi.

Adorno'nun tezi, bütün bunların ölümlülükle ilgili iki gerçeğe bağlı olduğu yönündedir: İlkin, genç bir besteciyken Beethoven'in yapıtı enerjik ve *durchcomponiert* idi, buna karşılık zamanla daha dolaylı ve eksantrik bir nitelik kazandı; ikinci olarak, Subotnik'in belirttiği gibi, ölümle yüz yüze gelen yaşlı bir adam olarak Beethoven, yapıtının Kant felsefesindeki "ikiliği" [*duality*] bile başaramayacağını fark eder: Bu ikilik anlayışına göre "hiçbir sentez düşünülür değildir, olsa olsa bir sentezin kalıntılarından söz edilebilir: bütünlüğün iyice farkında olan tek bir insan öznesinin kalıntısı ile buna bağlı olarak, o özneden sonsuza dek sıyrılmış yaşamda-kalma". Bu yüzden, Beethoven'in son dönem yapıtları gergin yapılarına rağmen trajik bir duygu iletirler; doğrudan Adorno'nun *Missa* üzerine söylediklerini alıntılayan Subotnik, bize şunu anımsatır: "Adorno'nun Beethoven'in son dönem üslubunda keşfettiği hüzün, 'başarısızlığın en üstün anlamıyla başarının ölçüsü haline geldiği yer'dir". Adorno'nun bunu ne ölçüde kesin bir biçimde keşfettiği, Beethoven'in geç dönem üslubu üzerine fragmanının sonundan kolaylıkla görülebilir. Beethoven'de, Goethe'de olduğu gibi, "hâkim olunmamış malzeme"nin bol bol bulunduğunu belirterek, Adorno bir başka gözlemine geçer: Sözgelimi, opus 106 ve 110'daki füglerden önce gelen tuhaf parçalarda görülebileceği gibi, son sonatlarda geleneksel kalıplar "parçalanmış," bestenin ana dürtüsü düşkün ve terk edilmiş halde bırakılmıştır. Büyük *birliklere* gelince (*Dokuzuncu Senfoni* ya da *Missa*'da), bunlar çoksesli devasa bütünlerin yanı başında bulunurlar. Sonra ekler Adorno:

> En uç noktaları [bu] anda zorla bir araya getiren, yoğun çokseslilği kendi gerilimleriyle dolduran, ardında çıplak tonu bırakarak tekseslerden kendini ayırıp onlardan uzaklaşan; salt tümceyi, taşlaşmış bir öznelliğe işaret ederek, olmuş olana bir anıt olarak kuran, öznelliktir. Beethoven'in en geç döneminin ana özelliklerini oluşturan duruşlar, ani kesintiler, o kopma anlarıdır; yapıt, geride bırakıldığı ve boşluğunu dışa çevirdiği anda sessizdir.

Adorno'nun burada betimlediği şey, Beethoven'in son yapıtlarında yakınan ya da bir biçimde duyan bir kişilik olarak nasıl var olduğu ve yapıtı ya

da yapıttaki aşamaları nasıl eksik bıraktığı ya da birden, beklenmedik biçimde bitiriverdiğidir, tıpkı Fa Majör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün açılışında ya da opus 106'nın yavaş muvmanındaki değişik aksamalarda olduğu gibi. Bırakılmışlık duygusu, dördüncü muvmanın bitişi gibi anlarda, Beethoven'in parçadan kopamıyor göründüğü beşinci senfoni gibi ikinci dönem yapıtlarının güçlü ve dirençli yapısına kıyasla özellikle belirgindir. Bu yüzden, bağlamak gerekirse, Adorno geç dönem yapıtların üslubunun hem nesnel, hem öznel olduğunu söyler:

> Parçalı görünüm nesneldir, yaşama yansıdığı ışık ise –tek başına– öznel. Beethoven, bunların uyumlu sentezini koymaz ortaya. Bağlantısızlığın gücü olarak, belki de ebedilik için korumak amacıyla, onları zamanda birbirinden koparır. Sanat tarihinde, geç dönem yapıtları yıkımdır.

Buradaki en can alıcı nokta, Adorno'da her zaman olduğu gibi, filozofun yapıtları neyin bir arada tuttuğunu, onları neyin yalnızca bir fragmanlar derlemesinden fazla bir şey haline getirdiğini söylemeye çalışma sorunudur. Adorno'nun en paradoksal olduğu yer burasıdır: "birlikte yarattıkları motif"e başvurmak dışında parçaları neyin birleştirdiğini söyleyemeyiz. Parçalar arasındaki farklılıkları da küçümseyemeyiz ve öyle görünüyor ki, aslında birliği *adlandırmamız* ya da ona belirli bir kimlik vermemiz de olanaksızdır; çünkü bunu yapabilsek, birliğin yıkıcı gücü azalırdı. Demek ki, Beethoven'in geç dönem üslubunun gücü negatiftir, daha doğrusu negatifliğin ta kendisidir o: insan dinginlik ve olgunluk beklerken, sert, zor ve kendini ele vermeyen –hatta belki de insani olmayan– bir meydan okumayla karşılaşır. "Geç dönem yapıtlarının olgunluğu," der Adorno, "insanın meyvede bulduğu türden bir olgunluğa benzemez. Yuvarlak . . . değildir onlar, kırışık, hatta ezik büzüktür. Tatsız, acı ve dikenli oldukları için, kendilerini salt hazza teslim etmezler". Beethoven'in geç dönem yapıtları bir işlev uyarınca biçimlendirilmemişlerdir: herhangi bir şemaya uymazlar ve uzlaştırılmaları ya da çözülmeleri mümkün değildir, çünkü kararsızlıkları ve senteze ulaştırılmamış parçalı yapıları, başka bir şeyin, süsü ya da simgesi olmadıkları gibi, oluşturucu öğesi de değildirler. Beethoven'in geç dönem besteleri "yiten bütünsellik"e ilişkindirler, hatta bu yitik bütünselliğin ta kendisidirler, bu yüzden de yıkıcıdırlar.

Burada gecikmişlik kavramına geri dönmeliyiz. Ne için geç? diye sorası geliyor insanın. Amerikalı eleştirmen Harold Bloom, şiirsel yaratıya ilişkin il-

ginç bir kuram geliştirmiştir; bu kuram, Bloom'un geç kalmışlık adını verdiği kavramı temel alır. Bütün şairler, der Bloom *The Anxiety of Influence* (1973; Etki Kaygısı) adlı yapıtında, büyük öncellerini bir türlü akıllarından çıkaramazlar, Wordsworth'ün Milton'ı, Milton'ın da Homeros ve Vergilius'u aklından çıkaramadığı gibi. Bu yüzden, şiir karşıtlık içeren bir sanattır, çünkü şairlerin yaptıkları, kendi atalarına karşı yazmaktır: *Prelude*, Milton'ın *Paradise Lost*'unun (Yitik Cennet) bir yeniden yazılması ve çarpıtılmasıdır. Aynı şekilde, eleştiri de yanlış okumadır, çünkü eleştirmenler şairlerden sonra gelir. Burada Bloom ile Adorno arasında bir benzerlik söz konusudur, şu farkla: Adorno'ya göre *gecikmişlik* kabul edilebilir olanın ve normalin ötesinde yaşama fikrini içerir. Ayrıca, Adorno'nun Schönberg'in temel olarak Beethoven'deki uzlaştırılamaz yönleri, yadsımaları, devinimsizlikleri daha uzak bir zamana yaydığını söylediği *Yeni Müziğin Felsefesi* kitabında olduğu gibi; gecikmişlik, insanın aslında asla onun ötesine geçemediği, onu aşamadığı ya da onun üzerine çıkamadığı, ancak onu derinleştirdiği fikrini içerir.

İki noktadan daha söz etmemiz gerek. Beethoven'in geç dönem üslubunun, Adorno'yu yazı yaşamı boyunca bunca etkilemiş olmasının nedeni, Beethoven'in devinimsiz ve toplumsal olarak dirençli son yapıtlarının bütünüyle paradoksal bir yoldan, modern müzikte yeni olanın nüvesini oluşturmasıdır. *Fidelio*'da –kusursuz orta dönem yapıtı– insanlık fikri ve onunla birlikte daha iyi bir dünya fikri hep belirgindir. Hegel için de uzlaştırılamaz karşıtlıkların diyalektik aracılığıyla çözülmesi olanaklıydı örneğin. Geç dönem üslubunda Beethoven uzlaştırılamaz olanı ayrı tutar ve bunu yapmakla "müziği anlamlı bir şeyden, giderek –kendi için bile– anlamca fazlasıyla bulanıklaşan bir şeye dönüşür". Demek ki, geç dönem üslubuyla Beethoven, müziğin yeni burjuva düzenini reddinin altını çizer ve Schönberg'in bütünüyle sahih ve *yeni* sanatını önceler; Schönberg'in "ileri müziği"nin, "her yönüyle tanıma şansına eriştiği sözde insanseverliği kabullenmeksizin, kendi kemikleşmesi üzerinde ısrar etmekten başka çaresi yoktur... Bu koşullarda [müzik] kesin yadsımayla sınırlıdır". İkincisi, geç dönem üslubuyla, eksantrik ve ilgisiz bir fenomen olması bir yana, pişmanlık duymaksızın anlamca bulanıklaşan ve yabancılaşan Beethoven, estetik biçimin ilkörneği haline gelir ve bu nedenle, burjuva toplumuna olan uzaklığı ve onu reddetmesi yüzünden daha büyük bir anlam kazanır.

Birçok açıdan, gecikmişlik kavramı ve söz konusu kavramın yaşlanan bir sanatçı üzerine bu şaşırtıcı derecede gözüpek ve umutsuz düşüncelerdeki iz-

düşümleri, Adorno için estetiğin ve eleştirel kuramcı ve filozof olarak kendi yapıtının temel yönü olarak görünmeye başlar. Adorno üzerine yazılmış en iyi kitaplardan biri –Fredric Jameson'ın *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* (1990; Geç Dönem Marksçılığı: Adorno ya da Diyalektiğin Varlığını Sürdürmesi) adlı yapıtı– her ne kadar sonunda Jameson insanın gecikmişliğini Marksçı düşünce çerçevesine yerleştirse de (ve belli bir ölçüde teşvik etse de), gecikmişliği Adorno adına yeniden gündeme getirmede başka herhangi bir kitaptan çok daha ileri gider. Benim, müzik hakkındaki düşüncelerini merkez alarak Adorno'ya ilişkin yorumum, onun Marksçılığa son derece güçlü bir aşı zerk eden birisi olduğudur; bu aşı o kadar güçlüdür ki, Marksçılığın kışkırtıcı gücünü neredeyse bütünüyle yok eder. Marksçılıktaki ilerleme ve en üst noktaya ulaşma anlayışının yanında, devinimi çağrıştıran her şey, Adorno'nun katı negatif küçümsemesine maruz kalır. Kanımca Adorno, önünde ölüm ve yaşlılık, ardında umut vaat eden başlangıç yıllarıyla sona, *kendisi için*, kendi adına, başka bir şeye hazırlık ya da başka bir şeyin unutulması olarak değil ama, *gecikmişlik* biçiminde katlanmaya hazırdır. Gecikmişlik, sonda olmaktır, tamamen bilinçli, anılarla dopdolu ve aynı zamanda şimdinin bütünüyle (hatta olağanüstü bir yoldan) farkında olarak. Gecikmişliğin kendisi olarak Adorno – bir Swift Struldbrugg'u olarak değil, *şimdi* üzerine aykırı, hatta yıkıcı bir yorumcu olarak.

Adorno'nun, ister özgün Almancasından, ister çevirilerinden olsun, okunmasının son derece güç olduğunu anımsatmaya gerek yok. Jameson, Adorno'nun tümcelerinin yalın zekâsını, bu tümcelerin benzersiz rafineliğini, amaçlanmış karmaşık içsel devinimini, içeriklerini açımlamaya yönelik birinci, ikinci ya da üçüncü girişimi neredeyse rutin olarak engellediğini güzel dile getirir. Adorno'nun üslubu değişik normları ihlal eder: Adorno, kendisi ile okur kitlesi arasında pek az anlayış ortaklığı varsayar; yavaştır, gazetecilik üslubundan uzaktır, özetlenmesi, çabucak okunması olanaksızdır. *Minima Moralia* gibi özyaşamöyküsel bir metin bile yaşamöyküsel, anlatısal ya da anekdotlara dayalı sürekliliğe yönelik bir saldırıdır; yapıtın biçimi tam olarak alt başlığını –Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar– yineler; yavaş yavaş açılan bir kesintili fragmanlar dizisidir, fragmanların hepsi bir biçimde Hegel'in getirdiği şüpheli "bütünler"e, kurmaca birliklere –Hegel'in devasa sentezinde bireye yönelik alaycı bir küçümseme söz konusudur– saldırır. Adorno şöyle yazar: "Bütün karşıtlıkları boyunca iç uyumunu koruyan bir bütünlük anlayışı, sürecin yöneltici [dinamik] uğraklarından biri

olarak gördüğü bireyleşmeye, bütünün kuruluşunda yine de daha önemsiz bir rol vermeye zorlamıştır onu [Hegel'i]" (*Minima Moralia*, s. 15). [*Minima Moralia* alıntıları Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan çevirisindendir (İstanbul: Metis, 1998); sayfa numaraları bu çeviriye gönderme yapar – ç.n.]

Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer (1889-1966), Adorno'nun lise çağından beri yanında olan, birlikte Kant okumaları yaptığı öğretmenidir. Adorno'nun Kracauer'le birlikte yürüttüğü *Saf Aklın Eleştirisi* okumaları, filozofun felsefi formasyonu açısından çok önemlidir. Adorno'nun 1959 yılında verdiği *Saf Aklın Eleştirisi* dersinde bile Kracauer'in etkisini görmek mümkündür. Kracauer film kuramı ve film eleştirisi konusunda kaleme aldığı çalışmalarla bu alana damgasını vurmuştur (1947: "Caligari'den Hitler'e"; 1960: "Film Kuramı"). Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'yle bağını hiç koparmayan Kracauer, buranın şekillenmesinde ve yeniden hayat bulmasında önemli görevler üstlenmiştir.

Adorno'nun sahte bütünlüklere karşı çıkışı, onların sahih olmadığını söylemekten ibaret değildir; bu karşı çıkış aslında yazmayı, öznellik aracılığıyla –bu felsefi bir öznellik olsa da– bir alternatif olmayı içerir. Üstelik şöyle der Adorno: "Bu yüzden, toplumsal analizin bireysel deneyimden öğreneceği çok şey vardır, Hegel'in teslim ettiğiyle karşılaştırılamayacak kadar çok; öte yandan, büyük tarihsel kategoriler de ... sahtekârlık şaibesinden muaf sayılamazlar artık" (*Minima Moralia*, s. 15). Bireyin eleştirel düşünmesini sergilemesinde "karşı çıkışın gücü" vardır. Gerçekten de, Adorno'nunki gibi bir eleştirel düşünce son derece kendine özgü ve çoğu zaman anlamca oldukça karanlıktır, ama Adorno son yazısı "Razı Oluş"ta şunları yazmıştır: "bilincinin üstünü çizmeyi de, korkutularak eyleme geçmeyi de kabul etmeyen ödünsüz eleştirel düşünür, aslında teslim olmayan kişidir". Sessizlikler ve gedikler aracılığıyla iş görmek, sarıp sarmalanmadan ve yönetimden kaçınmak, aslında konumunun *gecikmişliğini* kabullenmek ve yerine getirmek demektir. "Ne var ki, bir zamanlar düşünülmüş olan bastırılabilir, unutulabilir, yok olabilir. Ama ondan bir şeylerin yaşamını sürdürdüğü yadsınamaz. Çünkü düşünmede tümellik unsuru vardır. Bir zamanlar tutarlı olarak düşünülmüş olan şey bir başka yerde, başkalarınca düşünülebilmelidir: bu güven, en yalnız ve güçsüz düşünceye bile eşlik eder" ("Razı Oluş," s. 293).

Dolayısıyla, gecikmişlik sonra gelmektir, genel olarak kabul edilebilir olanın ötesinde yaşamda kalmaktır. Adorno'nun geç dönem Beethoven'ine ilişkin değerlendirmesinin ve okuruna verdiği dersin özü budur. Adorno'ya göre geç dönem üslubunun temsil ettiği yıkım, Beethoven örneğinde, müziğin epizodik, parçalı olması, yokluk ve sessizliklerle yüklü olmasıdır; bu yokluk ve sessizlikler, ne onlara yönelik genel bir şema vermekle doldurula-

bilirler, ne de "Zavallı Beethoven, sağırdı, adım adım ölüme yaklaşıyordu; bunlar görmezlikten gelmemiz gereken kusurlardır" diyerek azaltılabilirler. İlk Beethoven yazısının yayımlanmasından yıllar sonra, yeni müzik üzerine kitabının bir tür sert eleştirisi olarak Adorno "Das Altern der neuen Musik" (Yeni Müziğin Yaşlanması) adlı bir yazı yayımlamıştır. Burada Adorno, ikinci Viyana Okulu'nun keşiflerini miras almış olan ve toplumsallaşmış, olumlayıcı, güvenli hale gelerek "sahte tatmin belirtileri göstermeye" başlayan ileri müzikten söz ediyordu. Yeni müzik negatifti, "tedirgin edici ve netlikten uzak bir şeyin sonucu"ydu: Adorno, Berg'in *Altenberg Şarkıları* ya da Stravinsky'nin *Bahar Ayini* yapıtlarının ilk sahnelenmelerinin dinleyicileri için ne kadar travmatik olduğunu anımsatır. Beethoven'in geç dönem üslubuyla yaptığı bestelerin sonuçlarını korkusuzca sürdüren, yayan yeni müziğin gerçek gücüydü bu. Ne var ki, bugün, yeni müzik diye bilinen müzik Beethoven'i aşacak biçimde yaşlanmıştır. "Bir zamanlar bir uçurumun açıldığı yerde, şimdi yolcuların rahatlıkla derinliklere bakabildikleri bir demiryolu köprüsü uzanmaktadır. [Yaşlı modern] müziğin durumu farklı değildir".

Nasıl geç dönem Beethoven'inin negatif gücü, onun ikinci dönem müziğinin olumlayıcı gelişimsel atılımıyla uyumsuz ilişkisinden kaynaklanıyorsa, Webern ve Schönberg'in uyumsuzlukları da "bir ürpermeyle çevrili" olarak ortaya çıkar; "bunlar uğursuz bir şey olarak algılanırlar ve bestecileri tarafından korku ve titremeyle sunulurlar" ("Das Altern der neuen Musik", s. 148). Uyumsuzlukları, bir kuşak sonra, duygusal ya da gerçek risk ve bedeller olmaksızın, akademik ya da kurumsal olarak yeniden üretmek, der Adorno, yeninin sarsıcı gücünü bütünüyle yitirmek demektir. Bir grup ton dizisini keyifle yan yana dizmekle yetinir ya da ileri müzik şenlikleri düzenlerseniz, sözgelimi Webern'in başarısının özünü yitirirsiniz; bu başarının özü "on iki ton tekniğini ... antitezi[yle], müziksel açıdan bireysel olanın patlayıcı gücü[yle]" yan yana koymaktı; şimdi, geç dönem sanatı yerine, yaşlanan bir modern müzik olsa olsa "hiçbir şeyin meydana gelmediği sözde karmaşık partisyonlar aracılığıyla çıkılmış boş, canlı bir gezi"den ibarettir.

Bu yüzden, geriyatrik tedavileri, görece rahat koşulları ve bol mali kaynaklı programlarıyla burjuva yaşlanmasını reddeden geç dönem üslubunda içsel bir gerilim vardır. *Noten zur Literatur*'da (Edebiyat Notları) derlenmiş, noktalama imleri ve kitap kapakları gibi konulardaki aforizma nitelikli denemelerinden, *Negatif Diyalektik* ve *Estetik Kuramı* gibi büyük kuramsal yapıtlarına Adorno'yu okuyan kişi şu izlenimi edinir: Adorno'nun üslupta ara-

dığı şey, geç dönem Beethoven'inde "büyük bir güçle ayrılmaya çabalayanı bir arada tutan amansız kavrayış yüzünden" kendini gösteren sürekli gerilimle, huzursuz inatçılık ve gecikmişlikle yeniliğin yan yanalığına dair bulduğu kanıtlardı. Hepsinden önemlisi, Beethoven'in geçmişte, Schönberg'in de şimdi örneğini sunduğu geç dönem üslubu, çağrı ya da tembelce çoğaltma veya salt geleneksel ya da anlatısal yeniden üretim yoluyla yinelenemez. Bir paradoks söz konusudur: Bir kariyerin başlangıcında değil, sonunda yazılmış, temel olarak yinelenemez, benzersiz biçimde eklemlenmiş estetik yapıtlar, gene de kendilerinden sonra gelenler üzerinde nasıl etki edebilmektedir? Ve bu etki nasıl olup da bütün girişimi, inatçı bir tutumla kendi katı yaklaşımını ve zamansızlığını ödüllendiren eleştirmenin yapıtına girerek onu biçimlendirebilmektedir?

Felsefi olarak, Adorno'yu Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1971) adlı yapıtının görkemli önderliği olmaksızın düşünmek nasıl olanaksızsa, aynı biçimde onu, bu daha erken tarihli yapıttaki muzaffer edayı ve örtük aşkınlığı reddettiğini göz önünde bulundurmaksızın düşünmek de olanaksızdır. Lukacs için özne-nesne ilişkisi ve bu ilişkinin içerdiği karşıtlıklar –modernitedeki parçalanmışlık ve yitmişlik, ironik perspektivizm– gerek romanın, gerek işçi sınıfı bilincinin yeniden yazılmış destanları gibi anlatısal biçimlerde en üst noktada ayrıştırılmış, somutlaştırılmış ve biçimlendirilmişken; Adorno için bu kendine özgü seçim, Lukacs karşıtı ünlü bir yazısında söylediği gibi, zorluk karşısında bir tür sahte uzlaşmaydı. Modernite, düşkün, başarısızlığa uğramış bir gerçeklikti ve yeni müzik, tıpkı Adorno'nun kendi felsefi pratiği gibi, bu gerçekliğin sürekli gözler önüne serilen bir delili olmayı görev edinmişti.

Bu hatırlatma yalnızca yinelenen bir *hayır* ya da *bu böyle olmaz* olsaydı, geç dönem üslubu ve felsefe tümüyle ilginçlikten uzak ve tekrardan ibaret olurdu. Her şeyden öte yönteme canlılık verecek yapıcı bir unsur bulunmalıdır. Adorno'nun Schönberg'de bunca hayranlık uyandırıcı bulduğu yön, sanatçının tereddütsüz tutumuyla, tonal armoniye, klasik tonlama, renk ve ritme alternatif getiren bir teknik bulmasıydı. Adorno, Schönberg'in on iki ses yöntemini neredeyse Lukacs'ın özne-nesne açmazı dramından sözcüğü sözcüğüne alınmış bir çerçevede betimler. Ama Adorno her sentez fırsatı karşısında Schönberg'in bu fırsatı geri teptiğini de belirtir. Gördüğümüz şudur: Adorno, soluk kesici bir biçimde geriye doğru bir görüşler zinciri oluşturur, Lukacs'ın gittiği yol boyunca geriye doğru giderek kendi yolunu çizdiği bir

oyun sonu yöntemi kurar; Lukacs'ın modern umutsuzluğun bataklığından kendini çıkarmak için kılı kırk yararak oluşturup dile getirdiği bütün çözümler, Adorno'nun Schönberg'in aslında ne olduğuna ilişkin değerlendirmesi tarafından aynı kılı kırk yaran tutumla parçalanıp yararsız hale getirilir. Yeni müziğin, ticari alanı mutlak reddi üzerinde duran Adorno'nun sözleri, sanatın altından toplumsal zemini çekip alır. Çünkü süs, yanılsama, uzlaşım, iletişim, hümanizm ve başarıya karşı savaşmakla sanat savunulamaz hale gelir.

> Sanat yapıtında işlevi olmayan her şey –ve dolayısıyla salt varoluş yasasını aşan her şey– geri çekilir. Sanat yapıtının işlevi tam olarak salt varoluşun ötesindeki aşkınlığından kaynaklanır ... Sonuçta, sanat yapıtı gerçeklik olamayacağından, bütün yanılsama özelliklerinin ortadan kaldırılması onun varlığının yanılsamalı niteliğini çok daha belirgin bir şekilde vurgular. Bu süreç kaçınılmazdır.

Geç dönem üsluplarıyla Beethoven ve Schönberg gerçekten de böyle midir, diye sorarız sonunda, ve onların müzikleri topluma karşıtlıkları içinde bu kadar yalıtılmış mıdır? Ya da Adorno'nun onlara ilişkin betimlemeleri, belli özellikleri öne çıkarmayı ve bu yolla iki besteciye belli bir görünüm, Adorno'nun kendi yazısında ve kendi yazısı için belli bir çehre kazandırmayı amaçlayan birer model, birer paradigma, birer kurgu mudur? Adorno'nun yaptığı şey kuramsaldır; bir başka deyişle, onun kurgusu, gerçekliğin bir kopyası olma amacını taşımaz; Adorno buna kalkışsa, süslenip püslenmiş ve ehlileştirilmiş bir kopyadan başka bir şey çıkmazdı ortaya. Adorno'nun yazısının yeri kuramdır, kendi gizem çözücü negatif diyalektiğini kurabildiği bir uzamdır. İster müzik, ister edebiyat, ister soyut felsefe, ister toplum üzerine yazıyor olsun, Adorno'nun kuramsal çalışması her zaman tuhaf bir biçimde son derece somuttur, yani Adorno devrimci başlangıçlardan çok, uzun deneyimin perspektifinden yazar ve yazdıkları kültürle dopdoludur. Adorno'nun bir geç dönem üslubu ve oyun sonları kuramcısı olarak konumu olağanüstü bir *bilgililiktir*, Rousseau'nun zıt kutbudur. Zenginlik ve ayrıcalık öngörüsü (hatta varsayımı da) söz konusudur – günümüzde seçkincilik, daha yakınlarda da, siyaseten doğru olmama dediğimiz şey. Adorno'nun dünyası Weimar'ın, yüksek modernizmin, lüks zevklerin, esinli, biraz da usandırıcı amatörlüğün dünyasıdır. Adorno, *Minima Mora-*

lia'nın "Marcel Proust İçin" başlıklı ilk parçasında olduğu kadar özyaşamöyküsel olmamıştır hiçbir zaman:

> Yeteneklerinden ya da zayıflıklarından ötürü, sanatçı ya da düşünür olarak "entelektüel" uğraşlara dalan zengin aile çocukları, "meslektaş" gibi tatsız bir sözcükle anılan kişilerle geçinmenin hiç de kolay olmadığını göreceklerdir. Sorun sadece bağımsızlıklarının kıskanılması, niyetlerinin ciddiyetinden kuşkulanılması ya da egemen güçlerin gizli temsilcisi olarak görülmeleri değildir. Çok köklü bir hıncı yansıtsalar da, bu tür kuşkuların çoğu zaman hiç de temelsiz olmadığı ortaya çıkar sonuçta. Ama direncin asıl kaynağı başka yerdedir. Bugün zihinsel konularla uğraşmanın kendisi de "pratikleşmiş," departmanları ve giriş kısıtlamalarıyla katı bir işbölümünün geçerli olduğu bir ticari faaliyet haline gelmiştir. Para kazanmanın getirdiği alçalmadan tiksindiği için zihinsel uğraşı seçen varlıklı kişi, bu gerçeği kabul etmeye yatkın olmayacaktır. Bunun için de cezalandırılır. Bir "profesyonel" değildir; bu yüzden, kendi konusunu ne kadar iyi bilirse bilsin, hevesli amatörler sınıfına yerleştirilir rekabetçi hiyerarşi içinde; ve kariyer yapmak için de at gözlüğü takmak, en katı, en duyarsız uzmandan bile daha uzmanca davranarak kendi konusunun içine hapsolmak zorunda kalır.

Burada önemli olan özyaşamöyküsel olgu, Adorno'nun anne-babasının zengin olmasıydı. Meslektaşlarının onun "egemen güçler"le ilişkisini kıskanmalarından ve niyetinden kuşkulanmalarından söz ettikten sonra Adorno'nun bu kuşkuların temelsiz olmadığını eklediği cümle daha az önemli değildir. Bu şu demektir: entelektüel Faubourg St. Honoré'nin övgüleri ile bir işçi sınıfı birliğinin sunduğu, bunun ahlaksal eşdeğeri arasındaki yarışta Adorno ilkini yeğleyecektir, ikincisini değil. Bir düzeyde, Adorno'nun seçkinci eğilimleri, elbette kendi sınıfsal artalanının bir sonucudur. Ama bir başka düzeyde Adorno'nun bu sınıfın saflarından çekildikten çok sonra da onda hoşlandığı şey, sağladığı rahatlık ve refah duygusudur; bu, *Minima Moralia*'da ima ettiği üzere, Adorno'ya büyük yapıtlarla, büyük ustalarla, büyük fikirlerle sürekli olarak yakınlık kurma olanağı verir, profesyonel disiplinin konuları olarak değil, daha çok, bir kulübün sıkı müdavimlerinden birisinin giriştiği pratikler olarak. Gene de, Adorno'nun herhangi bir sisteme, üst sınıf duyumsallık sistemine bile, dahil edilememesinin bir başka nedeni

de budur: Adorno sözcüğün gerçek anlamıyla önceden kestirilebilirliğine meydan okur; düş kırıklığına uğramış, ama seyrek olarak sinsi bakışını erişebildiği her şeye çevirerek.

Buna rağmen, Proust gibi Adorno da bütün yaşamını Batı toplumunun temelini oluşturan büyük sürekliliklerin yanında, hatta onların bir parçası olarak geçirmiş ve bu koşullar altında çalışmıştı: aileler, entelektüel birlikler, müzik ve konser yaşamı, felsefi gelenekler, bunun yanı sıra çeşitli akademik kurumlar. Ama hep biraz geriye çekilerek, asla onlardan birinin tam bir parçası olmadan. Adorno, müzisyenlik kariyeri hiç başlamamış bir müzisyen, ana konusu müzik olan bir filozoftu. Ve Adorno, akademik ve entelektüel benzerlerinden pek çoğunun aksine, hiçbir zaman apolitik bir yansızlık iddiasında bulunmadı. Onun yapıtı, faşizmle, burjuva kitle toplumu ve komünizmle iç içe geçmiş bir karışık ezgili [*contrapuntal*] ses gibidir, onlarsız açıklanamaz, onlar hakkında her zaman eleştirel ve ironiktir.

Adorno'dan bu şekilde söz etmemin nedeni, onun şaşırtıcı bir biçimde kendine özgü ve taklit edilmesi olanaksız yapıtının çevresinde, sonlara ilişkin birtakım genel özelliklerin bir araya gelmiş olmasıdır. Her şeyden önce, hayranlık duyduğu ve tanıdığı bazı insanlar gibi –Horkheimer, Thomas Mann, Steuermann– Adorno dünyevi bir kişiydi, Fransızca *mondain* sözcüğünün anlamıyla dünyevi: Şehirli ve medeni, sakin, noktalı virgül ya da ünlem işareti gibi iddiasız bir şey hakkında bile söyleyecek ilginç şeyler bulabilecek kadar yetenekli. Bununla koşut gider geç dönem üslubu; kendini çileci dinginliğe ya da uysal olgunluğa kesinlikle bırakmamış, yaşlı, ama zihinsel olarak kıvrak bir Avrupalı kültür adamının üslubudur bu: Göndermeleri, dipnotları ya da bilgiçlik taslayan alıntıları beceriksizce sunma gibi bir şey pek yoktur onda, ama her zaman Bach hakkında olduğu kadar, onun hayranları hakkında da, toplum hakkında olduğu kadar, toplumbilim hakkında da aynı düzeyde konuşabilme gibi sağlam ve iyi geliştirilmiş bir yetisi vardır.

Adorno büyük ölçüde gecikmiş bir figürdür, çünkü yaptıklarının büyük bir bölümü şiddetle kendi zamanına karşı çarpışır. Birçok farklı alanda yazmış olmasına karşın, bütün bu alanlardaki başlıca gelişmelere saldırmış, bunun yerine kitlenin üzerine yağan bir sülfürik asit yağmuru işlevi görmüştür. Kendisi çok kapsamlı bir malzemenin –bunlardan hiçbiri bir Adorno sistemi ya da yöntemi içine sığdırılamaz– yazarı olarak, üretkenlik kavramına karşı koymuştur. Bir uzmanlaşma çağında çok geniş ilgi alanla-

rına sahip birisi olup, önüne çıkan hemen her şey üzerine yazmıştır. Kendi alanında –müzik, felsefe, toplumsal eğilimler, tarih, iletişim, göstergebilim– pervasızca "eski kafalı"ydı. Okurlarına hiçbir ödün yoktur onda, hiçbir özet, yersiz konuşma, yararlı yol işaretleri, uygun yalınlaştırma. Ve asla herhangi bir teselli ya da sahte iyimserlik yoktur. Adorno'yu okuduğunuzda edindiğiniz izlenimlerden biri, bir tür kendini giderek daha küçük parçalar halinde ayrıştıran, çözen, baş edilemez bir makine olduğudur onun. Adorno'da en küçük ayrıntıya yönelik, bir tür minyatürcü eğilimi vardır: bilgiççe bir tebessümle bakmak için, en küçük kusur araştırılıp sergilenir.

Adorno'yu gerçekten tiksindiren "çağın ruhu"dur (*Zeitgeist*) ve bütün yazıları ona hakaret etmek için var gücüyle mücadele eder. 1950'li ve 1960'lı yıllarda olgunluğa erişen okurlara göre ondaki her şey İkinci Dünya Savaşı öncesine ait, bu yüzden de modası geçmiştir, hatta sözgelimi caz ya da dünya çapında kabul gören Stravinsky ve Wagner gibi besteciler hakkındaki görüşleri şaşırtıcıdır. Gecikmişlik onun için geriye gitmeyle aynıdır: *şimdi*'den, insanların Kierkegaard, Hegel ve Kafka'yı olay örgüsü özetleri ya da elkitaplarıyla değil, onların yapıtlarını doğrudan bilerek tartıştıkları o g*eçmişteki zaman*a gitmektir. Adorno, hakkında yazdığı şeyleri çocukluğundan beri biliyor gibidir ve bunları üniversitede ya da moda partilere giderek öğrenmemiştir. Daha önce söylediğim gibi, Adorno'da baş döndürücü konu ve alan çeşitliliğinden telaşa düşer gibi görünmeyen, sınanmış bir bilgililik vardır.

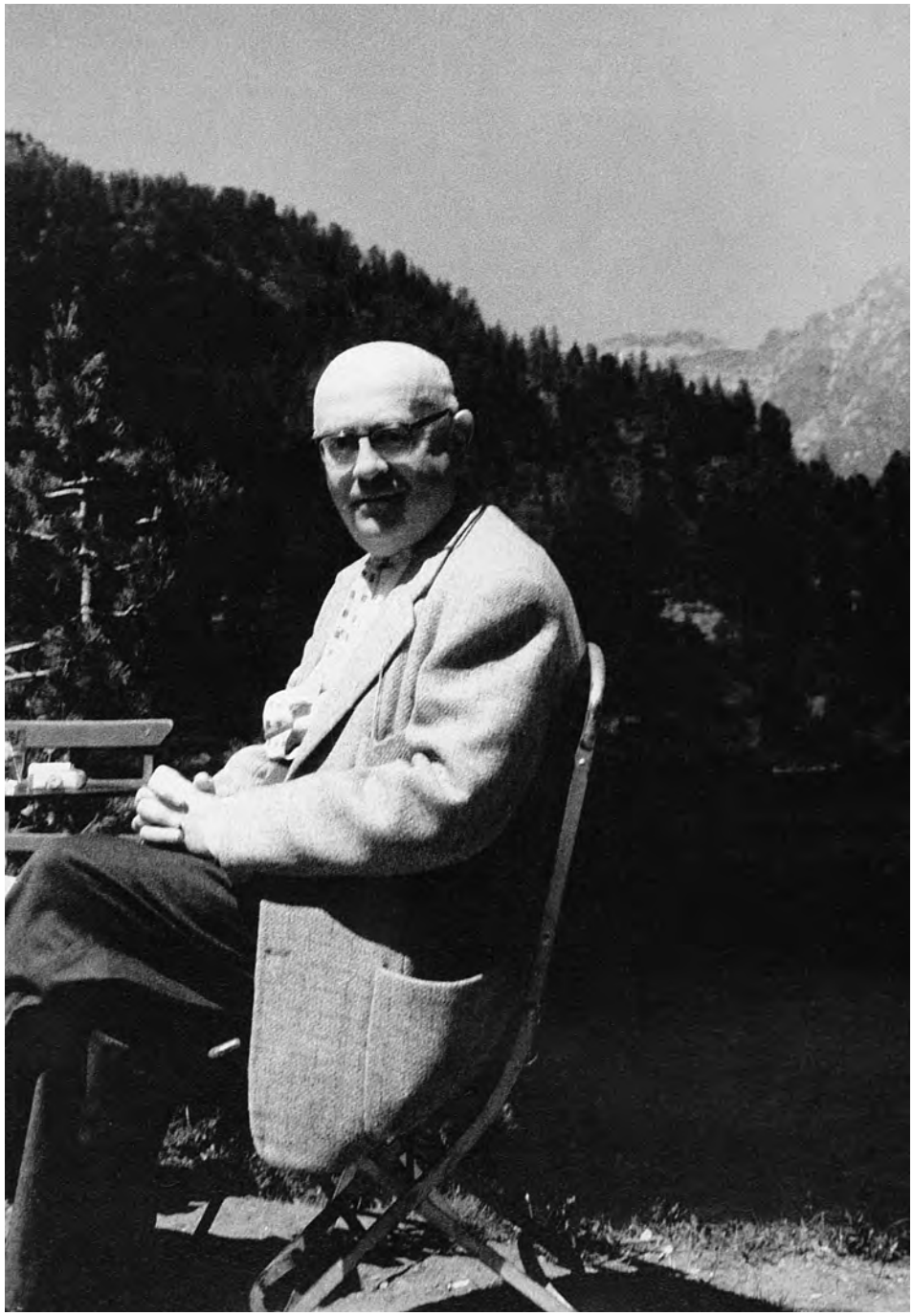
Adorno'yla ilgili olarak bana özellikle ilginç gelen yön, onun özel bir yirminci yüzyıl tipi, döneminin dışına düşmüş, geç on dokuzuncu yüzyılın düş kırıklığına uğramış umutsuz romantiği olmasıdır; o, yeni ve biçimsiz modern biçimlerden –faşizm, Yahudi düşmanlığı, totalitarizm, bürokrasi ya da Adorno'nun deyişiyle yönetilen toplum ve bilinç endüstrisi–, esrik bir biçimde uzaktır, gene de onlarla bir tür suçortaklığı içindedir. Sanat yapıtı konusunda sık sık andığı Leibniz'in monadı gibi, Adorno –ve onunla hemen hemen çağdaş olan Richard Strauss, Lampedusa, Visconti– şaşmaz biçimde Avrupamerkezcidir, güncellik karşıtıdır, her türlü kuşatıcı şemaya dirençlidir, gene de tuhaf bir biçimde, yanılsamalı umut ya da yapma bir teslimiyet olmaksızın sonun yazgısını yansıtır.

Belki de sonuçta önemli olan, Adorno'nun benzersiz teknik ustalığıdır. Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde Schönberg'in yöntemine ilişkin çözümlemeleri, olağanüstü derecede karmaşık yeni bir bakış açısına başka

bir aktarım ortamında sözcüklerle kavramlar kazandırır ve bunu her iki aktarım ortamına –sözcükler ve sesler– ilişkin şaşırtıcı ölçüde kesin bir teknik bilinçle yapar. Bunu söylemenin daha iyi bir yolu şudur: Adorno hiçbir zaman teknik meselelerin önünü kesmesine izin vermez, asla giriftlikleriyle ya da gerektirdikleri belirgin ustalıkla gözünü korkutmalarına izin vermez. Tekniği, gecikmişlik perspektifinden açımlayarak, Stravinsky'nin ilkelciliğini, geç dönem faşist kolektifleştirmesi ışığında görerek daha teknik olabilir.

Geç dönem üslubu şimdinin *içinde*, ama tuhaf bir biçimde ondan *ayrı*dır. Ancak bazı sanatçılarla düşünürler, uğraşıları konusunda, onun da yaşlandığına, onun da keskinliğini yitiren duyular ve bellekle birlikte ölümle yüzleşmek zorunda olduğuna inanacak kadar özen gösterirler. Adorno'nun Beethoven hakkında söylediği gibi, geç dönem üslubu ölümün kesin ritimlerini kabul etmez; bunun yerine, ölüm yansımalı bir yoldan, ironi olarak belirir. Ama *Missa Solemnis* gibi bir yapıtın zengin, parçalı ve bir ölçüde tutarsız görkemi ya da Adorno'nun kendi yazılarındaki ironi, bir tema ve üslup olarak gecikmişliğin bize ölümü ne kadar sık anımsattığında yatar.

Çeviren: Kemal Atakay



Gezgin Adorno Korsika'da, yaz 1963.

Müzik ve Dil

THEODOR W. ADORNO

Müzik bir dile benzer. *Müzikal deyiş*, *müzikal ifade*, bunlar basit metaforlardan ibaret değildir. Öte yandan, müzik dille özdeş görülemez. Benzerlik temelde olan, fakat belirsiz bir şeye işaret eder. Açık seçik bir benzerlik olduğunu sanan epeyce yanlış bir yol tutmuş demektir.

Müzik, yalnızca sesler olmanın ötesine geçen, birbirine mantıksal bir biçimde bağlı seslerin zamansal sıralanışı olması anlamında dili andırır. Bu sesler bir şey söyler ve söyledikleri şey genellikle insanidir. Müzik ne kadar iyiyse, sesler bu şeyi o kadar güçlü söyler. Seslerin sıralanışı mantığa benzetilebilir: Yanlış ya da doğru olabilir. Fakat söylenmiş olan şey, müzikten koparılamaz. Müzik göstergebilimsel bir sistem yaratmaz.

Dile benzerliği bütün eserden, anlamlı seslerin örgütlü olarak bağlanmasından, tek bir sese, en küçük varlığın eşiği olarak notaya, saf ifade aracına kadar uzanır. Bu analoji seslerin örgütlü olarak birbirine bağlanmasının ötesine geçerek yapılara kadar genişler. Birçok müzikal hareket deyimi konuşmadan çıkarılmıştır. Beethoven, Opus 33'teki bagatelle'lerden birinin *parlando* çalınmasını istediğinde, tek yaptığı müziğin evrensel karakteristiği olan bir şeyi açığa çıkarmaktır.

Kavramların müziğe yabancı olduğunu belirterek dille müzik arasında ayrıma gitmek yaygın bir tavırdır. Fakat müzik, epistemolojide bulunan *ilkel kavramlara* çok yakın düşen bir şeyler taşır içinde. Müzik tekrarlanan şifrelerden yararlanır ki bunlar da tonalite aracılığıyla düzene sokulur. Tonalite kavram yaratmasa da en azından sözcüksel birimler yarattığı söylenebilir. Bu sözcüksel birimlere, özdeş bir işlevle sürekli yeniden ortaya çıkan akorları, kadans ilerlemeleri gibi iyi kurulmuş parçaları, hatta pek çok durumda armoniyle ilişkilendirilen alelade melodik figürleri örnek gösterebiliriz. Bu tür-

den evrensel şifreler daima tikel bir bağlama girme yeteneğine sahip olmuştur. Tıpkı kavramların tikel bir gerçekliğe yer açması gibi onlar da müzikal özgüllüğe yer açar ve aynı zamanda, tıpkı dilde olduğu gibi, soyut olma halleri, içinde bulundukları bağlam tarafından sağlanır. Aradaki tek fark bu müzikal kavramların özdeşliklerinin dışlarındaki gösterilene değil, kendi doğalarına bağlı olmasıdır.

Müzikal kavramların değişmez özdeşliği, tıpkı ikinci bir doğa gibi tortulaşmıştır. Bu nedenle bilinç tonaliteye veda etmekte epeyce zorlanır. Fakat yeni müzik tam da böyle bir ikincil doğada dolaylı olarak beliren yanılgıya başkaldırmıştır. Bu pıhtılaşmış formülleri ve işlevlerini mekanik oldukları için reddeder. Yine de, dille aralarındaki analojinin getirdiği bağları tamamıyla koparmaz; sadece, tikel olanı bir sembole, fosilleşmiş öznel anlamların iş görmez gösterenine indirgeyen şeyleşmiş haliyle olan bağlarını koparır. Tüm diğer alanlarda olduğu gibi müzikte de öznelcilik ve şeyleştirme kol kola ilerler. Fakat aralarındaki karşılıklı ilişki, müziğin dile benzerliğini kayıtsız şartsız tanımlayamaz. Günümüzde müzikle dil arasındaki ilişki önemli bir hale gelmiştir.

Müziğin dili, yönelmişliğin dilinden oldukça farklıdır. Onun teolojik bir boyutu vardır. Söylemesi gerekeni, eşzamanlı olarak açığa vurur ve gizler. İdesi, şekil verilmiş tanrısal Ad'dır. Mitten arındırılmış, etkili büyüden kurtulmuş duadır. Anlamları iletmeye değil, Ad'ı adlandırmaya yönelik, her zamanki gibi başarısızlığa yazgılı insani çabadır.

Müzik, yönelimi olmayan bir dil olmayı amaç edinir. Fakat müzikle yönelimler dili arasındaki sınır çizgisi mutlak değildir, tamamen ayrı iki alanla karşı karşıya değiliz. Burada diyalektik bir süreç işler. Yönelimsellik, müziğe tepeden tırnağa nüfuz etmiş durumdadır. Bu gerçekliğin tarihi, müziğin dille olan benzerliğini sömürme amacıyla müziğin rasyonelleştirilmesini başlatan *stile rappresentativo*'nun da öncesine dayanır. Her türden yönelimsellikten yoksun müzik, seslerin sadece fenomenal olarak dizilmesi, bir çiçek dürbününün gösterdiği manzaraya paralel bir akustik yaratacaktır. Öte yandan, mutlak yönelmişliğe dönüştüğünde artık müzik olmaktan çıkacak ve dile doğru hatalı bir dönüşüm başlayacaktır. Yönelimler müziğin merkezinde dursa da, bu ancak süreksiz olarak geçerlidir. İçeriğinin görünür olması anlamında müzik gerçek dile işaret eder, fakat bunu yönelimsel dillere göçmüş olan "muğlak olmayan" anlam pahasına yapar. Sanki müzik, dillerin bu en güzeli, muğlaklığın laneti/mitsel yönü için teselliye ihtiyaç duyarmış gibi, yö-

nelimlerle dolmuştur. "Bakın, nasıl durmaksızın, ne anlama geldiğini gösteriyor ve o anlamı belirliyor." Fakat bir yandan da yönelimleri gizli kalıyor. Kafka'nın, kendinden önceki hiçbir yazarın yapmadığını yaparak, bazı unutulmaz metinleriyle müziğe bir şeref payesi vermesi boşuna değildir. Konuşulan, yönelimsel dilin anlamlarını müziğin anlamlarıymış gibi, tam cümlenin ortasında kesilen meseller gibi ele almıştır. Bu da müzikal etkileri taklit eden ve gerçek müzikaliteden uzak kalan Swinburne ya da Rilke'nin "müzikal" diline tam anlamıyla zıt düşmektedir. Müzikal olmak, daha yeni ortaya çıkmış yönelimleri harekete geçirmek demektir. Onları boyunduruk altına almak; şımartmak değil. İşte müziğin yapıya dönüşmesi böyle olur.

Bu da bizi yorum sorununa götürüyor. Yorum hem müziğin hem de dilin ana unsurlarından birini oluştursa da, her birinde farklı bir görevi yerine getirir. Dili yorumlamak, dili anlamak anlamına gelir. Müziği yorumlamak, müzik yapmak anlamına gelir. Müzikal yorum icra etmedir ki bu da bir sentez olarak dille müzik arasındaki benzerlikleri korurken her türden özgül benzerliğin önüne geçer. İşte bu yüzden yorum, müziğin rastlantısal niteliklerinden biri değil, ayrılmaz bir parçasıdır. Müziği doğru çalmak, her şeyden önce müziğin dilini doğru konuşmak demektir. Bu da bir çözümleme sürecini değil, kendini taklit etmeyi gerektirir. Müzik kendini yalnızca mimetik praksiste açığa vurur ki içinden okumayla kurulacak bir analoji üzerinden gidersek, bu açık biçimde, sessizce imgelemde gerçekleşir. Öte yandan onu gerçekleştirmeden bağımsız olarak yorumlayacak bir kulağa asla boyun eğmez. Yönelim dillerinde müzikteki yorumlama etkinliğiyle kıyaslanabilir bir etkinlik bulmaya kalksaydık, bir metnin anlamını çözme etkinliğinden çok onu kopyalama etkinliğine bakmamız gerekirdi.

Bilgi üzerinden hareket eden felsefe ve bilimlerin tersine, bilgi amacıyla bir araya gelen sanatsal unsurlar asla kararlı bir şekilde birikmezler. Peki ya müzik gerçekten de kararlı olmayan bir dil midir? Başka başka yönelimlerin içinde en ivedi görüneni, "İşte böyle olur" demektir, yani kararlı, hatta buyurucu bir ifadeyle, açıkça ortaya konmamış olan şeyin doğrulanmasıdır. Büyük müzik eserlerinin en önemli anlarında –ki aynı zamanda en şiddetli anlarıdır ve *Dokuzuncu Senfoni*'nin birinci kısmındaki yinelemenin başlangıcı buna örnek gösterilebilir– bu yönelim, sırf bağlamındaki güç sayesinde, incelikle açık bir hale gelir. Bunun yankıları, elbette parodi biçiminde, sıradan parçalarda yeniden duyulur. Müzikal bir bağlamın özerklik kazandığı bütünsellik, yani müzikal biçim, kararlı olmayan bir ortama kararlılık hare-

keti yamama çabasından gerçekte ayrılamaz. Zaman zaman bu süreç öyle iyi işler ki sanat, mantığın baskın dürtüsünden kaçmaktan vazgeçmenin kıyısında durur.

Bu da demek oluyor ki, müzikle dil arasındaki ayrım yalnızca onların kendilerine özgü niteliklerinin incelenmesiyle ortaya konamaz. Bu ayrımı yapabilmek için onları bütünlükler olarak ele almak gerekir. Daha doğrusu, onların yönlerine, "eğilimlerine" bakmak, müziğin *telos*'u açısından durumu değerlendirmek gerekir. Yönelimsel dil mutlağı dolayımlamak ister; oysa mutlak her özgül yönelimde dilden kaçar, özgül yönelimlerin her birini ardında bırakır çünkü tek tek her biri sınırlıdır. Müzik, mutlak olanı hemen bulur, ama keşif anında kararır, tıpkı çok güçlü ışığın insanın gözlerini kamaştırması, çok iyi görülebilecek şeyleri görmeyi engellemesi gibi.

Tıpkı yönelimsel dil gibi, olanaksızı yuvasına götürmek için bitmek bilmez bir dolayım serüvenine atılan, felaketin ortasında bata çıka yol alan bir aracı olması bağlamında da müzik dile benzer. Fakat müziğin aracılık biçimiyle yönelimsel dilin aracılığı farklı yasalara göre ortaya çıkar: Bir karşılıklı bağımlı anlamlar sistemi olarak değil, her tekil olayda çiğnediği anlamların bedelini kendi başına ödemeye yazgılı bir bağlantılar sistemine ölümcül bir dönüşüm olarak. Müzikle yönelimler kırılıp parçalanır, kendi kuvvetlerinin etkisiyle dört bir yana dağılır ve Ad'ın düzenlenişinde yeniden bir araya gelir.

Müziği duyusal uyarıcıların bayağı sıralanışından ayırt etmek için, onu yapısal ya da anlamlı bir bütünsellik olarak düşünürüz. Müzikte hiçbir şey tek başına olmadığından bunlar kabul edilebilir. Her şey yanındakiyle fiziksel bitişikliği ve ondan uzak olanla akılsal bağlantısı dolayısıyla bellekte ve beklentide neyse o olur. Fakat bütünsellik, yönelimsel dilin yarattığı anlamın bütünselliğinden farklıdır. Aslında kendini yönelimlere karşıt olarak gerçekleştirir, bunun için de her tekil özgül olmayan yönelimi değilleyerek onları kaynaştırır. Bir bütün olarak müzik, yönelimleri, onları daha yüksek, daha soyut bir yönelime doğru sulandırarak değil, hepsinin bir noktada birleştiği ve kaynaştığı anda yönelimsel-olmayanı açığa vurmaya başlayarak içerir. Bu nedenle müzik anlamlı bir bütünselliğin neredeyse karşıtıdır, yalnızca duyusal varoluşla çelişen bir anlamlı bütünsellik yaratırmış gibi göründüğünde bile. Müziğin tüm anlamlardan uzak durmak için kışkırtılmış olmasının sebebi budur. Kendi gücünü hisseder ve Ad'ın dolaysız ifadesiymişçesine eylemde bulunur.

Heinrich Schenker bu eski tartışmanın Gordian düğümünü kesmiş ve hem anlamlı, hem de biçimsel estetiğe karşı olduğunu açıklamıştı. Onun yeri-

ne önerdiği ise müzikal içerik kavramıydı. Bu bakımdan, ne yazık ki başarısını kabullenemediği Schönberg'ten pek farklı sayılmazdı. Anlamlı estetik, çokdeğerlikli, anlaşılması zor bireysel yönelimlere odaklanır ve bunları bütünselliğin yönelmişliği olmayan içeriğiyle karıştırır. Wagner'in kuramı hedefi tuttu-ramamıştır, çünkü müziğin içeriğini sonsuzluğa uzanan müzikal anların bütünselliğinin ifadesi olarak alırken, bütünün ortaya koyduğu anlatımı bireysel yönelimin anlatımından niteliksel olarak farklı tasarlar. Tutarlı bir anlatım estetiği en sonunda nesnel gerçekliğin yerine geçici ve dıştan gelen anlamları koymanın baştan çıkarıcılığına kanar. Karşıt tez, yani müziği yankılanan, can verilmiş biçim olarak alan kuram ise, nihayetinde, ya boş bir uyarıcıya; ya da estetik biçimle, onu estetik biçim haline getiren estetik-olmayan öteki arasındaki her türlü bağlantıdan koparılmış, örgütlenmiş sesin yalın gerçekliğine varır. Yönelimsel dilin cahilce ve bu yüzden de her daim popüler olan bu eleştirisinin bedeli, sanatın kurban edilmesiyle ödenir.

Müzik yönelmişlikten fazlasıdır, fakat tersi de daha az doğru sayılmaz: Anlamlı unsurlardan tamamen yoksun bir müzik yoktur. Müzikte anlamlı olmama bile bir anlamlılığa dönüşür. "Yankılanan" ve "can verilmiş" müzik de aşağı yukarı aynı şeydir ve "biçim" kavramı yüzeyin altında yatan şey hakkında hiçbir şeyi açığa vurmaz, sadece soruyu "yankılanan", "can verilmiş" bütünsellik içinde sunulanın ne olduğu, yani biçimin ötesine geçenin ne olduğu sorusuna doğru bir basamak geriletir. Biçim ancak bir içeriğin biçimi olabilir. Özgül zorunluluk, içkin mantık buharlaşır: Her şeyin tam olarak başka bir şey olabildiği basit bir oyuna dönüşür. Yine de gerçekte müzikal içerik, müzikal gramer ve sözdizimin kurallarına uyan şeylerin çokluğudur. Her müzikal fenomen bize bir şey anımsatarak, bir şeyle çelişerek ya da beklentilerimizi ayaklandırarak kendisinin ötesindeki bir şeye işaret eder. Tikelin böylesi bir aşkınlığı bu yolla toplanarak "içeriği" oluşturur; işte müzikte meydana gelen şey budur. Fakat müzikal yapı ya da biçim bir dizi didaktik sistemden fazlasıysa, içeriği dıştan sarmakla kalmaz, içeriğin tanımlanmasını sağlayan düşünme sürecinin bizzat kendisini oluşturur. Müzik bu anlamda kendini ne kadar kusursuz bir şekilde tanımlarsa o kadar anlamlı olur – tikel unsurlarının bir şeyi simgesel anlamda ifade etmesiyle değil. Müziğin dille benzerliği, onun kendisini dilden uzaklaştırmasıyla gerçekleşir.

Çeviren: Bülent O. Doğan

Türkçede Adorno Bibliyografyası

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 1*, çev.: Oğuz Özügül, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995.

Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 2*, çev.: Oğuz Özügül, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.

Theodor W. Adorno, *Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar*, çev.: M. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, Mayıs 1990.

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, çev.: Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 1998.

Theodor W. Adorno, *Otoriteryen Kişilik Üstüne Niteliksel İdeoloji İncelemeleri*, çev.: Doğan Şahin, İstanbul, Om Yayınevi, 2003.

Cem Akaş (Haz.), *Kavramlar ve Bağlamlar Arasında 20. Yüzyıl Düşünürleriyle Söyleşiler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2002.

Tom B. Bottomore, *Frankfurt Okulu*, çev.: Ahmet Çiğdem, Ankara, Vadi Yayınları, Eylül 1997.

Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum,* İstanbul, Bağlam Yayınları, Kasım 1995.

Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, çev.: Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 1990.

Martin Jay, *Adorno*, çev.: Ünsal Oskay, İstanbul, Der Yayınları, 2001

Martin Jay, *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950*, çev.: Ünsal Oskay , İstanbul, Ara Yayıncılık, 1989.

Eugene Lunn, *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, çev.: Yavuz Alagan, İstanbul, Alan Yayınları, 1995.

Ünsal Oskay (Der. ve Çev.), *Estetik ve Politika*, İstanbul, Eleştiri Yayınları, Ekim 1985.

Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma (Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma)*, İstanbul, Der Yayınları, 2001.

Serkan Özkaya, *Sanatta Deha ve Yaratıcılık Schönberg, Adorno, Thomas Mann*, İstanbul, Pan Yayınları, Eylül 2000.

Willem van Reijen, *Adorno: Bir Giriş*, çev.: Mustafa Cemal, İstanbul, Belge Yayınları, Haziran 1999.

Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, çev.: Ahmet Özden, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998.

Ömer Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul, Bulut Yayınları, Temmuz 2000.

Yazarlar Hakkında

J.M. Bernstein: 1947'de New York'ta doğdu. Önce Trinity College'ta, ardından Edinburgh Üniversitesi'nde eğitim gördü. Altı ciltlik *Critical Assessments: The Frankfurt School* (Eleştirel Değerlendirmeler: Frankfurt Okulu), *Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Kant'tan Derrida'ya Estetik Yabancılaşma ve Adorno), *Disenchantment and Ethics* (Büyünün Bozulması ve Etik) gibi kitapların yazarı, Essex Üniversitesi'nde felsefe profesörü.

Besim F. Dellaloğlu: 1965 yılında İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nden siyaset bilimi diploması aldı. Yüksek lisans ve doktorasını Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji bölümünde tamamladı. Aynı bölümde öğretim üyesidir. Son çalışması *Romantik Muamma* (Bağlam) 2002 yılında yayımlandı.

David Grünberg: 1957 yılında İstanbul'da doğdu, 1984'te ODTÜ Mantık, Bilim Felsefesi ve Tarihi Anabilim Dalı'ndan Yüksek Lisans derecesini aldı.1986-1987 yılları arasında Fulbright bursu ile Florida Devlet Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde bulunduktan sonra 1994 yılında ODTÜ Felsefe Anabilim Dalı'ndan doktora derecesini aldı. 1994'ten bu yana ODTÜ Felsefe Bölümü'nde görev yapmakta olan Profesör David Grünberg'in, bilim felsefesi ve mantığı, analitik epistemoloji ve analitik ontoloji konuları ağırlıklı olmak üzere, bir kısmı uluslararası dergi ve kitaplarda yayınlanmış 15'i aşkın makale ve bildirisi bulunmaktadır.

Teo Grünberg: 1927 yılında İstanbul'da doğdu, 1964'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü'nden doktora derecesini alarak, 1970 yılında doçent, 1979 yılında da profesör oldu. 1966'da ODTÜ Beşeri İlimler Bölümü'nde göreve başladı. 1982-1983'te ODTÜ Sosyoloji Bölümü Başkanlığı, 1983-1994'te kurulması için öncülük ettiği ODTÜ Felsefe Bölümü'nün başkanlığını yürüten ve 1994'te emekli olan Teo Grünberg, 1998 yılında Türkiye Bilimler Akademisi Hizmet Ödülü'ne değer görüldü. Halen ODTÜ Felsefe Bölümü'nde ders vermeyi sürdürmekte, lisans ve doktora tezleri yönetmektedir.

Raymond Geuss: Siyaset felsefesi ve Avrupa felsefesi tarihi yoğunluklu çalışmalarını sürdüren Raymond Geuss, Heidelberg, Chicago, ve Princeton üniversitelerinde dersler verdikten sonra, 1993 yılında Cambridge Üniversitesi'ne geçti. *The Idea of a Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School* (Eleştirel Kuram Kavramı: Habermas ve Frankfurt Okulu), *Morality, Culture, and History* (Ahlak, Kültür ve Tarih), *History and Illusion in Politics* (Politikada Tarih ve Yanılsama) gibi kitapların yazarıdır.

Jürgen Habermas: 1929'da doğdu. Alman düşünür ve sosyolog. Eleştirel Kuram'ın son dönemdeki en önemli temsilcisi. Siyaset ve iktisat dışında, dil ve iletişim konusunda da çalışmalarını sürdürmektedir. Türkçe'de *"Öteki" Olmak-"Öteki"yle Yaşamak, İdeoloji Ola-*

rak Teknik ve Bilim, İletişimsel Eylem Kuramı, İnsan Doğasının Geleceği gibi eserleri yayımlandı.

Tom Huhn: Wesleyan Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde ders veren, özellikle estetik alanında çalışmalarını sürdüren, Kant, Adorno ve Paul de Man'ın estetik anlayışları üzerine makaleleri ve kitaplarıyla, özellikle de Lambert Zuidervaart ile birlikte hazırladıkları *The Semblance of Subjectivity* (Öznelliğin Görünüşü) adlı kitapla tanınan yazar, halen aynı üniversitede çalışmalarını sürdürüyor.

David Kaufmann: Princeton ve Yale üniversitelerinde karşılaştırmalı edebiyat eğitimi gördü; 1989'da Yale Üniversitesi'nden doktorasını aldı, 1999 yılında George Mason Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde profesör oldu. *Modern Philology, New German Critique* vb. dergilere yazdı, *The Business of Common Life* (Gündelik Yaşam Mesleği) kitabının yazarı.

Ferda Keskin: Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi, Columbia Üniversitesi'den doktora derecesini aldıktan sonra, yine Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptı. Halen Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nın direktörlüğünü yapıyor.

Leo Löwenthal: Adorno'nun hem gençlik, hem de mesai arkadaşlarından Löwenthal, Enstitü'nün tanıdık simalarındandır. 1900 yılında Frankfurt'ta doğdu. Gießen, Frankfurt ve Heidelberg üniversitelerinde öğrenim gördü. Birçok çalışmada Horkheimer ve ekibiyle birlikte oldu. 1989'da Frankfurt kenti tarafından Adorno Ödülü'ne layık görüldü. 1955 yılından ölümüne kadar Berkeley Üniversitesi'nde bulunan Löwenthal, 1993'te California'da hayata gözlerini yumdu.

Jean-François Lyotard: Fransız düşünür. 1950'de felsefe doçenti oldu, 1971'de edebiyat doktorasını tamamladı. On yıl boyunca ortaokullarda (1950-52 yılları arasında Constantine, Cezayir'de) felsefe öğretmenliği yaptı, yirmi yıl boyunca üniversitelerde (Sorbonne, Nanterre, Paris-VIII, Emory vs.) ders verdi. 1998'de Paris'te öldü.

Edward Said: 1935'te Kudüs'te dünyaya geldi. Princeton ve Harvard üniversitelerinde eğitim gördü, 1963 yılında New York'da Columbia Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. 70'lerin sonlarında Enver Sedat ve Yaser Arafat tarafından barış görüşmelerine Filistin temsilcisi olarak atandı. Sürgünde Filistin Parlamentosu'nda 14 yıl görev yaptı. *Şarkiyatçılık* dışında, *Filistin Sorunu, Kış Ruhu, Kültür ve Emperyalizm, Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı* gibi kitapları Türkçede de yayımlandı.

Ömer Naci Soykan: 1945, Rize doğumlu. Mimar Sinan Üniversitesi'nde felsefe profesörü, ulusal ve uluslararası çeşitli felsefe derneklerinin üyesidir. Türkçe, Almanca, İngilizce sözlü-yazılı yayın etkinliklerini yurt içinde ve dışında sürdürmektedir. Onun üstünde kitap, yüz elli dolayında makale yayımlamıştır. Başlıca çalışma alanları, bilgi kuramı, varlıkbilim, tarih, toplum, dil felsefesi, etik ve estetiktir.

Samuel Weber: UCLA'da Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde ders veren, ayrıca Theodor W. Adorno'nun kimi yapıtlarını İngilizce'ye kazandıran Samuel Weber'in yayımlanan son kitabı *The Return to Freud* (Freud'a Dönüş).

Emre Zeytinoğlu: 1955 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1986 yılından bu yana sergi açıyor ve çeşitli dergilerde sanat üzerine yazılar yayımlıyor. Mimar Sinan Üniversitesi'nde "Güncel Sanat ve Yorumu" ve "Sanat Kuramları"; Yeditepe Üniversitesi'nde "Düşünce Tarihi" dersleri veriyor. Ali Akay ile birlikte yazdığı; *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu* ve *Kavramın Sınırlarında* adlı iki kitabı vardır.