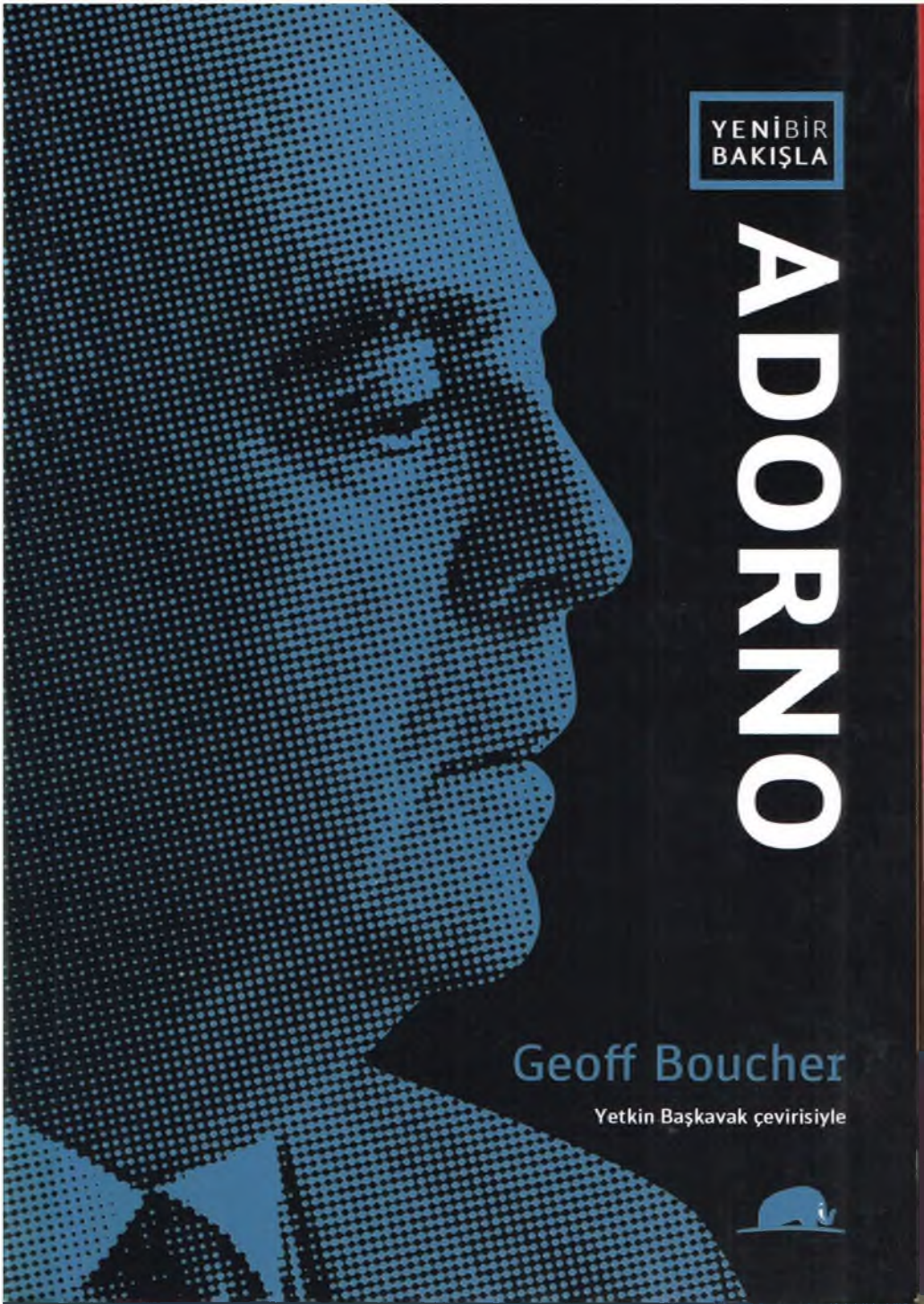

YENİBİR
BAKIŞLA
ADORNO
Geoff Boucher
Yetkin Başkavak çevirisiyle

Geoff Boucher, Deakin Üniversitesi İletişim ve Yaratıcı Sanatlar Okulu'nda kıdemli eğitmen olarak görev yapıyor. Kitapları arasında Matthew Sharpe'la birlikte kaleme aldığı *Žižek and Politics: A Critical Introduction* (Žižek ve Siyaset, Edinburgh University Press, 2010), *The Charmed Circle of Ideology: A Critical Analysis of Postmarxism* (İdeolojinin Seçkin Grubu: Postmarksizm üzerine Eleştirel bir İnceleme, Re-Press Publishing, 2008) ve yine Matthew Sharpe'la birlikte kaleme aldığı *Postmodern Conservatism in Australia* (Avustralya'da Postmodern Muhafazakarlık, Allen & Unwin, 2008) bulunuyor.

Kolektif Kitap -18
Çağdaş Düşünürlere Yeni Bir Bakış -2
Yeni Bir Bakışla, Adorno
Özgün Adı: *Adorno Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*

© Geoff Boucher, 2013
© Türkçesi: Yetkin Başkavak, 2013
© Kolektif Kitap, 2013

ISBN: 978-605-63559-6-7

Yayına Hazırlayan: Eda Çaça
Kapak Tasarımı: Deniz Akkol
Sayfa Düzeni: Kolektif Tasarım

1. Baskı, Mart 2013, İstanbul
2. Baskı, Kasım 2016, İstanbul

Sertifika No: 25574

Baskı ve Cilt: Berdan Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi C Blok No: 215-216
Topkapı, İstanbul | 0212 613 11 12
Sertifika No: 12491

Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.
Caferağa Mah. Sarraf Ali Sok.
No: 26 / 1 Kadıköy, İstanbul
www.kolektifkitap.com | info@kolektifkitap.com
T: 0216 337 05 18 | F: 0216 337 03 18

Bu kitabın hakları I. B. Tauris & Co Ltd. ve Akcalı Telif Hakları Ajansı aracılığı ile alınmıştır. Yayıncının izni olmaksızın elektronik ya da mekanik herhangi bir yolla çoğaltılamaz ve iletilemez.

YENİBİR
BAKIŞLA

ADORNO

YENİBİR
BAKIŞLA

ADORNO

Geoff Boucher

Yetkin Başkavak çevirisiyle

kolektif

İçindekiler

Önsöz ve Teşekkür 9

Giriş: Atonal Felsefe 11

1. Bölüm Negatif Diyalektik 37

2. Bölüm Adorno'nun Modernizm Tarihi 63

3. Bölüm Estetik Teori 89

4. Bölüm Bugün Adorno 115

Okuma Önerileri 139

Kaynakça 141

Önsöz ve Teşekkür

Theodor Adorno çağdaş düşünürler arasında en kışkırtıcı ve önemli, ama en az anlaşılmış olanlardan biridir. Estetik teorisi yayımlamış nadir çağdaş felsefecilerden olmasına rağmen, maalesef kimi yorumcular tarafından da paylaşılan, yalnızca olumsuz bir pozisyonu olduğu algısı nedeniyle Adorno'nun sanattaki etkisi son derece sınırlı olmuştur. *Yeni Bir Bakışla Adorno*, tekil sanat eserlerine veya müzik parçalarına dair tartışmalar vesilesiyle Adorno'nun estetik teorisi ile ilk defa karşılaşmış okuyucular için Adorno'yu özetlerken, kasvetli bir karamsar olarak bilinen Adorno'yu yeni bir bakışla ütopyacı bir düşünür olarak anlatır. Yeni akademik çalışmalardan hareketle *Yeni Bir Bakışla Adorno*, Adorno'yu çokuluslu eğlence şirketlerinin dünyası için uysallaştırmaksızın, hakkındaki yaygın sefil elitist imgesini sorguluyor. Buradaki Adorno geç modernizmin destekçisi, estetik deneyimin insan varoluşunun özelleştirilmiş biçimlerine karşı hakiki bir alternatif sunduğu düşüncesinin savunucusudur.

İngilizcede Adorno hakkında akademik çalışmalar son yirmi yılda, son derece iyileştirilmiş bir dizi Adorno çevirilerinden yararlandı, ben de bu kitapta alıntı yaparken mümkün olduğunca bunları kullandım. İstisnası *Negative Dialectics*, onun için kendi çevirilerimi kullandım; E. B. Ashton'un çevirisini kullanan okurların, Hegel felsefesinin ve Marksist sosyolojinin pek çok teriminin İngilizceye alışılmadık şekillerde aktarıldığına dikkat etmeleri gerekir. Bu eserden alıntı yaparken önce Almancasının, ardından çevirinin sayfasını belirttim.

Outside Studies Placement programı dahilinde verdiği destekle bu kitap için altı aylık araştırmayı mümkün kılan Deakin Üniversitesi'ne teşekkür etmek isterim. Ayrıca Macquarie Üniversitesi'nin Felsefe Bölümüne bu süre boyunca bana cömertçe ev sahipliği yapmalarından ötürü teşekkür etmek isterim. Nicholas Smith, Jean-Philippe Deranty, Robert Sinnerbrink ve Heikki Ikaheimo temel fikirleri oturtma sürecinde mükemmel tartışma arkadaşları oldular, bu heyecanlı tartışmalar için onlara teşekkür ederim. Pieter Duvenage ve Johann Roussow'la Adorno ve Habermas üzerine konuşmak müthiş aydınlatıcıydı, Matthew Sharpe ile Eleştirel Teori üzerine sohbetler burada ifade ettiğim pozisyonları netleştirmekte çok farklı şekillerde yardımcı oldu. Grace Jefferson ve Matthew Sharpe nezaket gösterip taslak metni okudu ve yorum yaptı, geriye kalan bütün karışıklıklar yalnızca bana aittir.

Giriş
Atonal Felsefe

Karanlıklar Prensi[1] rafine bir derinliğe ve zarif zevklere sahip bir beyefendidir. Bunu biliyoruz, zira bunu önce İngilizcede Marlowe'un *Doctor Faustus*'unda, daha sonra da Almancada Goethe'nin *Faust*'unda bize söyleyen Lucifer'in elçisi, şeytan Mefisto'dur. Nihayet Thomas Mann'ın *Doctor Faustus*'unda (1947) arz-ı endam ettiğinde ise, Şeytan dar pantolonlu, sarı ayakkabılı, ucuz ceketli bir kadın satıcısı kılığındadır. Kitabın merkezindeki çatışmanın tarafları Şeytan ile avangard besteci Adrian Leverkühn'dür, ama Şeytan bir süreliğine bir profesör kimliğine bürünmeyi başarır. Etrafına güçlü bir mutlak soğukluk havası yayan Karanlıklar Prensi modern müziğin yıkıcı bir eleştirisini yapar. Bu şahıs Theodor W. Adorno'dan başkası değildir elbette; avangard besteci, diyalektik filozof, radikal eleştirmen ve faşizmin yükselişini anlatan söz konusu romanın yazım sürecinde Mann'ın "müzik danışmanı" olan Adorno. Şeytan rolündeki Adorno'ya göre "Başyapıt, kendi kendine yeterli form, geleneksel sanata aittir; özgürleşmiş sanat ise bunu reddeder ... zira müzikal malzemenin tarihsel gelişimi bağımsız eserin aleyhine olmuştur" (Mann, 1968, 232-33).

Mann'ın romanında Şeytan'ın öğüdüne uyan Leverkühn insani dayanışmadan vazgeçip sanatsal mükemmelliği gerçekleştirmeye yönelir. Çaresiz bir yalnızlıkla Leverkühn klasik müzikten, onun organik formlarından ve ahenkli aralıklarından kopar. Hem görülmedik dışavurum

1- Karanlıklar Prensi, *Lucifer*, *Devil*, *Satan* ve diğerleriyle birlikte Şeytan anlamında kullanılır. -çn

imkanları sunan hem de sıkı teknik kısıtlamalar getiren yeni bir atonal müzik icat eder. Leverkühn'ün ziyan olmuş hayatı ölüm ve delilik kıskacında daralırken, tamamladığı son beste -*Doktor Faustus'un Ağıtı*- Beethoven'ın *Neşeye Övgü* eserine atonal bir tekziptir. On dokuzuncu yüzyılın iyimser vizyonuna yirminci yüzyılın verdiği kasvetli bir yanıttır bu. Teknolojik gelişme ve bilimsel ilerleme mutluluk getirmemiş, bilakis bireyi anonim sistemlerin ve siyasi demagogların kölesi haline getirmiştir. Müzikal malzemelerindeki ilerici teknikler ve rasyonel ustalık lezzetli şarkılar üretmemiş, sadece Leverkühn'e münzeviliğinin sancılarını ifade etmeye yarayacak gelişkin araçlar sunmuştur. Mann'a göre Alman entelektüeller, liberalizmin ve hümanist geleneğin ideallerine sırt çevirmekle ruhlarını faşizm şeytanına satmış oldular. Sanat eserinin organikliğine dair hümanist ideali reddettiler, bunun yerine ya kuru bir avangard ilerleme fikrini (Leverkühn) ya da gerici bir otoriter kolektivizm özlemini (Leverkühn'ün zıddı, besteci Stravinski'den mülhem Breisacher) benimsediler.

Leverkühn ve Şeytanın her ikisinin de ilham kaynağı olan kişiler 1940'larda faşizmden kaçmış, Birleşik Devletler'de sürgünde ve hatta Mann'ın da yakınında, Hollywood'da yaşamaktadırlar. Ancak Mann'ın eserinden -farklı nedenlerle de olsa- hoşnut kalmadılar. Leverkühn karakterinin keşfettiği atonal müzik formlarını gerçekte geliştirmiş olan Viyanalı besteci Arnold Schönberg'in hakkını Mann ikinci baskıda teslim etti. Ancak Schönberg ahlaken sorumsuz yollarla, soğukluk ve hesaplılıkla bir estetik buluş gerçekleştirmiş bir avangard besteci olarak yansıtılmasını asla affedemedi. Ne tesadüftür ki, 1947'de Schönberg önemli bir eserini yayınladı ve eser hiç de duygudan yoksun değildi (Schmidt, 2004). *A Survivor from Warsaw*'un yedi dakikası Alman entelektüelleri için değil Yahudi kurbanlar için bir ağıttı. Adorno'nun "kaygı, Schönberg'in anlatımının merkezindeki, ölüm sancıları çeken, mutlak tahakküm altındaki insanlarla özdeşleşmenin getirdiği kaygı" şeklinde tarif ettiği şeyi seslendirmekteydi (Adorno, 1967a, 172).

Öte yandan, Adorno'nun kendisine yönelik atıftan rahatsız olmak için Schönberg'den de fazla nedeni vardı. *Doctor Faustus*'taki kapsamlı müzik bilgisinin çoğu Adorno'nun yine 1947'de, yayımlanmadan önce Mann'a verdiği *Philosophy of Modern Music* [Modern Müziğin Felsefe-

si] kitabından -neredeyse birebir- alınmıştı. Adorno'nun kaygısı fikri mülkiyetle ilgili değildi. Onu rahatsız eden Mann'ın "gençlik ütopyasına, bozulmamış bir dünya hayaline" ihanet ettiğini hissetmesiydi (Gödde ve Sprecher, 2006, 10). Mann'ınki yeni yeni beliren, burjuva toplumunun altın çağına özlem duyan bir Soğuk Savaş ideolojisiydi. Faşizmin demokrasinin kırılganlığını ortaya çıkarmasıyla dehşete düşmüş, devrimci umutların Stalinist totaliterlik felaketiyle sonuçlanmasıyla yıkılmış olan Mann, daha iyi bir dünyayı düşlemenin dahi sorumsuzluk olduğunu öne sürer (Gödde ve Sprecher, 2006, 93). Adorno yaşamı boyunca Stalinizm'i amansızca eleştirmişti. Stalinist totaliterliği "devlet kapitalizmi" olarak tanımlıyor ve Sovyetler Birliği'nin sosyalizmle herhangi bir ilişkisi olduğunu kesinlikle reddediyordu. Ancak Mann'ın aksine Adorno, Almanya'daki faşizm felaketinin sebebini entelektüellerin hümanizme ve liberalizme sırt çevirmesinde değil, liberalizmin tarihsel olarak etkisini yitirmesinde buluyordu. Adorno'ya göre kapitalizm hem gayrı-insani hem de anti-liberaldir: Kapitalizm liberal hümanizmin altını oymuş ve faşizmi mümkün kılan koşulları yaratmıştır.

Adorno'nun *Philosophy of Modern Music* eseri, yine 1947'de yayımlanan, Max Horkheimer ile ortak çalışması *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ne eşlik eden bir eserdir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* totaliter tahakkümün gerçek nedenlerini ortaya çıkarma iddiasındadır. Avrupa Aydınlanmasının bilimsel rasyonalitesi, insanlığı doğal ihtiyaçlardan ve bunlara eşlik eden dinsel hurafelerden özgürleştirmeyi amaçlıyordu. Ancak doğanın efendisi olma hedefi, Aydınlanma rasyonalitesinin kapitalist toplumla birleşmesiyle erkeklerin ve kadınların tahakküm altına alınmasının aracına dönüştü. Akılcı hesaplama, her şeyi parasal değer ile gören bir ekonomik sistemin hizmetine verildiğinde, saymak ve değerlendirmek, insanlar da dahil her şeyi nesne olarak görmek zorundadır. Onları şeyleştirmelidir. Adorno'ya göre, on sekizinci yüzyılda bireyleri özgürleştiren, onlara sosyal refah, siyasi haklar ve liberal fikirler sunan kapitalist toplum, yirminci yüzyılda totaliter bir devletin hükmü altına girmiş, liberal siyaset ve insan haklarından vazgeçmiş, bir sevk ve idare toplumu haline gelmiştir. Sonuçta, Aydınlanma rasyonalitesinin metodolojik teknikleri bir toplumsal usule dönüşür: Nazilerin idari aygıtının mükemmel hesaplamaları sayesinde hiçbir şey ziyan olmuyordu; yok edilen kurbanların kasık kıllarını U-bot mürettebatına daha

kalın çoraplar imal etmek için kullanmayı bile akıl edebiliyorlardı (Distel ve Jukusch, 1978, 137). Teknolojik gelişmeler vesilesiyle toplumsal ilerleme, piyasa mekanizmaları aracılığıyla insan mutluluğu -Aydınlanmanın yeni mitleri işte bunlardı. Teknolojik ilerleme mitinin karşısında ise kan ve toprağa dair, bireyin feda edilmesi yoluyla dayanışmayı, ilkelliğe dönüş yoluyla yabanıllığın serbest bırakılmasını öneren karşı-mitler doğmuştur.

Horkheimer'ın eşlik eden eseri ise 1947'de -başka ne zaman olabilir?- yayımladığı *Akıl Tutulması*'dır, aydınlanma trajedisinin eleştirisini yapma fikrinin altında yatan niyeti açıklar. Aydınlanma rasyonalitesinin benimsediği bilimsel pozitivizmin alternatifi aklın terk edilmesi değildir. Alternatif, farklı bir akıl kavramı çerçevesinde hümanist ideallerin yenilenmesidir (Horkheimer, 1974, 128-51)[2]. Alternatif bir rasyonellik, siyasal özgürlüğün toplumsal koşullarını anlarken aklı tarihsel olarak kavramalıdır (Horkheimer, 1974, 182-84)[3]. Adorno'nun bu projeye en önemli katkısı, sanat ve kültürün bu alternatif rasyonalitenin en önemli parçaları olduğunu öne sürmesidir. Avangard müzik bestecisi olmak üzere yetişmiş olan Adorno, modernist sanatın gayrıinsaniliğe bütünüyle teslim olmadığına, aksine ona coşkuyla karşı çıktığına inanır. Yirminci yüzyılın en önemli filozoflarından biri olarak, modernizmin karşı çıkışını kapitalist ekonominin ve onun hesapçı rasyonalitesinin şeyleştirici etkilerine karşı bir direniş eylemi olarak tarif ederek, toplumsal ve entelektüel bağlamı içine yerleştirir. Ancak Adorno modernizmin bazı türlerini eleştirir. Adorno'ya göre modernizmin iki kanadı vardır: iktidar karşısında hakikati dile getiren radikal ütopyacı ve ilerici bir kanat ile rasyonaliteyi bütünüyle reddeden ve faşist kolektivizmi benimseyen gerici ve nostaljik bir kanat.

Dolayısıyla, modernizmin önemi ve faşizmin kökenleri konularında Mann ve Adorno'nun yaklaşımları taban tabana zıttır. Schönberg/Leverkühn'e dair tamamen farklı değerlendirmelerini de açıklar bu zıtlık. Mann'a göre, bir bütün olarak modernizm, ahlaken sorumsuz bir entelektüeli ve estetik kararı yansıtmaktadır. Adorno'ya göre ise, Schönberg/Leverkühn ve Stravinski/Breisacher toplumsal ve tarih-

2- Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması*, çev.: Orhan Koçak, Metis Yay. 1. Basım, s. 145-61.
3- A.g.e., s. 183-184.

sel bir süreci yansıtır. Mann için faşist totaliterlik liberal demokrasinin zıddıdır. Adorno için ise faşist totaliterlik, liberal demokrasinin tarihsel kısıtlılıklarından doğar. Bunun Mann'a "şeytani" görünmesi kaçınılmazdı.

Şeytan Kılığındaki Adorno

Şeytan Kılığında Adorno -çarpıcı bir imge; Adorno'nun modernizmini bir sorun olarak yansıtma ihtiyacında olanların imgelemini tekrar tekrar işgal etmiştir. Ancak, Adorno'nun gayet iyi bildiği üzere, tahakküm içeren her kültürün bir demonolojiye[4] ihtiyacı vardır.

Theodor W. Adorno (1903-1969), en özlü tarifle, yirminci yüzyılda modernist sanatın siyasal ve estetik açılardan radikal bir çıkış olduğunu savunan en önemli felsefi sözcülerindendir. Bir defasında Adorno, felsefi estetiğin sorununun genellikle iki temel unsurundan birinin yokluğu olduğunu söylemişti: felsefe ya da estetik. Adorno ikisine de sahipti. Son derece özgün bir filozof olarak, eserleri Eleştirel Kuram veya "Frankfurt Okulu" isimleriyle bilinen gayrı-ortodoks Batılı Marksizm akımının merkezinde yer alır. Yetenekli bir müzisyen olan Adorno, atonal senfoniler yazmış avangard besteci Alban Berg'den bestecilik eğitimi almış ve (Mark Twain'in *Tom Sawyer* hikayesinden hareketle) *The Treasure of Indian Joe* [Kızılderili Joe'nun Hazinesi] adlı, son derece deneysel bir opera yazmıştı. Hitler'in Almanya'sından kaçmak zorunda kalmış asimile bir Yahudi olan Adorno, felsefi tartışmalarında Alman varoluşçuluğundaki (en başta da Martin Heidegger'deki) faşist potansiyele daha 1920'lerde işaret etmişti. Siyasal özgürlük ve ahlaki bağımsızlığın, sanatsal haysiyetin ve insan ile doğal çevre arasında bir tür "uzlaşmanın" tutkulu bir savunucusu olarak Adorno'nun Marksist bireyselciliği, Nazi veya Stalinist olsun her türden totaliterliğe düşmandı. Estetik ve felsefenin, tarihin öne çıkardığı temel sorular karşısında sorumlulukları olduğunda ısrar ediyordu, çığır açıcı sanatın ve diyalektik düşüncenin tortulaşmış kültürel gelenekleri ve katı düşünce biçimlerini gevşetme gücüne büyük umut bağlamıştı. Müzik, edebiyat, resim ve tiyatroya dair yorumlarında Adorno radikal siyasetini tamamlayan uyumsuz bir modernizmi savunuyordu. Bir yandan da, kit-

4- Şeytanın ve şeytani inançların incelenmesi. -çn

le kültürüne, radyo ve televizyona, gazetelerdeki burç yorumlarına ve anaakım spora, popüler müziğe ve havaalanı edebiyatına dair eleştirilerinde eğlence endüstrisi ile toplumdaki yaygın kayıtsızlık hali arasında ilişki kuruyordu. Gelenek dışılığı, "içerdeki donmuş denizi kırmaya yarayacak bir balta" şeklindeki Kafka tarifine bayılıyordu, ama kendisi sanatın ve felsefenin kesici ucunu bir neşter gibi kullanıyordu.

Ne ilginçtir ki, Adorno bugün akademinin kimi alanlarında hiç sevilmez. Halihazırda bir kültürel popülizm devrinde yaşamaktayız. Çokuluslu şirketlerin eğlence ürünlerinin bütünlüğü, özellikle medya ve kültürel çalışmalar alanlarında eleştiriye tabi tutulmaksızın yegane meşru kültür olarak kabul ediliyor. Böylesi bir ortamda Adorno'nun "kültür endüstrisi"ne yönelttiği yakıcı eleştiriler hiç de rağbet görmüyor. Bu alanlara dair giriş kitaplarında Adorno'dan olsa olsa ölü bir köpeğe gösterilecek kadar saygıyla bahsediliyor. Eserlerindeki unsurlar kültürün metalaşması, yani sanat dünyasında piyasaların gelişmesi karşısında acımasız bir yüz ekşitme tavrı içine hapsediliyor. Medya çalışmalarındaki etkili isimler, medyanın etkilerine dair "enjeksiyon teorisi"nin yazarı olarak görüp Adorno'yu bir kenara attılar. Oysa hastalık düzeyinde aptallık anlamına gelecek bu pozisyon Adorno tarafından gerçekten benimsenmiş olsaydı bile öfkeli çığlıklardansa acıma ifadelerine konu olmalıydı. Adorno'nun caz hakkındaki yanlış anlaşılmış yazılarını ellerinde sallayan kültürel çalışmalar uzmanları onu umutsuz bir vaka, "Frankfurt Okulu'nun kasvetli diyalektikçisi", kitle toplumu çağına homurdanan elitist bir kültür bekçisi olarak gördüler. Oysa gerçeklik çok daha karmaşık, ama entelektüel evreni minyatür şeytanlarla kaplı olanlarla tartışmanın da pek anlamı yok.

Demek ki, Adorno'nun sevimsiz bir kötümser olduğuna dair bir kanaat var. Hakikat bu olmasa da, en azından gerçeklikte bir temeli var, özellikle Adorno'nun felsefi sunumunun estetiğini düşünürsek. Zira karşımızda "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır" diyen bir Adorno var. Buradaki aforizmacı Adorno, sunuş tarzı olarak soruları zıt uçlar arasında şekillendirmeyi ve sonra bunları özlü paradokslar halinde özetlemeyi benimsemiş, retorik abartı meraklısı bir Adorno. "Yanlış hayat doğru yaşanamaz"; "tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor"; "batının çöküşüne karşı çıkabilecek olan yeniden diriltilmiş bir kültür değil, onun çöküşünün imgesin-

de sessizce içerilen ütopyadır." Bir radikal filozofun yorumuyla bu bir "erken uyarı stratejisidir", "Adorno ... 'sevk ve idare edilen toplumun' mutlak manipülasyon ve öznelliğin sonu demek olan nihai felaketine [kendisini] yansıtarak, bizi buna karşı bugünden harekete geçirmek ister." (Žižek, 2008, 460). Adorno'nun kendi ifadesiyle:

> Şimdiye dek gerçekleşmiş ve gelecekte de yaşanabilecek felaketleri düşündüğümüzde, daha iyi bir dünyaya dair bir büyük planın tarihin içinde belirgin olduğu ve onu birleştirdiği iddiası siniktir ... Doğa halinden başlayıp insancıllığa varan bir evrensel tarih yoktur, oysa sapandan megatonluk bombalara uzanan bir tarih vardır. (Adorno, 1966, 312; Adorno, 1973, 320)

Adorno'nun *Negative Dialectics* [Negatif Diyalektik] kitabının elimdeki 1973 tarihli çevirisinin kapağında yer alan siyah beyaz fotoğraftaki solmakta olan lalenin, kederle bükülüp cam vazonun tabanında yok oluşu her şeyi anlatır. İnsana bileklerini kestirecek tuhaf bir güzellik var burada. Adorno'yu ilk yorumlayanlar da, Adorno'nun erken uyarı stratejisini kavrayamadıkları ya da estetik biçim ile kavramsal içerik arasında analitik bir ayrım yapamadıklarından bu izlenimi güçlendirdi. Martin Jay'e göre, Adorno'nun eserleri "Romantik anti-kapitalizm" ve "ütopyacı alternatifi dillendirmeyi reddetme tavrı"nın yanı sıra, "seçkinci kültürel muhafazakarlık" ve "derinden giden bir kötümserlik" içeren bir güç alanı kümesi içinde yer alır (Jay, 1984, 18-20)[5]. Yakın zamana dek, *Negative Dialectics* Adorno'nun "melankoli biliminin" "kasvetli bir ifadesinden" ibaret görüldü. Öte yandan, ölümünün ardından yayımlanan *Aesthetic Theory* [Estetik Teori] ise entelektüel bir "estetik kış uykusu" stratejisi, şişeler içindeki mesajlar olan sanat hakkında şişe içindeki bir mesaj olarak görüldü.

Adorno kasvetli bir kötümser değildir. Hatta Adorno için hayatı anlamlı kılan şeyin uzlaşma beklentisi -daimi barış, doğayla denge, korkudan ve açlıktan özgürleşme- olduğuna hiç şüphe yok. Bunun merkezinde ise estetik yer alır. Hiç tereddütsüz, Adorno'nun umudu modernist sanattadır; çünkü iktidara meydan okuyarak tarihin hakikatini dile getirir; daha iyi bir dünyaya dair ütopik arzuyu canlı tutar. Adorno'nun modernizmin şeytani veya yozlaşmış bir sanat tarzı olduğu suçlaması-

5- Jay, Martin, *Adorno*, çev.: Ünsal Oskay, Derin Yayınları, 2001.

na cevabı, İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris'teki Picasso'ya dair aktardığı bir hikayede yansımaktadır:

> Nazi işgal kuvvetlerinin bir subayı ressamı stüdyosunda ziyaret eder ve *Guernica* tablosuna işaret ederek sorar: "Bunu siz mi yaptınız?" Picasso'nun soruyu "Hayır, siz yaptınız" diye yanıtladığı söylenir. Otonom sanat eserleri, tıpkı bu tablo gibi, ampirik gerçekliği kesin şekilde olumsuzlar, yok edicileri yok eder... İzleyeni (sanatçının) felaketin zirvesini mi yoksa onun içinde saklı kurtuluşu mu ilan ettiği sorusuna cevap vermeye zorlar. (Adorno, 2007a, 190, 195)

Picasso'nun *Guernica* tablosu, İspanya İç Savaşı sırasında, 26 Nisan 1937'de faşistlerin Alman uçaklarıyla bombaladıkları insanların ve hayvanların maruz kaldığı kahredici zulmü resmeder.

Grinin tonlarıyla renklendirilmiş, grafikle ıstırabın ifadesi parçalanmış biçimler, belki de modernist sanatın protest karakterinin en mükemmel ifadesidir. Adorno'nun bu tabloyu okuyuşunda sıra dışı olan, ıstırabın tersini de tespit etmesidir; zira ressam bir öfke çığlığının varlığını bu şekilde resmederek, her şeyin başka türlü olabileceğine dair bir umut dalgasının yükselişine ateşli bir ses katar, hatta halihazırdaki dünyaya karşı çıkarak sanat daha iyi bir duruma dair umut aşılayabilir. *Guernica* almış olduğu biçimden farklı bir biçim alamazdı. Umut adına bombalamayı güzellikle telafi etmek temsil edilmesi gereken acıya ihanet etmek olacaktı. Bu nedenle figürler acı çeken insan ve hayvanların geleneksel temsilleri olamazdı, zira bu felaketten erken bir kurtuluş koparmak olurdu. Nihayetinde estetik güzelliğin orijinal modeli olan canlı formunun bütünlüğünü yeniden gündeme getirmekle yapmış olacaktı bunu. Ancak parçalanmanın bütünüyle hakim olmasına izin vermek de, nesneleştirmenin yarattığı felaket halini doğallaştırmak anlamına gelirdi ki, en başta karşı çıkılması gereken budur. Sol taraftaki boğa figürü, hemen tümüyle geleneksel bir temsil sunan siluet ile çarpılmış ve yerlerinden kaydırılmış uzuvları arasındaki kopukluk aracılığıyla işte bu gerilimi yansıtmaktadır. Bunu "kübist" olarak nitelemek, bu örnekte her iki perspektifin aynı anda bir arada bulunduklarını söylemek anlamına gelir.

Umut ilkesi

Adorno için, söz konusu iki bakış açısı eleştirel "negatiflik" ile ütopik "uzlaşma"dır. Fakat Adorno'nun düşüncelerini yorumlarken şimdiden temel bir zorlukla karşılaşıyoruz. Estetik stratejilerinin yarattığı izlenimi güçlendiren bir husus, Adorno'nun eserlerinin bazen açıklama yapmaksızın başvurduğu kıta felsefesi geleneği içinde yer almasıdır. "Eleştirel negatiflik" ve "melankoli bilimi" türünden ifadelerin İngilizce konuşulan dünyada yarattığı etki Adorno'nun muhtemel niyetlerinden bambaşkaydı. Bir defasında, ABD'li bir dergi editörünün kendisinden tanım istemesi üzerine Adorno hiddetle bunun nafile olacağını, çünkü diyalektik düşüncenin özünün düşüncenin kendisini bile bütünüyle tarihsel ve dolayısıyla değişime açık görmek olduğu yanıtını verir. Durağan tanımlar, Adorno'nun gerçekliğin akışkanlığını kayda geçirmeye yönelik seyyar çabasını dondurarak tarihsel düşünme hareketini yanlışlayacaktır. Ne var ki, bu ilkeli duruşun öngörülemeyen bir sonucu yalnızca Adorno'nun felsefesinin sersemletici ölçüde zor olduğu algısı değil, bir bütün olarak duruşu hakkında kimi ciddi yanlış anlamalar olmasıdır.

Diyalektik felsefe açısından bakıldığında, "eleştirel negatiflik" toplum hakkında duygusal anlamda olumsuz şikayetler anlamına gelmez, daha ziyade ahlaki ve siyasal ideallerin toplumsal yaşamın tarihsel biçimlerin bağlamları içine yerleştirilmesini kastetmektedir. G. W. F. Hegel (1770-1831) ve Karl Marx (1818-1883) gibi düşünceleriyle Adorno üzerinde muazzam etkili olmuş isimlerin tarif ettiği şekliyle diyalektik felsefede, "negatif" veya "belirlenmiş olumsuzlama" tüm değişimin temeli ve insan özgürlüğünün ilerlemesinin anahtarıdır. Diyalektik ifadesiyle "olumsuzlamak", mevcut gerçeklikler dünyasının "olumluluğunu" zihinsel olarak kavramak, ardından kavramsal olarak ya da elle dönüştürmek demektir. Belirlenmiş olumsuzlama, pozitif olarak mevcut olan bir şeyin, örneğin sanattaki yerleşik bir dizi jenerik geleneğin, bir bağlam içine yerleştirilmesi ve tarihselleştirilmesi, durağan ve yalıtılmış bir olgu olarak değil de süregiden bir sürecin sonucu olarak görülmesi ile gerçekleşir. Belirlenmiş olumsuzlama ile ifşa olunan, tüm toplumsal ve tarihsel süreçlerin altında çelişkilerin, dinamik kutuplar arasındaki antagonistik ilişkilerin yattığıdır. Örneğin, en geniş anlamıyla modern sanatın, yani Rönesans'tan (1450-1650) bu yana Batı Avrupa sanatının özelliği sanatın toplumsal normlardan muaf özel bir etkinlik

dalı, aynı zamanda da toplumun piyasa güçlerine tabi bir parçası olarak kurumsal' şmış olmasıdır. Sanatın toplumdan özgür olması ile sanatın toplumsal niteliği arasındaki bu antagonistik gerilim sanat tarihini hareketlendirir ve modernizm ve postmodernizm ile zirveye ulaşır.

"Eleştirel olumsuzlama", olgular dünyasının yüzeyinin atında işleyen değişim güçlerinin akılla kavranmasından hareketle çelişkili bir sürece müdahale edilmesidir. Örneğin, Picasso'nun modernist sanatı İspanyol ressamlar El Greco ve Velazquez'in klasik sanat eserlerinin kasıtlı olarak dönüştürülmesi şeklinde tarif edilir sıklıkla. Modernist sanat klasik gerçekçiliğin olumsuzlamasıdır. Adorno'ya göre, pozitif olarak mevcut olgular dünyasının "olumlanması" bir *sorundur -çözümü* de eleştirel negatiflik. Ancak İngilizce konuşulan dünyada Adorno'nun algılanışında, insan sıklıkla eleştirmenlerin onun biraz hafifleyip neşelenmesini diledikleri hissine kapılıyor, belki de bunun nedeni diyalektik felsefe çerçevesinin dışında (entelektüel) negatifliğin pozitif (duygusal) anlamının gözden kaçmasıdır.

Eleştirel negatifliğin götürdüğü yer Adorno'nun ütopyacı "uzlaşma" tasavvurudur. Hegel'e göre uzlaşma, siyasal özgürlük ile insan mutluğunun bir arada mümkün kılınmasının sonucu olarak, toplumsal çelişkilerin tarihsel çözümlenişi anlamına gelir. Marx da hemfikirdir, ama bunun ancak piyasa ilişkilerinin ortadan kaldırılması ve komünist bir toplumun kurulması ile mümkün olacağında ısrarlıdır. Marx ayrıca bunun insan toplumu ile doğal çevre arasında da yeni bir denge oluşturacağını belirtir, zira insanlar (beden de dahil olmak üzere) doğayı ticari amaçlarla sömürülecek bir hammadde olarak görmekten vazgeçeceklerdir. Marx'ın vizyonundan ilham alan Picasso ve daha nice modernist, bu toplumsal açıdan patlayıcı özgürlük arzusu ve mutluluk talebiyle uyumlu şekilde, yeni algı kiplerini özgür bırakmanın ve daha geniş duygular çeşitliliğinin arayışında sanatsal biçimlerde radikal deneylere giriştiler.

Hegel ve Marx'ın geliştirdiği standart diyalektik mantıkta, "olumsuzlamanın olumsuzlaması" sonucunda olumlu uzlaşmanın ortaya çıkışı mantıksal zorunluluğun ve tarihsel kaçınılmazlığın gereğidir. Adorno'ya göre ise pek öyle değildir. Adorno "ilerlemenin yürüyüşüne" son derece şüpheyle yaklaşır, en başta da acıya ihanet etmesi ve "uzun va-

dede herkesin iyiliği için" olduğu vurgulansa da bireyi ihmal etmesi nedeniyle. Sosyalist devrimlerin Kurtuluşla başlayıp totalitarizm ile sonuçlanan tarihsel deneyimi bu türden görüşlerin nelere mahal verebileceğini yeterince sergilemektedir. Adorno'ya göre diyalektik, "negatifle takılmalı", eleştirel negatiflik anında kalma riskine girmeli, ütopik bir uzlaşma umudunu korurken bunun kaçınılmazlığına onay vermeye veya geleceğin toplumuna dair taslaklar ilan etmeye kalkışmamalıdır ki, her şeyden önce eleştirel negatifliğe can veren umut ilkesine düpedüz ihanet etmiş olmasın. Dolayısıyla, her ne kadar Adorno'nun ütopyacı uzlaşma kavramı hiç tereddütsüz sömürünün yok edilmesini ve doğayla dengenin yeniden tesisini içerse de, detaylara girmeyi reddeder. Bunun yerine, anlamlı bir uzlaşmanın karşılaşması gereken asgari şartları belirlemekle yetinir: işkence ve açlığın ortadan kaldırılması, korkudan ve zulümden azade olmak. Bir bütün olarak insan tarihine bakarak şunu belirtmek gerekir ki, bu şaşırtıcı ölçüde talepkar bir şartlar manzumesidir. Adorno'nun uzlaşma konusundaki ısrarı çoğu zaman Yahudi kökenine ve Yahudilikte, Tanrının imgelerini yasaklayan Üçüncü Emir'de ifadesini bulan ilahlara tapınma yasağına bağlanmıştır. Benzer türde bir bağlantı da düzenleyici bir İdea'nın, eleştirel yargıyı mümkün kılan, ancak asla gerçeklikte var olan bir şeyle karıştırılmaması gereken bir ideal ölçütün varlığına dair felsefi kavrayışla kurulmuştur.

Ernst Bloch'un genç Adorno'da kalıcı bir etki yapan, Freud esinli Marksist eseri *The Spirit of Utopia* [Ütopyanın Ruhu] (1918) uzlaşmanın Yahudi ve felsefi veçhelerinin bir araya getirildiği bir eserdir (Adorno, 1992, 211). Bloch'un savına göre, Ekspresyonizm olarak bilinen Alman modernist hareketinin "sanatçı coşkusu", hem toplumsal hem de psikolojik bir ütopya beklentisinden kaynaklanır. Bloch Ekspresyonizmin, sergilediği aşırı üsluplaştırma ve fantastik unsurlar aracılığıyla kendisini, şeyleştirmenin ve baskının karşısında konumlandırdığını öne sürer, çünkü dileklerin yerine gelmesi şeklindeki estetik stratejileri gerçekliğin tatmin edemediği o dilekleri olumlamaktadır. Bu sanatsal itkiyi kendi felsefesine taşımak arayışındaki Bloch, düşünmenin "nihayetinde henüz varlık kazanmamış olanın ifşa edilmesi" olması gerektiğini yazar. Auschwitz'den sonra felsefe üzerine gecikmiş bir tefekkür olan *Minima Moralia* başlıklı eserinde Adorno umut ilkesinin asla terkedilmemesi gerektiğine bütünüyle katılır:

Umutsuzluk karşısında felsefenin yüklenmesi gereken tek sorumluluk tüm şeylerin, kurtuluş açısından bakıldığında görünecekleri haliyle düşünülmesidir. Kurtuluşun dünya üzerine yansıttığı ışıktan başka bir ışığı yoktur bilginin: geri kalan her şey yeniden yapmadır; teknikten ibarettir. Dünyayı yerinden edip yabancı kılan, tüm çatlak ve gedikleriyle, günün birinde Mesih'in ışığıyla da görüleceği ölçüde sefil ve çarpık olduğunu ifşa eden perspektifler geliştirilmeli. (Adorno, 2005, 247)[6]

Gençlik Ütopyası

Detlev Claussen'in *Theodor W. Adorno: One Last Genius* [Son Deha Theodor W. Adorno] (2008)[7] başlıklı güvenilir biyografisi, onun eserlerini hakkıyla anlamak için gerekli asgari koordinatları verir. Adorno Frankfurt am-Main'da, Theodor Ludwig Wiesengrund ismiyle, Oskar Wiesegrund ve Maria Calvelli-Adorno çiftinin çocuğu olarak dünyaya gelir. Babası, dönemin entelektüel eğilimli orta sınıf Alman Yahudileri arasında yaygın olduğu üzere Hristiyanlığa geçerek asimile olmuştu. Profesyonel bir şarkıcı olan Katolik annesi evini yetenekli bir piyanist olan, hiç evlenmemiş kız kardeşiyle paylaşıyordu ve çocuğu müzikle tanıştıran da ikisi oldu. Adorno hem entelektüel hem de müzikal açıdan olağanüstü yetenekliydi, ömür boyu eserlerinin avangard bir felsefe ile son derece özgün bir müzikoloji arasında muntazam şekilde bölünmüş olması da bunu yansıtır.

Adorno'nun gençliğinin şekillenişi, Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-1918) sonrasında, Rus Devrimi'nden (1917) esinlenen bir devrim dalgasının Batı Avrupa'yı kavurduğu dönemde olmuştur. 1918 ile 1923 arasında, Batı Cephesindeki mezalimi protesto eden ve siyasal değişim talep eden kitlesel siyasi hareketler patladı. Sonunda Kayzer Almanya'sının sonunu ve kısa ömürlü Weimar Cumhuriyeti'nin (1918-33) kuruluşunu getiren bu hareketler, Adorno'nun kuşağındaki entelektüellerin radikalleşmesinin sadece bir parçasıydı. Zira savaşın her iki tarafında, kültürel modernizmin, özellikle de Ekspresyonizmin başlayışı bu gelişmelere eşlik ediyordu. Devrimci heyecanın hayat verdiği siyasi seferberlik ile yine bununla ilişki içinde modernist sanatın patlayı-

6- Adorno, *Minima Moralia*, çev.: O. Koçak ve A. Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 257.

7- Claussen, Detlev, *Son Deha Theodor W. Adorno*, çev.: Dilman Muradoğlu, YKY, 2012.

cı doğuşu Almanya'da entelejensiyanın üzerinde muazzam etki yapmıştı. İngilizce konuşulan dünyada bu hareketlerin ölçeğini ve modernizmin ufkunu tahayyül etmek zordur, çünkü İngiltere ve Amerika'da radikal siyasi partiler ve modernist dergiler toplumsal hayatın çeperinde kalmıştır. Almanya'da ise öyle değildir. Toplam üye sayıları yüz bini geçen, 1930'da yüzde otuz oy alabilen Sosyalist ve Komünist partileriyle Almanya'da sosyalist devrime ramak kalmıştı. Bir yandan da Ekspresyonizm öylesine etki kazandı ki, Nazilerin "yozlaşmış sanat" olarak ilan etmelerine dek sinema, edebiyat ve müzikte anaakım tanımlar oluştu. Yaratıcı yeni fikirler ve yepyeni bir toplum tasavvuru bağlamında, liberal ve reformcu Weimar Almanya'sı Adorno'nun radikal felsefe ve deneysel sanat birleşimi için verimli bir ortam sunuyordu.

1918 ile 1920 arasında, henüz liseyi bitirmeden, Adorno Weimar Almanya'sının entelektüel ve siyasal karmaşasına kapılmıştı bile. Üniversiteye gider gitmez Marksist entelejensiyanın başat isimlerinin kitaplarını okudu ve onlarla tanıştı. Bu isimlerin arasında Hegelci Marksist György Lukács, ütopyacı sosyalist Ernst Bloch, ileride Adorno'nun da katılacağı Frankfurt Okulu'nun yöneticisi olacak Max Horkheimer ve herhangi bir geleneğe sığdırılamayacak Walter Benjamin vardı. Bu isimlerin çoğu ortodoks Marksizmin ekonomik indirgemeciliğine açıkça karşı çıkıyor, Sovyetler Birliği'ndeki korkutucu gelişmeler konusunda giderek daha fazla kuşku besliyordu. Sanatsal deneylerin ve sosyalist devrimin hep birlikte asıl meselelerinin özgürlük olduğunu, bütün bir yaşam biçiminin yenilenmesinin parçası olduklarını savunan bir "kültürel Marksizmi" benimsemişlerdi. Bu şaşırtıcı da değildi, zira kültürel ve sanatsal entelejensiyanın önde gelen üyeleri zaten değişim davasına katılmışlardı. Dadaizm ve Sürrealizm dünya devrimine bağlılıklarını duyururken, Rus ve İtalyan Fütürizmi muazzam sarsıntıların gelişini ilan ediyor, Orta Avrupa'nın dört bir yanındaki modernistler ise daha mütevazı şekilde ama aynı şiddetle Weimar Cumhuriyeti'nin reformu hedefleyen parlamenter sosyalizmine destek veriyorlardı. Müzik dünyasında, klasik armoninin steril geleneklerinden koparak atonal teknikleri benimseyen önemli bestecilerin hızla çoğalması ile bir elektriklenme olmuştu -Béla Bartók, Igor Stravinski, Anton Webern, Alban Berg, Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Ernst Krenek ve Kurt Eisler. Savaştan önce, Stravinski'nin *The Rite of Spring* (1913) eserinin açılışında burjuva toplum isyan etmiş, Schönberg'in gözden geçirilmiş

Chamber Symphony No. 1 in E major Op. 9 (1909/1919) eserinin bir icrasında yumruk yumruğa kavgalar çıkmıştı. Oysa şimdi, yeni oluşan kültürel açıklık ve siyasal özgürlük, yeni fikirler ve yeni duygular atmosferinde aynı eserler on beş dakika boyunca ayakta alkışlanıyor, kalabalıktan salonlara girmek nerdeyse imkansız oluyordu.

Adorno 1924'te Frankfurt Üniversitesi'nden Edmund Husserl'in fenomenoloji felsefesi hakkında yazdığı doktora tezi ile mezun olduktan sonra, 1925'te ilk yaptığı şey felsefi tartışmalara girişmek değil, avangard besteci Alban Berg'in yanına gitmek olmuştu. Adorno, Berg'in öğrencilerinden biri oldu, böylece Viyana'da radikal yenilikçi Arnold Schönberg'in etrafında toplanmış avangard müzik çevrelerine katıldı. Sigmund Freud'un yeni ve devrimci psikanaliz düşüncesi ile karşılaşan Adorno daha da radikalleşerek Frankfurt'a döndüğünde, "The Concept of the Unconscious in the Transcendental Theory of Mind" [Aşkın Zihin Teorisinde Bilinçdışı Kavramı] (1927) başlıklı profesörlük tezinde sorunlar yaşamaya başladı. Felsefe, sanat ve psikanalize olan ilgisini Max Horkheimer'ın yönettiği Frankfurt Okulu'nun Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün ortodoksluktan son derece uzak Marksizmi ile birleştirmek isteği giderek artan Adorno, 1931'de Enstitünün dergisine başlıca katkı verenler arasında yer aldı. İnanılmaz bir ironiyle, ikinci profesörlük tezi olan *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* [Kierkegaard: Estetiğin İnşası] (1989), Hitler rejiminin ilk gününde yayımlanıyordu (Claussen, 2008, 85).

Sosyalist inançları ve Yahudi kökeni nedeniyle faşizme muhalif olan Adorno sürgüne çıktı, önce İngiltere'de Oxford Üniversitesi'nde (1934-37), ardından Amerika Birleşik Devletleri'ne geçerek Princeton Üniversitesi'nde (1938-40) çalıştı. Margarethe Karplus'la (takma ismi Gretel) 1937'de Londra'da evlendi; karısı onun muhatabı, katibi ve editörüydü. Adorno'nun arkadaşı, aynı ölçüde saygın bir entelektüel olan Walter Benjamin o kadar talihli değildi, 1940'ta Fransa-İspanya sınırında tuzağa düşünce intihar etmesi Adorno'yu derinden yaralamıştı (Claussen, 2008, 127). Amerika'da dahi Adorno yeterince güvende hissetmiyordu; 1942'de, muhtemelen Horkheimer'ın tavsiyesi üzerine "Theodor W."deki Yahudi ismi Wiesengrund'u gizledi ve annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmaya başladı (Claussen, 2008, 121). Adorno'nun bir defasında özgürleşmeyi korkudan kurtulmak

şeklinde tanımlamış olması şaşırtıcı olmasa gerek (Wiggershaus, 1994, 394). Belki de şaşırtıcı olan, bunun Adorno'yu ütopik uzlaşmaya dair mesihçi beklentiyi, yani umut ilkesini diyalektik kurama dair düşüncelerinin ve eleştirel estetik anlayışının merkezine yerleştirmeye yöneltmiş olmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-45) ardından Adorno Avrupa'ya dönerek Batı Almanya'nın demokratik yeniden inşasına katıldı. Açık konferanslar ve radyo mülakatları veren bir kamusal entelektüel olarak Federal Alman Cumhuriyeti'nin Nazilerden arındırılmasındaki iki önemli sürecin başat ismi oldu. Birincisi tarihsel hafıza siyasetiydi; Nazi geçmişine dair, Hitler rejimi ve soykırım politikaları hakkındaki gerçeğe yönelik yaygın unutkanlığa meydan okuyordu. Bu siyaset, rejime destek vermiş ya da kayıtsızlıklarının işbirliğine dönüşmesine izin vermiş entelektüellerle yüzleşmeyi gerektiriyordu. Adorno'nun, felsefesiyle Alman entelektüeller arasında faşist siyasete geçişin önünü açtığını söylediği Martin Heidegger eleştirilen başlıca isimdi. Adorno varoluşçuluğun toplumsal varoluşu tam olarak kabule yanaşmadığını savunur. "Sahiciliğe" ve "dolaysızlığa" dönüş kılığı altında Varlık hakkında büyük metafizik soyutlamaları tarihsel düşünüşün yerine geçirmektedir. Ancak yine aynı ölçüde önemle, Adorno acilen "nasıl olup da Beethoven'ın halkının Hitler'in halkı haline gelebildiğini", Avrupa kültürünün eleştirisi aracılığıyla anlamaya çalışır. Bu anlama çabası kültürel motiflerin diyalektik bir ayıklamaya tabi tutulmasını gerektiriyordu. Adorno'yu özellikle ilgilendiren "yeni kategorik buyruk" ya da ahlaki görev duygusunun arayışıydı: "bir daha alsa Auschwitz ya da benzeri bir şey" (Adorno, 1966, 356; Adorno, 1973, 365). Adorno'ya göre, yeni bir ahlak yenilenmiş bir kültürle desteklenmeliydi, öyle ki bu kültür, soykırımı önlemedeki başarısızlığına yol açan toplumsal-tarihsel etmenlerin eleştirisi aracılığıyla, Avrupa Aydınlanmasının ve kültürel modernitenin en iyi unsurlarını pekiştirmeliydi. Ölümünün ardından yayınlanan *Estetik Teori* başlıklı eseri bu amaca hasredilmişti.

İkincisi, "değer yargılarından ari" yeni-pozitivizm ile doğa bilimlerinin sosyolojiye dayatılmasına bir karşı çıkıştı. Toplumsal sorunların bilimsel yönetimine yönelik bu akademik hareket Soğuk Savaş'ın kültürel muhafazakarlığıyla yakından bağlantılıydı. Oysa Adorno savaştan önceki Alman entelektüel kültürünün sorununun Amerikan yöntemle-

rinden yoksun olmasından değil, özgürlüğe verdiği değerin tamamen yetersiz olmasından kaynaklandığını savunuyordu. Nihayetinde Stalinist totalitarizmle, temelde Stalingrad Savaşında (1943) Nazizmi yenilgiye uğratmasından ötürü uzlaşan, görünüşte ilerici isimler için de bu geçerliydi. Adorno, Bertold Brecht ve György Lukács gibi isimlerin kapitalizme karşı direniş adına Sovyet ortodoksluğuna "teslim olmalarına" şiddetle karşı çıktı, onları ikiyüzlü anti-entelektüeller olarak değerlendirdi. Bir yandan da, yazdıkları giderek şifreli bir hal aldı, siyasi bağlılıkları çetrefil ifadelerin altında gizlenir oldu. Örneğin, Adorno şöyle yazar: "ütopya için somut olasılıkların perspektifinden bakıldığında, diyalektik yanlış vaziyetin ontolojisidir" (Adorno, 1966, 20; Adorno,1973, 11). Burada dolaylı olarak ifade edilen aslında şudur: diyalektik radikal toplumsal dönüşüm potansiyelini teşhis eder.

1960'ların sonlarındaki öğrenci hareketleri nihayet komünizm karşıtı kültürel mutabakatı yıkarak hem Moskova'ya hem de Washington'a muhalif bir radikal hareket başlattı. Ancak artık radikal gençlik kızıl profesörlere sempati duymuyordu. Adorno gençliğini şekillendiren eleştirel negatiflik ve ütopyacı umut bileşiminden asla vazgeçmedi. Ancak, siyasi otoriterliğe dair tarihsel deneyimlerin ışığında bunun ifadesi ciddi ölçüde yumuşadı. Şurası açıktır ki, Adorno'nun tabiriyle "otoriter kişilik", modern, sevk ve idare edilen dünya diye tarif ettiği bürokratikleşmiş kapitalizm içinde serpiliyordu. Adorno'nun son dönem eserlerini okurken, insan bazen deneysel sanatın içerdiği mutluluk vaadinin süresiz ertelenmeye mahkûm olduğu izlenimine kapılıyor. Aynı zamanda Sovyetler Birliği ve onun renksiz kopyası Doğu Alman Demokratik Cumhuriyeti de Adorno'ya, Marx'ın gelecekteki topluma dair kolektivist tasavvurunun vahim şekilde hatalı olduğunu göstermişti. Marx'ın diyalektik felsefesinin merkezinde kolektif emeğe değer biçilmesi vardır ki, Adorno'ya göre bu da doğanın hammadde olarak sömürülmesi ve bireyin bir ölçüde göz ardı edilmesi anlamına gelir.

1960'lara gelindiğinde, Adorno'yu herhangi türden bir geleneksel sosyalist olmaktan ziyade, etik bireyci türden bir Marksist olarak nitelemek en doğrusu olacaktır. Ve Adorno, başından sonuna ütopyacı uzlaşmanın aracı olarak siyasal şiddeti reddetmiştir; öğrenci hareketinin sonunda "Kızıl Ordu Fraksiyonu" ve İtalyan Kızıl Tugayların terörizmine destek verecek kanadını çileden çıkartan da buydu. Almanya'da

Vietnam Savaşı'nı protesto eden Demokratik bir Toplum için Öğrenciler, yeni-faşist militanların iki öğrenci liderini öldürmesiyle radikalleşti. Siyasal eylemliliği ve polisle çatışmayı öne çıkaran entelektüel karşıtı militanlık ortamında, Adorno da gerici ilan edildi. Sosyal Araştırmalar Enstitüsü resmî otoritelerle çatışma peşindeki militan bir grup tarafından işgal edildi ve Adorno'nun dersleri podyumu dolduran öğrenciler tarafından sürekli engellendi. Sol kanat militarizmine doğru ilerleyen siyasal gelişmeler argümanlarını netleştiremeden, Adorno doktorlarının talimatına rağmen Alpler'de çıktığı bir doğa yürüyüşü sırasında kalp krizi geçirerek vefat etti.

Felsefi Modernizm

1920'ler ile 1930'lar arasında Frankfurt Üniversitesi'ndeki Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nde gelişen alışılmadık Marksizm akımının önde gelen isimlerinden biriydi Adorno. Uzun süre Batıda bir üniversite bölümüne bağlı yegane Marksist araştırma enstitüsü olan bu kurum, Hitler'in iktidara gelmesinin ardından 1934'te New York'a taşındı. Enstitünün çalışanları arasında, Adorno'dan başka Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979), Walter Benjamin (1892-1940) ve Erich Fromm (1900-80) gibi önemli düşünürler vardı. Faşizm ve Stalinizm karşıtı eğilimli bu entelektüeller grubu, amacı Marksizmi güncellemek olan son derece bağımsız bir araştırma programı geliştirdi. Herhangi bir ortodoks eğilime bağlanmayı reddederek, dergilerinin okuyucularına Marx'ın kendi görüşlerini "Marksizm" olarak değil, "tarihsel maddecilik" olarak adlandırdığını hatırlatıyor ve güncel kapitalizme dair dogmatik olmayan bir bakış açısından köklü sorular türetmeye çalışıyorlardı. Frankfurt Okulu'nun önde gelen düşünürleri Marksist olmayan kuramların görüşlerine açık olmak bir yana, sanattaki radikal gelişmelerle olduğu kadar alabildiğine muhafazakar düşünürlerle de diyaloga girmek hevesindeydiler. Ayrıca, Freud'un derinlik psikolojisi hakkındaki keşiflerini, dönemin sanatsal isyancılarının ve siyasal radikallerinin tutkulu öznelliklerini anlamada vazgeçilmez buluyorlardı. Amaçları siyasal iktisat, kültür ve ideoloji, psikoloji ve felsefeye dair uzmanlaşmış araştırmaların sonuçlarını, açık uçlu ve süregiden bir entelektüel proje içinde bütünleştirmekti. Öte yandan, Stalinist partilerin ortodoks Marksizmini de ciddi eleş-

tiriye tabi tutuyorlardı, tarihsel materyalizmi, önceden imal edilmiş bir ütopyanın montaj talimatnamesinden ziyade doğru yaşama ve anlamlı insani varoluşa dair kadim soruları yeniden açmanın bir aracı olarak görüyorlardı. Frankfurt Okulu'nun üyelerinin kendi araştırma programlarını ihtiyatla "Eleştirel Teori" şeklinde adlandırmalarında, kısmen tarihsel materyalizm yerine böyle bir örtmece ile düşmanca tavırları caydırma umudu, kısmen de Marksizmin ortodoks biçimleriyle aralarındaki mesafeyi vurgulama isteği etkiliydi. Adorno'nun Eleştirel Teorisini, belki Walter Benjamin haricinde tüm diğerlerinden ayıran ise estetiğe, hatta kendi felsefi sunumunun estetiğine odaklanmasıydı. Adorno'nun kendi felsefesini "bestelediğini" söylemek hem doğru hem de yararlı olacaktır.

Gerçekten de Adorno kendisini bir felsefe profesörü olmak ile profesyonel bir besteci olmak arasında kalmış olarak hissetmiştir. Kimi zaman başkalarının gazete okuduğu gibi nota defterleri okurken resmedilir ve bu göstermelik değildir. Yetenekli bir piyanistti, öyle ki, onun için zorlu bir sonatı anlamanın yolu bir plak dinlemek değil, o eseri piyano başında bir iki defa çalmaktan geçerdi. Felsefi eserlerinin sanatsal bir "kurgu" sergilediğini, bunun temelinde de atonal müzik usullerinin bulunduğunu, yani bir felsefeyi ancak fragmanlar halinde bestelediğini ısrarla vurgulamış, bir yandan da sanat eserlerinin felsefi hakikat iddiası içerdiklerini savunmuştur. Eserlerinin "atonal felsefe" olarak nitelenmesi yerindedir (Buck-Morss, 1977, 36) ve Adorno'nun felsefi savlarını sunarken başvurduğu estetik stratejileri anlamanın anahtarı buradadır. Müzikolojinin tanımladığı şekliyle "atonalite" şudur:

> Oktav dahilindeki 12 notanın (piyano gamındaki 7 beyaz ve 5 siyah tuş) her biri "eşit", hiçbir nota grubunun majör/minör nota sisteminde olduğu türden baskın olmadığı düzenli bir ilişki içinde görülürler ... "Sadece birbirleriyle ilişkili 12 nota ile besteleme yöntemini" 1920-25 yılları arasında adım adım geliştiren Schönberg'le ilişkilendirilir...Schönberg yönteminde, tüm perdeler 12 kromatik notanın sabit bir düzenine bağlıdır, esere temel şeklini veren bu düzendir. Bu sabit düzene nota dizisi (veya serisi ya da kümesi) denir. Bir dizi içinde hiçbir nota tekrar etmez, dolayısıyla sadece ve sadece 12 farklı nota vardır. Bu nota dizisi bir tema değil, bestenin üretildiği kaynaktır. 12 perdenin herhangi birinden başlatılabilir ve geriye doğru (*retrograde*) yazılabilir, tersine çevrilebilir (*inversion*) ya da tersine çev-

rilmiş şekli geriye doğru yazılabilir. Bu dönüşümlerden her biri de transpozisyona uğrayabileceğinden, her nota-dizisi 48 bağlantılı perde ardıllıkları (*successions*) içerebilir. Schönberg'in kendi zamanındaki en önemli öğrencileri Berg ve Webern'di. (Kennedy ve Kennedy, 2007)

On iki nota gruplarına ve onların sistematik dönüşümlerine dayalı atonal sekanslar veya "motifler" kullanan bu kompozisyon iki şey yapar. Çoğu sonat ve şarkı biçimini tanıdık ve ayırt edilebilir kılan geleneksel formülleri terk ederek, klasik müziğin ve modern popun temelini teşkil eden armonik aralıkların sunduğu dinleme kolaylığını yerle bir eder. Algılamayı mikro düzeydeki motif ve geçişlere çekerek, dinleyiciyi bu müzikten keyif alınmasını sağlayacak dikkatli bir dinleme becerisi geliştirmeye zorlar. (Modernist sanat ve edebiyat da aynı şeyi yapar: Gerçekçi tasvir ve anlatımdan kopar, algıyı temsilin fragmanlarına ve tekil cümleye yoğunlaşmaya zorlar.) Algılama bütünün taze bir anlayışına yükselmelidir, bu bütün ise eserdeki detayları büyük bir tasarımın tali unsurlarına çeviren önceden verili bir şemadan ziyade unsurlar arasındaki gerilim ve etkileşim olarak düşünülür.

Adorno aynı şeyi felsefe ile yapar. 1920'lerde dönemin en gelişmiş modern felsefe akımı olan ve somut varoluşun mikro düzeydeki detaylarından başlayan fenomenoloji içinde tanımladı kendi yerini. Tıpkı modernizmin on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinden kopması gibi fenomenoloji de on dokuzuncu yüzyılın yeni Kantçı idealizminden kopmayı hedefledi. Amacı gerçekliği yeniden inşa ederken idealist felsefenin genel soyutlamalarına bağlı kalmamak, böylece şeyleşmiş kavramları terk etmek suretiyle düşünceyi tazelemekti. Ancak çok geçmeden fenomenoloji içinde irrasyonel bir akım, varoluşçuluk zuhur etti. Varoluşçuluk akla *karşı* deneyime bağlanmayı öneriyordu. O deneyim hakkında tarihsel ve toplumsal düşünüşün aksine, dolaysız deneyimin "sahici", hatta doğal ve saf olduğu savlanıyordu. "Sahicilik jargonu" olarak adlandırdığı şeye karşı çıkan Adorno fenomenolojik kavrayışı geliştirmeye çalışır, ancak bu sırada anlık olanın cazibesine teslim olmak ve fikirlerin tarihsel ve toplumsal bağlamlar içinde düşünülmesinden vazgeçmek istemez.

Adorno'nun yaklaşımı bir deneyimle başlar ve bundan bir soyutlamanın nasıl çıktığını sergiler. Ancak sonra deneyimi yeni bir bakış açısı-

na çevirir ve bu defa da tam ters yönde bir fikrin çıkışını gösterir. Teknik açıdan, aynı zeminden türeyen ama birbirini bütünüyle dışlayan bu fikirler "antinomiler"dir; Adorno tezatlara dayalı bu kurguyu deneyimin kendisi hakkında bir şeyleri göstermek için kullanır. Çünkü, der Adorno tipik şekilde, idealist felsefenin antinomileri entelektüel yanlışlar ya da mantık hataları olmayıp, açıklığa kavuşturmaya niyetlendikleri deneyimlerin tarihsel ve toplumsal doğasından kaynaklanmaktadır. Bunun ardından yaptığı, çoğunlukla başka çelişkili ikililer getirmek, böylece Schönberg'in bir nota sekansını aydınlatmak için tersine çevirmeleri ve tersine çevrilmişin geriye doğru yazılışını kullanışından pek de farklı olmayan bir inşa süreci içinde deneyime yeni bir ışık tutmaktır. Susan Buck-Morss'un öne sürdüğü gibi, "Schönberg'in müzikteki devrimi Adorno'nun felsefedeki çabasına ilham vermiştir...Zira tıpkı Schönberg'in tonaliteyi, burjuva müziğinin çürümekte olan o biçimini devirmesi gibi, Adorno da ... idealizmi, burjuva ideolojisinin çürümekte olan biçimini devirmeye girişmiştir" (Buck-Morss, 1977, 36).

Buna göre, Adorno'nun tipik olarak yaptığı bir deneyime odaklanmak, Tarih, Özgürlük ve Özne gibi şeyleşmiş totalleştirmeleri temel olarak almaksızın, bu deneyimi erişilebilir kılan fikirlerin tarihsel ve toplumsal bağlamını yeniden inşa etmektir. Neden? James Joyce gerçekçi edebiyatın, yazmanın biçimlerinden sadece biri olduğunu sergiler. Picasso natüralist tasvirin olası sanatsal konvansiyonlardan sadece biri olduğunu gösterir. Schönberg armonik aralıkların on iki kromatik notayı düzenlemenin keyfi bir şeklinden ibaret olduğunu ispatlar. Benzer şekilde, Adorno da tarih, özgürlük ve öznenin, deneyim hakkında tarihsel ve toplumsal bir düşünme sürecinden, yani bugünkü halinden farklı şekilde de olabilecek bir süreçten türeyen soyutlamalar olduğunu gösterir. Bunu yaparken Adorno, "öbekler" (*constellations*) adını verdiği, deneyimin farklı veçheleri arasında bağlantılar kuran fikirleri, bunları kavramsal olarak formel bir sisteme zorlamaksızın gruplandırarak düşünür. Bu öbeklenmiş düşüncelerin kendileri, okuyucunun önkabulleri doğrultusunda çok kolay indirgemelere direnecek şekilde tasarlanmış, son derece estetize bir düzyazı tarzı içinde sunulur. Adorno'nun modernist felsefi tarzının içerdiği keskin zıtlıklar ve şaşırtıcı aforizmalar, deneyim fragmanına sadık kalmaya çalışan köşeli bir düşünüş tarzını yansıtır. Adorno tekil olanı, özdeş olmayanı, deneyimdeki soyut evrensellerin idealist sentezine karşı koyan momenti öne çıkarır. Cümle-

leri özenle yontulmuş ve sık dokunmuştur, karanlık ile aydınlık, eleştirel olumsuzlama ile ütopyacı umut arasındaki çarpıcı git-geller ve karşıtlıklar aracılığıyla dikkatleri toplar. Geleneksel sözdizimsel bağlantıları bastıran, düşünceler arasında, onları neden-sonuç ilişkilerine indirgemeksizin bağlar kurmak, benzerlikler tesis etmek üzere yan yana getirmeyi kullanan bir ifade tarzı olarak "bağlaçsız birleşim" (*parataxis*) dolayımıyla paragraflara ve sonra da makalelere evrilirler. (*Parataxis* için bir örnek, "şimşek yüzünden köpek korktu" ifadesinin yerine "bir şimşek gümbürtüsü; köpek titriyor" ifadesini geçirmektir.) Adorno'ya göre denemeler ele aldıkları konunun bir vehçesini araştıran fragmanlar olup yine de bir felsefe sistemine ait olmadıkları için özdeş-olmayana ve öbeğe dair felsefe için en iyi biçimdir (Adorno, 2000).

Yeni Bir Bakışla Adorno

Schönberg'in müziğini kasvetli olarak nitelemek anlamsız olur. Yine de, gördüğümüz üzere, Adorno mübalağalar ve aşırı gerilim halindeki düşünceler içeren sunum yöntemiyle altta yatan asıl görüşlerinin karıştırılmasıyla mütemadiyen dışlanır. Bu kitap Adorno'yu yeni bir bakışla ele alıyor, bu amaçla onun düşüncesini iki dünya savaşı arasındaki dönemde Ekspresyonizmi, savaş sonrası dönemde de Soyut Ekspresyonizmi doğuran bağlam içine yerleştiriyor. Adorno'nun felsefesi ve müzikolojisi Ekspresyonizm ile aynı toplumsal-tarihsel olaylara tepki verir; bunu yaparken bilinçli ve kasıtlı olarak sanatsal usulleri çağrıştıran yollar kullanır. "Gençlik ütopyasına" sadık kalmanın yolu avangard hareketler ile radikal siyaset arasında bağ tesis etmeyi gerektirir. Adorno'ya göre bunların her ikisinde ortak olan, şeyleşmiş nesnelliğe karşı tutkulu öznelliğin başkaldırısına odaklanmalarıdır.

Hem kendisinin hem de Stephen Bronner'in Ekspresyonizmin yeniden yorumlanmasına dair harika derlemelerinde Douglas Kellner'in de işaret ettiği üzere, bu hareketin "irrasyonel *pathos*, mistik tasavvur ve formel yenilikler" kavramlarıyla düşünülmesi hatalıdır (Kellner, 1983, 3). Ekspresyonizm "sanayi kapitalizmi çağında burjuva toplumunun gelişimine isyankar şekilde tepi veren avangard bir sanat hareketidir" (Kellner, 1983, 3). Ekspresyonizm resimde (Kandinski Klee), edebiyatta (Kafka, Döblin, Wedekind, Benn), müzikte (Berg, Schönberg, Webern, Stravinski) ve sinemada (Wiene, Lang), 1920'lerin top-

lumsal gelişmelerinin insani sonuçlarını araştırmış önemli isimlerden oluşur. Almanya'nın yüzyıl dönümündeki gecikmiş modernleşmesi, kentleşme, ticarileşme ve sanayileşmenin ülke nüfusuna hızla dayatılmasına neden oldu. Birinci Dünya Savaşı'nın -bankacılar ve sanayiciler adına krallar ve imparatorlar arasında yaşanan bir savaşın- dehşetinden yeni çıkmış olan Ekspresyonistler "bilim ve ilerlemeye dair burjuva ideolojilerine şiddetle itiraz ettiler" (Kellner, 1983, 27). Teknolojik bir toplum, bilimsel-teknik akıl ile mekanize muharebe alanlarında zirveye çıkan gündelik hayatın gayrı-insanileşmesi arasındaki bağlantıyı kavramışlardı. Fabrikalarda ve ofislerdeki bu koşullar ile bütün insani ilişkilerin kapitalist iktisadın ve tüketim toplumunun getirdiği nakit rabıtasına indirgenmesi arasındaki bağlantıyı fark etmişlerdi.

İsyan halindeki sanatçıların Ekspresyonist estetiğin aşırı üsluplaştırılması yoluyla başarmak istedikleri, şaşkına dönmüş bir topluma bir şok tedavisi uygulamak, bireyleri alışageldikleri rutinlerine yabancılaştırarak toplumsal normalliğin gerçekte içerdiği gayrı-insanileşmeyle yüzleşmelerini sağlamaktı. Marx'ın tabiriyle "bencil hesapların buzlu sularının", insanları bile araçsal şekilde manipüle edilecek şeyler olarak gören, nakit değerinin soğuk hesap yapma ilkesinin hakim olduğu gotik, çarpık bir dünya tasvir ettiler. Nesnel bilginin ve kapitalist sanayileşmenin karşısında, Ekspresyonistler "öznel ifadenin ve bireysel tasavvurun" bayraktarlığını yaparak, tutkulu öznelliğin ve onun kültürel ve siyasal isyan hakkının önceliğini savundular (Kellner, 1983, 27).

Ekspresyonist sinemanın tipik örneği olan Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filmi, örneğin, distopik bir gelecekte geçen bir bilim kurgudur. Bu gelecekteki dünya, işçiler ile çılgın bir bilim adamının düzenekleri ve insansı robotunun korumasındaki lüks içinde yüzen aşırı zengin bir elit kastı destekleyen planlamacılar arasında bölünmüştür. Arka planda işçilerin ayaklanması ve elitlerin duygusuzluğunun yer aldığı anlatının, aşka ve intikama dair karmaşık gitgelleri boyunca temel fikir düşman nesnelerle (özellikle android) dolu bir dünyaya rağmen insani tutkuların devrimidir. Paraya ve güce tapınmaya dair İncil'den ve mitolojik temalardan beslenen filmin şaşırtıcı estetiği, şirket ve bürokratik mimarinin muzaffer olduğu bir şehir manzarası yaratır (günümüz şehirlerinden pek de farklı değil, işin doğrusu). Işıklandırmanın ve fil-

min köşeli setinin keskinliği şeyleşmiş iktidar ile isyan eden öznellik arasındaki esaslı tezadı pekiştirir.

Robert Wiene'nin filmi, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920), nesnel dünyanın öznel boyut tarafından bozulmasını daha da kuvvetli bir şekilde vurgular. Bir başka çılgın biliminsanının, ürkütücü Doktor Caligari'nin dünyasının gotik ortamında ve Romantizm sonrası estetiğinde, şeyleşmiş nesnelliğin tarafsızlık iddiasının öznel manipüle etme ve tahakküm kurma arzusunu gizleyen bir maske olduğu ifşa edilir.

Sinema setinin keskin "yanlışlığı" tahakkümün doğal bir şey olmaktan çıkarılmasını yansıtır. Bilimsel tarafsızlığın sonucu olan şeyleşmiş nesnelliğin ve araçsal manipülasyonun gündelik, normal dünyası güya hiçbir şekilde öznellik ifade etmez. Oysa ona gerçekte hayat veren öznellik kendi nesnel formları içinde ifade edilecek olursa şaşırtıcı ölçüde çarpık görünür. Wiene'nin setinde, gerçek dünyanın binaları tahakkümü doğal kabul etmenin bir sonucu olduklarını adeta bir anda alenen ilan ediyorlarmış gibidir. Aktörlerin jest ve etkileşiminin stilize karakterizasyonu düzensiz görünümleri ile birleşince, bireyleri dışardan idare etmek ve insan özgürlüğünü olumsuzlamak çabasındaki görünüşte baskın güçlerle karşı karşıya olan insan öznelliğini *in extremis* [ölüm anında] yansıtır.

Demek oluyor ki, bu kitabın savı Adorno'nun felsefesini ve müzikolojisini Ekspresyonist sinema, edebiyat, resim ve müzik bağlamında okumamız gerektiğidir. Adorno'nun felsefi düşüncelerini sunarken başvurduğu estetik stratejilerin baskıcı nesnelliğe karşı öznelliğin isyanını yansıtıyor olması, eserlerinin "kavramsal şiir" olduğu anlamına gelmez. Adorno'nun çalışması, sunum tarzının bir şeyin yalnızca tüketileceğimi mi, yoksa cümlelerin kolayca anlaşılmaya direnmesinin derinlikli bir düşünümü mü teşvik edeceğini belirlediğinin her daim farkında olan bir felsefedir.

Birinci bölüm Adorno'nun toplumsal ve kültürel kuramını, Frankfurt Okulu'na katkıları aracılığıyla tanıtıyor. Frankfurt Okulu Marksizminin temel düşüncelerini entelektüel geri planı içine oturtuyor ve farklı sanatlardaki paralel gelişmelere, bilhassa Ekspresyonizme başvurarak bağlam içine yerleştiriyor.

İkinci bölüm, Adorno'nun müzikte sanat tarihini yeniden inşa edişini araştırarak, sanat ile toplum arasındaki bağlantıyı açığa çıkarıyor. Bunu resimle ilişki içinde bir bağlama oturtarak, Adorno'nun düşüncelerinin görsel sanatlardaki modernist hareketleri anlamada nasıl kullanılabileceğini gösteriyor.

Üçüncü bölüm Adorno'nun estetik kuramını incelerken, onun sanat tarihine başvuruyor ve bunu Yeni Ekspresyonizm bağlamında örneklerle açıklıyor. Adorno'nun "sanatsal hakikat" kavramının açıklamasına girişmeden önce, malzeme ile teknik, biçim ile içerik ve anlam ile etki arasındaki can alıcı ilişkiyi açıklıyor.

Dördüncü bölüm günümüze dönüyor. Adorno'nun postmodern kültür bağlamında süregelen önemini soruşturuyor, ardından feminizmin onun felsefesini alımlayışına bakıyor. Adorno'nun felsefesinin günümüz düşüncesi açısından verimliliği estetikle sınırlı değildir, ayrıca modernitenin doğası ve umuda dair rasyonel gerekçelendirmeler hakkındaki önemli soruları da kapsar.

Adorno'yu iki savaş arası dönemin Ekspresyonizmi ve savaş sonrası dönemin Yeni Ekspresyonizmi bağlamına yerleştirmenin, onun düşüncesinin köhneleştiği anlamına geldiğini düşünmemeliyiz. Aslında, "Şeytan Adorno" eleştirisinde günümüz filozoflarından Jean-François Lyotard Adorno'yu postmodern durum dahilinde en ciddi muarızı olarak görür (Lyotard, 1974, 136)[8]. Adorno, Lyotard gibi, "bütünselliğe savaş açmayı", bireyin biricikliğini savunma -yani farklılık- adına sistematik rasyonelleştirme ilkesini reddetmeyi amaçlar. Ancak Lyotard söz konusu olduğu kadarıyla, Adorno'nun düşüncesinin postmodern felsefe olarak görülmesine itiraz edilmelidir, çünkü umut ilkesi Adorno'nun pozisyonunda son derece merkezi bir yer tutar.

Lyotard'ın yorumu zekicedir: Mann'ın *Doktor Faustus* romanındaki Adorno imgesine dönerek, Adorno'nun Şeytan olduğunu, çünkü tersine çevrilmiş -yani olumsuz- bir ilahiyatın savunucusu olduğunu öne sürer. Bu da Lyotard'a göre demektir ki, Adorno Marksizmin daha iyi bir dünyaya dair dinsel umudu dünyevileştirmesini tümüyle reddedememiştir. Adorno'ya göre, diye özetler Lyotard, "özne ile nesnenin uz-

8- Lyotard, "Şeytan Adorno", *Cogito*, s. 36, Yaz 2003, s. 110-23.

laşması [modern toplum tarafından] saptırılarak şeytani bir parodiye, öznenin nesnel düzen içinde tasfiyesine çevrilmiştir" (Lyotard, 1974, 132). Lyotard'a göre bu eleştiri Adorno'nun daha iyi bir dünya tasavvuruna sahip olmasına dayanır. Ancak Adorno artık bir Marksist değildir, bu da demektir ki, bireyselliğin tasfiyesi tehdidinin, komünist devrim yoluyla "diyalektik" olarak ters çevrilerek yeni bir insani yeşeriş tasavvuruna dönüştürülebilmesi kesin değildir. Ancak, bir toplumsal alternatif, şimdide yalnızca bir anlık görülebilecek ve bir taslak şeklinde ifade edilmesi halinde ihanete uğrayacak bir alternatif bakış açısı olmazsa Adorno delici eleştirilerini dayandıracağı normatif bir standarttan yoksun kalır. Dolayısıyla, Adorno Marksist teşhise sahip çıkmakta ama Marksist tedaviyi reddetmektedir.

Öyleyse Lyotard'a göre, Adorno'nun sorunu, Marx hakkındaki çekincelerine rağmen, güncel kültürün eleştirisinin çerçevesi olarak bir toplumsal alternatifin, insanlık ile doğa ve insanlar arasında ütopyacı bir uzlaşma idealinin varlığını korumasıdır. Adorno'nun bir ilahiyatı vardır. Ancak Adorno, uzlaşma tasavvurunu sunmanın tek yolunun yerine getirilmemiş mutluluk vaadinin temsili ve modernitenin insanlığın umutlarını sahipsiz bırakışının eleştirisi olduğunu düşünür. Adorno'nunki olumsuz bir ilahiyattır. Nitekim, Adorno'ya göre Marksizmin tarihsel gelişmeye olan inancı yersizdir, çünkü modern dünyada giderek büyüyen yegane anlatı artan tahakküme dairdir. Bu "baş aşağı olmuş" bir Marksizmdir. Adorno'nunki tersine çevrilmiş, negatif bir ilahiyattır. Velhasıl Adorno Tanrı değil, Şeytandır.

Lyotard'ın iddiasına bakılırsa, Adorno "ütopyacı uzlaşmaya" dayalı "olumsuz ilahiyatı"na yaslanır, çünkü Adorno'nun sevk ve idare toplumunun totaliter potansiyellerine yönelik eleştirisini yönlendiren budur. Lyotard Adorno'nun bir kötümser olmadığını çok iyi kavramıştır. Adorno'nun sorunu umuttur. Ütopyacılığı olmasaydı, Adorno özellikle estetik meselelerde kendisinin yanında yer alırdı, diye düşünür Lyotard. Adorno, güncel kapitalizmle "işbirliği yapmayı" reddetmesi (*nicht mitmachen* - Adorno'nun sevdiği tabirle) haricinde her açıdan postmodern durumla yakından ilgilidir. Hayrete düşürecek bir hamleyle, Lyotard Adorno'yu reddetmemiz ve eleştiriden onaylamaya, topluma muhalefetten mevcut düzenlemeleri kabullenmeye geçişi tamamlamamız gerektiğini öne sürer. Ütopik beklentileri kesinlikle terk etmeliyizdir,

Lyotard'ın önerisine göre. Yoğun bir sinizmle, tarihsel kurtuluş anlatısının tükendiği koşullarda güncel kültürün "sadece oyun"dan ibaret olduğunu savunur. "Adorno'ya göre avantajımız", der Lyotard, "daha enerjik, daha kinik, daha az trajik bir kapitalizmde", "trajik olanın yerini parodiye bıraktığı" bir sistemde yaşıyor olmamızdır (Lyotard, 1974, 128). Oysa hakikatte, trajik olan ile gülünç olan arasındaki fark belki de kurbanların tarafını seçip seçmemenize bağlıdır.

Bu kitap Adorno'nun estetiği hakkındadır, kapitalizmin insan dışılığı hakkında değil. Ancak Lyotard'ın bakış açısı, Adorno'yu amansızca iç karartıcı bulan yaygın algılamaları düzeltmek açısından faydalı. İlerledikçe Lyotard'ın Adorno hakkındaki pozisyonunun sınırlılıkları aşikar olacak. Yine de, şeytan Adorno imgesi değerli, çünkü onun sorduğu sorularda çetrefilli ve ısrarcı bir yan olduğu ve halihazırda, başka herkesten fazla yanıt verilmesi gerekenin Adorno olduğu düşüncesini muhafaza ediyor.

Bölüm 1
Negatif Diyalektik

Bugün modernizm hakkında belki de en sarsıcı gerçek artık şok edici olmadığıdır. Evcilleştirilip kahve masalarındaki sanat kitaplarına girdi, Batı sanatının büyüyen tarihinde benimsenmiş bir bileşen haline geldi. En saygın orta sınıf evlerinin şurasında ya da burasında, illa ki bir Picasso veya Kandinski reprodüksiyonu var. Genelde biçimsel unsurlarına indirgenen modernist estetik, kolaj tekniği ve çoklu bakış açılarıyla yapılan rahatlatıcı bir deney haline geliyor. Modernizm hakkındaki standart akademik giriş kitapları soyutlamanın yeni bir ortama dair normal bir algıya indirgendiği, sanayileşmiş şehir deneyiminin öznel bir yansıması olduğunu ileri sürüyor. Artık aklı başında bir insanın bu kocamış sirk hayvanlarını eleştirmesini ya da onların bayatlamış tuhaflıklarından rahatsız olmasını düşünmek bile abestir. Başka bir deyişle, artık modernizmin canlılığı -ve yakıcılığı- ile temasımızı tümden yitirdik.

Modernist sanatın özgün etkisini yeniden keşfetmeye çalışan eleştirmenler, modernizmi alımlayışımızı yabancılaştırmak ve onu tekrardan yeni kılmak üzere çaresiz çabalara yönelmek durumunda kalıyor. Örneğin, *Fables of Aggression: The Modernist as Fascist* [1979] başlıklı kitabında Fredric Jameson, Wyndham Lewis'in artık unutulmuş edebî Ekspresyonizmine dönüyor. "Deneyimim odur ki", diye yazıyor Jameson, Lewis'in kitapları "yeni okuyucuları heyecanlandırabilir", onun kitaplarında "kimi başkalarında da olduğu gibi, cümle bütün kökenleri ile heykelimsi bir jest ve boşlukta bir buyruk olarak yeniden icat edilir" (Jameson, 1979, 2). Gayet doğru, ancak bu noktaya varmak için oku-

yucuların, Lewis'in bol miktarda kadın düşmanlığıyla bezeli ırkçılığıyla da baş etmeleri gerekeceğinden bahsetse iyi olurdu. Oysa ilginçtir, Jameson'ın buna ilavesi "bu türden bir yeniden keşif yeni okuma alışkanlıkları gerektirir ve buna giderek daha az hazırlıklıyız" demek olur (Jameson, 1979, 2).

Modernizmin radikal enerjisini keşfetmek için onu yabancı kılmalıyız. Peki, ama bu durumda hem Adorno'nun felsefi modernizminin hem de onun savunduğu Ekspresyonist sanatın tazeliği ve keskinliğinin keşfi nasıl savunulabilir? Adorno'nun savunduğu modernizmin rutinleşmiş alımlanışından kendimizi kurtarmak için Wyndham Lewis'in satırlarındaki nefret siyasetinin estetik sunumuna katlanmaktan başka bir seçeneğin de olduğunu öğrenmek okuyucuyu rahatlatacaktır. Bu seçenek, modernizmin büyük bir hata olması olasılığını ciddi şekilde düşünerek, kendimizi daha özenli bir okumaya hazırlamaktır. Elbette hemen vereceğimiz ilk tepki "kim Joyce ve Picasso'yu reddetmek ister ki?" gibisinden bir şey olacaktır. Oysa işin doğrusu, Adorno 1930'larda ve 1940'larda tam da bunu savunan, ciddi derinliğe ve inceliğe sahip bir ilerici entelektüel bakış açısının karşısına çıkmıştı.

Bu bölüm, Adorno'nun estetik anlayışını yeni bir bakışla ele almaya hazırlık teşkil etmesi amacıyla onun toplumsal kuramına yönelik yeni bir bakış açısı önermektedir. Bunu geliştirebilmek için, Adorno'nun karşısında modernizmi savunmak zorunda kaldığı modernizm eleştirisinden, yani György Lukács'ın Hegelci Marksizminden başlıyor. Modernizmin meşruiyeti bize otomatik olarak aşikar gelmediğinde ancak, Adorno'nun tam olarak neyi savunduğunu ve bunu yaparken nereden hareket ettiğini görmek mümkün olacak. Çünkü asıl risk Adorno'yu okumakta değil -modernizmi görmemiz, duymamız veya okumamızdan daha fazlası değil. Yazılarını incelerken, kendi önyargılarımızın rehberliğinde, onlara uymayan her şeyi göz ardı edecek şekilde seçmeci ve yüzeysel bir tavırdan kaçınmalıyız. Adorno'nun Eleştirel Kuramı bundan daha iyisini hak ediyor.

Meta şeyleşmesi ve gerçekçi sanat

1920'lerde Lukács, Marx'ın tarihsel materyalizminin kapitalizm altında bireylerin maruz kaldığı gayrı-insanileşmeye ciddi bir felsefi mey-

dan okuma teşkil edebilecek bir şeklini keşfetme uğraşındaydı. Stalinist ortodoksinin paniklemiş temsilcileri tarafından susturulmadan önce, genç Marx'ın hümanist eleştirel kuramını yeniden keşfetmişti. Marx'ın gençlik dönemi yazılarına göre kapitalizm "yabancılaşma" diye adlandırdığı, psikolojik bir hissiyattan ziyade varoluşsal bir durum yaratıyordu. Bu kapitalist yabancılaşma koşullarında insanlar toplumsal dünyayı, doğal çevreyi, başka insanları, hatta kendilerini araçsal olarak manipüle edilecek hammaddeler olarak görüyorlardı (Marx, 1964, 77-79).

Marx'a göre yabancılaşma ortaya çıkar çünkü piyasa toplumu her şeyin para ile ölçüldüğü, Marx'ın tabiriyle "gerçek soyutlamaya" dayanır. Para, piyasada satılmak ve kâr elde etmek amacıyla üretilmiş yararlı nesneler anlamındaki metada cisimleşen emek zamanın soyut bir temsilidir. Kapitalizmde para bir "genel eşdeğer" veya dolaşım aracı olarak iş görür, nitelik açısından benzer olmayan şeylerin (farklı nesnelerin) nicel benzerlik (para cinsinden) dolayımıyla değişimini mümkün kılar. İnsan ilişkilerinin parasallaşmasını "meta fetişizmi" olarak niteleyen Marx, paranın soyutlaması yoluyla "kadın ve erkekler arasındaki somut toplumsal ilişkilerin, kendi gözlerinde şeyler arasındaki fantastik [parasal] bir ilişki biçimini almasını" eleştirmiştir (Marx, 1963, 72). Bu eleştiri, Marx'ın kapitalizmde formel ekonomik eşitliğin gerçek ekonomik eşitsizliği gizlemesine ve modern bireylerin siyasi özgürlüğünün toplumdan soyutlanmalarını da içerecek bir hal alışına yönelik genel eleştirisinin bir parçasıdır. Kapitalizm koşullarında, diye yazar Marx, "insanlar arasında çıplak öz-çıkardan, duygusuz bir nakit ödemeden başka bir rabıta yoktur". Sonuçta, kişiler arasındaki ilişkilerin tümü "bencil hesaplamanın buzlu sularında boğulup gider" (Marx ve Engels, 1986, 38).

Lukács'a göre, genç Marx'ın kapitalist yabancılaşma ve meta fetişizmi eleştirisi, 1920'lerin koşullarını anlamak açısından verimli bir eleştirel bakış açısı sunmaktadır. Muazzam etkili olmuş *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923)[9] başlıklı eserinde, Marx'ın meta fetişizmi eleştirisini Marksist olmayan sosyolog Max Weber'den aldığı modern bürokrasi tahlili ile bir araya getirerek, yirminci yüzyılda kapitalizmin toplumu bir bü-

9- Lukács, György, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, 2006.

tün olarak gayrı-insanileştirmesinin eleştirisini yapar. Lukács'ın başlıca vukufu piyasa toplumlarında gözlenen paranın fetişleşmesi ve kapitalist yabancılaşma nedeniyle insanlara nesne gibi davranılması ile ilk bakışta alakasız bir olgu olan rasyonel yönetim tekniklerinin gelişimi arasında bağ kurmasıdır. 1920'lere gelindiğinde modern ulus devlet, rasyonel planlama ile irrasyonel sömürünün el ele gittiği, ekonomik büyüme ve toplumsal sorunların teknik yönetiminde uzmanlaşan devasa bir bürokrasi haline gelmişti. Fabrikalarda ve ofislerde, Fredrick Taylor'un bilimsel yönetim teknikleri ile Henry Ford'un mekanize üretim hattı sayesinde çalışma bir anda her dakikanın önem arz ettiği bir sürece dönüşmüştü. Bir yandan tüketim ürünleri ile dolu mağazalar belirirken öte yandan yeni eğlence endüstrileri türedi. Gayet ticarileşmiş ve sanayi mantığıyla örgütlenmiş bu endüstriler kitleler için kültür ve boş zaman faaliyetlerini, işten kaçma imkanı verecek ama aynı zamanda güzel bir kazanç da getirecek şekilde teşvik ediyordu. Radikal Dada sanatçısı John Heartfield'in 1920'lerde yaptığı bir poster zamanın haletiruhiyesini mükemmel yansıtır: "rasyonelleşme ilerliyor", yazısı vardır ve makine parçalarından yapılmış, kafasının yerinde saat olan insansı bir robot hızlanmış çalışmanın ve ticarileşmiş boş zamanın temposuna yetişmek için umutsuzca koşturmaktadır.

Ticarileşme ile bürokrasinin ortak özelliği aklın yalnızca hesaplama yapan bir yetiye indirgenmesidir. İnsan eyleminin asli hedefleri ve insani gelişmeye imkan sunacak yaşam biçimleri üzerine düşünme becerisi anlamında rasyonalite terk edilip, yerine biçimsel işlemler geçirilir. Lukács'a göre bunun gösterdiği, modern dünyada metanın, soyut eşdeğerlik ve nicel hesaplama mekanizmaları vesilesiyle hem toplumu hem de insan ruhunu şekillendiren "temel yapısal ilke" haline geldiğidir. Sonuç, meta mantığının Lukács'ın uğursuzca "şeyleşme" (yani tortulaşma) adını verdiği süreç içinde akıl, kültür ve ruh alanlarını işgal etmesidir. Bireylerin şeyleşmesinin sonucu, modern bir olgu olarak "nitelikleri olmayan bireylerin", yalnızca biçimsel usuller ve araçsal hesaplamaların güdülediği isimsiz bürokrat veya ahlakla ilgisiz girişimcilerin belirmesidir.

Modern yönetim anlayışının içerdiği şeyleşmiş düşünce tarzının nihai ideali, der Lukács, toplumsal soruların matematiksel denklemlere indirgenmesi, böylece bireylerin manipüle edilebilmesi ve süreçle-

rin yönetilebilmesidir. Lukács bu formel sistemlerin aslında hayli parçalı olduğunu savunur. Biçimsel rasyonaliteye dayalı uzmanlaşmış bilgi, parçalanarak farklı disiplinler halinde depolanır, bunun sonucunda toplum da görünürdeki tek bağlantısı piyasa mekanizmaları ile kurulan, birbiriyle bağlantısız bir dizi etkinlik alanları halinde ayrışır. Burada üstü örtülen ise insan varoluşunun temel hakikati, yani tarihsel olarak toplumların, insan failler arasında işleyen isimsiz ve gayrişahsi mekanizmalarla değil, insan eylemleri -emek pratiği- aracılığıyla yaratıldıklarıdır. Lukács'a göre kültürel alanın parçalanması ile emek gizlenir, çünkü şeyleşme ile birlikte toplumsal bütüne dair tahayyül de kaybolur. Bunun sebebi ise insanın kendisini ve dünyayı şeyler olarak deneyimlemesinin, birey ve toplum arasında tarihsel koşullarla belirlenmiş insan eylemi sonucu yaratılmış ilişkinin kavranabileceği türden bütünleşik bakış açılarını dışlamasıdır. Sonuçta sanatsal temsiller bir fragmanlar kaleydeskopu yansıtmaya yönelirken, felsefi sistemlerin niteliğini belirleyen temel birlikten ziyade basit ayrımlar olur. Burjuva sanatı ve felsefesi "antinomiler" ya da tek bir öncülün karşılıklı olarak birbirlerini dışlayan sonuçları içinde sınırlı kalır, çünkü bunlar bir yaşam biçimi olarak kapitalizmin kısıtlılıklarından doğmaktadır.

Lukács'ın önerdiği çözüm, entelektüel ve toplumsal devrimdir. Entelektüel devrimi hayata geçiren, şeyleşmenin panzehiri olarak bütünsellik kategorisidir, zira *"bütünsellik kategorisi bilimde devrim ilkesinin taşıyıcısıdır"* (Lukács, 1971, 27). Bütünsellik kavramı ile Lukács'ın kastettiği, toplumsal gerçekliğin birleşik bir kuramsal bütün halinde kavramsal sistemleştirilmesidir ve bunu en iyi biçimde gerçekçi edebiyat eserleri hakkındaki düşüncelerinde örneklendirir. Lukács'a göre, örneğin Thomas Mann tarafından icra edildiği şekliyle edebi gerçekçilik okuyucuların kapitalist toplumu tarihsel bir bütün olarak kavramalarını mümkün kılar (Lukács, 1964). Gerçekçi romancı, sınıf konumları açısından tipik özellikler sergileyen karakterler seçer ve ardından onların ruh hallerini akla yakın şekilde belirler ki, gerçekçi bireylerin oluşturduğu, inandırıcı, zengin ayrıntılarla bezeli bir toplumsal-tarihsel dünya yaratabilsin. Gerçekçi edebiyatta, karakterlerin kendi dünyalarının ideolojik kısıtları dahilinde gelişirken edindikleri deneyimlerin merkezinde yer aldığı bir toplumsal ilişkiler ve tarihsel bağlantılar zenginliği tesis edilir. Dolayısıyla anlatı, tipik ama inandırıcı karakterlerin kendi eylemleri aracılığıyla içinde yaşadıkları dünyayı

tanırken, aynı zamanda da onu dönüştürdükleri ve bilişsel olarak kavradıkları bir süreçtir.

Bunun önemi ise, gerçekçi sanatçının, gündelik yaşam deneyimini tarihsel toplumsal ilişkilerin sonucu olarak, geniş bir insan eylemleri ağı içinde temsil etmek zorunda olmasından gelir. Böyle bir yaklaşım, modern hayatta kültürün fragmanlaşmasının ve farklı bakış açılarının kafa karıştıracak şekilde çoğalmasının yüzeysel olduğunu ima eder - insanlık durumunun otomatik unsurları değil, belirli türden eylemlerin ve değerlerin sonucudurlar. Dolayısıyla gerçekçi sanat devrimci bir potansiyel taşır, çünkü kadınların ve erkeklerin kapitalizm altında birey ile toplum arasındaki aşırı kutuplaşmanın doğal ve kaçınılmaz değil, tarihsel koşulların ürünü olduğunu anlamalarını sağlar. Lukács'ın savları gerçekçi edebiyatı konu alsa da, gerçekçi resim için de aynı ölçüde geçerlidir, çünkü tarihsel bir dünyanın inandırıcı bireylerin halleri üzerinden temsili, örneğin Giuseppe Pellizza da Volpedo'nun ünlü *Il quarto stato* ("dördüncü zümre") eserinde de vardır.

Dördüncü zümre kavramı resmen tanınmayan bir toplumsal gruba işaret eder. Bu nedenle söz konusu tablo, Marx'ın tabiriyle "zincirleri olmayan sınıfın", İtalya'da Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek vatandaşlık haklarının çoğu tanınmayan işçi sınıfının siyasal hayata katılışını temsil eder. Kimi zaman yanlış şekilde Yeni Empresyonistlerle birlikte anılsa da, gerçekte da Volpedo Empresyonistlerin küçük noktalarla resmetme tekniğini ve renk kuramını alıp gerçekliğin daha bilimsel bir temsilinin hizmetine koşmuştur. Empresyonistlerin öznel algılama edimine yaptıkları vurgunun yerini, klasik doğrusal perspektif çerçevesinde temsil edilen insanların canlı öznelliği ve insan formunun muntazam resmedilişi alır. İnsanların birbirlerine hayat hikayelerini anlatarak -sanki bu şekilde seslerini topluma duyururken kendilerini de birbirlerine ilk defa anlatmaktadırlar- adeta karanlığın içinden çıktıkları o ilerleme çizgisi ilerlemenin ve aklın yürüyüşünü çağrıştırır. Bir yandan da grevcilerde, sanki feda edileceklerine dair emareler vardır, bilhassa ellerinin açık oluşu, resmin yapıldığı açıdan -muhtemelen polis hattı- bakıldığında silahsız olduklarını göstermektedir. Bir kadın, belki de merkezdeki figürün karısı, kararlı önderi protesto etmekte, temkinli olması talebini kollarındaki biçare çocukla pekiştirmektedir. Ancak toplumsal, siyasal ve askeri araçlar bakımından yoksulluk-

larına rağmen, grevcilerin sıska yüzleri ve ön sıradakilerin gözlemciye attığı meydan okuyucu bakışlar cüretkar bir insani yüceliği dile getirir.

Aklında tam da bu türden eserler olan Lukács gerçekçi sanat eserinin "bizzat doğası gereği gerçekliğin alıcının sahip olabileceğinden daha doğru, daha mükemmel, daha canlı ve daha dinamik bir yansımasını sunar" (Lukács, 1970, 36). Gerçekçi sanat eserlerinin alımlanışı okuyucunun "bütün ruhunu harekete" geçirir (Lukács, 1963, 767). Tarihsel yaşamı dinamik bir bütünsellik olarak temsil edişiyle gerçekçi sanat gündelik hayatın "bütün insan varlığını" estetik deneyimin "bir bütün olarak kişisine" dönüştürme potansiyeline sahiptir (Lukács, 1963, 767). Dolayısıyla gerçekçi sanat eserleri, ahlaki yenilenme, yenilenmiş algılar ve derinleşmiş hislerle birlikte toplumsal-tarihsel bütünselliğin entelektüel kavranışını kolaylaştırır. Böylece ortaya çıkan *katarsis* etkisi ile birey "her yönüyle insanın birliği ve bütünselliğine" dair duygusal bir farkındalık yaşar; bunun ona ilettiği temel estetik buyruk da şudur: "hayatını değiştirmek zorundasın!" (Lukács, 1963, 786).

Ekspresyonizm tartışması

Bu kuramsal zeminde, Lukács'ın Batı Avrupa entelejensiyası içindeki "Ekspresyonizm tartışmasına" müdahale etmesi ilerici saflarda şok etkisi yarattı. Bloch gibi kuramcıların varsayımı, çarpıtılmış biçimleri ve sanatsal tutarlığı reddederek modern gerçekliği doğru şekilde yansıtıyor olması nedeniyle modernizmin ilerici olduğuydu. Özellikle Ekspresyonizm, zamanı geçmiş sanatsal gelenekleri yıkmış, sanayileşmiş dünyayı bütün çirkinliğiyle sergilerken öznelliği de gerçekçi kalıpların kısıtlamalarından kurtarmıştır. Bloch'u izindeki Lukács'ın ifadesiyle, hem Ekspresyonizmde hem de Sürrealizmde "[günümüz] çağında yaşayan tipik insanların ... çözülmeleri, kesintileri ve kopuşlarına dair kuvvetli bir çağrışım" vardır. Dahası, "orijinal haliyle Ekspresyonizm imgelerin tuzla buz olması anlamına geliyordu, nesneleri koparan ve yerinden oynatan [bir] öznel perspektiften yüzeyin parçalanması demekti" (Lukács, 2007, 36-37). Öyleyse, Bloch'a göre Ekspresyonizm kapitalizmin krizine ait olan çözülme deneyimini yansıtmaktadır ve her kim modernizmi eleştirirse "yıkım deneylerini bir çöküş haliyle karıştırmaktadır" (Bloch, 2007, 22).

Lukács'ın yanıtının parlaklığı, bu modernizm tarifini bütünüyle kabul ederken Bloch'un onun önemine ve meşruiyetine dair değerlendirmesini külliyen reddetmesidir. Modernizm modern bir dünyada yaşamanın nasıl bir şey olduğunun, anlaşılamaz ve şeyleşmiş bir toplum tehdidi ve ağırlığı altındaki yalıtılmış bireyin öznel bakış açısından, doğru bir aktarımıdır.

> Natüralizmden Sürrealizme birbirinin peşi sıra gelen emperyalist çağın modern edebi ekollerinin hepsinde ortak bir unsur vardır. Gerçekliği tam anlamıyla kendini yazara ve yarattığı karakterlere gösterdiği şekliyle alırlar. Toplum değiştikçe bu doğrudan sergilemenin biçimi de değişir ... Birbirinin peşi sıra gelen edebi ekolleri ortaya çıkaran işte bu değişimlerdir ... (bunların hepsi) kendi anlık deneyimlerinin kendiliğinden bir ifadesi olarak kendilerine özgü sanatsal tarzlar geliştirirler. (Lukács, 2007, 36-37)

Ancak tam da bu nedenle, Lukács'ın tespitine göre, modernizm soyut, tek boyutlu ve yüzeysel kalır, çünkü "hayatın yüzeyi sadece doğrudan deneyimlendiğinde, renksiz, parçalı, kaotik ve anlaşılmaz olur" (Lukács, 2007, 39). Hem Bloch hem de Lukács için, bir girdap gibi ilerleyen bu kafa karışıklığının öznel bakış açısından en mükemmel ifadesini bulduğu yerlerden biri kolaj tekniğinde alakasız unsurların yan yana getirilişidir. (bu noktada belirtmek gerekir ki, iki savaş arası dönemdeki tartışmalarda edebiyattaki pastiş tekniği, resimdeki kolaj tekniği veya sinemadaki montaj tekniği arasında bir ayrım yapılmıyordu, tıpkı bütün olarak modernizm ile Ekspresyonizm, Kübizm ve Sürrealizm arasında da ayrım yapılmadığı gibi.) Bloch'a göre kolaj "gerçekliğin karmaşasının gerçekte deneyimlendiği şekliyle, bütün durakları ve geçmişe ait parçalanmış yapılarıyla birlikte aktarımıdır (Bloch, 2007, 24). Gerçekten de, diye yorumlar Lukács, gayet doğru. "Bloch'un hatası sadece bu zihin durumunu doğrudan ve hiç çekincesiz gerçekliğin kendisiyle özdeşleştirmesindedir" (Lukács, 2007, 34).

Gözden yitirilmemesi gereken nokta şu ki, bu tartışmada mesele yalnızca modernizmin münhasıran formel estetik ölçütler açısından iyi sanat olup olmadığı değildir. Geride yatan soru modernizmin ilerici olup olmadığıdır; yani duyguların algılanma ve temsil biçimlerinin yeniden icat edişinin demokratik değerlere ve insanın özgürleşmesine bir katkı yapıp yapmadığıdır. Burada Lukács'ın vurguladığı nokta,

hem demokrat bir ilerici olup hem de gerçekliğin fragmanların karmaşasından ibaret olduğunun savunulamayacağıdır. Toplumsal adaletin, demokratik eşitliğin, insani dayanışmanın ve bilgi iddialarında hakikatin öneminin yanında yer alan bir birey kendini iki şeye bağlamış olur. Akılcı tartışma yoluyla tesis edilen ortak değerlere seslenir ve bunu temelden anlaşılabilir ve insan müdahalesine açık bir gerçekliğe bağlar.

Lukács'ın pozisyonu, gerçekçiliğin modernizmin aksine, yazarın dünya görüşünden bağımsız olarak özgürleştirici bir imkanı olduğudur. Böyledir çünkü gerçekçi sanat kavramına bağlıdır, yani tarihsel ve toplumsal dünyayı insan eylemlerinin bütünselliği olarak kurgular. Modernist sanat kavramı ise bunun aksine, dünyayı öznel bir bakış açısından, birbiriyle alakasız unsurların oluşturduğu bir öbek halinde temsil eden kolaj tekniğine odaklanmıştır. Öyleyse onun savı, bu türden bir çözülme dışavurumunun hem faşizmle hem de bireysel ıstırap ve yeis haykırışı ile mükemmel bir uyum içindeyken, siyasal otoriterlik ve kültürel seçkinciliğin karşısındaki entelektüel ve toplumsal bir alternatifle uyumlu olmadığıdır. Lukács'a göre "eğer Thomas Mann karakterlerinin fikirlerinin ve deneyim kırıntılarının doğrudan fotografik bir kaydıyla ve onları bir montaj kurgulamak için kullanmakla yetinmiş olsaydı, pek ala Joyce denli "sanatsal açıdan ilerici" bir portre üretebilirdi" (Lukács, 2007, 35). Ancak bir gerçekçi olarak Mann'ın yapması gereken kısıtlarla malul karakterlerinin öznel algılamalarının karşısına tarihsel bir dünyanın bütünselliğini çıkarmaktır. Bu bütünsellik içinde kendi deneyimleri *sınırlı* ve tam da o tarihsel dünya tarafından sınırlanmış olarak belirecektir.

> Gerçekçiliğin dev eserlerinin büyük ölçekli, kalıcı rezonansının kaynağı erişilebilir olmaları, sonsuz sayıda kapıdan girmenin mümkün olmasıdır. Bu eserlerin ilerici yankılarını yaratan karakterlerin zenginliği, insan yaşamının sabit ve tipik görünümlerinin derinden ve hatasız idrakidir. Bu eserlerin içselleştirilme süreci okurlara kendi deneyimlerini ve yaşam anlayışlarını netleştirme ve ufuklarını genişletme olanağı verir ... Gerçekçi edebiyatın aracılığıyla, kitlelerin ruhu insanlık tarihinin büyük, ilerici ve demokratik çağını anlamaya açık hale gelir. (Lukács, 2007, 56)

Lukács açısından, gerçekçi eserler derin (yüzeysel değil) ve karmaşıktır (tek boyutlu değil), ama yine de kültür uzmanlarına münhasır, kasıtlı olarak zor eserlere kıyasla halk açısından erişilebilirdir.

Adorno'nun toplumsal kuramı

Belki de artık, Adorno'nun modernizmi savunmak adına kimi aşikar hakikatleri ifade etmenin aksine bir *sav* öne sürmesi gerektiğini görmek mümkündür. Aslında hemfikir olunan pek çok alanın olması, Adorno'nun Lukács'la ve onun da ötesinde Hegel ve Marx'la tartışmasını daha da ilginç kılmaktadır. Adorno ve Lukács ikisi birden diyalektik kuramı kullanmakla kalmadı, Adorno ve Frankfurt Okulu'ndaki diğer düşünürler de şeyleşme kavramının son derece verimli olduğunu kabul ettiler. Yine de Adorno'nun Eleştirel Teorisi ile Lukács'ın Hegelci Marksizmi arasında, modernizm meselesindeki önemli fikir ayrılıklarını destekleyen ciddi farklar mevcuttur.

Birinci önemli fark bütünselliğin konumu ile ilgilidir. Lukács'a göre, gerçekçi sanat eserinin estetik bütünselliği tipik karakterleri için yekpare bir dünya yaratmalıdır. Marksist kuramın entelektüel bütünselliği de aynı şekilde gerçekliğin tamamının bilgisini tek bir çerçeve içine sığdırmalıdır. Marksizm Hegel'in "mutlak bilgi" idealine benzer, her şeyi kuşatan bir teorik sistemdir. Böyledir çünkü Marksizm, Lukács'a göre gerçekliğin yaratıcısı, tam da o metafizik açıdan muhteşem "tarihin özdeş özne-nesnesi" olan proletaryanın -yani devrimci bir fail olarak işçi sınıfının- toplumsal teorisidir (Lukács, 1971, 206).

Aksine, Adorno'nun Eleştirel Teorisi açısından toplumun entelektüel kavranışı, farklı türlerde bilgiyi çok disiplinli bir araştırma programı içinde sürekli olarak bütünleştirme çabasının sonucu olmalıdır. Adorno'nun eş-düşünürü Max Horkheimer, Enstitünün dergisi için kaleme aldığı ve "Geleneksel ve Eleştirel Teori" (1937) ile neticelenen bir dizi makalede tarihsel materyalizmin her şeyi açıklayan bir büyük kuram değil, diyalektik bir analiz yöntemi olduğu düşüncesini ileri sürdü (Horkheimer, 1982, 188-243). Eleştirel Teori yalıtılmış soyutlamalar arasındaki toplumsal bağlantıları belirlemek ve bağlamları içine yerleştirmek için belirlenmiş olumsuzlama usulünü kullanır. Geleneksel bilginin tamamen karşısında bir "proleter bilim" yerine Eleştirel Teori en yeni keşiflerin süregiden bir senteze dahil edilmesi ile oluşur. Açıkça ifade etmese de şeyleşme eleştirisinden beslenen Horkheimer, kapitalist toplumun, burjuva bilincine, toplumsal gerçekliğe etkin uyum adına "her bir bireyin sınıflandırıcı düşüncesine" sunulmuş "bir olgular genel toplamı" halinde göründüğünü savlar (Horkheimer, 1982, 199).

Geleneksel sosyolojinin ve burjuva felsefesinin disiplindepoları toplumsal gerçekliği farklı bölmeler halinde ayırma eğilimindedir. Bilginin matematiksel olarak biçimlendirilen kapalı sistemleri, mesela iktisadı, kendisine model almakla anaakım sosyoloji toplumsal gerçekliğin doğru yaşamı teşvik edip etmediğine dair özlü soruları saf dışı bırakmış olur (Horkheimer, 1982, 199-205). Diyalektik bir metodoloji, iktisat, siyaset bilimi, kültür eleştirisi, psikoloji ve felsefe arasındaki toplumsal ve tarihsel bağlantıları kavrayarak burjuva akademik disiplinlerinin birbirinden yalıtılmış depolarını dağıtır. Eleştirel Kuram aynı zamanda ekonomi, toplum, devlet, kültür, insan ruhu ve düşüncenin hepsinin toplumsal bağlamları içinde tarihsel olarak değiştiğini vurgular. Horkheimer, bunun sonucunda toplumsal bütünselliğin bir tür zihinsel haritası elde edilse de, hakiki bir tarihsel materyalizmin bitmiş sistemleri menettiğinde ısrarcıdır (Horkheimer, 1982, 226-28, 242-43).

Öyleyse, Lukács'ın aksine Eleştirel Teorinin disiplinlerarası materyalizmi toplumsal ve tarihsel bütünselliğin nihai teorisini geliştirmeyi değil, insanın özgürleşimine rehberlik edebilecek bazı geçici sonuçlara ulaşmayı hedefler. Hem Adorno hem de Horkheimer Lukács'ın kurtuluşun anahtarının proletarya partisi olduğu, çünkü ona toplumsal bütünlüğe dair ayrıcalıklı bir bakış açısı bahşeden özel bir tarihsel rol icra ettiği düşüncesini reddettiler. Dolayısıyla Eleştirel Teori, bir tür felsefi süperözne rolüne geçerek aynı anda toplumu hem bilen hem de dönüştüren bir kolektif güç yaratma arayışında değildir. Bunun yerine, Adorno'nun felsefesi giderek, kolektif bir özneden ziyade tarihsel bireylere ve bir sosyalist partinin inşası yerine insanların acılarına yoğunlaşır.

Gerçekten de Adorno, Horkheimer'ın Lukács'ın bütünsellik kavramına yönelttiği metodolojik eleştirinin ötesine geçerek, kategorinin bizatihi kendisine ilkeli bir itirazı dillendirir. "Her kim bugün felsefeyi bir meslek olarak seçerse", der Adorno, "ilk olarak daha önceki felsefi girişimlerin başlangıç noktası olan yanılgıyı, düşüncenin gücünün gerçeğin bütünselliğini kavramak için yeterli olduğu yanılgısını reddetmelidir" (Adorno, 1977, 120). Hakikat ancak bütünselliğin "izlerinde ve kalıntılarında", otoriter bir devlet ve idare edilen bir ekonomi ile şekillenen toplumsal gerçeklikle bütünleşmeye direnen fragmanlarda bulunabilir. Adorno'ya göre, gerçek bütünsellik kapitalist toplumdur ve bireyleri özgürleştirmek bir yana tehdit etmektedir. Bu bağlam-

da, "zorla bir bütünsellik haline getirilmiş bütünüyle örgütlü burjuva toplumumuz"dan bahseder (Adorno, 2007b, 25).

Adorno'nun örgütlü kapitalist formun bütünselliğine itirazı, Ensititünün 1930'larda ve 1940'larda korkutucu bir biçimde siyasal otoriterliğe kayışın yaşandığını belgeleyen araştırmalarından beslenmektedir. Eleştirel Teori içinde piyasa mekanizmalarına ve minimal devlete dayalı liberal kapitalizmin, yirminci yüzyıl başı itibariyle tarihsel olarak tükenmiş olduğu konusunda genel bir görüşbirliği vardı. Marx'ın tarif ettiği kapitalizmin yerini dev şirket grupları, uluslararası bankacılık ve kriz eğilimlerini akılcı planlama yoluyla idare etmeyi hedefleyen müdahaleci devlet almıştı. Bu ise Marx'ın bilmediği olgular yaratmıştı ki, bunların arasında faşist diktatörlükler, ekonomik depresyon ve tüketim toplumunun ortaya çıkışı, çokuluslu şirketler ve bürokratik devlet yer alıyordu. Enstitünün önde gelen iktisatçılarından Friedrich Pollock, bu post-liberal kapitalizmi demokratik (ABD, Fransa, Britanya) ve totaliter (Almanya, Rusya) türleri olan merkezi planlamaya dayalı bir "devlet kapitalizmi" şeklinde tarif ediyordu (Held, 1980, 58-63). Adorno ve Horkheimer bunu eşdeğerlik ilkesinin, kapitalizmin soyut eşdeğerlik ve nicel hesaplama ilkesinin evrenselleşmesi ile açıklar (Adorno ve Horkheimer, 2002, 81-82)[10]. Onların tahliline göre "evrensel eşdeğerlik", toplumsal ilişkilerin parasallaşmasının bütünleşik, tek boyutlu bir topluma yol açması nedeniyle bütün topluma yayılmıştır. Aynı zamanda, devlet yönetiminde eşdeğerlik ilkesi ekonomiyle sıkı sıkıya bağlantılı geniş bir bürokrasinin oluşması anlamına gelir.

Despotça bir formalist evrenselliğe dönüşen, insan varoluşunun tikelleriyle teması kaybeden rasyonalitenin kendisi de matematiksel hesaplamaların heryerdeliğini yansıtmaya başlar. Aklın tikel vakaları tümel kurallara göre sınıflandırdığı "belirleyici yargı" düşüncesinde Adorno ve Horkheimer, bireyleri kataloglayan ve disipline eden gerçek bir toplumsal işleyişin taslağını bulur (Adorno ve Horkheimer, 2002, 64)[11]. On dokuzuncu yüzyılın, serbest ticaret ve minimal devlet çağına ait olan liberal bireyi artık "sevk ve idare toplumuna" uymaz. Bireyin eşsiz kişiliği ve ahlaki otonomisi giderek bir sorun haline gelir. Yirmin-

10- Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.: Elif Öztarhan, Nihat Ülner, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 142-44.
11- A.g.e., 2010, s. 116.

ci yüzyılda, post-liberal kapitalizmin kalıplarına sıkıştırılabilecek konformist kişilik tipleri ile birlikte yaygın tüketim hedonizminin yükselişine şahit oluruz. Adorno'ya göre bütünselliğin devrime ilişkin bir kategori olmayıp totalitarizmin entelektüel modeli olduğu ortaya çıkar.

Kültür endüstrileri

Lukács'ın bakış açısıyla oluşan ikinci büyük fikir ayrılığı, kapitalist toplumun sevk ve idare edilen bir dünya haline geldiği düşüncesinde yaşanır. Adorno ve arkadaşlarına göre kültür ve ruh (*psyche*), evrensel eşdeğerlik mekanizması vesilesiyle devlet kapitalizminin bütünselliğine dahil edilmiştir. Bunun sonucunda kişilik yapısının tarihsel biçiminde değişimler olur, otonom bireyden itaatkar bir öznellik biçimine geçilir. Ayrıca, idare edilen toplumun kültürel bileşeni olarak "kültür endüstrileri"nin ortaya çıkışına da yol açar. Adorno'nun on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında kültür endüstrilerinin ortaya çıkışına dair düşüncelerinin önemli sonuçlarından biri sanatsal gerçekçiliğin son derece muhafazakar bir hal almasıdır.

"Kültür endüstrileri" ifadesi yanıltıcı olabilir, çünkü sanatın ticarileşmesine dair bir şikayet sanılabilir. Böylesi bir tavır ise nihayetinde, gayet basit bir şekilde "kötü", ticarileşmiş kitle kültürünün karşısına ticari olmayan, "iyi" yüksek sanatın çıkarılmasına varabilir. İşte bu gerçekten, kültürel yozlaşmadan bahseden elitist teorilerle uyumlu bir "seçkinci kültürel muhafazakarlığa" aittir (Jay, 1984, 7). Oysa Adorno'nun gerçek pozisyonu, modern dünyada (yani yaklaşık 1500'lerden bu yana) sanatın her zaman sanat piyasaları ile bağlantılı olduğudur (Adorno ve Horkheimer, 2002, 107-9)[12]. Adorno'nun savı, post-liberal kapitalizmin yükselişi ile birlikte kültürel üretimin kâr amaçlı endüstriyel yöntemlere tabi hale geldiği, bunun da sanat eserinin içsel yapılarını değiştirdiğidir. Gerçekçi diye nitelenen sanat artık toplumsal dünyayı tasvir etmeyen, aksine toplumla uyumlu bireylere kaçış imkanları sunan jenerik bir geleneğe dönüşmüştür.

Adorno'nun pozisyonunun yansımalarını kavramak için Adorno'yla birlikte fikir üretenlerden birinin, Herbert Marcuse'nin gerçekçi sanat

12- A.g.e., 2010, s. 180-84.

hakkında önemli bir yazısına kısaca bakmamız gerekir. Marcuse gerçekçiliğe dair Lukács'tan gayet farklı bir yorum geliştirmekle kalmaz, Adorno'nun modernizm üzerine düşünceleri için de bir zemin sunar. "Affirmative Culture" [Olumlayıcı Kültür] başlıklı bu yazısında Marcuse, dinsel işlevlerden sanat piyasalarına geçişin neticesinde burjuva sanatının dünyevileştiğini belirtir (Marcuse, 1968, 95-115). "Sanatın otonomisi" fikri kısmen bunu anlatmaktadır. Sanatçıların mali açıdan bağımsızlaşması, sanatın toplumsal rolündeki değişimle, inancın bir ifadesi olmaktan doğa ve toplumun bir yansıması olmaya geçişiyle birlikte ilerler. Sanatçılar basmakalıp dinsel dekorların yerine gündelik hayatın canlı dünyasına dönmüş, modellerinin tikel bireyselliğinin ayrıntılarını sanatçının kendi eşsiz tarzını ifade eden bir bakış açısından eksiksiz yakalama arayışına girmiştir. Nitekim on altıncı ve on yedinci yüzyıl sanatçıları eski düzenin kibirli iddialarını alaşağı etmiş, onun boş biçimselliğinin ve zamanı geçmiş dogmalarının karşısına bireyin kendi eserlerinde cisim bulan kendini tam anlamıyla gerçekleştirişini çıkarmıştır. Son dönem feodal toplumun kültürel geleneklerinin altını oyan söz konusu eserlerin siyasi içeriği değil, yeni sanatın bireyselliği olumlayışının biçimsel özellikleridir. Marcuse'nin savına göre, bireyleşme arzusu ile insanın mutluluk ihtiyacı arasında, gerçekçi sanatı yükselen burjuvazinin devrimci talepleri ile birleştiren türden patlayıcı bir bağ kurulmuştur böylece.

Olumlayıcı kültür ile kastedilen, burjuva çağı kültürünün kendi gelişim seyri içinde zihinsel ve ruhsal dünyanın bağımsız ama uygarlıktan daha üstün görülen bir değer alanı olarak uygarlıktan ayrılmasına yol açtığıdır. Belirleyici niteliği, hiç koşulsuz onaylanması gereken evrensel, zorunlu, ebediyen daha iyi ve daha değerli bir dünyanın varlığını dayatmasıdır: gündelik varoluş mücadelesinin gerçek dünyasından esastan farklı, yine de her bireyde "içeriden", olgularda herhangi bir dönüşüm olmaksızın fark edilebilir bir dünya (Marcuse, 1968, 95).

Estetik Boyut (1978) başlıklı eserine gelene dek Marcuse, burjuva sanatını gerçekçi estetikle doğrudan bir tutmaz. Ancak gündelik hayatın bu otonom, dünyevi sanatı, içinde yerleşik ütopyacı bireysellik ve evrensellik idealleriyle birlikte tam da budur. Marcuse burjuva, gerçekçi sanatın iki belirgin niteliğinden ötürü tarihsel açıdan özel olduğunu tespit eder. Birincisi, kasıtlı olarak faydasızdır, bu da sanatın kendi

başına bir amaç, kullanım değeri olmayan bir unsur olması ve asıl olarak kâr amacıyla üretilmemesi demektir. Otonom sanat eserleri, dolayısıyla, özgürleşmiş bireylere benzer, çünkü her ikisi de kendilerine dışarıdan dayatılan hedefler yerine kendilerine içkin amaçları gerçekleştirmek üzere kendi biçimleri aracılığıyla "kendi kurallarını kendisi koyan" (*self-legislate*) özgür tikelliklerdir. İkincisi, sanat organik bütünselliklere sahip türde şeylerin ürettiği farklı bir hazzı ortaya çıkarmak için üretilir. Sanat eserlerindeki "güzel"i nitelendiren, parçalar ile bütün arasındaki uyumlu dengedir, çünkü her ne kadar bütün parçaların toplamından fazlası olsa da, parçaların hiçbiri bütünsel kavrayışın keyfi hükmü altında değildir. Marcuse'ye göre estetik güzelliğin ortaya çıkardığı haz içgüdüsel ihtiyaçların araçsal şekilde tatmininden farklıdır ve evrensel özgürlük ve genel refah koşullarında bireysel doyumun gerçekleşeceğine dair ufku ima etmesinden ötürü bir "mutluluk vaadi" sunar (Marcuse, 1968, 115). "Sanat", der Adorno Marcuse'yi andırır bir tarzda, "ki daha anarşik dışavurumları kadar klasik diye anılan sanat da, geçmişte ve şimdi hep insani olanın despot kurumların baskısına karşı protestosunu yansıtan bir güç olmuştur" (Adorno, 1992, 293)[13].

Ancak, kapitalist toplum feodal düzenin kalıntılarından kurtulur kurtulmaz burjuva sanat tartışmasız radikal potansiyelini kaybetmiştir, çünkü bireyselliğe dair ufku artık toplumsal düzenlemelerle eleştirel bir ilişkiden yoksundur. Ortaçağın kısıtlamalarıyla devrimci bir yüzleşme yerine, gerçekçiliğin bireyselliği temsili, kapitalizmin, sanatın sunduğu mutluluk vaadini gerçekleştirdiği yönündeki ideolojik yanılsamayı desteklemeyi tercih etmiştir. Burjuva sanatının hakim damarı topluma karşı eleştirel negatifliğini yitirince, giderek sönükleşti, jenerik tekrarlardan ve yerleşik geleneklerden ibaret resmi bir "olumlayıcı kültür" halini aldı.

Demek ki Adorno ve Marcuse, çok enteresan bir şekilde, burjuva, gerçekçi sanatın en azından 1850'ye dek, rolü ve önemi hakkında Lukács'la büyük ölçüde anlaşır, hatta önemine dair daha derinlikli bir felsefi gerekçelendirme sunar. Aralarındaki büyük farklılık Adorno

13- Adorno, Theodor W., *Edebiyat Yazıları*, çev.: O. Koçak ve S. Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.

ve Marcuse'nin gerçekçi sanatı tarihselleştirmesi, oysa Lukács'ın onu ilerici san için evrensel bir reçete olarak görmesinde yatar. Özellikle Adorno için, Hollywood sinemasının gerçekçiliği, Roman Rolland'ın romancı gerçekçiliği (Lukács'ın favorilerindendir) ve benzerleri artık burjuva sanatının yozlaşmış taklitleridir. Gerçekçilik olarak görünebilir, oysa gerçekte klişelerin tekrarından ibarettir. Adorno ve Horkheimer'ın en radikal savlarında, kültürel üretimin sanayileşmesi meta mantığının sanat eserinin bizzat kendisinin yapısına girmesini getirir (Adorno ve Horkheimer, 2002, 114-15)[14].

Eğlence endüstrilerinde tipik sanatsal içeriğin önemsizleştirilmesinin gerisinde işyeri rutininden ve gündelik sıkıntıdan kârlı bir kaçış üretme çabası vardır. Öyleyse, Adorno ve Horkheimer'a göre kültürel alanın sanayileşmesi ve ticarileşmesi birleşince ana-akım sanat da jenerik klişeler, basmakalıp içerikler ve rutin tepkiler yaratmak üzere tasarlanmış tekrarlanan formlar ile şekillenen, standartlaşmış hafif eğlenceye dönüşür (Adorno ve Horkheimer, 2002, 102-18)[15]. Gerçek çeşitliliğin ve uzlaşma beklentisinin yerini yıldız sistemi ve anlık doyum alır ki, bu da başarılı saldırganlığın yarı-cinsel ödüller aldığı rekabetçi bireyselliğe dayalı rahatsız edici bir haz şeklidir (Adorno ve Horkheimer, 2002, 120-25)[16]. Bir zamanlar sanat iktidar karşısında hakikati dile getirirken, artık gerçek deneyselliğin içerdiği risklerden kaçınarak, yeni algılamalar, yeni duygular ve alternatif değerler yerine bilindik olanın tekrarını sunarak kendini toplumsal gerçekliğe uydurmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 2002, 125-28)[17]. "Gelgelelim sanatın değerlendirilebilir olmasına yönelik talebin bütünsel olmasıyla, kültür metalarının iç ekonomik birleşiminde bir kayma görülmeye başlar", sonucuna varıyor Adorno ve Horkheimer. Piyasa toplumunun yarattığı tükenmişlikten sıyrılmayı sağlayan, ama tehdit edici olmayan eğlenceler, kültürel gelenekleri sağlamlaştırır. "Sanat yapıtı kendisini tümüyle gereksinime uydurarak, insanları, kendisinin yerine getirmesi gereken yararlılık ilkesinden özgürleşmek konusunda daha baştan aldatmış olur" (Adorno ve Horkheimer, 2010, 210).

14- Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.: Elif Öztarhan, Nihat Ülner, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 191-92.
15- A.g.e., 2010, s. 172-96.
16- A.g.e., 2010, s. 199-207.
17- A.g.e., 2010, s. 207-10.

Freudyen psikanaliz

Sevk ve idare toplumunun gerçek bütünlüğünü mümkün kılan koşullarda ve sanat eserlerinin kültür-endüstrisi uyarınca tek tipleşmesi bağlamında gerçekçi sanatın organik bütünlüğü tüm eleştirel gücünü yitirir. *Gerçeklerden kaçış olarak* arzu edildiğinde, otoriter sonuçları olan derin bir geriye yönelik bütünlük özlemine karşılık gelen, böylece bireysel otonomiden ziyade toplumsal uyuma yönelmiş bireyleri ima eden hayalperest bir teselli haline gelir. Bir yandan da uyumlu olmayı reddeden bireyler azalır, çünkü konformist kişiliklerin oluşumunu şart koşan etkili güçler, okul yönetimlerinin ve kültür endüstrilerinin denetimindeki çocuklukta mevcuttur. Adorno açısından kişisel alanda, kendiliğindenliğini ve biricikliğini koruyan itkiler, duygulanımlar, hisler ve motivasyonlar yansıtan ancak benliğin tümüyle toplumsal koşullara bağlı olmayan veçheleri tarafından temsil edilir. Öte yandan toplumsal dünyada ise, bu kültürel baskılara karşı konformizmi reddeden bir direniş alanını muhafaza edebilen tek şey "popülerleşmeden ve piyasaya uyarlanmaktan kaçınan eserlerin hesap yapmayan otonomisi"dir (Adorno, 2007a, 190). Bugün, der Adorno, "başarılı bir eser ... nesnel çelişkileri düzmece bir uyum içinde çözümleyen değil, uyum fikrini olumsuz şekilde, en derindeki yapısında çelişkileri saf ve tavizsiz halde içererek ifade edendir" (Adorno, 1967a, 32). Kendi çelişkilerini bastırmayı reddeden sanat eseri bir dil sürçmesine ya da konuşma edimi teorisinde verilen adıyla bir "teklemeye", yani yolundan çıkan bir ifadeye benzer. Onun içinde, sanatçının kişiliğinin doğal ve koşullandırılmamış veçhelerinden kaynaklanan, uyumlu orantılılık öngören biçimsel geleneklere bilinçli bir bağlılıktan daha temel bir şey yüzeye çıkmaya çalışmaktadır.

Öyleyse Adorno'nun bunun nasıl işlediğini anlamak için Freud'a dönmesi şaşırtıcı değildir ki, Lukács'la arasındaki üçüncü önemli farklılık da budur. Lukács için Freudyen psikanaliz irrasyonel felsefeye yönelik burjuva eğilimin bir parçasıdır. Freud'un aslında kapitalist bireyciliğin ideolojik doğallaştırılması anlamına gelen kötümser bir antropolojiyi dile getirdiğini düşünür (Lukács 1980, 230). Burada dikkate alınması gereken iki nokta var. Birincisi, "irrasyonalizm" suçlaması Freud'un, bilinçdışı (erotik ve saldırgan) dürtüler ya da id tarafından harekete geçirilen haz ilkesi aracılığıyla dışa vurulan içgüdüsel güçleri keşfetmesiyle bağlantılıdır. Lukács psikanaliz hakkında çok yaygın bir yanlış anlama-

yı dile getirir, buna göre Freud insanların irrasyonel itkiler tarafından yönlendirildiğini, dolayısıyla ahlaki otonomileri temelinde rasyonel şekilde hareket etme kapasitesinden yoksun olduklarını öne sürmektedir. Freud hiç şüphesiz "ben kendi evinin bile efendisi değildir" der –yönetir, ama hakim değildir. Ancak bunu açıklarken şunu iddia eder:

> Ben dış dünyanın id ve onun eğilimleri üzerinde etkili olmasına çabalar ve id üzerinde hiç sınırlamayla karşılaşmaksızın hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini ikame etmeye uğraşır. Ben açısından algı, id içinde içgüdüye düşen rolü oynar. Tutkuları ihtiva eden idin aksine, ben akıl ve sağduyu adını verdiklerimizi temsil eder. (Freud, 1984, 364)

Ben idin baskısı, gerçekliğin koyduğu kısıtlar ve üstbenin (yani bireyin sevilen bir otorite imgesine dayalı ahlaki vicdanı) konformist talepleri arasında bir denge oluşturma çabasındadır. Adorno'nun anladığı şekliyle psikanalizin niyeti, benin gerçeklikle baş etme becerisini güçlendirmek yoluyla irrasyonel itkiler "denizini kurutmak"tır. Bunu başarmak için yapması gereken beni güçlendirmek veya üstbenin cezalarını pekiştirmek değil, ayrışmış bilinçdışı itkileri bireyin kişilik yapısının dinamik dengesi içinde yeniden bütünleştirmek, böylece yeni bir denge kurmaktır. Psikanalizin amacı, benin olgunlaşması sayesinde akıl ve tutkular arasında daha dengeli bir ilişkiyi teşvik ederek bireyin içinde daha yüksek bir denge oluşturmaktır. Psikanalizin ideali kişilik yapısının bileşenlerinin bireysel otonomiyi aksatmaktan ziyade kolaylaştıran çatışmacı olmayan bir denge içinde yeniden bütünleşmesidir (Adorno, 1967b, 82). Şunu da unutmayalım, bu "yeniden bütünleşme" ideali toplumsal dönüşüm fikrini dışladığında Adorno karşı çıkar:

> Psişik güçlerin, id ve benin uzlaşmaz taleplerinin içsel çatışmasını artık hissetmeyen dengeli birey, böylelikle toplumsal çatışmaların çözümüne ulaşmış olmayacaktır. Kendi psişik hali –kişisel iyi talihi– ile nesnel gerçekliği karıştırıyor olacaktır. Bütünleşmesi, uzlaşmamış bir dünyayla yapılan sahte bir uzlaşma olacaktır ... Baskılarla kısıtlanmamış "iyi" bir Freudyen, halihazırdaki açgözlü toplumda aç yırtıcı bir hayvandan neredeyse farksızdır, soyut özne ütopyasının dokunaklı bir somut örneğidir. (Adorno, 1967b, 83-84)

İkinci olarak, Freud'un ben kavramının yansıması felsefedeki "aşkın özne" soyutlamasına cepheden meydan okumasıdır. Dünyanın "içer-

diklerinin bütünlüğünü yaratmak" (Lukács, 1971, 142) üzere tam olarak oluşmuş görünen aşkın öznenin aksine, ben toplumsallaşma süreci içinde oluşur. Bunun anlamı, yeni toplumsallaşma biçimleri yaratan kültürel ve toplumsal dönüşümlerin, benin oluşum seyrini değiştirerek kişilik yapılarında ciddi etkiler yapma potansiyeli olduğudur.

Adorno'ya göre, Freud'un içgüdülere dair kavrayışı, psikanalizi benin toplumsal gerçekliğe başarıyla uyum sağlayabileceğini düşünmekten alıkoyan denge ağırlığıdır (Adorno, 1967b, 86-88). Freud'un libido teorisine göre insan denilen hayvan, "terk edilmiş nesne-yüklerinin çökeltisini" yansıtan bir psişik yapı -ben- oluşturarak doğal ve toplumsal çevresine uyum sağlar (Freud, 2001b, 29). Bu açıdan bakıldığında, ben aracılığıyla işleyen gerçeklik ilkesi, bütünüyle bilinçdışı id içinde işleyen haz ilkesinin dışavurumunu, dışsal gerçekliğin buyrukları gereğince gecikmiş doyumu kabullenmeye zorlamak yoluyla disipline sokar. Bunun anlamı çocuğun toplumsallaşması sürecinde tatmin edici nesnelerin, bilhassa cinsel nesnelerin terk edilmesi ve bu fedakarlıkların kişilik yapısı içinde "çökelmesidir". Freud, her bastırma zaferinde libidonun bir bölümünün "cinsellikten arındırılmış narsist libido" şeklinde kalıcı olarak bene aktarıldığını öne sürer ve nihayetinde bu çökelmiş yapıyı üstben, yani toplumsal ideallerin psişik temsili olarak tarif eder. Freud'un tespitine göre gelişmenin evreleri, benin psişenin geri kalanının libidinal çabalarına karşı temel tavırlarını yansıtan kişilik yapıları şeklinde birikirler (Freud, 2001b, 1-66; Freud, 2001a, 141-58).

Freud'a göre, ahlaki idealleri ve toplumsal normları temsil eden üstben anti-sosyal dürtülerin, özellikle de tabu kabul edilen cinsel isteklerin bastırılmasında bene yardımcı olur. Bu bastırılmış cinsel dürtüler bilinçdışı dilekler için zemin teşkil eder, bu dilekler "bastırılanın geri dönüşü" ile, semptomlar, ketlemeler ve kaygılar halinde dolaylı yoldan yüzeye çıkar. Bireylerin otoriteye bağlılıklarının karanlık yüzünün doğrudan yüzeye çıkmasını önlemek için üstben id içinde bulunan saldırganlık güçlerine başvurur ve beni sınır aştığı durumlarda cezalandırmak için bunu kullanır. Freud'un üstbenin tarihsel yükselişini tartıştığı *Uygarlığın Huzursuzluğu* (1930)[18] başlıklı eserinin Ador-

18- Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev.: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

no üzerinde muazzam etkisi oldu. Bu olağanüstü çalışmada Freud'un savı, uygarlığın ilerlemesi ile birlikte giderek artan oranda "içgüdülerin doyumundan vazgeçilmesinin" söz konusu olduğudur; yani tarihsel olarak gelişen toplumsal gerçeklik sürekli artan bir ölçekte doyumun ertelenmesini[19] talep eder (Freud, 2001c, 57-146). Freud'un karanlık bir ironiyle "bastırmanın seküler gelişimi" adını verdiği bu durum sanayi kapitalizminin hastalık üreten bir toplum haline gelmesi demektir; bu toplumu dolduran potansiyel olarak nevrotik bireylerin, daimi üretkenlik artışı taleplerine duydukları hınçı irrasyonellik patlamaları ile dışa vurmaları beklenmelidir. Adorno'nun tabiriyle "otoriter kişilik" modern bireylerin otorite ile ilişkilerinin bastırılmış arka yüzünün aşırı bir sonucudur, burada uygarlığın yarattığı huzursuzluklar azınlıkları günah keçisi olarak sunan otoriter figürlere bağlanma aracılığıyla giderilir.

Bastırmanın alternatifi yüceltmedir, Freud gibi Adorno da bunu sanatla ilişkilendirir (Adorno, 1984, 9-13). Leonardo da Vinci hakkındaki yazısında Freud cinsel içgüdülerin yüceltilmesini Leonardo'nun entelektüel merakı ve sanatsal yaratıcılığına bağlar. Freud'un yüceltme teorisine göre bastırma bilinçdışı cinsel bir unsurla idealleştirmeyi içerirken, yüceltme cinsel içgüdülerin hedefinin cinsellikten arındırılmış bir faaliyete dönüştürülmesine dayalı bir idealleştirme içerir. Bastırma ile yüceltme arasındaki büyük fark toplumsal otoriteyle olan ilişkidir. Bastırma yasaklar koyan ve ihlalleri cezalandıran, sevilen bir otorite imgesine dayanır. Bu, beni zayıflatmak pahasına idi kontrol eder, böylece kendi doğrultusunu belirlemek için dışsal otoriteye bağımlı bir kişilik yapısı oluşturur. Yüceltme ise, başarılması birey için büyük doyum sağlayan ve kültürel olarak kabul görmüş faaliyetler (örneğin sanat ve bilim) alanında yer alsa bile yasaklayıcı bir otoriteye başvurmayan, hayali bir hedef geliştirmeye dayanır. Bu da kültürel alanda gerçekleşen etkinlikleri denetleme çabasındaki her tür otorite ile çatışması muhtemel kişilik tipleri oluşturan ben yapıları üretir (örneğin Galileo'nun bilimi ve Katolik Kilisesi, Leonardo'nun sanatı ve Medici ailesi). Adorno'nun sanatsal mimesis kavramı karmaşık ve bazen muğ-

19- Doyum Erteleme: Doyurulmayan bir itkinin, arzunun veya dürtünün yarattığı gerilime katlanabilme, doyumu uygun koşullara veya zamana erteleyebilme, ya da daha farklı (daha ödüllendirici) doyumlar lehine anlık doyumdan vazgeçebilme yetisi. -çn

laktır, ancak her halükarda nesneyle bilinçdışı bir libidinal bağlanmayı içerir (Sherratt, 2002, 155-74). Adorno'nun *Aesthetic Theory* eserinde Freud ve sanat hakkında yaptığı değerlendirmeler, mimesisin en iyi şekilde yüceltme kavramına getirdiği yorumla anlaşıldığını gösterir.

Aydınlanma rasyonalitesinden ...

Bu üç temel farklılıktan hareketle bakıldığında, Adorno ve Lukács'ın Batı Avrupa Aydınlanması hakkındaki karşıt konumlarının gerçekçilik ve modernizm konularındaki tavırları açısından bir mihenk taşı teşkil ettiğini görüyoruz. Lukács ilerici düşünürlerin, muhafazakar bir güce dönüşen burjuvazinin terk ettiği Aydınlanma projesini, onunla birlikte gerçekçi sanatı da sürdürmeleri gerektiğine inanır. Bunun aksine Adorno Aydınlanmanın sorunun bir parçası olduğunu düşünür, çünkü dünyayı bir matematik formülüne indirgeyen bilgi biçimleri vesilesiyle teknolojik ilerleme ideali sevk ve idare toplumuna, kültür endüstrilerine ve modern bireylerin psişik yaşamları içinde insan doğasının giderek daha fazla bastırılmasına yol açmıştır.

Adorno'nun Freudyen psikanalize ilgisini başlatan, iki savaş arası dönemde siyasal otoriterliğe verilen irrasyonel desteğe dair araştırmalarıydı. Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan klostrofobik toplumsal konformizm atmosferinde daha da derinleşti. Bu ilginin beklenmedik bir sonucu Adorno'nun Lukács gibi Marksistlerin benimsediği uysal ilerleme fikrini sorgulamaya yönelmesi oldu. Freud'un "içgüdülerin inkarının" giderek artmasıyla oluşan "bastırmanın seküler ilerlemesi" mefhumu, teknolojik gelişmeye olan inancı ve doğanın insan emeği ile dönüştürülmesinin kendiliğinden olumlu olduğuna dair güveni ciddi ölçüde zayıflattı. Psikanalizin ima ettiği, teknoloji sayesinde doğaya hakim olmanın insanın iç dünyası pahasına mümkün olduğu, Lukács'ın tanımladığı insan toplumunun ve doğal çevrenin araçsallaştırılmasının da aslında bu anlama geldiğidir.

Bu anlayış uyarınca, Adorno'nun "araçsal akıl" kavramı metanın şeyleşmesini psişik bastırma ile birleştirerek, toplumsal tahakküm ve doğaya hükmetmeye dair metalaşma ile birlikte emeği de mahkûm eden patlayıcı bir eleştiri geliştirir. "Benlik, yani insanın özdeş, amaca yönelik eril karakteri yaratılana değin" der Adorno ve Horkheimer, "insan-

lık kendisine korkunç şeyler yapmak zorunda kaldı; bu korkunç şeylerden kimileri her çocuklukta yinelenir" (Adorno ve Horkheimer, 2010, 56). Öyleyse araçsal akıl, doğayı matematiksel olarak kestirilebilir ve dolayısıyla insan müdahalesine tabi olması mümkün bir şeye indirgeyen bilgi biçimleri vesilesiyle bilişsel anlayışı teknik kontrollere bağlamaktadır. Bu ise Marksist geleneğe dair önemli bir eleştiriyi de ima etmektedir, zira araçsal akıl her şeyden önce emekte gerçekleşen, hayatta kalma içgüdüsüyle uyumlu olarak doğanın dönüştürülmesi sürecinde ortaya çıkar. Buna göre teknolojik ilerlemenin, maddi refahtaki artış ile toplumsal özgürlüğü birbirine bağlayan kendiliğinden özgürleştirici bir dinamiği olduğu düşüncesi Adorno'nun eleştirisinin asıl hedefidir.

> İnsanın doğaya bugünkü bağımlılığı toplumsal ilerlemeden ayrı tutulamaz. İktisadi üretkenliğin artışı, bir yandan adil bir dünya için gereken koşulları yaratırken, öte yandan teknik aygıta ve onun kontrolünü elinde tutan sosyal gruplara nüfusun geri kalanı üzerinde ölçüsüz bir üstünlük sağlamaktadır. Bireyler ekonomik erkler karşısında bütünüyle etkisizleştirilmekte. Bu güçler toplumun doğa üzerindeki egemenliğini akla hayale gelmez bir düzeye çıkarmakta. Birey kullandığı aygıtın önünde görünmez hale gelirken, geçimi bu aygıt tarafından hiç olmadığı kadar iyi bir şekilde karşılanır. Bu adil olmayan durumda kitlelerin acizlikleri ve onlara dağıtılan metaların niceliğiyle birlikte güdülebilirlikleri de artmaktadır. Alt katmanların yaşam standartlarının maddi yönden çarpıcı, sosyal yöndense acınacak düzeydeki yükselişi, anlama gücünün ikiyüzlü biçimde yayılmasına yansır. (Adorno ve Horkheimer, 2010, 14)

Aydınlanmanın Diyalektiği eserinde Adorno ve Horkheimer "insanlığın neden gerçekten insani bir hale geçmektense yeni türden bir barbarlığa batmakta olduğunu açıklamaya" girişirler (Adorno ve Horkheimer, 2010, 10). Bu amaçla, araçsal aklın antropolojik kökenini yeniden inşa ederler. Gerisinde yatan içgüdüsel itki ile uyumlu olarak "aydınlanmanın" temel hedefi bilinmezliğiyle tehdit edici ve potansiyel olarak öldürücü doğaya hükmetmektir. Psikanalizden hareketle, bu durumun arka yüzünde bilinmez olanı denetlenemez olarak görmek ve potansiyel tehdide ön alıcı saldırganlıkla yanıt vermek eğilimi olduğunu öne sürerler. Buna göre, ortaçağın dinsel mitlerini dağıtan ilerleme ideali şimdi de güya ırklarda ve doğal kadın cinsiyetinde varlığını sürdüren doğanın tehlikeli kalıntılarına odaklanır, Semitizm ve feminizm karşıtlı-

ğı şeklinde yeni karanlık mitler yaratır (Adorno ve Horkheimer, 2010, 150-52). Bunu bir paradoks şeklinde formülleştirirler:

> (...) Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor ... Burjuva meta iktisadı yayılınca, söylencenin karanlık ufku hesap yapan aklın güneşi tarafından aydınlatıldı. Şimdi de bu güneşin soğuk ışığı altında yeni bir barbarlığın tohumlar yeşeriyor. Egemenliğin baskısıyla insanların emeği daima mitostan uzaklaşmış; ama egemenliğin altında hep yeniden söylencenin büyü çemberine girmiştir. (Adorno ve Horkheimer, 2010, 14; 2002, 54)

Çoğu zaman *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde trajik bir diyalektik öneriliyor gibidir, buna göre aydınlanma insanlara doğanın efendisi olma gücü sağlar ama tam da bu kudret insanların aleyhine döner, onları bir diğerinin tahakkümüne sokar. Hem Marx'a hem de Hegel'e göre, tahakküm ve özgürleşmenin diyalektiği giderek yükselerek genel kurtuluşa varır, böylece tarihsel ilerlemenin hakim anlatısı evrensel özgürlükle zirvesine varır. Dolayısıyla tarihin amacı, özgürlük potansiyeli ile kurtuluşun gerçekleşmesinin örtüşmesidir. Tahakküm ve özgürleşme diyalektiğini Ferudyen perspektif ile birleştiğimizde ise esaslı bir değişim olur. Artık özgürlük potansiyeli ile kurtuluşun gerçekleşmesi ayrışır, çünkü özgürlüğün görünürde elde edildiği her durumda içgüdülerin artan ölçüde bastırılması da buna eşlik eder. İnsan mutluluğu siyasal özgürlükle ters orantılıdır, öyle ki kişilik soğuk ve hesapçı olur, bireyler irrasyonel şekilde toplumun taleplerine hınç besler.

Adorno'nun diyalektiği araçsal rasyonalitenin bu ayrışmış diyalektiğine yanıt verir. Araçsal rasyonalitenin yol açtığı kasvetli perspektifin tersi henüz gerçekleşmemiş muazzam bir kurtuluş potansiyelidir: Yüzyıl ortasının totaliterliğin karanlık gecesi, yeni bir şafağı müjdeleyerek kaybolmakta olan mutlak karanlık olabilir. Böylesi bir pozisyon, bir tarafta araçsal akıl ve onun potansiyel totaliter "aydınlanması" varsa, diğer tarafta da diyalektik akıl ve onun özgürleştirici aydınlanması olduğunu ima eder (Adorno ve Horkheimer, 2002, 23)[20]. Aynı şekilde, bir yanda kendini muhafaza ilkesinden kaynaklanan, örneğini

20- Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 52.

emek sürecinde gördüğümüz doğa üzerinde hakimiyet varsa, öbür yanda da insanlar ve doğal çevre arasında, en iyi ifadesini yaratıcı praksiste bulan bir post-kapitalist uzlaşma vardır. *Negative Dialectics*'te Adorno, evrensel bir tahakküm tarihi ile onun çatlakları arasından uç veren tikel umut anları arasındaki bu ayrışmış diyalektiğin temel kategorilerini özetler.

... negatif diyalektiğe

Adorno'nun negatif diyalektik anlayışı karmaşıktır, burada da sadece estetik hakkında vardığı temel sonuçları tartışabileceğiz. Marcuse ve benzeri düşünürler açısından, pozitif diyalektik akıl, doğrudan araçsal aklın karşısına çıkartılabilir. Nitekim Marcuse'ye göre, Hegel'in Anlamanın biçimsel sınıflandırmaları ile Aklın diyalektik mantığı arasında yaptığı ayrım bu karşıtlığı barındırır (Marcuse, 1999). Öyleyse Hegel'in diyalektiğinin vardığı nokta neden kapitalist modernitenin "tarihin sonunu" temsil ettiği sonucunu veren bir nihai sistemdi? Marcuse'nin yanıtı Hegel'in sorununun idealizm olduğudur: Marx'ın yaptığı şekilde diyalektik aklın materyalist bir çerçevede uygulanması, Hegel'in ürettiği türden bir ilerleme teolojisinin ortaya çıkmasını önler. Adorno'ya göre bu umutsuzca basitleştiricidir: Hegel'in özdeşlik düşüncesinin (*identity thinking*) diyalektik versiyonu, özdeşlik düşüncesini çökertmek sanki farklı boya kalemleriyle yeniden renklendirmekten ibaretmiş gibi, sırf aynı felsefi biçimin farklı bir içerikle doldurulmasıyla tersine çevrilemez. Eğer materyalizmin bir anlamı varsa, o da kavramların maddi tikelleri, nitel farklılıkları ve bireyin somutlaşmış deneyimini bütünüyle kavrayamayacaklarıdır.

Bu doğrultuda Adorno *Negative Dialectics*'e başlarken ilk iddiası "bu başlığın ilk olarak söylediği, nesnelerin geleneksel mütekabiliyet normu içinde" kavram ve nesne arasında "bir çelişkiye neden olduklarının ötesinde bir şey olmamasıdır" (Adorno, 1966, 14-15; Adorno, 1973, 5). Hakiki bir felsefi materyalizmin gerektirdiği, "hareket halindeki evrensel madde" hakkında birtakım metafizik spekülasyonlara dayalı yeni bir sistem değildir. Onun gerektirdiği, maddi varoluşun somutlaşmış deneyiminin, Hegel'in (ve bir ölçüde Marx'ın) pozitif diyalektiği de dahil olmak üzere geleneksel felsefenin çelişkilerinde ve başarısızlıklarında zaten bırakmış olduğu izin itinayla araştırılmasıdır. Velhasıl,

Negative Dialectics'in büyük kısmı Kant, Hegel ve felsefi kanonun kısıtlılıklarının, nesnelerin kavramların çerçevesine geriye bir şey bırakmaksızın sokulmasının imkansızlığıyla yüzleşme deneyiminin ışığında sorgulanmasını içerir.

Hegel ve Marx'ın pozitif diyalektiğinin aksine negatif diyalektik, mantık ve toplumdaki çelişki momentlerini düşünce ile maddilik arasındaki karşılaşmanın kanıtı olarak tespit eden bir diyalektik akıl yürütme olmalıdır. Negatif diyalektik deneyimdeki çelişkileri çözmeyi reddeder, aksine "özdeşlik düşüncesinin" -hem araçsal aklı hem de pozitif diyalekle anlatır- aksaması için bu çelişkilerin sonuçlarını araştırır. Bu durumda negatif diyalektik, "özdeş-olmayanı" düşünme çabasıdır, ancak bunun ima ettiği kafa karışıklığı deneyimini bitmiş bir sisteme zorlamaz. Nesnelerin kavramların altında toplandığı muhakeme sürecinden bahsederken Adorno şunları yazar:

> Nesnel çelişki mevcut bir varlığın yalnızca yargının dışında kalan artık kısmını değil, yargıya varma sürecinin kendisinin içindeki bir şeyi anlatır. Zira yargı, bir varoluşun bilişsel eyleme bir tikel olarak getirilmesi anlamına gelir -aksi halde, yargıya varma niyeti fuzuli olacaktır ... (Bu nedenle) diyalektik çelişki ne geri tepmiş kavram oluşumunun şeye yansıtılmasından ibarettir ne de zincirinden boşalmış metafiziktir. (Adorno, 1966, 153; Adorno, 1973, 152)

J. M. Bernstein'in öne sürdüğü üzere, Adorno özdeşlik düşüncesinin gerisinde saklı olan bastırılmış maddi yargı veya "maddi çıkarım" biçimlerini açığa çıkartmaya yönelik bir strateji izler. Özdeşlik düşüncesinin içinde yerleşik olan yargı biçimi Kant'ın "belirleyici yargı" adını verdiği, tikel örneklerin genel kurallar içinde sınıflandırılmasıdır. Ancak bu, algının uğultulu karışıklığının aslında fenomenal bir şey, birleşmiş bir nesne olduğu şeklindeki özünde *ilkel biçimde estetik* olan, bastırılmış bir ilk yargıya dayanır. İnsan varlıklarının dünyayı öğrenme sürecinde bu, Kant'ın tabiriyle "düşünümsel yargı", tikel örneklerden hareketle -bu maddi tikeller emsal teşkil eden yeni deneyimler üretecek ölçüde nitelik bakımından farklı seçildiğinde- tümel ilkelerin keşfiyle sonuçlanır. Modernist sanat yapıtlarında ortaya çıkan estetik beğeni yargısı, "ampirik bilme yetisinde belirleyici yargı öncesinde ortaya çıkan düşünümsel yargıyı serbestçe yineler" (Bernstein, 2001, 316).

Öyleyse, Adorno'nun mimesis kavramı onun hem negatif diyalektik anlayışı hem de estetik modernizmi açısından bir anahtardır. Mimesis basitçe "taklit" anlamına gelir, Adorno bunun insan adı verilen hayvanların doğal davranışı olduğunu düşünür. Düşünümsel yargı mefhumunun muadilidir. Mimesis algılamanın kalbidir, çünkü tüm yargıların merkezine, bir şeyin algılandığı ana yerleşmiştir: sırf "bu bir şeydir" yargısını oluşturmakla özne nesneyi bir şey olarak "taklit eder". Adorno'nun insan toplumunun doğal tarihine dair antropolojik kurgusunda mimesis iki bileşene ayrılır.

Biri bilginin tarihidir: sihir, metafizik ve modernlik, şeyler hakkında bilgi edinmek için estetik düşünümsel yargıyı kullanır, ardından bu bilişsel-öncesi bilgiyi belirleyici yargının, dolayısıyla özdeşlik düşüncesinin ve araçsal aklın, doğaya hükmetmenin ve insanları tahakküm altına almanın kullanımına sunar. Diğeri sanatın tarihidir: burada düşünümsel yargı kendi adına serpilir, ancak sanat eserleri hayali kurgular olduğundan, ampirik dünyayla özdeş olmayan tikel örneklerden hareketle evrensel ilkeler icat eder. Dolayısıyla, sanatta gerçekleşen düşünümsel yargılarda "söylemsel olmayan bilme yetisi" olur -dünyaya dair algılarda gerçekleşen düşünme meydana gelir, ama bu gerçekten var olan haller hakkında önermelere dayalı düşünmenin kavramlarına benzemeyen evrensel ilkelere yol açar.

Öyleyse mimesis, insanların hem özdeşlik düşüncesinin hem de otonom sanat eserlerinin kalbinde yer alan doğal bir etkinliğidir. Negatif diyalektik akla *mimesis* bileşenini yeniden taşır, yani modernist sanat eserlerindeki rasyonel kurguya yakındır. Adorno sanat ve felsefeyi birleştirirken "kavramsal şiir"den kaçınır; yani aklın veya şiirin kavram olarak estetikleştirilmesi, sanat eserlerinin bilişsel ifadelere indirgenmesinden. Bu muazzam bir başarıdır. Negatif diyalektik düşünce hesaplamayı ve faydayı reddeden yegane toplumsal praksis biçimine, yani modernist sanat eserlerinin faydasız emeğine tekabül eder. Bu eserler, idare edilen dünyanın ortasında ütopyacı bir uzlaşma potansiyeline dair son işareti ihtiva ederler.

Bölüm 2
Adorno'nun Modernizm Tarihi

Adorno'ya göre günümüz toplumunda modernist sanatın uyuşumsuz (*dissonant*) biçimlerini meşru kılan evrensel ile tikel -yani nicel genellemeler ile nitelik bakımından özgün olan- arasındaki evrilen diyalektik ilişkidir. Kapitalist topluma hükmeden evrensel eşdeğerlik ilkesi bütün biçimleri ile tikeli -eşsiz bireyin tikelliği, maddi şeylerin tikel nitelikleri ve radikal biçimde özgünleşmiş sanat eserlerinin tikelliği- kendisine tabi kılar, bunu her şeyin matematiksel miktarlarına ve nihayetinde parasal ilişkilere indirgenmesine dayalı entelektüel sınıflandırma işlemleri vesilesiyle yapar. Adorno'nun "özdeşlik düşüncesi" adını verdiği burjuva sınıflandırması evrenseli birincil görür, oysa Adorno için tikel önce gelir. Tikel olan -bilhassa insan bireyi-piyasa ekonomisinin, otoriter devletlerin ve konformizm kültürünün en azgın çabalarına rağmen "özdeş olmayan", nitelik bakımından ayrı olma özelliğini korur. Ancak bu tikelliği, eşsiz kişilikler, bireyselleştirilmiş kendini gerçekleştirme biçimleri ve son derece özgün sanat eserleri dolayımıyla *ifade etmek* giderek zorlaşmaktadır. Adorno'nun "evrensel eşdeğerlik" diye tabir ettiği evrensel ve nicel olan, nitel tikelliği tahakkümü altına alırken, bireysellik de toplumsal uyumu dayatan mekanizmalar tarafından giderek daha fazla bastırılır. Modernist isyan bu duruma direnişin sanatsal ifadesidir, sevk ve idare edilen bir dünyada birey ile toplum arasındaki giderek kötüleşen antagonizmayı belgeler.

Adorno'nun evrensel ile tikel, nicelikleştirilmiş ile nitel arasında tanımladığı diyalektik karşıtlık sanat için çok önemlidir. Elbette sanatçı

kültür endüstrisinde üretim hattındaki yerini almayı tercih ederek tek tipleşmiş, güya özgün eserler yapabilir. Böylesi yapıtlar ancak nicel bakımdan birbirinden farklıdır (örneğin, bazıları diğerlerinden daha fazla ticari başarı kazanır) ve tam da niteliksel farklılığı ve gerçek özgünlüğün tikelliğini feda ettikleri için evrensel beğeni kazanır. Oysa kendi anlamlı bireyselliğini, eserlerinin nitel özgünlüğünü savunmaya karar veren -yani kendini otonom sanat alanında konumlandıran- bir sanatçı için "aydınlanmanın diyalektiği"ne verilebilecek iki yanıt vardır.

- Sanatçı rasyonelleştirme süreci aracılığıyla *ileri giderek*, şimdiye kadar bilinmedik tikellik biçimlerini keşfederek yeni türde niteliksel özgünlük kazanmaya çalışabilir. Sanatsal teknikte rasyonel güdümlü devrimler ve estetik araca dair yeni anlayışlar, şimdiye dek toplumsal değerlendirmenin dışında tutulmuş duygu ve içgörü karmaşalarının açığa çıkmasına izin verecek bir kendini ifade alanı yaratır.
- Sanatçı, rasyonelleştirme sürecinin aksine geriye dönerek, nicel farklara dönüşmeleri vesilesiyle kaybolmuş eski türden niteliksel özgünlükleri savunmaya çalışabilir. Rasyonel güdümlü sanatsal teknikleri ve yeni estetik araç anlayışlarını reddeden sanatçı sezgi ve ilkelcilik yoluyla artık yok olmuş "sahici" duygu ve içgörü karmaşalarını geri getirmeye girişir.

Bu kavramsal zeminden hareketle Adorno rasyonelleştirme ve sahicilik şeklinde iki kutbu olan, ideal tiplere dayalı bir sanatsal çizgi kurgular. Sanat tarihini yeniden kurgulayışının temelinde bu iki kutup arasında bir diyalektik çatışma olduğu fikri yatar. Bu da demektir ki, aşırı uçları en iyi sergilediğini düşündüğü belirli sanatçılara odaklanır, iki arada kalan büyük çoğunluğu ise göz ardı eder. Adorno bu iki kutbun, rasyonelleştirme ve sahiciliğin siyasal yansımaları olduğunu savunur, buna göre rasyonelleştirme ilerici iken sahicilik nostaljik ve gericidir.

Bu bölüm, Max Paddison'un *Adorno's Aesthetic of Music* başlıklı kitabında çizdiği yolu takip ederek, Adorno'nun müziğin evrimine dair kurgusunun izlerini Schönberg ile Stravinski arasındaki karşıtlığa dek sürüyor (Paddison, 1993, 218-78). Ardından Adorno'nun şemasını görsel terimlerle ifade etmek üzere iki ressamın, Wassily Kandinski ile Emil Nolde'nin arasındaki benzer bir karşıtlığa bakıyor. Araçsal ak-

lın idare edilen dünyanın kilit sorunu olduğunu düşünen Adorno'nun, nasıl olup da estetik rasyonelleştirmenin siyaseten ilericiliğine inandığını anlamak için, onun bir negatif diyalektik düşünürü olduğunu hatırda tutmamız şarttır. Estetik rasyonelleştirme, asıl olarak, düşünümsel yargıda söz konusu olan türden negatif diyalektik aklı anlatır. Bu türden bir akıl yürütme bir bireyin hissedebileceği, düşünebileceği ve hakkında konuşabileceği şeylerin sınırlarını genişletir, üstelik kapsamlı bir toplumsal dönüşümün yokluğunda bu kıymetli keşifler önünde sonunda evrensel eşdeğerlik ilkesinin işleyişine teslim olacak olsa da. Adorno estetik rasyonelleştirmenin araçsal aklın sanat eserine sızmasından ibaret kalma olasılığı konusunda da gerçekçidir. Estetik sahicilik ise, bunun aksine eskiye ait daha dar bireysellik biçimlerinden ne kurtarılabilirse korumak üzere, rasyonellik karşıtı araçlarla yürütülen savunmacı bir girişimdir. Dolayısıyla, gerçekte sahici/nostaljik pozisyona büyük bir sempati duymasına rağmen (Habermas, 1984, 385) Adorno nihayetinde bunun kaybedilmiş bir dava olduğuna, sonunun ancak totaliterlik olacağına inanır, çünkü nihai tahlilde onun özgünlük biçimi irrasyoneldir.

Müzikal malzemenin tarihsel diyalektiği

Adorno'nun müzik tarihine dair felsefi kurgusunun merkezinde yenilikçi bir kavram olan "müzikal malzeme" yer alır. Batı müziğini tümüyle doğal olarak sunan teorilere karşı çıkar; örneğin, Batı ölçeklerindeki ton aralıklarının insan kulağının fizyolojik özellikleri ile örtüştüğüne dair yaygın kanı. Adorno'ya göre müzikal malzeme; yani, Batı müziğinin ses frekansları (müzikal perdeler), karakteristik aralıkları, müzik aletleri, orkestra düzenlemeleri ve yazılı notalama sistemi-birbiriyle bağlantılı iki bakımdan tarihseldir. Birincisi, modern Batı müziği ortaçağa özgü çoksesli müzikten klasik, armonik müziği yaratan tarihsel bir rasyonelleştirme sürecinin (1450-1850) ürünüdür. İkincisi bu rasyonelleştirme, her biri müzikal malzemenin durumunu değiştiren bireysel bestecilerin geliştirdiği teknik ilerlemeler aracılığıyla meydana gelir. Adorno'nun diyalektik teorisine göre -Aydınlanmanın diyalektiği anlayışının bir uzantısı- her besteci müzikal malzemenin tarihsel durumuyla (yani öncüllerinin başarıları) yabancı bir nesnellik olarak karşı karşıya gelir. Sorun geçmiş bestecilerin büyüklüğüyle ilişkili de-

ğildir, daha ziyade teknik başarılarının arkalarında, müziği aklın hükmü altında, müzikalliğin handiyse matematiksel formüllere indirgeneceği bir alan olarak sistemleştiren bir tortu bırakmalarıdır.

Teknik açıdan bunu düşünümsel yargının tikel örnekler için evrensel ilkeler icat etme şeklinde işlemesi olarak anlayabiliriz. Bu özgürleştirici olsa da, bir defa bunlar formül haline getirildiğinde belirleyici yargının tekrardan devreye girerek tikel örnekleri yeni kurallara tabi kılmaya başlaması an meselesidir. Bu nedenle, araçsal akıl yeni bir şey sunamaz, sadece mütemadiyen olayın sonrasında sahneye girer ve diyalektik aklın başarılarını tortulaştırır. Bunun gündelik, amiyane bir anlamı vardır. Teknikleri formüller şeklinde tekrar tekrar kullanarak eski bestecilerin başarılarını yeniden üretmenin vereceği tek sonuç renksiz bir tekrar olacaktır, yani özgünlüğü inkar eden müzikal klişeler dizisi. Kendi öznelliklerini müzikal malzeme aracılığıyla ifade etmek isteyen yeni besteciler ifade olanakları bakımından müzikal malzemeye hakim olarak, onu dönüştürmelidir. Rasyonallik yoluyla kazanılan hakimiyetin yeni bir dışavurum olanağı üretmesi ancak müzikal malzemeyi daha fazla sistemleştirmekten vazgeçildiğinde olur. Velhasıl, rasyonelleştirme mengenesi her bestecinin kendi kuşağında biraz daha sıkılaşır.

Adorno'nun müzik felsefesi Weber'in müzik sosyolojisini eleştirel bir bakışla sahiplenir. *Rational and Social Foundations of Music* [Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri] (1921) başlıklı eserinde Weber, müziğin moderniliğe özgü rasyonelleşme sürecine dahil olduğu fikrini öne sürer. Ortaçağ müziği dinden ilham almanın yanı sıra dinsel ayinlerde törensel bir işlev de yükleniyordu, bu da çoksesli füg yapılarına (belirlenmiş değişim ve tekrar kalıpları aracılığıyla gelişen çok-sesli armonilerine) basmakalıplaşmış, sabit ifadelerden oluşan bir nitelik kazandırır. Bunun aksine, Rönesans'tan (1450-1650) Aydınlanmaya (1650-1850) dek Batı Avrupa müziği ortaçağa özgü formülleri terk etmiş, armonik aralıklara, müzik aletlerine ve notalama sistemlerine yeni, matematiksel akıl yürütme süreçlerini tatbik etmiştir. "Klasik müzik" olarak bildiğimiz müzik çok kısa bir sürede, modern majör ve minör ölçeklerini, piyanoyu (sabit, "kromatik", yarım ton aralıklarını temsil eden siyah ve beyaz tuşlarıyla), yeni yaylı ve üflemeli çalgıları, orkestra düzenlemesini ve sonat biçimini, notalar için ortak kabul gören her biri sabit bir değere sahip sembol dizileriyle çift porteli notalamayı ve daha

başkalarını geliştirdi. Çokseslilığin "dikey" boyutunun, yani çok sayıda notanın farklı kombinasyonlarla eşanlı seslendirilmesinin egemenliğinin yerini melodinin "yatay" boyutunun, yani karakteristik bir sıra veya motif oluşturan notalar dizisinin egemenliği aldı. Bu dikey boyutun kendisi de, Adorno'nun "teksesli sonat biçimi" adını verdiği, matematiksel terimlerle tam olarak tanımlanabilen bir dizi armoniyle sınırlandı. (Resimde buna paralel yaşanan gelişme de doğrusal perspektifi, yağ-bazlı boyaların hazırlanma ve mühürlenme tekniklerini, insan biçiminin ve doğal dünyanın gerçekçi tasvirine dair gelenekleri ve önceden tanımlanmış dinsel temalar yerine gündelik hayattan alınmış sıradan sahnelere geçişi içerir). Weber'in bunu tarif edişi "rasyonellik, yani bir deneyim alanının hesaplanabilir kurallara tabi olması yönünde bir eğilim" şeklinde olur. Weber'in savına göre "sanatsal yaratıcılığı anlaşılır ilkeler temelinde hesaplanabilir bir usul biçimine indirgeme eğilimi en çok müzikte görülür" (Weber, 1958, xxii).

Weber, bu rasyonelleşme sürecinin 1850 itibariyle tamamlanmış olduğunu düşünür, bu da demektir ki Batı müziği kendini mükemmelleştirmiştir. Artık, kompozisyon dengesi ve renk tonalitesi fikirlerinin kesinlikle tanımlamadığı resim sanatının aksine, müzikteki "armoni" ve "tonalite", "uyum" ve "uyumsuzluk" terimleri matematiksel oranlarla tanımlanabilir. Bunların nasıl tanımlanacağına dair kesin detaylardansa bunların bu şekilde belirlenebilir olması gerçeği bizim açımızdan daha önemli.

> Armonik triadların veya onların tersine çevrimlerinin içerdiği aralıklar (kusursuz ya da kusurlu) uyuşumlardır. Tüm diğer aralıklar ise uyumsuzluklardır. Uyumsuzluk akortlara dayalı müziğin akorttan akorda ilerlemeyi motive eden temel dinamik unsurudur. Saf akort müziğinin tipik ve en basit uyumsuzları yedinci akortlardır, triadlar halinde çözümlenmeyi talep ederler. Bu içkin gerilimini gevşetmek için uyumsuz akort uyumlu biçimdeki armonik tabanı temsil eden yeni bir akorda geçişi talep eder ... Her hakim yedinci akort, üçüncüden başlayıp majör yedinciyi oluşturan uyumsuz küçülmüş triadı içerir. Bu her iki türden triad armonik olarak bölünmüş beşincilerle karşılaştırıldığında gerçek devrimcilerdir. (Weber, 1958, 3-6)

Weber'in muhafazakar bakışına uygun şekilde, devrim başarısız olmaya mahkûmdur; majör yedinci ve minör dokuzuncu akortları kulla-

narak uyumsuzluğu katmaya çalışan Romantik çaba da kuralı doğrulayan bir istisnadan ibaret kalır (Adorno, 2007b, 52). Adorno ise aksine, on dokuzuncu yüzyılın ortasında bile "klasik müzik" diye anılır olmuş şeye karşı Romantik isyanın gerekliliğini anlar. Hatta onların isyanının radikalleştirilmesini savunur, çünkü "teknik açıdan eğitimli kulaklar için", teksesli sonat biçiminin tonal kombinasyonları artık kullanılamayacak ölçüde tüketilmiştir. "Teknik usullerin en ilerici düzeyinin", der Adorno, "geleneksel sesler için tasarladığı görevler onları yetersiz klişelere çevirir" (Adorno, 2007b, 24-25). Bu bağlamda, klasik müziğin ahenkli aralıkları "kakofoniktir" ve yalnızca uyumsuzluklar ilgiyi hak eder.

Giriş bölümünde bir göz attığımız on iki sesli nota dizisi de dahil olmak üzere atonal müzik devrimi besteciyi kromatik dizinin kısıtlamalarından (yani klasik majör ve minör dizilerin on iki yarım sesi içinden sekiz notanın seçimi) kurtarır. Klasik müzik son derece sınırlı sayıda tonal kombinasyonla yetinmek zorundayken, modernist besteci artık yatay armoninin veya tonal melodinin talepleriyle sınırlanmış değildir. Ancak bu özgürleşmenin kendisi de Adorno'nun müzikal malzemenin gelişiminde tespit ettiği trajik diyalektik uyarınca yeni bir kafes haline gelir:

> Müzikal malzemenin özgürleşmesi ile birlikte, ona teknik bakımdan hükmetme olasılığı ortaya çıktı. Adeta müzik kendisinin konu ettiği malzemenin ona uyguladığı o son doğa gücünün baskısından sıyrılmış, artık bu konuya özgürce, bilinçli şekilde ve açıkça komuta edebilecek durumdadır. Besteci sesleriyle birlikte kendisini de özgürleştirmiştir. (Ancak) sonuç müziğin doğaya hükmettiği bir sistem olur ... Doğanın maddesi üzerinde bilinçli denetimin iki yüzü vardır: insanın doğanın müzikal gücünden özgürleşmesi ve doğanın insan amaçlarına tabi kılınması. Bir yandan da bu teknik, tahakküm anlamında ustalık idealine daha da yaklaşır ... Müzik tarihsel diyalektiğe teslim olduğunda bu süreçte üstüne düşen rolü oynamış olur. On iki ses tekniği gerçekten müziğin kaderidir. Müziği özgürleştirirken zincire vurur. Özne sistemin rasyonalliği aracılığıyla müziğe hakim olur, sonra da kendisi rasyonel sisteme yenik düşer ... Tonal malzemenin kör tahakkümünü kıran usullerinden bu düzenleyici sistem aracılığıyla ikinci bir kör doğa evrilir. (Adorno, 2007b, 39, 47, 49-50)

Sanatsal malzeme ve otonom birey

Şimdi de bu sürecin ayrıntılarına toplumsal bağlamları içinde bakalım. Otonom sanat eserinin tarihsel kaderini çizen aynı güçlerdir, hakikaten sanat bir özgünlük mücadelesi olduğundan iki kader iç içe girmiştir. Geniş açıdan bakıldığında, Adorno'nun sanat tarihinde bireyin ve sanat eserinin karşılıklı evrimi bir yükseliş ve düşüş anlatısını takip eder.

Aydınlanma filozofu Immanuel Kant (1724-1804) ahlaki otonomiyi zaten eylem normları üzerinde rasyonel düşünüm yoluyla bireyin kendi kaderini tayin etmesi olarak tanımlamıştı. Otoritelerden buyruk almayı reddeden ahlaken otonom birey, yalnızca evrensel ilkelerin rehberliğinde rasyonel şekilde kendi kurallarını kendisi koyan bir kişi olarak hareket eder. Her otonom birey evrensel şekilde -yani evrensel ilkelerle mantıksal tutarlılık içinde- akıl yürüttüğünden kendi kendilerine kural koyan kişilerin eylemlerinin tümü, onları işbirliğine zorlayacak dışsal bir otorite veya resmi dine gerek olmaksızın eşgüdüm içinde olacaktır. Hegel'in diyalektik felsefesinin bu liberal vizyona ilave ettiği şey, ahlaki otonominin siyasal özgürlük olarak icrası için gerekli toplumsal koşulların serbest piyasa ekonomisi tarafından sağlandığı fikriydi. Evrensel ilkeler doğrultusunda eğitilmiş bir bürokrasinin rehberlik ettiği proaktif bir devletin de eşlik etmesi halinde bunun toplumsal refah, dolayısıyla herkes için insani mutluluk sağlayacağı söyleniyordu. Hegel'in izinden giden Adorno bunu öznel (otonom bireyler) ile nesnel (bütün toplum) arasında burjuva uzlaşma ideali olarak tarif eder.

Adorno'ya göre, Fransız Devriminden (1789-94) on dokuzuncu yüzyılın ortasına uzanan dönem liberal burjuvazinin gerici aristokrasi karşısındaki yükselişinin zaferidir. Ancak Marx'ın *Critique of Hegel's Philsophy of Right* [Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi] (1843) eseriyle aynı çizgide giden Adorno, Hegelci burjuva uzlaşma idealinde bir sorun tespit eder. Piyasa ekonomisi, genel refah yoluyla insani mutluluk sağlamanın yerine ücretli işçiler ile büyük sermaye arasında kutuplaşmış sınıflı bir toplum üretir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca bu toplumsal kutuplaşma mülk sahibi sınıflara muazzam servet kazandırırken işçi sınıfına yoksulluk ve sefalet getirmiştir. Ayrıca mülksüzler arasında oy verme hakkı, sendika hakkı ve sosyal yardım talep eden militan

bir sosyalist hareket ortaya çıkmış, 1848-52 döneminde yoğun mücadelelere sebep olmuştur. Marx başarısız olan bu devrimleri liberal burjuvazinin özgürlük mücadelesini terk ettiği an olarak teşhis eder. Marx için olduğu gibi Adorno'ya göre de burjuvazinin ilerici tarihsel misyonu bu noktada tükenmiştir. Adorno şunu ileri sürer:

> Burjuvazinin iktidara gelmesine vesile olan araç, gücün kısıtlarından kurtulma, evrensel özgürlük, kendi kaderini tayin hakkı, yani kısaca aydınlanma, bu sınıf bir yönetim sistemine dönüşerek yönettiklerini bastırmak zorunda kaldığında artık burjuvazinin aleyhine dönmüştür. (Adorno ve Horkheimer, 2002, 73)

Adorno 1850'den 1950'ye iktidardaki burjuvazi muhafazakar bir sınıf haline gelirken, toplumun da kapitalist ekonominin hareket yasalarına giderek daha fazla tabi olduğunu savunur. Kitlesel sanayileşmenin yanı sıra nüfusun çoğunluğunun yoksullaşması, sömürge imparatorlukları ve ilk emperyal savaşlar -Charles Dickens'ın tarif ettiği dünya- otonom bireyselliğin "öznelliğinin" karşısındaki yabancılaştırıcı "nesnellik" haline gelir. Anonim toplumsal mekanizmalar kümesi karşısında birey kendini ahlaki otonomi doğrultusunda kendi rasyonel becerilerini kullanamaz halde bulur, giderek toplumsal uyum ile öznel maneviyata çekilme arasında bir tercih yapmaya zorlanır.

Adorno, sanatın kaderinin de otonom bireyin talihiyle yakından bağlantılı olduğuna inanır. Estetikte, sanat eseri ayrıntılar (mesela belli bir anahtardaki notalar ve müzikal motifler veya tekil fırça darbeleri ve kompozisyon unsurları) ile bütünden (örneğin bütün bir sonat ya da tamamlanmış bir görsel eser) oluşur. Adorno'ya göre öznellik ile nesnellik arasındaki toplumsal ilişki sanat eserinde ayrıntılar ile bütün arasındaki denge yoluyla ifade edilir. Toplumda nesnellik hakim olup bireyin otonomisini baskıladığında sanat eserleri de ayrıntıları tahakküm altına alan, sonuçta sanatın şematikleşmesine yol açan bir kavramsal bütünlük sergileme eğilimine girerler. Öznelliğin baskıcı nesnellik karşısındaki protestosu ise ayrıntıların isyanı biçimine bürünür, kompozisyon unsurları sanatsal bütünle çatışmaya başlar.

Bu süreç tarihsel olarak da izlenebilir (Paddison, 1993, 220-23). Handel'in (1685-1759) geliştirdiği, Haydn'ın (1732-1809) tamamladığı, Mozart (1756-91) tarafından ise çoktan saptırılmış klasik sonat, mü-

ziğin dinsel işlevlerinden özgürleşmesini temsil eder (Adorno, 1976b, 160-74). Adorno kompozisyon bakımından "motife dayalı gelişme" fikrinin, yani özgün bir müzikal figürün veya ses kalıbının değiştirmelerle tekrarlanmasının, bu aşamada ortaya çıktığını belirtir (Adorno, 1976b, 160-74). Resimde bunun muadili olan evrim doğrusal perspektifin, Kuzey Avrupalı ustaların gerçekçi temsilî resimlerine varana dek gelişmesidir. Adorno, bilhassa dünyevi sonattaki motife dayalı gelişme ile otonom özgünlük ilkesi arasında bağ kurar, çünkü yarı-mantıksal permütasyonları aracılığıyla eserin biçimine karar veren son derece bireysel bir fragmanın dışavurumudur (Adorno, 1976b, 194-218).

Aydınlanma sırasında, klasik burjuva sanatı döneminde görülen ayrıntılar ile bütün arasındaki tedrici sentez on dokuzuncu yüzyılın ortasında uzlaşmış, dengeli eserlerle zirveye ulaşır. Özellikle Beethoven (1770-1827), "devrimci burjuvazinin müzikal prototipidir", eserleri "toplumsal vesayetten kurtulmuş ve estetik açıdan tümüyle otonom bir müzik" paradigması sunar (Adorno, 1976b, 209). Dinsel işlevlerden kurtulan, böylece kurumsal olarak otonomi kazanan yalnızca müzik değildir, müzikal malzeme de eğlence ve tören amaçlarına hizmet etmekten kurtulur, kendisine "kendi kendine yeterli bir motivasyon bağlamı" sunmasıyla da estetik otonomisi oluşur (Adorno, 1976b, 209). Beethoven'ın bunu başarmasını sağlayan, sanki daha en başta kompozisyonun biçimsel zorunluluğu ile oluşmuşçasına nihayetinde kendi üzerine dönen, böylece eserin bütün parçalarını kendi kendini üreten bir bütünün sihirli çemberi içinde toplayan bir motifin sistemli şekilde geliştirilmesidir (Adorno, 2002, 162-80). Bu müzikal biçim kendi kurallarını kendisi koyan rasyonel bir varlık olarak otonom bireyin toplumsal gerçekliğini ifade etmekle kalmaz, parçalar ile bütün arasındaki ahenkli denge ya da organik bütünsellik bu bireyin toplumsal bütünsellikle geçici uzlaşmasını da yansıtır. Adorno Beethoven'ın organik müzikal bütünsellikleri ile Hegel felsefesindeki tikel ile evrenselin zihinsel uzlaşması arasında bağ kurar, her ikisinin de aynı tarihsel anı ifade ettiklerini savunur (Adorno, 2002, 162-80).

Geç Romantizmden müzikal modernizme

Beethoven'ın döneminin ardından, şeyleşen ve anonimleşen toplumsal bağlam ahlaki eylem üzerinde ciddi kısıtlar dayatmaya başladıkça, oto-

nom birey bağımsızlığını korumak için geç Romantik öznellikte kendi içine çekilmeyi tercih eder. Entelektüel özgürlük toplumsal tutsaklığın karşısına çıkarılarak kurtarılır; evrensel ile tikelin, nesnel ile öznelin, toplumsal ile bireyselin, bütün ile parçaların arasındaki dengeli ilişki dağılır. Burjuva sanatının tutsaklığı olumsuzlama gücü çözülerek geleneksel sıradanlıklar ve sanatsal yavanlıklar haline geldikçe, hakim sanatsal biçimler devlet senfoni orkestralarının resmi repertuarları da dahil olmak üzere, "olumlayıcı kültür" haline gelir. Aslında, der Adorno, Beethoven'ın eserlerinin son döneminde bu süreç zaten öngörülebilir durumdaydı. "Late Style in Beethoven" [Beethoven'ın Son Dönem Uslubu] ve "Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis" [Yabancılaşmış Başyapıt: Missa Solemnis] başlıklı yazılarında Adorno "sanat tarihinde son dönem eserleri felaketle sonuçlanır" tespitini yapar (Adorno, 2002, 567); bilhassa Beethoven'ın son dönem eserleri, öznel ifade anlarının aksine müzikal geleneklere parçalı atıflar ile öznel ile nesnel arasındaki süreksizliği temsil etmektedir (Adorno, 2002). Siyaseten liberal, otonom birey, bireyselliğin gerçekleşmesine karşı direnç şeklinde karşısına çıkan nesnel toplumsal-tarihsel bağlama yabancılaşır.

Adorno'ya göre, müzikal modernizm Beethoven'ın başarılarının sonrasında, müzikal içerik rasyonelleşirken klasik müziğin biçimsel bütünlüğünün parçalanmasıyla başlar. Bu süreci kurgulayışında, dışavurum tarafında Romantik bestecilerin, özellikle de Schumann'ın (1810-56) "lirik içe dönüklüğü" teksesli müzikte içkin olan uyumsuzluk imkanlarını kullanarak "gelişen varyasyon" tekniğini yoğunlaştırır, Brahms (1833-97) ile bu evrim zirvesine ulaşır. Bu sürecin görsel sanatlardaki benzeri Empresyonizmdir; bu akım da teknik bakımdan en nesnel gerçekçi resimde bile mevcut olan öznellik kalıntılarını -gözlemcinin perspektifini- kullanır ve bunu algılama anının resimlenmesi haline getirir. Adorno'nun savma göre, Brahms'ın

> burjuva toplumunun bireyselci safhasının damgasını [taşıdığı] öylesine tartışma götürmez ki, artık beylik bir söz haline gelmiştir. Beethoven'da bütünsellik kategorisi doğru topluma dair bir resmi muhafaza etmektedir hala; Brahms'da ise solarak, şahsi duyguların örgütlenmesi için kendi kendine yeterli bir estetik ilkeye dönüşür. (Adorno, 1976b, 63-64)

Diğer müzikal gelişim hattında dışsal, "sanatsal olmayan" seslerin müzi-

kal malzemeye dahil etmesi yoluyla müziği yenilemeye yönelik bir çaba bulunur. Berlioz (1803-69) ile başlayarak, senfonik olmayan kaynaklardan -panayır zilleri, gösterişli trompet geçişleri, endüstriyel kornalar ve benzeri- gelen tesadüfi müzik eserlerin dokusuna yedirilir. Bu sürecin nihayetinde, örneğin yirminci yüzyılda John Cage'in sanatsal müziğine varılır, söz konusu müzikte tasarlanmış müzikal sesler yerini tamamen tesadüfi ortam gürültüsüne bırakır. Resimdeki muadili de elbette montaj ve kolaj teknikleridir.

Bu hattın sonunda Wagner'in "bütünsel eseri" vardır ki, Adorno bunu Brahms'ın başarılarının karşıtı, son derece çelişkili bir gelişme olarak yorumlar. Bir yandan, Wagner müzikal malzemenin dağılışını daha ileriye taşır çünkü senfonik olmayan seslerin müzikal dokuya dahil edilmesinde yeni bir zirveyi temsil eder. Öte yandan, tesadüfi seslerin, konuşulan sözlerin, pervane gürültülerinin ve benzerlerinin Wagner'in bütünsel operalarına dahil edilmesi bunları rasyonelleştirme sürecine tabi tutar. Paddison'un işaret ettiği üzere, Wagner motife dayalı ve armonik kurgu, orkestra tekniklerinin iyileştirilmesi ve yeni çalgıların geliştirilmesi, zaman duygusu ve müzik ile tiyatronun bir araya getirilmesi türünden, müzikal malzemenin teknik yapısının ilerici bir rasyonelleştirmesine girişmişti hiç kuşkusuz (Adorno, 1993, 243). Yine de Adorno, Wagner'in teknik ilerlemesinin dışavurumcu tepkinin hizmetine koşulduğunu, özellikle Wagner'in sanat eserini onu doğal gibi gösterecek ölçüde kusursuz yapmaya çalıştığını düşünür (Adorno, 1981, 82-97). Bu ise modern dünyanın karşısında büyülenmiş bir alternatif olacak "doğal", sahici bir yaşam biçimini, "doğal" olduğu için baskın ve yekpare bir alternatifi ortaya çıkarmaya dönük muhafazakar bir arzuyu ima eder (Adorno, 1981, 82-97). Adorno'nun yorumunda, büyücünün çırağında olduğu gibi bu kültürel malzemeleri bir alışkanlığa dönüştürür, o da kendini kullanana hakim olur:

> Doğaya hakim olup sonra da doğanın boyunduruğuna giren adam hakkındaki kıssa (Wagner'in operası) *The Ring*'de tarihsel bir boyut kazanır: Burjuvazinin zaferiyle birlikte toplumun doğal bir süreç gibi olduğu, "kaderinin yazılmış" olduğu düşüncesi onaylanmış olur. (Adorno, 1981, 137-38)

Toplumu yeniden büyüleme çabası müzikal "hücrelere" kadar ulaşır, çünkü Adorno buradaki idealin müzikal eseri doğanın bir fragmanı şek-

linde sunmak olduğunu belirtir. Wagner'in motifleri kendilerini kimyasal elementler tablosundan alınmış kalemlerin ontolojik şahsiyetine sahipmiş gibi gösterir, onları metafizik Varlığa dair yirminci yüzyılın varoluşçu fikirlerinin habercileri haline getirir (Adorno, 1981, 31-47). Ancak, der Adorno, bu tam bir başarı kazanamaz, çünkü bu motiflerin her birinin durağan ve bütünleşmemiş nitelikleri total birlik idealini sekteye uğratır, öyle ki "bütünsel eser" yakından incelendiğinde dağılarak bir fragmanlar öbeğine döner. Üstelik bu motiflerin çoğu gayet basmakalıptır; mesela, tesadüfi bir trompet geçişinin bütün bir motif olarak gelişmesi ve gelişme yoluyla bütün bir müzikal sekansa genişlemesi. Kalıcı bir sanatsal önem arz etmeyen, gösterişli ticari eğlenceyi yansıtırlar. Adorno'ya göre *bunun* gösterdiği de Wagner'in eserinin aslında Brahms'ın giriştiği türden müzikal malzemenin rasyonelleştirilmesine karşıt bir süreci yansıttığıdır. Adorno, dinleyiciyi büyülemek adına ikinci el klişelerin sanat müziğiyle iç içe geçmesinin müzikal malzemenin metalaşması anlamına geldiğini, öyle ki Wagner'in karşıt kutuplar olan Romantik dışavurum ile ticari eğlenceyi bir arada taşıdığını düşünür.

Geç Romantik dönemdeki Brahms ile Wagner karşıtlığı Adorno'nun müzikal modernizm tahlilinin merkezindeki şekil verici karşıtlığın habercisidir, yani şimdi göreceğimiz Schönberg-Stravinski karşıtlığının.

Schönberg ve rasyonelleştirme

Schönberg Adorno'nun sanat çizgisinin "rasyonelleştirme" kutbunu temsil eder. Schönberg'in karşısındaki sorun tonal müziğin bütünselliği içinde toplumsal-tarihsel olarak yanlışlanmış ve bir dizi kültürel klişe haline gelmiş olmasıdır (Adorno, 2007b, 25). Bulduğu çözüm, "dizisellik" ya da müzikal malzemenin "dodekafonik" rasyonelleştirmesi olarak bilinen, klasik armoniden atonal kompozisyona geçişi mümkün kılan on iki sesli dizi usulüdür.

On iki sesli nota dizisinin besteleme sürecinden ziyade malzemenin hazırlanması olduğunu, bu bakımdan Empresyonistlerin renk teorisi ile düzenlenmiş küçük noktaları kullanma tekniğinin tekil bir resmin kompozisyonu ile aynı olmamasına benzediğini anlamamız şart. Mesela Webern, "kötü dizisellik" örneğidir; çünkü son eserleri "nota-

lara çevrilmiş dizi şemalarından" ibarettir, yani malzemenin hazırlanması kompozisyon sürecini ele geçirmiş ve steril bir formül haline gelmiştir (Adorno, 2007b, 81). Schönberg'in büyüklüğü ise aksine, müziğin rasyonelliğini geliştiren bir teknik yenilik getirmesinden değil, armonik dizilerin sözde doğallığından koparak teknik denetimi bunların ötesinde üretilen "irrasyonel" uyumsuzluklara genişletmesinden gelir. Schönberg büyüktür, çünkü tamamen yeni bir çerçeve içindeki sistemli çeşitlemeler yoluyla klasik geleneği aynı anda hem aşan hem de muhafaza eden ve yirminci yüzyılın birinci yarısında yaşayan bireylerin en derin deneyimlerine seslenen, muazzam ifade gücüne sahip sonatlar bestelemiştir.

Adorno'nun diziselliği yorumlayışı, onun parçaların bütünle bütünleşmesini öngören klasik gelenekten kopuşunu "yalıtılmışlığının sınırlarını çizen sessizlik uçurumunun" bir kenarında iletişim kurmaya çabalayan, kimsesiz modern bireyin çilesini dile getiren bir protesto olarak kavramasına dayanır (Adorno, 2007b, 30). Bu görüşü genelleştiren Adorno şunu öne sürer:

> Modern müziğin öznesi, müziğin kendisi hakkında bir vaka incelemesi sunduğu özne, geç burjuva dönemin özgürleşmiş, yalıtılmış, somut öznesidir. Bu somut öznellik ve onun onca radikallikle ve baştan aşağı şekillendirdiği malzeme Schönberg'e estetik nesnelleştirme kanonu sağlamaktadır. (Adorno, 2007b, 41)

Dizisellik bir anlamda mutlak yabancılaşma ve mutlak baskı demektir. "Müziği baskıcı toplumun bir resmi haline getiren", diye yazar Adorno, "bestelemenin teknik usulleri ... modern müziğin ötesine ilerleyen kitlesel üretim usullerinden daha gelişkindir ... baskıcı topluma hizmet eder" (Adorno, 2007b, 84). Bir yandan da, gerçeklik ahenk içinde uzlaşmış gibi göründüğünde hakikatin uzlaşmamış temsili o gerçekliği yalanlar, böylece "eleştirel özün özgürleşmesi ancak kendisinden vazgeçen, parçalı bir eserde mümkün olur" (Adorno, 2007b, 93).

Öyleyse Adorno Schönberg'in rasyonelleştirilmiş müziğinde hem eleştirel potansiyelin hem de trajik bir diyalektiğin işbaşında olduğunu düşünür. Schönberg'e hayranlığına ve modernist müzikte diziselliği tercih etmesine rağmen Adorno gelenekten bu kopuşun kendisinin de yerini aldığı nesnellik kadar kısıtlayıcı, yeni bir nesnellik içinde donma

eğiliminde olduğunu tespit eden yıkıcı bir tahlil yapmaktan geri durmaz. On iki ses tekniği keyfi olarak belirlenmiş ardıl bir ses dizisinin seçilmesini gerektirir, besteleme kuralı da yeni bir grup ortaya çıkmadan önce her on iki sesin de (hangi sırada olursa olsun) duyulması zorunluluğudur. Bu bağlamda Adorno'yu özellikle çarpan nokta, besteci herhangi bir müzikal sekansta, ister "yatay" olarak ezgide isterse "dikey" olarak çoksesli biçimde on iki notayı tükettikçe besteleme seçeneklerinin neredeyse sıfırlanmasıdır. Mantıksal tümdengelim, oyunlu kendiliğindenliği tehdit etmektedir, Adorno'nun dışavurumcu öznenin bizzat kendisinin öznelliği nesnelleştirerek dışsallaştırmasındaki "yabancılaşma" ile kastettiği şeyin çarpıcı bir sergilenişidir bu. Besteleme usulünün mantıksal tutarlılığına körlemesine teslimiyet, hem bu usulü bir malzeme hazırlığı olmaktan çıkarıp bestelerin üretilmesinde izlenmesi gereken bir kurala dönüştürüyor hem de yeni ifade tarzlarının belirdiği uzamda dışavurum imkanlarını daraltan bir mantık yaratıyor.

> Sadece bu kuralların değil, onların alt kategorilerinin de soyutluğunun kökleri tarihsel öznenin malzemenin tarihsel unsurları ile ancak en genel tanımlar alanında anlaşma sağlayabilir olması gerçeğinde yatar ... Besteleme iradesi ile daimi permütasyon iddiasının, ki bu iddia tarihsel olarak kromatik dizi malzemesinde –yani seslerin tekrarlanmasına direnişte– ortaya çıkar, malzemenin baştan sona düzenlenmesi anlamında doğa üzerinde mutlak müzikal tahakküm kurulmasında anlaşması ancak dizi aracılığıyla matematiksel belirlenimde mümkün olur. İşte bu soyut uzlaşmadır ki, nihai tahlilde, tabi kılınmış malzeme içinde yabancılaşmış, düşman ve mütehakkim bir güç olarak kuralların müstakil sistemini öznenin karşısına çıkarır. Bu özneyi küçük düşürür, öznenin malzemeye bütünüyle boyun eğdirdiği, onu kendi matematiksel mantığına bağladığı anda özneyi malzemenin ve içi boş bir kurallar kavramının tutsağı haline getirir ... Zira on iki ses tekniğinde malzemenin rasyonalitesi ... kendisini körlemesine öznenin iradesine dayatır, böylece irrasyonellik olarak zafer kazanır. (Adorno, 2007b, 87)

Sanatsal öznelliğin bu koşullar altında dışavurumu, bizzat rasyonel kurgu yöntemi tarafından disipline sokulması anlamına gelir, öyle ki tam da görünüşte geleneksellikten özgürleştiği anda bir özgürlük kaybı yaşar. Sonuçta nota dizisine dayalı besteleme usulleri müzikal malzemenin tamamına yayılırken, rasyonel kurgu geleneksel olan her şeyi yok ederek modernist müziği tümleşik bir estetiğe tabi kılar. Bu-

rada, özellikle de Schönberg'in takipçileri arasında, "göz kamaştırıcı ölçüde kapalı bir müziğin" tam anlamıyla "sesin atomlarına ayrılmasından" ibaret kalmasını sağlayacak bolca potansiyel vardır (Adorno, 2007b, 62). Adorno'nun dışavurum imkanlarının açılması ve kapanması şeklindeki bu diyalektik sürece dair tahlili inceliklidir, rasyonelleşmenin özneden irrasyonel kalıntıları sıkıp çıkardığı, onları teknik yenilik aracılığıyla dışavurum imkanlarına dönüştürdüğü, özneyi ise suyu sıkılmış, boş ve sığ bir halde bıraktığı bir tür suyunu çıkarma işlemini hatırlatır. Yeni dışavurum imkanlarının kazanılabilmesi için, bir sonraki seferde öznenin daha da sıkılması gerekir. Adorno'ya göre, Schönberg'in müziğinin bütünsel tutarlılığı, dışavurumcu özne için bir demir kafese dönüşür; özne kendisini rasyonel şekilde tahakküm kurmak istediği müzikal malzemenin rasyonel tahakkümü altında bulur. Tahakküm anlamında özgürleştirme ile 'müziğin zincirlerinden kurtarılarak zincirlenmesi" sürecidir bu.

Stravinski ve sahicilik

"Rasyonelleşme"nin karşıt kutbu "sahicilik"tir ve *Philosophy of Modern Music* eserinin ikinci kısmında Adorno Igor Stravinski'nin çalışmalarıyla, en başta da *Rite of Spring* (1913) eseriyle bir polemiğe girişir. Adorno'ya göre, Stravinski yabancılaşmış öznenin amaçlılığının karşısında modernizmin tekniklerini kullanır, ilkel, çocuksu ve kolektif olana geri dönerek sahici dışavurumu keşfetmek ister. Adorno'nun Stravinski'ye son derece eleştirel yaklaşmasının gerisinde üç tespit yatar:

(1) Yabancılaşmayı bilinç düzeyine çıkarmak ve uzlaşmanın imkan-larını aramak varken, entelektüel geriye dönüş yabancılaşmayı kabul eder ve kolektif ayinlerde telafi arar, oysa 1930'larda bunun korkutucu siyasi yansımaları görülmüştür.

(2) Müzikal malzemeyi rasyonel kurgu yoluyla geliştirmek yerine, estetik gerileme sadece baskın etkiler üretme arayışında mevcut teknikler repertuarına saldırır, aslında popülerliğe uyumunu açığa vurur.

(3) Algıları ve duyguları açığa çıkarmak üzere rasyonelleştirilmiş malzemeden yeni dışavurum imkanları çıkarmak yerine, duy-

gusal gerileme yetişkin arzularının karmaşıklığını inkar edip çocuksu tepkilerin basitliğini tercih eder.

Başka bir deyişle, Stravinski kendisini modernizmin düşkün, klasik armonisinin yitik Cennetine geri dönmenin mümkün olduğunu hayal etmekten aciz halde bulur. Verdiği tepki bir başına bireyselliği yok etmek, onun yerine modernist duyarlılığı modern kaygı olmaksızın muhafaza eden kolektif konformizmi koymaktır. Stravinski'nin bu bağlamda folklorik ve neo-klasik unsurları kullanışı Adorno'ya, modernlik öncesindeki cemaate duyulan derin bir özlemin hayat verdiği, eleştirel boyuttan yoksun bir estetik pastiş olarak görünür. Buradaki faşist çağrışımlardan afallayan Adorno bunun siyaseten kaygı verici, psikolojik açıdan da rahatsız edici olduğunu kanıtlamak niyetiyle, Stravinski'nin eserlerindeki biçimsel ve maddi öğelere odaklanır.

Adorno'nun savına göre, Stravinski'nin eserinde yeni bir kafesi çağrıştıran atonal müzik unsurları -çoksesli yapısı ve bunun sonucunda tonal zıtlıkların yokluğu; bir ses uzamını matematiksel biçimde tüketerek tümleşik bir estetik oluşturması- müziğe çeşitleme katabilmek için ritme yaslanmasını dayatır. *Petrouchka* (1911) ve *The Rite of Spring* eserlerinde bu, ilkel geçmişten kaynaklanan ve gelişmeyi dışardan yönlendiren dışsal bir çerçeve doğrultusunda müzikal malzemeden kopma eğilimindeki ilkel davul vuruşları biçimini alır.

> (Stravinski) müziğin –tümüyle gelişmiş burjuva öznenin çok gerisinde, geri kalmış haliyle– amaçtan yoksun, anlam önermek yerine sadece bedensel bir heyecan uyandıran bir unsur işlevi gördüğü bir yöne doğru çekilir ... Shönberg'de her şey kendi içine çekilen bir başına öznelliği temel alır ... Stravinski'nin durumunda ise öznellik bir fedakarlık niteliği kazanır, ancak –insancıl sanat geleneğini küçümsediği yer de burasıdır– müzik kurbandan ziyade yıkıcı unsurla özdeşleşir ... Her ikisinin (*Petrouchka* ve *Rite*) ortak bir nüvesi vardır: hümaniszm karşıtı kolektife kendini feda etme; trajedisi olmayan, yenilenmiş bir insan imgesi adına değil, yalnızca kurban tarafından fark edilen bir durumun körlemesine olumlanması şeklinde bir feda etme. (Adorno, 2007, 103–7)

Sonuçta, müzik (ve ona eşlik eden sıçramalı, kasılmalı dans) yıkıcı saldırganlığın harekete geçirdiği çocuksu gerilemenin çocukluk döneminin mutluluğuna dönüşle değil de acılı bir huzursuzluk haline yol aç-

masında olduğu gibi, burjuva benin şizoid durumlar şeklinde çözülmesini taklit eder. Varşova Ayaklanması ile Nazilerin imha kamplarının açığa çıkması arasındaki dönemde yazmakta olan Adorno belli ki "hümanizm karşıtı kolektife kendini feda etme; trajedisi olmayan, yenilenmiş bir insan imgesi adına değil, ... körlemesine olumlama şeklinde bir feda etme"nin müzikal imgesi olarak tarif ettiği şey karşısında sarsılmıştır (Adorno, 2007b, 107). Başka bir deyişle, Adorno totaliterliğe fon müziği hazırladığını düşündüğü şey karşısında düpedüz afallamıştır.

Schönberg/Stravinski karşıtlığının önemini tartışarak, Adorno'nun konumunu özetlemeye girişelim şimdi. Adorno'nun modernizme ilişkin tavrının kafa karıştırması mümkündür, çünkü betimleyici ve değerlendirici eleştiriyi, olguyu ve değeri iç içe geçirmesi diyalektik felsefe açısından tipik olsa da Anglo-Amerikan sanat eleştirisi için alışılmadık bir durumdur.

- *Betimleyici olarak*, Adorno'nun Schönberg/Stravinski karşıtlığına dair konumu araçsal akıl ve meta şeyleşmesi analizinden kaynaklanır. Modern rasyonelleştirme, niteliğe dair maddi farkları ("özdeş olmayanı") doğal çevrenin ve bireysel eşsizliğin özünü bir köşeye kaldırarak soyut, formel, yarı matematiksel sistemler oluşturan nicel, ideal benzerliklere ("özdeşlik düşüncesi") indirger. Bu durumda modern düşüncede iki kutup oluşur: boş, soyut, formel rasyonallik ve buna karşı bir tepki, doğrudan doğallığa, öze ve eşsizliğe, kısaca "sahiciliğe" dönmek isteyen, *aklı topyekûn bir kenara bırakan* Romantik arzu. Adorno için "sahicilik" nostaljiden ibarettir. Rasyonalliğin ve irrasyonelin, -yani rasyonelleşmenin ve sahiciliğin- sanat dünyasında da karşılıkları vardır. İdeal tipler olarak modernist rasyonelleşme ve modernist sahicilik vardır: biri soyutlama ve formalizm yönünde giderken diğeri ilkel, çocuksu, yabani olana yönelerek sanatsal kurgunun yerine tesadüfi karşılaşmaları ve kör dışavurumu tercih eder. Elbette gerçek hayatta sanatsal çizginin bu ideal kutupları çoğu zaman bir arada bulunur; ancak Schönberg ve Stravinski'de Adorno rasyonelleşmeye (ilerlemeye) karşı sahicilik (nostaljik gericilik) analizini örnekleyen görece saf örnekler bulduğunu düşünür.

- *Kural koyucu olarak*, Adorno Schönberg'i Stravinski'ye, rasyonel kurgu ve müzikal rasyonelleşmeyi bireysellik karşıtı sahicilik ve nostaljik pastişe tercih etse de, aslında tam anlamıyla diziselliği savunmaz. Aksine, Adorno üçüncü bir seçenek olarak gerçekten devrimci bir "enformel müzik" veya "özgür atonallik" görmeyi ister (Adorno, 2007b, 52). Nitekim Schönberg'in de 1918-23 dönemindeki kısa ömürlü özgür atonallik isyanının ardından bir tür düzenin yeniden tesisi olduğunu düşünür. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, "yeni müziğin yaşlanması" diye adlandırdığı şey -yani diziselliğin yozlaşarak steril formüller haline gelmesi- bağlamında Adorno yeni bir doğrultu umuduyla Karl-Heinz Stockhausen'e baktı. "Enformel bir müzik", diye yazar Adorno, "revize edilmemiş, sınırlanmamış bir özgürlük iddiasını kabullenmek zorunda kalacak" (Adorno, 1998, 275), Schönberg/Stravinski karşıtlığının ötesinde keşfedilmemiş alanlara girecektir. Ancak *Philosophy of Modern Music* kitabında Adorno, anlamlı bir "enformel müzik" tarihsel olarak bulunmadığından görece muhafazakar Stravinski karşısında görece ilerici Schönberg'e meyleder.

Adorno'nun müzik konusundaki konumu resim sanatına tercüme ettiğimizde çok daha netleşecektir, çünkü Schönberg/Stravinski karşıtlığı Kandinski ile Nolde arasındaki karşıtlığı andırmaktadır.

Kandinski ve ilerleme

İşe bakın ki, Schönberg de "The Relationship to the Text" [Metinle İlişki] başlıklı yazısında kendi müziğinin, Kandinski'nin "dışsal objenin işlevinin hemen sadece renk ve biçimde doğaçlama için bir itki sağlamak olduğu", hem dışsal dünyadan hem de soyut kavramlardan özgürleşmiş resmiyle birebir örtüştüğünü ilan eder (Schönberg, 2003, 89-90). Bu biraz kafa karıştırıcı gelebilir, zira Kandinski Malevich'le birlikte modernizmde soyutlamayı başlatanlar arasında yer alır, fakat aslında müzikte ve resimde rasyonel kurgu hakkında önemli bir noktaya işaret eder. Onun başardığı soyutlama tikel deneyimlerden evrensel kavramlar geliştirme anlamında değil, belirli duyumlardan genel anlamda algılamalara doğru bir soyutlamadır. *VII. Kompozisyon* (1913) ve *VIII. Kompozisyon* (1923) isimli ünlü eserlerinde Kandinski, rasyonel kurgu ve kendiliğinden dışavurum anlamında Adorno'nun savunduğu şeyi sergiler.

VII. Kompozisyon eski algılar ve duygular evreninin çözülüşünü ve yeni bir duygusal ve ruhsal evrenin doğuşunu inceler. Resmin biçimsel kompozisyonu, dinamik bir gerilim alanının merkezdeki göz benzeri yapıdan başlaması, ardından sol alttan sağ üste uzanan köşegen boyunca saçılması, bu yenilenme felaketinin oval çerçevesi boyunca dağılmış yuvarlak simgelerde duraklamasıyla oluşur. Canlı renkler, biçim ile biçimsizlik arasındaki eşikte gidip gelen çok sayıda şeklin yoğun renkleri ile boz renkli arayer renklendirmelerinin doygunluğu arasındaki karşıtlıklarla bir derinlik alanı oluşturmaktadır. Pürüzlü bir yıkıcı olaydan hareket eden kozmolojik bir diyagramı andıran sol alttan, yaratılmış varlıkların ve istikrar verici yapıların ortaya çıktığı sağ üst köşeye, resim son derece zengin çağrışımlarla yüklüdür. Birkaç kavram üstü kapalı ima edilir; örneğin Kandinski'nin bu tablo için yaptığı taslaklarda açıkça Kitabı Mukaddes'teki yaradılış ve vahiy temalarına gönderme yapılır. Bazı nesneler de ima edilir; örneğin Kandinski'nin atomun parçalanmasına ilgisi ile bulut çemberlerindeki parçacık izleri. Yine de resim geleneksel temsili sanat alanına karışmaya yanaşmaz. Ressamlık geleneğini diyalektik şekilde olumsuzlar, onunla teması koruduğunda bile onu geçersiz kılar (ilk taslaklardaki folklorik iblis figürlerinin de işaret ettiği üzere, *VII. Kompozisyon* sonuçta "cennetten kovulan meleklerin cehenneme düşüşünün", modernist bir anlatımıdır).

Sanatta Ruhsallık Üzerine (1910)[21] başlıklı kitabında Kandinski, algısal ve duygulanımsal alanın gayrı-nesnel ve gayrı-temsili sanatı olan soyutlamanın, fotoğrafın icadının resimde yarattığı krize çözüm olduğunu savunur. Kandinski'nin fikirleri, resmin düz bir yüzey üzerindeki çizgiler ve renklerden ibaret olduğu türünden yavan bir biçimcilik meselesi değildir. Aksine, renk ve çizgi arasındaki yapıcı ilişkilerin araştırılması (ve Kandinski bu meselede bilimsel teori ile mistik bakışı bir araya getirir) yeni bir duyum ve duygular kıtasının keşfine matuftur. Kandinski'nin eserlerinde bu, Mavi Atlı[22] döneminin post-Empresyonizminden itibaren adım adım gelişir. 1910'a gelirken,

21- Kandinski, Vasili, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev.: Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2013.

22- *Mavi Atlı* (Der Blaue Reiter) Franz Marc ve Wassily Kandinski'nin öncülük ettiği bir Ekspresyonist ressamlar grubuydu. İsmini Kandinski'nin bir tablosundan alan grubun diğer üyeleri arasında August Macke, Gabriele Munter, Paul Klee, Alexei Jawlensky ve Heinrich Campendonk vardı. -çn

algılama ediminin temsilini gerçeklik uyaranından giderek kopan geniş, öznel fırça darbelerine doğru kışkırtır ve bilinçdışı çatışmaları dışa vuran simgesel unsurlarla karmaşıklaştırır. 1910'daki "ruhsal dönüm noktası'nda Kandinski'nin belirli algılama edimlerine yönelik içe dönüşü genel anlamda algılamanın araştırılması olanağının önünü açar. Belirli algılama edimlerini Empresyonizmden türetilmiş bir tarzda kaydeden "İzlenimler"i yapar. Bunların ardından, sınırsız renk türünden renklerin ayrıştırılması ve bunların doygunluğunun giderek arttırılması, çizgilerin ve biçimlerin temsili desteklerinden sapması ilkeleri uyarınca görsel malzemeyi yeniden işleyen "Doğaçlamalar" gelir. "Kompozisyonlar"da ise Kandinski'nin "Doğaçlamalar"ı, bütünüyle emsalsiz algılar ve duygular potansiyelini serbest bırakma amacıyla ikinci bir revizyondan geçer (Kester, 1983, 256). Kandinski'nin Kompozisyonları henüz doğmamış yepyeni bir dünya için yeni duyu aygıtlarıdır. Böylesi bir sanatçı "belki de niyeti bu olmasa da bir filozoftur", tahayyül edilebilir tüm durumların en iyisinin bu olduğu fikrini reddeder ve aksini öne sürer: "Mevcut şekliyle, mümkün olan tek dünya bu değildir" (Kester, 1983, 255).

Değerler ve duygularda her türden sabit biçime tapınmayı yasaklayan daimi bir devrimi ısrarla talep etmesiyle Kandinski, Adorno'nun dışavurumcu özgürleşme ve kısıtlayıcı nesnellik diyalektiğinin habercisidir. Kandinski'ye göre, "eski değerleri bir kenara iten yeni değerlerden mütemadiyen engeller yaratılır", "içsel zorunluluğun etkisi" adını verdiği bu süreçte "sanatın gelişmesi dışsal ve nesnel olanın tarihsel ve öznel olanın terimleriyle sürekli ilerleyen bir ifadesidir" (Kandinski, 1970, 51). "Açıktır ki", diye ekler, "bir sanatın içsel ruhu herhangi bir dönemin dışsal biçimini daha ileriye taşımak için bir sıçrama taşı olarak kullanır" (Kandinski, 1970, 51). Kandinski'nin insanlık durumunu ve doğal çevreyi bilimsel bulgularla iç içe bir mistik maneviyat aracılığıyla anlıyor olması onu 1910 ile 1923 arasındaki "tarihsel ve öznel olanı" bir kriz anı, hatta bir uyumsuzluk olarak kavramaktan alıkoymaz.

> Renklerin çekişmesi, kaybettiğimiz denge duygusu, sendeleyen ilkeler, beklenmedik taarruzlar, büyük sorular, nafileliği aşikar çabalamalar, fırtına ve bora, kırılmış zincirler, antitezler ve çelişkiler –işte *bizim* armonimiz bunlardan oluşuyor ... Sadece tekil parçalar hayati. Geri kalan her şey (temsil

unsuru da dahil) ikincil. İki rengin birleşimi modern koşulların mantıksal sonucu. (Kandinski, 1970, 66)

Rus Devrimi *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabında bir kehanet olarak ifade edilen yeni bir insanlığı müjdeler gibiydi. 1918 ile 1921 arasında Kandinski de Moskova'da Lissitsky ile çalıştı, ardından Almanya'ya dönerek Bauhaus akımının kurucu üyelerinden biri oldu. Schönberg modern toplumdaki otonom bireyin acıklı halini dramatize ediyorsa eğer, Kandinski de sanat teorisinde ana hatlarını çizdiği ruhsal deneyimler temelinde sensoryumu[23] yeniden inşa etmeye muktedir yenilenmiş bir insanlık umudunu dile getirir. Ancak Kandinski'nin öngördüğü kültürel devrim Rusya'da yaşanan, giderek otoriterleşerek, sanatın kullanım değeri kitleleri eğitmek olan bir nesneye indirgenmesini talep eden süreçle bir değildi. Yine de Rusya'dayken, Konstrüktivizmin haşin estetiğinin nüfuzu Kandinski'nin renklerini ve çizgilerini pastel tonlardan ve plastik çizgilerden uzaklaştırdı. Almanya'ya dönüşü ile birlikte, Kandinski'nin sanatı çıkarılabilir renklere dayalı doygunlaşmamış renk türlerine ve arklarla çizgilerin kesişmesiyle dairelerin ve poligonların ortaya çıktığı geometrik soyutlamalara yönelir. Bauhaus'la birlikte çalışan Kandinski, resmin kendisinin kompozisyon ilkeleri üzerine giderek daha biçimsel düşünümle yeni dünyanın kimyasal unsurlarını resmetmek ile bu resmin ulaşmayı hedeflediği duyular ve duygular devrimi arasında bağlantı kurdu. Duyuların çaprazlama kesişmesini anlatan *Sinestezi* düşüncesiyle, Kandinski bütüncül sanat eserinin modernist bir versiyonuna doğru hareket ettiyse de bu etkilemek üzere tasarlanmış bir eğlence kompleksinden ziyade günlük yaşamın yenilenmesi için bir ideal odak olarak kaldı. *VIII. Kompozisyon*'da (1923), algısal yenilenmenin girdabında doğan ve pekişen sahte-biçimlerin isyanı, nesnel bileşenlerden yarı-temsili unsurlar oluşturan yarı-biçimsel bir "göz lisanı" içerisinde istikrar kazanır.

Işınlar saçan göz benzeri yapı merkezin hemen sağında kalır, güneş benzeri yuvarlak cisimlerin (sol üstten sağ alta) ve at ve kuşlara benzer hayvanları ima eden geometrik *chiaroscuro*[24] (sol alttan sağ üste) köşegenleriyle kesilmektedir artık. Renk yoğunluğu ve geometrik coş-

23- Bilinçli ruhsal etkinlikler bütününü belirten terim. -çn
24- Yağlıboya resimde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı. -çn

ku açık üçgenimsi dağ-benzeri yapıları arka plana iterken, bütünsellik manza resimlerine, hatta Kandinski'nin kendi ünlü tablosu *Mavi Dağ*'a (1908) fark edilir bir gönderme yapar. Yine de temsili jestlerin, gerçeklikteki verili bir uyarıdan soyutlanmış unsurlar olmaktan ziyade biçim ile soğuk (mavi) ve sıcağın (sarı) etkileşimi arasındaki dinamik dengeden dışarı doğru *yansıtmalar* şeklinde kavranması gerekir. Algıyı (diyelim arzunun merceğinden görülen bir manzaranın algısını) yeniden kodlama becerisi iki türden unsurun geçici beraberliğinin bir tesiridir: duygusal yoğunlukların bir ısınıp bir soğuyan dairesel taşıyıcıları ve simetrik orantılılığın parçalanmış simetrilerle birbirini izleyişi ile düzenlenen çizgi unsurları. Bu, örneğin, romantik bir manzarayı işgal eden mekanize dünyanın bir resmi değil, kişinin kendisini geleneksel algılar alanından çıkarmasının, ardından bireyin gerçekleşmenin eşiğinde titreşen, dönüşüme uğramış bir gerçekliğe yeniden dahil edilişinin resmidir.

Ne var ki, tıpkı Schönberg'de olduğu gibi, 1930'larda Kandinski'nin eserlerinde de rasyonel kurguya dayalı dışavurumcu özgünlük -yani potansiyel bir gerçekliğe dair yeni ve son derece kişisel bir "bakış"- ile resim malzemelerinin hazırlanmasına mündemiç biçimcilik arasında tedirgin bir gerilim ortaya çıkar. Kandinski'nin eserleri geometrik ve tonal soyutlamaların kendilerini kendi soyut ilişkileri temelinde Kandinski'nin "içsel zorunluluk" dediği şeyle düzenlemeye başladığı "soğuk", "mekanik" bir safhaya yönelir. Algı alanını düzenleyecek malzemelerin hazırlanması yasası algı alanının kendisine de hükmetmeye başlar, tıpkı matematiğin dizisel müziği ele geçirmesi ve onu bir kombinasyonlar oyununa çevirmesinde olduğu gibi. 1930'ların sonuna gelindiğinde Kandinski içinde hiyeratik[25] biçimlerin düzenlendiği kafesleri, rasyonelleştiren idrakın sınıflandırma çerçevesi içinde gelecekteki bir dünya için parçalarına ayrılarak sergilenmiş numuneleri resimlemektedir. Bu numunelerin hızla, coşkuyla çerçeveyi kırıp sıkça, doygunlaşmış renk türleri ve burkulan, plastik biçimler halinde pırıldaması -örneğin *Sky Blue* (1940) ve *Tempered Elan* (1944)- ancak 1940'ların ortalarında olur, ama bunlar günahkar bir insanlığın çok ötesinde, imgelemin okyanusunda dalgalanır.

25- Sabit tip veya yöntemlere bağlı; aşırı ölçülü ve formel. -çn

Nolde ve nostaljik gericilik

Emil Nolde (1867-1956) için işler başka türlüdür. Rasyonel kurgu yoluyla yeni algıların keşfini zorlamaktansa, arkaik duyuları yeniden keşfetmek üzere sanatsal soyutlamadan uzaklaşıp geçmişe uzanır. Danimarka-Almanya sınırındaki Nolde kasabasında Emil Hansen adıyla doğan ressam yüzyıl dönümünde kendisini doğduğu ve yaşadığı yere hiç kopmayacak şekilde bağlamak için ismini değiştirir. Genç bir adamken kendi tanımlamasıyla, sanayileşme, ticarileşme ve modernleşmenin darbeleri altında Protestan, tarıma dayalı Almanya'nın ve onun yarı-feodal kırsal sınıflarının yaşam tarzının çözülüşünü deneyimler. "1871'den yüzyıl dönümüne uzanan dönem", diye yazar, "kuruluş çağı (*Gründerzeit*) ve onun ekonomik patlaması eskinin daha rafine kültürel ve popüler değerleri için öldürücü oldu; ihmal edildiler, çarçur edildiler, yok edildiler" (Nolde'den aktaran Bronner, 1983, 295). Nolde'nin eserleri kırsalın mutlu, huzurlu yaşamı ile kültürel geçmişi modernist bir biçim içinde birleştirmeye çalışır, bunun için akademik gerçekçilikten koparak çağrışımlarla yüklü, hatta yalın renklerden ve ağır, kendiliğinden fırça darbelerinden oluşan, konularını dinsel ayinlerden ve kırsal yaşamdan alan bir tarza yönelir.

Stephen Bronner'in özetlediği üzere, Nolde başlangıçta erken dönem Alman Ekspresyonizmindeki Romantik unsurlardan, özellikle de kendi eserlerinin güçlü bir benzerlik arz ettiği Münihli sanatçılardan etkilenmişti. 1902 ile 1912 arasında Berlin'de, *Die Brücke* adında bir grubun, Berlin Secession'un ve Kandinski'nin etrafında toplanmış o zamanki Mavi Atlı akımının sıkıntılı bir üyesi olarak geçirdiği döneme rağmen, Nolde bu akımların katı sanatsal disiplinleri ve soyutlama eğilimleri ile bireyselliği tehdit ettiklerini hissetmişti. Onun düşüncesi Alman sanatının, efemine Fransız Empresyonizmi ve onun ışık ve tonaliteye dair düşünümsel araştırması ile hiçbir işi olmaması gerektiği, aksine doğa ile insanlık arasındaki kökensel birlikte yattığını düşündüğü deneyim zemininin dışavurumuna yönelmesinin şart olduğuydu. Şaşırtıcı olmasa gerek, Nolde van Gogh'u, uygarlığın sahici deneyimle temasın yitirilmesi anlamına geldiği kuralının talihli bir istisnası olarak görüyordu. Ancak van Gogh'un doğal dünyanın somutluğundan çarpıldığı yerde Nolde ona hayat veren psikolojik-ruhsal özü arıyordu, bu da onun eserlerini katı şekilde temsili biçimlerden uzaklaştırıp, insanın ve doğal şekillerin fırçanın enerjisinden hemen şimdi doğ-

dukları coşkun alegorilere yöneltir. Uygarlaşmış erkek ve kadınların arkaik özünde keşfettiği

> insanda en değişken niteliklerin, güçlerinin zirvesine çıkarak ahenk içinde birleştikleri yer. Daha mükemmel sanatın serpileceği zemin işte budur: aynı anda hem doğal insan hem de bir kültürün insanı, aynı anda ilahi ve hayvani, bir çocuk ve bir dev, saf ve derinlikli, duygulu ve zekayla dolu, tutkulu ve hissiz, canlılık fışkıran ve sessiz sakin. (Nolde'den aktaran Bronner, 1983, 296)

Nolde'ye göre, kendiliğinden doğallık ve arkaik ayin aynı şeydir. Bir grup neşeli çocuğun çılgınca dans ettiği ünlü *Bedevilled Dancing* (1909) tablosu hem biçim hem de içerik bakımından *Dance around the Golden Calf* (1910) ile bir aradadır.

Arka planda Musa'yı çileden çıkartan (*Exodus* 34, 4) pagan ilah Altın Buzağı, hoplayıp zıplayan kadınlar coşkuyu dışa vuran hareketlerin ortasında kendinden geçmiş bir paylaşım anında yakalanmıştır. Uzun, yumuşak hatlar çizen fırça darbeleriyle muhafaza edilen hareketleri, çerçeveleyen iki figürün ayaklarının etrafındaki eskiz kalıntıları gibi duran (ama öyle olmayan) kuru fırça tekniğiyle güçlendirilir. Bütün, bu çılgın kutlamanın ana hatlarını çizmek üzere hızla hareket etmesi gereken hızlı, heyecanlı çalışma izlenimini ustaca yansıtır. Kadınların bazıları sarı ve ten rengi tonlarıyla hürmet sundukları nesneyi belli belirsiz andırsa da, yüz ifadeleriyle değil (bunlar bireysellik yansıtmaz ve jestlerden ibarettir), deri ve saç rengindeki farklılıklarla ayırt edilebilirler. Palet toprak tonlarındadır, yine de, soldaki kızıl saçlı kadından ortadaki morumsu-kahverengi figüre, beyaz zeminle mavi gölgelerin arasındaki güçlü kontrasta ve dansçıların ön planındaki altın tonlarına uzanan farklılıklar gayet belirgindir. Bütün adeta aceleyle icra edilmiş geniş, kalın darbelerle hem biçim hem de içerik açısından sanatsız bir doğallığın peşindeyken, sanatçının teknik becerileri tamamlanmamışlık hissi vermek üzere tasarlanmış tali revizyonların (eskiz kalıntıları, bloke olmuş biçimler, muntazam gölgelemenin reddi, fazla bir ton derecelendirmesi içermeyen pastel palet) ardında özenle saklanmıştır.

Bronner'in belirttiği üzere, Nolde'nin vizyonu aynı anda hem kapsayıcı hem de eski kuşaklara dayalıdır. Dans eden çocuklara, Avrupa dışı ülkelerin "ilkel ırkları"na, antik Yahudilere ve köylü hemşerilerine ilgi-

sinin kaynağı aynı topraktır. "İlkel halklar", diye yazar, "kendi doğalarında yaşar; onunla birdirler ve bütün evrenin parçasıdırlar. Bazen yalnızca onların gerçek insanlar olduğu, bizim ise bozulmuş, yapmacık ve küstahlıkla dolu kuklalar olduğumuz hissine kapılıyorum" (Nolde'den aktaran Bronner, 1983, 300). *Exodus*'u yorumlayışı bunu pekiştirir, burada Musa'ya İsrailoğullarının dinin sınırlarını ihlal etmesi olarak görünen şeyi doğaya tapınmanın kendiliğinden bir dışavurumuna dönüştürür. "Tüm dinlerin üstündeki din"e inancını koruyan Nolde Protestan dindarlığının gerçek kökeninin Yahudi tektanrıcılığının keskin biçimde uygarlaştırıcı etkisinde değil, komünal kutlamanın esrik ayinlerinde olduğunu düşünüyordu. Bunun anlamı ise Nolde'nin tarih ve coğrafyaya ilgisinin tam bir özgünlüğün tarihsel olanaklarına ya da insan kültürünün değişkenliğine duyulan bir ilgi olmadığıdır. Aksine, başka zamanların ve mekanların, sanayi uygarlığının ve düşünümsel dinin kirletici etkilerinden arınmak yoluyla edinilmiş, yekpare bir ruhsal yenilenme vizyonu için işe koşulmasını temsil eder. Bu vizyonla tutarlı bir şekilde, 1909-10'un dans eden kadınları ve çocukları bireylerden ziyade tiplerdir. (Afrika kökenli İsrailoğlu, kızıl kafalı Yahudi kadın ...)

Kandinski'nin ressamdan, putperest İsrailoğullarına yeni bir bilgelikle indirilen Musa diye bahsetmesinin ilham kaynağı belki de Nolde'nin resmindeki temadır (Kandinski, 1970, 29). Ancak Nolde'nin deneyim zeminine dönüşü bireyselliğin teslimi demektir; insan varoluşunun yaşamsal özüyle temas, tarihin sunduğu toplumsal özgürlük olanaklarının inkarı anlamına gelir; sahicilik ve doğallık peşinde koşmak ideolojik kalıpların onaylanmasını getirir (doğa olarak kadın, doğa olarak Afrikalı, bozulmamış doğa olarak çocuk, vs.) (Bronner, 1983, 305). Nolde'nin Hitler'in Nasyonal Sosyalist Partisinin Kuzey Schleswig biriminin kurucu üyesi olması sahicilik estetiğinin gerici siyasetle bağlantılı olduğu fikrini destelemektedir (Bronner, 1983, 293). Eserlerine hayat veren, yozlaşmaya (ki onun zihninde bu rasyonelleşmeyle eşittir) karşı öfke ve şehirli entelektüellere duyduğu nefrettir. Sahicilik, kadınsı doğa ile eril kültür karşıtlığına dayalı ideolojinin tüm klişeleriyle desteklenen ustaca bir estetik gerileme anlamına gelir; Nolde'yi önce bir köylüleri yüceltmeye, sonra şehirli kadınları aşağılamaya yönelten de budur. İktidara gelen Naziler onun eserlerini yozlaşmış sanat olarak tanımlayıp yasakladığında hakikaten şaşırmıştı (Selz, 1974,

124). 1930'lardan ölümüne dek, muazzam ifade gücüne sahip manzara resimleri yaptı; bunlar, insan boyutunun ortadan kaldırılması anlamına gelmiyor, daha ziyade Almanya'dan, tarihten ve modernlikten uzağa, "içeri doğru göç"e tekabül ediyordu (Bronner, 1983, 307).

Bölüm 3
Estetik Teorisi

Adorno'nun ölümünün ardından yayımlanan eseri *Aesthetic Theory* (1970), modernist hareketin otonom sanat eserlerine verdiği, özellikle de savaş sonrası modernizmin uyumsuz estetiğinden yana desteğin en güçlü ifadesidir. Bu kitapta rasyonel kurgu yoluyla gerçekleşen sanatsal atılımları neden sevk ve idare toplumuna karşı siyasal bakımdan radikal özgünlük mücadelesi ile ilişkilendirdiğini tüm yönleriyle açıklar. Adorno'ya göre, modernist sanat eserlerini teşkil eden birbirleriyle bağlantılı bir çelişkiler silsilesi vardır, sanatın toplumsal işbölümündeki konumundan başlar, "siyasal göç" adını verdiği, radikal siyasetin kitle hareketlerinden deneysel sanata kaymasına doğru yükselir. Bu bölümde bu diyalektik karşıtlıkların en önemlisini, malzeme ile teknik veya içerik ile biçim arasındaki çelişkiyi savaş sonrası modernizminin hem estetik açıdan ilerici hem de siyaseten özgürleştirici olduğu savı bağlamında inceleyeceğim.

Tıpkı *Philosophy of Modern Music*'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ne eşlik etmesi gibi, *Aesthetic Theory* de Adorno'nun *Negative Dialectics* kitabındaki felsefi soruşturmasıyla yan yana gelmek üzere tasarlanmış, sanat üzerine kuramsal bir açıklamadır. Ancak Adorno metni tamamlamış olsa da, nihai düzenlemesi ölümüyle birlikte yarıda kalmıştır; bunun sonucunda eser çoğu yerde tekrarlar içerir, bazen muğlaklaşır, serimleme sırası ise tam bir muammadır. Neyse ki Lambert Zuidervaart *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (1991) kitabında Adorno'nun mantığını ustaca yeniden inşa etmiş, Shierry Weber Nic-

holsen ise *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics* (1997) başlıklı kitabında Adorno'da "mimesis" kavramına dair derinlikli bir inceleme sunmuştur. Bu bölümde Zuidervaart'tan geniş ölçüde yararlandım, ama Nicholsen'in verdiği ipucundan hareketle bunu önemli bir sanat eseriyle yüzleşme bağlamında sergilemek istiyorum (Zuidervaart, 1991; Eber Nicholsen, 1997).

Niyetim Adorno'nun *Estetik Teorisi*'ni, eserlerinde Kavramsal Sanatın ardından temsili sanatı -hatta manzara resimlerini!- kışkırtıcı bir şekilde geri kazanma çabası sergileyen Anselm Kiefer'in Yeni Ekspresyonist eserleri ile karşı karşıya getirmek. Figüratif çalışmalara geri dönen bir ressam-heykeltıraş seçimi belli saiklerle alınmış bir karar, zira Adorno'nun pozisyonu hakkında, birbiriyle bağlantılı iki yanlış anlamayı gidermek istiyorum:

- Adorno'nun estetiğinin, Auschwitz'den sonra sanat üzerine bir tefekkür olduğu, bunun da figürasyonu geri kazanmayı her şekliyle yasaklayan, "imgeler üzerine bir yasak" olduğu sonucuna vardığı sık düşünülür. Adorno'dan ilham almış sanat eleştirmenlerinin tümü arasında şüphesiz en parlak olanı Benjamin Buchloh da, *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (2001) adlı eserinde aynı yolu izliyor. Böylesi bir anlatıma göre, Beckett araçsal aklın savaş sonrası dünyayı bütünüyle tahakkümü altına aldığı nihai anı temsil eder. Görsel sanatlarda buna muadil gelişme Soyut Ekspresyonizmdir. Mark Rothko'nun son resimleriyle Soyut Ekspresyonizmin tuvali siyah monokrom halinde büzüştükten sonra, sevk ve idare toplumunda bireyselliğin imkansızlığının sessiz bir ifadesi olarak şeyleşmiş nesnelerin sanat şeklinde sunulması elde kalan tek olası protesto şeklidir. 1960'lardan itibaren heykel ve resim, boş bir suratla icra edilen geç kapitalist kültürün altüst edilişini gerçekleştirmek için bulunmuş ticari nesneleri ve ticari sanatın yeniden üretimlerini kullanan Kavramsal Sanat biçimlerinde birbirlerine yaklaşır. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Hans Haacke ve Bucloh'un gözdesi Marcel Broodthaers (Buchloh, 2001, 65-118) bu türden estetik pratiklerin nirengi noktalarıdır. Bu arada otonom özne handiyse fark edilemeyecek bir göz kırpmayla, son bir dışavurum jestiyle -bir nesnenin bulunması ve yerleştirilmesi, boş bir tuval üzerinde bir tahrif veya

imza ya da sanatsal bir kopya ve benzeri şekillerde- varoluşunun yaşam destek ünitesine bağlı olduğuna işaret eder.

- Dışavurumcu öznenin yok olacağını savunan bu bakış açısıyla bağlantılı olarak, Adorno'nun eseri de sıklıkla "temsilin sonu"na dair bir hipotez içerdiği yanlış anlamasına kurban gider. Hegel'in estetiğinde özgürlüğün tarihsel teleolojik ilerleyişinin sanattaki yansıması figürasyondan soyutlamaya doğru ilerlemede görülür; özgür bir toplumun nihayet oluşmasıyla birlikte sanatın artık varlığına son verip felsefeye devrolduğu anda ise zirvesine varır. Adorno'nun kitabını ithaf etmeyi düşündüğü dostu, okuyucular neşeli boyutunu görmezden geldiğinde edebi eserleri tiyatronun imkansızlığını anlatan dramalar, edebiyatın tükenişini anlatan romanlar olarak görülen Samuel Beckett'ti. "İfadenin yok oluşu" konumunu öneren Adorno yorumcuları genellikle buna yoğunlaşır ve Adorno'nun Hegel'i tersine çevirip, tahakkümün tarihsel teleolojik ilerleyişi haline getirdiğini savlar. Bir yandan da Hegel'in "sanatın sonu" konumunun, öznenin kayboluşuyla bağlantılı olarak sanatın imkansızlığına dair bir tez şeklinde altüst edilmiş bir versiyonunu sürdürürler. Bu açıdan bakıldığında, Kavramsal Sanat gerçekten bugünkü yegane meşru biçimdir, çünkü sanatın kendi var olma hakkını sorguladığı modern sanatın krizine dair bir ifade olarak yorumlanabilir. "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting" başlıklı yazısında Buchloh da bu hattı izler. Hakiki eserler yerine yalnızca katalog tarifleriyle ilgilenir, sonuçta Kiefer'in beraberinde sadece otoriterliğin rehabilitasyonunu getirebilecek bir sanatsal gerileme içinde olduğunu öne sürer (Buchloh, 1981, 65).

Bu kitap boyunca, bu türden karamsar bakış açılarının Adorno'nun diyalektiğinin, örtüşme değil, *ayrışma* öngördüğünü, aynı şekilde Adorno'nun estetik anlayışında her atılımın, zaman içinde kapanma eğiliminde olsalar da yeni dışavurum olanakları açtığını göz ardı ettiğini savundum. Adorno'ya göre, dışavurumcu özne yok edilemez, çünkü kendisi rasyonel makineye yakalanmış doğanın bir kalıntısıdır, sonuçta ortaya çıkan bireyin topluma tam uyumunun imkansızlığı ise daimi bir direniş imkanının varlığı anlamına gelir. Adorno'da "imgelerin ya-

saklanması" söz konusudur, ama bu figürasyonun sürgün edilmesi demek anlamına gelmez; daha ziyade, uzlaşmanın doğrudan temsiline getirilen bir yasaktır (Buck-Morss, 1977, 24). Gerçekten de Estetik Teorisi başka birçok şeyin yanında, doğal güzelliği de içerecek şekilde güzellik kategorisinin kışkırtıcı bir rehabilitasyonunu da gündeme getirir, bu ise Adorno'nun baştan sona siyahtan ibaret olduğu iddiasıyla pek de uyuşmaz. Adorno sanatın eleştirel negatiflik ile ütopyacı beklenti arasındaki gerilimin oluşturduğu bir çelişkiler alanına yerleşmesi gerektiğinde ısrar eder. Sonuçta, Adorno'nun estetiğinin asıl derdi sanatın aslında mantıksal önermelerle daha iyi ele alınabilecek yavan bir kavramsallığa indirgenmesinden ziyade, umut ilkesinin kendi tarihsel konumu hakkında son derece öz-düşünümsel bir sanat aracılığıyla fışkırmasıdır. Nihayet, Adorno'nun estetiği sanat eserlerine nihai bir biçim tesis etmekten ziyade bütünüyle tarihseldir, birey ile toplum arasındaki değişken ilişkiye karşı uyanıktır. Otonom sanat "insanlık fikrinden beslenir":

> Genel bir teselli reçetesine indirgenemeyeceği gibi karşıtına da indirgenemez. Sanat kavramı tarihsel olarak değişen bir unsurlar öbeği içinde yer alır; tanımlanmayı reddeder ... Sanat kendi hareket yasalarıyla anlaşılabilir, bir dizi değişmeze göre değil ... Sanatın ölüm ilanı haline gelip gelmemek günümüz estetiğinin karar verebileceği bir konu değildir; yine de sonu olumlayıp geçmişten keyif alan mezarlık vaazları vermekten, kendi canavarlığının karşılığı olarak barbarlığı kazanmış bir kültürden daha iyi olmayan başka tür bir barbarlık lehine tahttan feragat etmekten sakınmalıdır. (Adorno, 1984, 1-4)

Tarihle yüzleşmeyi reddeden akıl hocası Joseph Beuys'un aksine Kiefer'in Yahudi sanat koleksiyoncuları arasındaki popülerliği savaş sonrası Almanya'sında tarihsel hafızayla giriştiği yıkıcı yüzleşmeden kaynaklanır (Saltzmann, 1999, 121). Kiefer'in son derece dışavurumcu eserleri hiç şüphesiz afyon tohumları ve bezelye taneleri gibi kırılgan ve dayanıksız doğal nesneler ile metal tabaklar, dikenli teller ve külle karıştırılmış ve ardından kasıtlı olarak bir pürmüzle yakılmış, katılaşmış yağlı boyalar gibi sanayi uygarlığının yapay malzemeleri arasındaki çelişkiyi sergiler. Ne var ki, Beuys'un aksine bunlar, rasyonellik öncesi bir iyilikle yeniden bağ kurabilmek için "oradalığı" içinde deneyimlenmesi gereken bozulmamış ve sahici bir doğaya dair Roman-

tik, teozofik spekülasyonların hizmetine koşulmaz. Kiefer'de rasyonel kurgu sanat tarihi, özellikle de ister özgürleşme (bilhassa Yahudi mistisizmi) ister tahakküm (bilhassa Germen halk kültürü) için olsun gerçek tarihsel sonuçları olan mitik inşalar veya teleolojik anlatıların aracı olarak sanatın tarihi hakkında kışkırtıcı meditasyonlar biçimini alır.

Auschwitz'den sonra sanat

Okuyucu Kiefer'in (1945-) doğru bir analiz nesnesi olmadığını çünkü sanatının aslında 1969'da, yani Adorno'nun öldüğü yıl başladığını öne sürerek itiraz edebilir. Kiefer'in en önemli işlerinden bazıları 1980'ler ve 1990'lardan, Almanya'nın yeniden birleşmesi ve Kiefer'in buna tepki olarak Fransa'ya göç etmesi bağlamında ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Adorno, Kiefer'in ve diğer Yeni Ekspresyonistlerin icra ettiği kavramsallık sonrası figürasyonun canlanışı hakkında konuşuyor olamazdı. Fakat aslında Adorno pekala günceldir, bunun bir nedeni de savaş sonrası Alman kültürünün asli niteliğinin geç kalmışlık olmasıdır. Frankfurt Okulu'nun yöntemlerinden esinlenen Alexander ve Margarete Mitscherlich, *Inability to Mourn* (1969) isimli kitaplarında İkinci Dünya Savaşını takip eden yirmi yıl boyunca Almanya'nın tarihsel hafızasının melankolik bir blokaj halinde olduğunu öne sürer. Ülkenin yeniden inşa edildiği "savaş sonrası mucize" döneminde Alman sanatı ve kültürü yakın geçmişin imgelerine yönelik bir tür yasak, geçmişi araştırmaya karşı da kararlı bir itiraz üretti. Bunun temelinde yatan, yazarlara göre, hiç kimsenin bir zaman sevmiş olduğunu kabul edemediği sevilen bir otorite imgesinin -Adolf Hitler- kaybıdır, bunun sonucu da savaş yıllarında doğan kuşağın Alman milliyetçiliğine tavrının son derece ikircikli ve büyük ölçüde bilinçdışı olmasıdır (Mitscherlich ve Mitscherlich, 1975, 25-26, 45-46).

Alman kültürünün geçmişin yansımaları üzerinde gerçekten düşünmeye başlaması 1970'leri bulmuştur, ancak Kiefer bunda eksik bir yan olduğuna işaret eder, çünkü "Almanya'da [Nazilerin altında çalışmış] tek bir yargıç mahkûm olmadı; gerçek bir yeniden inceleme yapılmadı" (Kiefer'den aktaran Celant, 2007, 472). Hakikaten, Mitscherlich'ler tezlerinin ne kadar doğru olduğunu kestirememiş olabilirler, zira *1986 itibariyle bile* "tarihçiler tartışması"nda bu kuşağın artık hatırı sayılır otorite edinmiş muhafazakar üyeleri Alman kültürel mirasını "suçtan

arınmış" olarak geri kazanmayı ve Almanya'nın geçmişine dair "kullanışlı bir imge" inşa etmeyi önerdiler. Adorno'nun eski öğrencisi ve Frankfurt Okulu'ndaki halefi Jürgen Habermas'ın derhal işaret ettiği üzere, bunun anlamı Aydınlanmadan itibaren özgün bir "Almanlığın" olduğu düşüncesinin faşizmi nasıl mümkün kıldığının toptan bastırılmasıydı. Böylesi bir yaklaşım, Hitlerciliği bir tür talihsiz kazaya çevirecek sterilize bir tarihsel anlatı ima etmektedir (Habermas, 1989).

Adorno'dan esinlenen Andreas Huyssen'in ferasetle işaret ettiği gibi, Kiefer'in eserleri bu bağlamda belirli bir bölgede meydana gelir. Bir bütün olarak Alman kültürünü değil de 1970'lerde yükselmiş faşisz karşıtı, liberal entelektüel kültürü kapsayan bir müdahaledir (Huyssen, 1989). Tarihsel kısmı üzerine düşünmekteki ısrarlarına rağmen, Alman ilericileri kendilerine özgü bir bastırmayı, yani faşist estetik (ki bu anıtsal yeni klasisizm ile "Cermen mirasının" eklektik bir karışımıydı) hakkında bir tabuyu muhafaza ettiler. Almanya'da sol, faşist estetiği bastırmanın yolu olarak figürasyona yasak getirdi, bu da sanat tarihinin kendisiyle yüzleşmeyi engelledi. Savaş sonrası Almanya'da Soyut Ekspresyonizmin, Minimalist Sanatın ve Kavramsal Sanatın temsil içermeyen biçimlerine gösterilen olağanüstü merak bu blokajın belirtilerindendir. Huyssen'in ifadesiyle Kiefer:

> Sol-liberal *Vergangenheitsbewältigung* (geçmişle yüzleşme) mutabakatının üzerinde inşa edildiği faşist temaların ve ikonların kasıtlı ve bilinçli bastırılmasını hedef aldı ve Nazi kültürünün geleneksel Alman imge dünyalarını sömürüsü ve suiistimaliyle de yüzleşilmesi gerektiğini vurguladı. (Huyssen, 1992, 88)

Kiefer yüzleşmenin yokluğunun estetize edilmiş mitlerin denetimsiz kalması, yeniden birleşme ile birlikte yenilenmiş milliyetçiliğin karanlık biçiminde geri dönmesi anlamına geldiğini savunur. Ayrıca, sanki Naziler -bir onlar kalmıştı!- bu şeylerin anlamları konusunda yetkin yargıçlarmış gibi, Rönesans'tan bu yana geliştirilmiş resim tekniklerinin ya da binlerce yıllık mitlerin on iki yılda harap edilebileceğini kabule de yanaşmaz (Celant, 2007, 472). Kiefer faşizmin tek anlamlı olarak sunduğu her şeyi ikircikli hale getirmekte, sanatın devletin ve toplumun tarihine eklenmesiyle yüzleşerek anlam-potansiyelini totalitarizmden söküp almakta ısrar eder (Celant, 2007, 406-8).

"Ressam değil", yalnızca "Almanyalı bir sanatçı" olduğunda ısrar eden Kiefer'e göre (Celant, 2007, 295), demek ki, yeni dışavurum olanakları edinmenin tek yolu şeyleştirmenin karanlık yan ürünlerinin ne şekilde Alman tarihinde belirli bir biçimde açığa çıktığı ve estetik malzemenin kendisinde tortu olarak kaldığıyla yüzleşmektir. Yeni avangardın izinde meta kültürünün ve devlet bürokrasisinin analizi tek başına yeterli olmaz. Bu yüzleşmenin yıkıcı olduğuna şüphe yoktur, *Himmel auf Erden* [Dünyadaki Cennet] (1998-2004) eserine bir bakış bunu gösterir zaten.

Resim ölçek bakımından anıtsaldır (5600 cm x 2800 cm), izleyiciyi cüceleştirmek ve algıya baskın olmak üzere tasarlanmıştır. Birkaç santimetre kalınlığındaki dokusu gomalakla sabitlenmiş ve Köln katedralinin kubbesinden alınan, yanıcı kimyasallarla oksitlendirilmiş kurşunla birleştirilmiş, çamur ve külle karışık yağ ve akrilik tabakaları kullanılarak yapılmıştır. Ardından "yıldız haritası/manzara" bir alev tabancasıyla belli yerlerinden yakılarak ateşe verilmiş, yüzeyden düşecek gibi duran çatlak, kurumuş malzeme tabakaları açığa çıkmıştır. Sadece insanları çevrelemek için kullanılan türden paslı jiletli tel yüzeyden kaba bir ark halinde dışarıya fırlayarak, ziyadesiyle doğaçlama bir yolu anımsatan daha hafif, yumuşak bir doku hattı boyunca ön plandan arka plana geçişi engeller. Genel renklendirme kül grisiyle renklendirilmiş bir boz kahverengi ise de, yüzeye kakılmış siyah merkezleri olan pembe ve beyaz, güle benzer enformel şekiller vardır, her biri beyaz bir levha üzerine işlenmiş rakamlarla sıralı şekilde etiketlenmiştir. Bir önceki sayfada verilen röprodüksiyonda görmek zor olsa da, burada ilginç bir durum söz konusudur. Ölçekten ötürü, yol izlerinin asimptotik kesişmesi algıya hakim olur. Bu ise resmi tek-nokta doğrusal perspektifin temsili uzamına yerleştirir, eserin üstteki beşte birlik bölümünü kül ve kandan damarlarla boyanmış ıssız bir gökyüzüne çevirir. Oysa gerçekte tanımlayıcı plakların orantılarındaki geometrik gerileme başka bir şeye göre düzenlenmiştir. Pek muhtemeldir ki, bu karmaşık eğrilerden oluşan bir perspektiftir, tıpkı iki boyutlu bir yüzeyde gece gökyüzünü temsil etmek için kullanılan türden, cisimlerin kenarlarını gerçekten daha kısa gösteren bir perspektif veren eğrisel çarpıtma gibi.

İlk bakışta resim Kiefer'in, Prusya'nın Polanya'nın büyük kısmı üzerindeki hak iddialarını örnek alan Hitler'in *Grossdeutschland*'ının (Bü-

yük Almanya) gizemli mekanlarını ve ıssız savaş alanlarını resmettiği kasvetli manzaralar serisine ait gibi görünür. Felaketin külü hastalıklı gri dünyaya işlemişken, sivillerin geçişini engellemek üzere tasarlanmış tellerle çevrili bir toplama noktasının ötesinde ağır vasıtaların hareketliliğini ima eden yollar, işgal uzamının harap olmuş bir ufuk çizgisinin altında belirişini temsil eder. Kiefer'in eserlerinin çoğu, toplama kamplarına ve katılaşmış küle boğulmuş ve totaliter gücün mitsel ikonografisinin tahakkümündeki yanan bir dünyada çığırından çıkmış saldırganlığa açık göndermelerle birlikte, unsurların bu temel dağılımını andırır. Başka bir deyişle, Goethe'nin zamanına dek giden "Alman Babavatanının" doğal topraklarının pastoral tasvirlerinde örtük olarak mevcut saldırganlığı edebileştirir: Kiefer'in ifadesiyle, "bir manzaranın masum bir tasviri mümkün değildir" (Celant, 2007, 295). Kiefer'in başka resimleriyle bir dizi bağlantı kurmaktan da kaçınmak mümkün değil, onlar da faciayla bağlantıyı derinleştirirken çağrışımlarını Almanya'ya özgü olmaktan çıkararak genişletir. Rakamlarla verilen etiketler dünya çapında toplama kamplarında tutulanlara verilen kimlik numaralarını çağrıştırır. Bu ima yaygınlak gösterir çünkü plaketler çiçekleri tanımlar, bu da başka şeylerle birlikte Mao Zedung'un totalitarizmini inceleyen *Bin Çiçek Açsın* serisine gönderme yapar. Bu eserlerde, melankoli belirtileriyle, Kiefer imha ve fethin boşalttığı uzamları çiçeklerle doldurur, böylece iktidar sahiplerini yüceltmektense kurbanları anmış olur. Adorno'nun düşünür arkadaşı Walter Benjamin bir zamanlar yüksek kültürün tarihsel barbarlığın ürünü olduğunu yazmıştı, bundan kastı büyük sanatın emperyalist fetihler ve zalim baskılarla şekillenen bir işbölümü içinde üretildiğiydi. Mao ve Hitler'i küresel, otoriter bir blok içinde bir araya getiren bir manzarada tanımlayıcı etiketler verilmiş çiçek benzeri nesnelerle *Dünyadaki Cennet* bu fikri yankılamaktadır.

Daha yakından bakıldığında ise eserden ikinci bir anlam kümesi çıkar ki, birincisine taban tabana zıttır. Örneğin, rakamsal diziler NASA'nın yıldızlar için verdiği numaralarla aynı biçime sahiptir. Ancak "çiçekler" yıldızlar şeklinde etiketlense de, bu yıldızların aynı zamanda toplama kamplarının tutsaklarını simgelemesine engel teşkil etmez. Kiefer'in *Sternen Lager IV* [Yıldız Kampı] (1998) isimli eseri de, çatı kirişlerine dek kutulanmış yıldızlarla dolu bir toplama kampı koridoru ile bunu gösterir. Böylece dünya üzerindeki cennet, gök cisimleri-

nin gökten yanmış topraklara düşüşünde, mitik bir kozmolojiyi dünya üzerinde doğrudan hapsetmeye bir daha asla kalkışılmaması yönünde eşzamanlı bir uyarıda ve bir çiçek kadar narin bir yeniden canlanmanın, yakın tarihin harap olmuş dünyasında ortaya çıkmakta olduğuna dair bir işaretle *edebileştirilir*. Yıldız kümelerinin keyfi doğasından büyülenen Kiefer bunu insanların anlamlar icat etme ve eğilime göre yıkıcı veya yaratıcı olabilecek bağlantılar kurma becerilerine bağlar. Zira çiçek-yıldızlar hiç şüphesiz aynı zamanda bireysel ruhlardır, aynı *Bitkilerin Gizli Yaşamı* (2001) eserinin nüfus sayımı biçimleri, astronomik diyagramlar ve çiçekler ile yıldızların simyasal örtüşmeleri arasındaki bağlantılarıyla gösterdiği gibi. Cennet vaadi, insanların ruhsal nitelikleri içinde dünyamızda zaten mevcuttur, bir kurtuluş vaadi şeklinde tarihsel hafızanın yanık zemininden doğmaktadır. Dikenli teller ise erken doğmuş bir uzlaşmayı yok etmeye hazır şekilde, ön planda beklemektedir.

Başka bir deyişle, Kiefer kendisinin simyaya dair fikirler ve Yahudi mistik ruhsallık pratikleriyle, özellikle de *Merkabah* ve *Kabbala* ile etkileşimi bağlamında simgesel bir evren inşa eder. Eserleri şahsi bir lisanın muğlak kelimeleri gibi işler, mantıksal aydınlatmadan ziyade bir çağrışım biriktirme süreci ile anlamlar inşa eder. Burada yansıyan, hakim olanın mitleri karşısında ezilenin ruhsallığının geri kazanılması sürecidir. Madde ve ruh arasında Yeni Platoncu ikilikleri reddeden Kiefer, bireylerin ruhsal ışığının dünyevi varlıklarının karşısında değil onun aracılığıyla yükseldiği, maddi bedenlere dayalı bir spiritüalizmde ısrar eder. Yine de, Kiefer'in mitsel dünyaya ilgisi Romantik yücelik veya apokaliptik bir irrasyonellikle sonuçlanmaz, çünkü onu güdüleyen ruhsal keşfin yanı sıra modern şüpheciliktir (Celant, 2007, 336). Daha ziyade, "asla olmayacak [sanal] birleşmeye ... öteki yarısı katledildiğinden resmin bir daha asla bir araya gelmeyecek iki yarısına" işaret ederek kültür-barbarlık bağlantısının altında, görünmeyen olarak yatanın ne olduğunun keşfine yöneltir (Kiefer'den aktaran Celant, 2007, 203).

Yaratıcı praksis ve sanatsal "monadlar"

Kiefer'in eserleri kelimenin her iki anlamıyla da tam karşılar şekilde "hermetik"tir. Hem girişe izin vermeyen sımsıkı kapalı kaplar hem de sadece üyeliğe kabul edilenlerin erişebileceği bir tür gizli metin-

lerdir. Birinci anlamın göstergesi, Kiefer'in eserlerinin çoğu zaman Almanya'da tamamen yanlış anlaşılmış ve faşist estetiğin sorumsuzca diriltilmesi olarak görülüp kınanmış olmasıdır. İkinci anlamı sergileyen ise Kiefer'in sanatının, sadece genel üretiminin bilgisi bağlamında (yani onun şahsi lisanına aşina olunması halinde), özellikle de mistik ruhsallıkla kurduğu şüpheci ilişkinin anlaşılmasıyla kendini açık etmesidir.

Adorno modernist sanat eserlerinin hermetik niteliğinin gayet farkındadır. Onları bir evrensel eşdeğerlik denizi içinde sürüklenen otonom fragmanlar olarak konumlandırır ve paradoksal yapılarını betimlerken modernist sanatlara dair toplumsal "monadlar" tarifine başvurur (Adorno, 1984, 322). "Monad" felsefe tarihinden gelen metafizik bir kavramdır, "penceresiz bir oda" fikrini "temel unsur" ya da dünyada var olan temel niteliksel mahiyet fikriyle birleştirir. Şimdi bu fena halde kafa karıştırıcı bir ifade gibi gelebilir, zira asıl "monadoloji" Gottfried Leibniz'in (1646-1714) metafizik üzerine son derece spekülatif bir eseridir. Leibniz bir monadın bölünmez bir öz olduğunu, etrafındaki dünyadan hiçbir şekilde etkilenmez olduğunu iddia eder. Fakat Leibniz monadın penceresi olmayan bir oda gibi olduğunu düşünürken, bir yandan da evrenin tüm monadların (özlerin) toplamı olduğunu, Tanrı tarafından harikulade ahenkli bütünsellik şeklinde düzenlendiğini söyler. Duyularla algılanabilir olan dünya da monadik özlerin bileşik maddeler şeklinde bireşiminden başka bir şey değildir sonuçta. Bu metafizik atomlar böyle düzenlenmiştir, diye iddia eder Leibniz, çünkü bütünselliğin yasası farklı monadların oluşumunu belirler, nitekim farklı monadlar bütünsellik yasasının belirli bir halinin ifadesinden başka bir şey değildir (tıpkı farklı notaların tek bir yayın titreşimlerinin armonik halleri olması gibi). Sonuçta monadlar hem tümüyle kapalıdır hem de onları yaratan yasanın gereği olarak kendi mikrokozmosları içinde makrokozmosu içerirler.

Tuhaf olsa da, Adorno bu fikri son derece kafa açıcı bulur. Sanat eserinin otonomisinin anlamı kendi kurallarını kendisinin koymasıdır; yani toplumsal ve doğal ham malzemeleri kendi cismi içinde soğurur ve onları biçiminin kuralları uyarınca sanatsal içeriğe dönüştürür (Adorno, 1984, 4-5). Dolayısıyla kapalıdır -penceresizdir. Gerçekten de modernist sanat eserleri hermetik bir şekilde kendilerini topluma kapatır.

Ancak bu kendi kendini biçimlendirme, sanat eserinin kendi kurallarını kendisinin koymasının tam da kendisi toplumsal bütünselliğin yerel bir halinden başka bir şey değildir, zira sanat eserleri belirli türden bir pratik tarafından toplumsal işbölümü dahilinde üretilir. Nihayetinde, işbölümü dahilinde üretilmiş tüm diğer metaların yanında yerlerini alır, ama toplumsal bütünsellik içindeki kendi özgün konumlarının gereği olarak paradoksal bir meta türü teşkil eder. Şu noktayı fark etmek şarttır, Adorno açısından bu durum otonom sanat eserlerine, müellifinden ve temasından bağımsız olarak kapitalist toplumun toplumsal çelişkilerinin damgasını vurması demektir. Bu durumda sanat eserleri, makrokozmosun (toplumsal bütünsellik) çelişkilerini dışa vuran mikrokozmoslardır (estetik evrenler).

Marx'a kısaca bakarsak, Adorno'nun buradaki akıl yürütme tarzını açığa çıkarabilir, modernist sanat eserlerini monadlar olarak tarif etmesinin anlamını açıklayabiliriz. Marx kapitalizm tahliline başlarken der ki "kapitalist toplum kendisini muazzam bir meta birikimi şeklinde sunar", ardından da belirtir ki, meta "metafizik inceliklerle ve teolojik ayrıntılarla dolu gizemli bir şeydir" (Marx, 1963, 71). Hermetik, penceresiz odalardan (metalar) müteşekkil bir dünyadır bu, çünkü onları birbirine bağlayan yasa, yani "değerin hiyeroglifi", henüz "deşifre" olmamıştır (Marx, 1963, 72). Marx için bütünselliğin anahtarı, parçaların bütünle, bireyin toplumla ilişkisini düzenleyen temel çelişkiyi kendi temel niteliklerinde barındıran özel türde bir metadır. Bu özel meta işçinin emek gücü, ya da çalışma becerisidir. Emek gücü metalaşır, çünkü çalışan vasıflı işleri yapma kapasitesini, kendisini hayatta tutmak için ihtiyaç duyduğu metaların parasal biçimi olan bir ücret karşılığında kiralar. Ancak işçilerin emek gücü aynı zamanda bir meta değildir de, çünkü piyasada değiş tokuş edilse de, birer insan olarak işçilerin doğal bir niteliğidir. Bu durum, insan yaratıcılığı ile yabancılaşmış emek arasında, kullanım değeri ve değişim değeri arasında, işyerindeki somut emek ile soyut emek arasında, üretici güçler ile toplumdaki toplumsal ilişkiler arasında ve benzeri bir dizi çelişkiye yol açar. Kapitalist üretimin işçi sınıfının sömürülmesi anlamına geldiği sırrı da işte bu çelişkilerde açığa çıkar. Öyleyse, tuhaf bir şekilde, Lukács'ın da işaret ettiği üzere, sosyalist proletaryanın devrimci bilinci aslında "metanın öz-bilinci", özel bir metanın (emek gücü) sömürünün kapitalist toplumun tarihsel hakikati olduğunu ayırt ettiği öz-farkındalığıdır (Lukács, 1971, 199).

Adorno, bugün proletaryanın tüketimcilik içinde erimesi riskinin olduğunu düşünür. Yine de Marx'ın analiz *tarzını* terk etmez. Sanata kapitalizmin çelişkilerinin kalbinde devrimci bir rol atfeder. Adorno'ya göre, otonom sanat metalaşmış olsa da, kültür endüstrisinin standart ticari ürünlerinden farklı olarak işe yarar bir nesne olarak yaratılmaz. Genel anlamda düşünürsek metalaşmanın karşısında ve ticari başarıya kayıtsızlıktan ötürü, bireyselliği ifade etmek için üretilir. Erişilebilir, dolayısıyla da satılabilir olması önemli bir kaygı değildir. Böylece otonom sanat eseri hermetiktir, çünkü bu türden bir pratik piyasa toplumunda düpedüz anlaşılmazdır. Normal işyerinde araçsal akıl aracılığıyla icra edilen yabancılaşmış emekten farklı olarak, sanat eserinin oluşumu gerçekleşebilmek için Adorno'nun "yaratıcı praksis" diye tarif ettiği insan yaratıcılığına gerek duyar. Bunun nedeni sanatçıların özel insanlar (mesela yaratıcı dahiler) olması değil, tüm diğer metalar bir işe yararken sanat eserinin bir işe yaramamasıdır. Adorno'ya göre yaratıcı praksis, doğanın işe yaramaz şeylere dönüştürülmesi -safi oyun- iken, toplumsal emek doğanın ticari değişim amacıyla işe yarar nesnelere dönüştürülmesi demektir. Gerçekten insani bir varoluş ise doğal çevreyle oyunlu bir uzlaşmadır; ham malzemelerin araçsal manipülasyonu değil. Otonom sanat eseri bu nedenle özel bir metadır -toplumsal emeğin öz-bilincini ifade eden metadır, yabancılaşmış dünyada yaratıcı praksisin başvurabileceği son kaynaktır (Adorno, 1984, 246-49). Zuidervaart'ın ifadesiyle, "devrimci bir proletaryanın ve eleştirel bir kamunun aşikar yokluğunda, Adorno'nun felsefesi sahici modern sanattaki kendiliğindenliğin dönüştürücü praksisi nasıl teşvik edebileceğini keşfetmeye yönelir" (Zuidervaart, 1991, 108).

"Sanat eserleri" der Adorno, "artık değiş tokuş, kâr ve aşağılanmış bir insanlığın sahte ihtiyaçlarıyla çarpıtılamayan şeylerin tam yetkili elçileridir" (Adorno, 1984, 227). Hemen tümüyle şeyleşmiş bir toplumda, yabancılaşmış emeğin ötesine işaret eden o yaratıcı praksisin son sığınağı otonom sanat olur. Dolayısıyla bu, toplumda tam bir bireyselliğin gerçekleşmesinin mümkün olmadığı koşullarda, dışavurumcu öznenin çekildiği nihai sığınaktır. Ancak otonom sanatın dönüştürücü potansiyeline rağmen, modernizmin yabancılaşmamış insan yaratıcılığıyla tanımlanmış bir dünyayı doğrudan sergilemeye kalkması halinde derhal yanlışlanmayla sonuçlanacaktır. Bunun sebebi sanatsal pratiklerin toplumsal işbölümünün parçası olmaya devam etmesi değildir sadece;

toplumun kendisinin henüz bir tutsaklık halinden özgürlük haline dönüşmemiş olması da etkilidir. Bu nedenle sanat, hem otonom bir yapı hem de toplumsal bir fenomen olduğundan, Adorno'nun tabiriyle "ikili bir karaktere" sahiptir - "praksisten hem daha fazlası hem de daha azıdır" (Adorno, 1984, 41, 248). Otonom sanat toplumsal şeyleşmenin antitezi olan bir yaratıcı praksis biçimi iken, aynı zamanda yabancılaşmış emeğin toplumsal işbölümü ağına düşerek sakatlanmış pratikleri değiştirme gücünden yoksundur. Radikal sanat eserleri işte bu nedenle onları meydana getiren çelişkiye sadık kalmalı, sanatın insani mutluluk vaadini aynı anda hem muhafaza etmeli hem de olumsuzlamalıdır. Adorno, bunu yapmanın yegane yolunun estetik uyumsuzluk olduğunu düşünür.

Otonom sanat bizzat varoluşuyla şeyleşmeye ve rasyonelleşmeye karşı bir protestodur. Otonom sanat araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin, hatta bu sorunları yaratan toplumsal işbölümünün antitezidir. İnsan yaratıcılığı ile bir emek sürecini birleştirmesi rutinleşmeye ve tahakküme karşı direniş potansiyeli yaratır. Zihinsel emek ile kol emeğini birleştirmesi ise toplumsal işbölümünde bu etkinlik biçimlerinin sakatlayıcı şekilde ayrılmasının karşıtını teşkil eder. Velhasıl, sanat toplumun antitezidir çünkü ütopyacı uzlaşmayı içkin doğası gereği öngören yaratıcı praksisin olasılığını temsil eder (Adorno, 1984, 8). Kant'ın, sanatı "kasıtlı işe yaramazlık" diye tanımlayan düşüncesiyle hemfikir olan Adorno, "sanat eserlerine toplumsal bir işlev atfedilecekse eğer bu onların işlevsizliğidir" tespitini yapar (Adorno, 1984, 227). Gerçekten de, entelektüel kültürün işbölümüne dahil edilip sanayileştiği, bunun sonucunda tektipleştiği ve homojenleştiği koşullarda, sanat eserinin bağımsızlığı ve özgünlüğü bir başkaldırıdır. "Sanat, direniş gücü sayesinde canlılığını korur" diyen Adorno'ya göre bu gücün kaynağı toplumsal işlevsizlik ile estetik otonomiyi birleştirmesinde yatar (Adorno, 1984, 226).

Bu istisnai rolüne rağmen sanat toplumsal işbölümünün bir parçasıdır da aynı zamanda. Sanat eserleri genellikle "yüksek sanat" diye fetişleştirilen, maddi varoluşundan tamamen ayrı, yüce bir "ruhsal kültüre" ait olduğu varsayılan metalardır. Oysa gerçeklikte, sanat eserleri kapitalist toplumdaki toplumsal ilişkilerin antagonistik niteliğini ifade eden içsel çelişkilerle maluldür. Otonom sanat eseri ile toplumsal çe-

lişkiler arasındaki ana bağlantı sanatsal üretimin toplumsal emeğidir, özellikle de birazdan inceleyeceğimiz estetik malzeme ile sanatsal teknik diyalektiğidir. Bu çelişkiler otonom sanat eserlerini bile tutarsız ve bölünmüş, parçalı ve tartışmalı kılar. Bir yandan da otonom sanat eserleri kendi iç tutarlıkları, bağımsız, kendi kurallarını kendi koyan varlıklar olma eğilimleri aracılığıyla imal edilişlerindeki toplumsal emeği gizlemek derdindedir. Bunun sonucunda aslında ideolojik bir yanılsama olan, malzemelerinde ve yapılarında katılaşıp kalmış tarihsel çelişkileri gizemli hale getiren yarı-sihirli bir aura edinirler.

Malzeme ve teknik

Adorno'nun modernist sanat eserini işbölümü içinde oluşmuş bir toplumsal monad olarak değerlendirdiğini, bunun yaratıcı praksis ile yabancılaşmış emek arasında bir çelişki içerdiğini gördük. Adorno sanat eserini, estetiğin dünyasında işleyen toplumsal güçlerin kesişim noktasına yerleştirir, eser bir gerilim alanı olarak meydana gelir. Bu gerilimlerin en önemlisi estetik malzemenin tarihsel durumu ile eserin sanatsal tekniği arasındakidir, Adorno bunu Marksist terimlerle, sanatsal üretim güçleri (malzemeler) ile toplumsal üretim ilişkileri (teknikler) arasındaki bir çelişki olarak düşünür (Zuidervaart, 1991, 101-2). Benzer şekilde Gillian Rose'a göre de, "onun sanat sosyolojisinin temel tezi kültür alanında üretim güçleri ve ilişkileri arasında bir çelişki olduğudur" (Rose, 1978, 119).

Şimdi, Marx'a göre üretici güçler ve toplumsal ilişkiler toplumun ekonomik temelleri içinde, teknolojik gelişme ile mülkiyet biçimleri arasındaki bir çelişki olarak yer alır. Marx teknolojideki gelişmelerin mülkiyet biçimlerindeki değişimler sayesinde mümkün olduğunu, ama sonunda bu mülk ilişkilerinin kısıtlamalarını yıkıp geçtiklerini düşünür. Velhasıl, Marx'a göre kapitalist özel mülkiyet biçimleri sanayi devrimiyle harekete geçmiştir, ancak bir yandan da kapitalist toplum içinde devam eden teknolojik ilerleme özel mülkiyeti lağvedecek ve onun yerine daha üstün bir toplumsallaşmış mülkiyet biçimini koyacak sosyalist devrimlerin zeminini hazırlamıştır. Adorno'nun Marx'ın nihai ufkuna dair ciddi çekinceleri olsa da, sanatta da böylesi bir tarihsel diyalektiğin geçerli olduğunu düşünür; orada da estetik malzemenin artan rasyonelleşmesi burjuva gerçekçiliğin organik bütünselliklerini üre-

ten geleneksel teknikleri yıkıp geçmiş, modernist teknikleri dayatmıştır. Nitekim Adorno estetik malzemeler ile sanatsal teknikler arasındaki bu diyalektiğin, bir önceki bölümde incelediğimiz tarihsel diyalektiğin, modernizm döneminde her daim iş başında olduğunu belirtir.

Dolayısıyla Adorno'nun, estetik malzemelerin gelişmişlik düzeyini belirleyen sanatsal atılımlar fikrine dayalı iddialı bir sanatsal ilerleme anlayışı vardır. Ona göre, teknik bu gelişmiş malzemeleri kullanmada ustalık demektir, "malzemeyi biçimlendiren ve malzemenin kendilerine rehberlik etmesine izin veren tüm sanatsal usuller" şeklinde tanımlar (Adorno, 1984, 213). Tanımın ikinci bölümünden anlaşılacağı üzere, teknik kavramı karmaşıktır, çünkü Adorno tekniğin malzemeye tümüyle dışsal olmadığını, onun içinde gizli ifade olanakları ile karşılaşmanın sonucu olduğunu düşünür. Daha spesifik olarak, teknik malzemenin belirlenmiş olumsuzlamasıdır; daha gündelik bir dille söylersek, malzemeyle farklı bir şey yapmak için başvurulan, tarihsel koşullarla belirlenmiş bir dizi usul anlamına gelir. En önemlisi teknik, gelişkin malzemenin gündeme getirdiği nesnel soruna verilen bir yanıttır. Yine de Adorno, modern sanat tarihinde genel bir yekpareliğin söz konusu olmadığını, sadece belli hatlar üzerindeki gelişme silsileleri bulunduğunu kabul eder (Adorno, 1984, 209). *Philosophy of Modern Music* eserinde, belirli bir gelişme silsilesinin nesnel sorunlar yarattığını, fakat bunların bir araca yönelik çeşitli yaklaşımlardan biri içerisinde yerelleşmiş olarak kaldığını belirterek buna açıklık getirir (Adorno, 1984, 209-10).

Kiefer'in sanat pratiğine bakıldığında, malzemeler hem fiziksel maddeler (yağlar, akrilikler, kül, gomalak, doğal nesneler, dikenli tel ve kurşun plakalar ve saire) hem de bunların manzara resmi alanına uygulanması için tarih içinde geliştirilmiş kurallardır (örneğin, doğrusal perspektif, temsili gelenekler, uygun sahnelerin seçimine ilişkin kılavuzlar). Kiefer'in malzemeleri arasında çeşitli mitsel kozmolojilerin simgelerinin yanı sıra bunların uygulanmasına dair tarihsel olarak gelişmiş gelenekler, eserlerinin orijinal modelleri olan, fiziksel mekanlar olmayıp bu mekanların, özellikle de faşizm tarafından ele geçirilmiş olanların daha önceden var olan temsilleri de bulunur. Malzemelerin hazırlanması, zorlama (kırıştırma, burkma, aşındırma) yoluyla tahrip edilmeleri, ardından kurşunun bazı kısımlarını ağartıp beyaza çeviren,

külü yanan boyanın içinde yakan simyasal saflaştırma uygulamalarıyla yeniden canlandırılmaları şeklinde olur. Eserde izleri görünür kalan simgesel bir arınma olmasının yanı sıra, Duchamp'tan bu yana sanatı teşkil eden nesnelerin sınırlarını test eden radikal deneylerle de bir diyalogu temsil eder bu hazırlık. Kiefer'in buluşu, tükenmiş sanılırken, tam da onları tarihselleştirerek (zorlayarak yaşlandırma, saflaştırma yoluyla yenileme) *malzemeleri kurtarmasıdır*. Müdahalesi Kavramsal Sanatın düşüncelerin somut temsilleri için figürasyonun topyekûn terk edilmesinin gerekliliğini ispatladığı düşünülen bir zamana denk gelir. Kiefer'in gösterdiği, tema olarak açıkça kendi tarihselleştirmelerini belirlemeleri halinde resimdeki (ve heykel birimlerindeki) figür biçimlerinin anlamlı olmaya devam edeceğidir. Fakat, Schönberg'in atonal besteleri ile takipçilerinin (örneğin Webern) biçimci usulleri arasındaki ayrımda gördüğümüz üzere, sanatsal buluş tarihsel malzemelerin yeni bir biçimde hazırlanmasından ibaret değildir; malzemeler bir kompozisyon veya kurgu tekniği aracılığıyla sanatsal olarak işlenmelidir.

Kiefer'in malzemelerinin gündeme getirdiği sorular yeterince açıktır, en azından Almanya'ya özgü temaları söz konusu olduğunda: İstemeyerek de olsa geçerli yeni faşist estetiği geri getirmeksizin, devlet monomitini[26] muğlak ve tarihsel bir şeye çevirmek nasıl mümkün olur? Kiefer'in simyayla yeniden canlandırdığı malzemelerin içerdiği madun potansiyeli harekete geçirecek (yıldız işaretleri ile tutsak etiketlerinin görsel olarak karışmasında olduğu gibi), böylece onlara yeniden muğlaklık ve karmaşıklık kazandıracak bir bireşimler tekniği sayesinde, dışavurum bu malzemeden çekilip alınmalıdır. Karşıt bireşimler tekniği şeklinde tanımlayabileceğimiz bu yolla Kiefer mitsel göndermeler ve simgesel atıflardan müteşekkil yoğun katmanlar elde eder. Böylece eserlerinin sadece Nazi karşıtı alegoriler veya faşist estetiğe geri dönüşten ibaret kalmasına izin vermez.

Ne var ki, Kiefer'in tekniği korkunç risklidir, çünkü tarihin gölge düşürdüğü mitsel simgeler bağlamında güzellik kategorisinin onarılmasını getirir. Bu da, "metin"den "metinlerarası"na referansın sonsuz bir

26- *Monomyth*: Joseph Campbell'in, bütün kahramanlık efsanelerinin ortak özelliklerinden geliştirdiği bir ana öykü şablonunu ifade etmek üzere James Joyce'un *Finegans Wake* romanından ödünç aldığı terim. -çn

gerilemesini yaratma eğilimleriyle yüceliği çağıran postmodern pastiş ve kolaj tekniklerinin tersidir. Kiefer'in sanat eserleri, içerdikleri estetik birlik ve tanımlanabilir referans çabasından ötürü, çok kolay deşifre olma, böylece sadece dekoratif hale dönüşme riski taşır. Faşist estetik hakkında dekoratif bir ifade ise bir protesto filan olmayıp, sanatçının farkında olmayarak karşı çıkmaya niyetlendiği şeyin ta kendisine teslim olmasıdır, hiç şüphesiz. Bu riskli teknik hesaplanmış bir stratejidir, bu da onu Beuys gibi birisinin gizemli yöntemlerinin tam tersi yapar:

> Kiefer, malzemeleri ve performans stratejilerini kullanışı varoluşsal bir deneyimden türeyen, ütopik iyileştirme gücünü bu çerçeve içinde edinen bir zamane şamanı değildir. Kiefer daha ziyade dünyevi bir *bricoleur* gibi çalışır; doğrudur, mitsel hikayelere ve göndermelere devasa bir iştah duyar ama nihai uzlaşmanın imkansız olduğuna dair derin bir görüşe sahiptir ve keskin bir kayıp bilinci vardır. Beuys'un yağ ve keçesi, güçlü bir iyileştirme ve besleme vizyonu içerdiği şeklinde okunabilir. Kiefer'in kurşunu ise, bunun tersine, temelde ikircikli kalır: simyacının altınına dönüşebilir, ama zehirlidir. Radyasyondan korur, ama tüm ışığı emer. Gri, ölü maddedir ama erozyon ve oksidasyona tabi tutulduğunda parlamaya başlar. Karanlığı, siyah safrası ve melankolisiyle güneş sistemimizin en az ışık alan gezegeni Satürn'e benzer, öte yandan da melankolisi çoğu zaman sanatsal imgelemin kaynağı olarak görülür, Almanya'da Auschwitz sonrası kuşağın haletiruhiyesinde de kesinlikle baskın bir unsur olmuştur. Kiefer'e göre mitin kendisi ne ilksel bir gerçeklik ne de sorgulanmaz bir kökenin garantisidir; daha ziyade imgelerle hikaye anlatmak yoluyla anlam ve gerçeklik inşa etme girişimidir. (Huyssen, 1992, 92)

İçerik ve biçim

Adorno'ya göre malzeme ve teknik diyalektiğinin sonucu içerik ve biçim diyalektiğidir. Tarihsel malzeme modernist sanatçının karşısına tüketilmiş türler, gelenekler ve cihazlar topluluğu şeklinde çıkar. Tarihsel malzemenin yenilenmesi ancak radikal bir teknik yenilikle mümkündür, bu da esere kati surette yeni bir içerik olarak aktarılır. Ancak sanatsal mimesisin, yani dünyada var olan bir şeyi taklit etme çabasının ortaya çıkardığı içerik estetiğe uygun oluşmalıdır, bu şarttır, zira sanatı işe yarama potansiyeli olan şeylerden ayırt eden biçimdir. "Sanat", der Adorno, "ampirik dünyadan [sadece] biçimsel tutarlılığı ile

ayrılır" (Adorno, 1984, 138). Mimesis insanların doğasından bulunan, kendiliğinden gelişen taklit davranışı ise eğer, tutarlılık da rasyonel düşünceye ve dolayısıyla aydınlanmanın diyalektiğine aittir. Bu nedenle, Adorno için mimetik içerik ile estetik biçim arasındaki karşıtlık sahicilik ile rasyonelleşme kutupları arasındaki, yukarıda incelediğimiz sanatsal çizgiyi yaratır.

Daha önce de gördüğümüz üzere, Adorno'nun her iki kutbu örneklemek için kullandığı eserlerin haricinde, çoğu sanat eseri aslında rasyonallik ile mimesisin bir karışımıdır, bunlar her bir eser *içindeki* karşıt kutuplar olarak düşünülebilir.

- Bir sanat eserindeki rasyonel kutup onun biçim aracılığıyla edindiği mantıksal tutarlılığıdır. Bir eserin önemini belirleyen biçimdir, çünkü biçim aracılığıyladır ki, "sanat eserleri sanat eseri olmaya çalışırlar" (Adorno, 1984, 308). Gerçekten de, "biçim var olanın başkalaşımı kanunudur, var olanın karşısında özgürlüğü temsil eder" (Adorno, 1984, 143). Aksine, özgür olmayan bir toplumda biçimsiz olan sanat gayrı-sanat olur, "ham ve kaba" olur, protesto etme yetisini yitirir (Adorno, 1984, 143). Bu Adorno'nun, yeni avangardın burjuva beğenisini giderek artan bir abartıyla ihlal ederek, neyin sanat kabul edildiğinin sınırlarını test eden, ancak dışavurum özelliklerinden yoksun bir ölü nesneler mozolesinde sonlanmış provokatif stratejilerinin tükenmekte olduğunu öngördüğü şeklinde okunabilir.

- Sanat eserinin mimesis kutbunda ise konu veya içerik ile sağlanan, ampirik gerçeklikteki bir şeylere benzerliği yer alır. Sanatsal içerikler eserin hakkında yeni hisler ve algılar uyandırdığı, dış dünyadaki bir şeyle ilişkili mimetik dürtülerden kaynaklanır. Sonuçta içerik, var olan şeyleri (örneğin bir toprak parçasını, bir manzara resmini, bir yıldız çizelgesini, bir takımyıldızları diyagramını) taklit etme dürtüsünün temel uyartısı etrafında toplanmış halde bilinçdışı dürtülerin sanatsal yüceltilmesini ve toplumsal-tarihsel soruların estetik tescilini içerir. İçerik düzeyinde sanat eserleri gerçekten de, taklit edilen şeylerle bağlantılı "yüceltilmiş duyusal itkilerin tam yetkili elçileri"dir (Adorno, 1984, 11). Ancak Adorno burada ifade ettiği noktanın, içeriğin

mutlak olarak bilinçdışılığı olmadığını, sadece bilinçdışı *ile bağlantı içinde* ortaya çıkması olduğunu açıkça belirtir.

Estetik Teori kitabının başlarından itibaren Adorno temel pozisyonunu Kant (biçimsel tutarlılık) ile Freud'un (yüceltilmiş içerikler) birbirinden ayrılan diyalektik teorinin sahasında yüzleşmesi şeklinde tarif eder (Adorno, 1984, 8-12). Hem Kant hem de Freud için sanat arzuya, dolayısıyla insan mutluluğuna dairdir, oysa Adorno'nun nihai uzlaşmaya dair imgelere getirdiği yasak şunu da getirir: "sanatın mutluluk vaadi yalnızca şimdiye kadar olan pratik mutluluğu engelledi demek değildir, mutluluğun praksisin ötesinde olduğu anlamına da gelir" (Adorno, 1984, 12, İngilizce çevirisi değiştirildi). Sanat arzular, hep var olanın ötesine işaret eder, olumsuzlamayla yani, toplumsal eleştiri ve uzlaşma beklentisiyle temelden ilişkili olması da bundandır.

Malzeme/teknik ve biçim/içerik ayrımları arasında analitik bir ayrıştırma yapmak önemlidir. Kiefer'in resim malzemelerini "tarihsel zorlama" ve "simyasal saflaştırma" yoluyla onarımı ve çelişkili bireşimler aracılığıyla simgesel birikim tekniği, ancak bir konu ile temasa sokulduğunda *Dünyadaki Cennet* eserindeki içerik halini alır. Bu resmin temel konusu manzara ya da yıldızlar olsa da, *Dünyadaki Cennet*'te çok sayıda uyarıcı işlemektedir, bunlar arasında bir dizi farklı "alanda" totaliterliğin tarihi ile meditasyonun atlı arabasıyla cenneti andıran saraylara yükselişi Merkabah alegorisinin rehberliğinde yaşanan tefekkür deneyimleriyle kişisel bir ilişki de vardır. Yüceltilmiş dürtülerin Kiefer'in eserinde nasıl ifade bulduğunu ortaya çıkarmak bu tartışmanın kapsamı dışındadır; söylenebilecek olan eserin içeriğinin duygusal (umut ve yeis, büyülenme ve gönülsüzlük) ve kavramsal (ruh ve madde, özgürlük ve tahakküm) tezatlıklarla kaplı olduğudur. İçsel bölünme ortaya çıkar çünkü eser, kısmen "manzaraların" figürasyonları da dahil olmak üzere simgesel sanatın tarihinden ötürü, tam da sanatın kurtulmaya ya da en azından sorunlaştırmaya çalıştığı tahakkümün içinde, soru olarak kalması gereken bir tarihsel kurtuluş "hakkındadır".

Adorno'ya göre biçim "içeriğin çökelmesi"nden başka bir şey değildir (Adorno, 1984, 139); belli bir konudaki bir pozisyonun, belirli tarihsel malzemeleri ve sanatsal teknikleri kullanarak mantıksal açıdan tutarlı, estetik açıdan ahenkli ifade edilişidir. Buna göre, estetik biçim ile

içerik arasında diyalektik bir iç içelik vardır (Adorno, 1984, 140). Biçimden konuşacak olursak, önceden tartıştığımız nedenlerle *Dünyadaki Cennet* yüksek ufuklu, doğrusal bakış açısına sahip manzara resmi geleneğini canlandırır. Ancak tanımlayıcı levhaları düzenleyen alışılmadık bakış açısının işaret ettiği üzere, düşük ufuklu gece göğü resmine tali bir biçim, bu hakim biçimi karmaşıklaştırır. Kiefer stüdyosunun zemininde resim yaparken eserlerin belirli bir oryantasyonu olmadığını söylüyor (Celant, 2007, 336); *Dünyadaki Cennet*'in sırrı, öyle sanıyorum ki, baş aşağı çevrildiğinde eserdeki baskın ve tali perspektiflerin tersine çevrilmesidir. Biçimsel uyumsuzluk, eseri bölen ve onun sınırlarının ötesine uzanan jiletli telle simgelenir. Öyleyse, içerdiği simgesel imalar bir yana, dikenli tel eserdeki karşıt biçimlerin çatışmasını edebileştirirken, Kiefer'in başka eserlerde de üzerinde çalıştığı iki farklı temayı açığa çıkarır. Bunlar, yukarıda gördüğümüz üzere, "manzaranın masum bir temsili mümkün değildir" ve her zaman "cennete giden yolda bela" olduğudur (Celant, 2007, 295, 337).

Kiefer'in eserindeki birbirine tezat içerik, ikili perspektif ve biçimin uyumsuzluğu, aşikar bir birlik arayışı olmanın yanı sıra, Adorno'da kafa karıştırıcı görünebilecek bir şeyi netleştirir: modernist sanat eserleri bakımından "tutarlılık" kategorisi. Modernizm kendisinden önce var olan açık biçimlere yönelik eğilimleri kızıştırdığından, Adorno açık biçimlerin "tutarlılığı" ile içsel antagonizmalarını biçimsel ayrışma için kullanmadaki istikrarından bahseder (Adorno, 1984, 142). Bu aynı zamanda anlamın belirlenmiş olumsuzlamasını da -örneğin Beckett'in oyunlarındaki- içerir (Adorno, 1984, 153). Buna göre, açık biçim ve müzakere edilen anlama rağmen eserler tutarlılığı korur. Nitekim Adorno'nun biçimsel tutarlılık tanımı kapalı *ve* açık biçimleri içerir. Kapalı bir biçim, parçaların birbiriyle ve bütünle ilişkisinin, bütünsel tasarım ile ayrıntıların belirlenmesi arasındaki bağlantının ahenkli bir uyum veya organik bütünsellik olduğu dinamik bir bütünselliktir. Açık bir biçimde ise parçaların birbiriyle ve bütünle ilişkisi, bütünsel tasarım içinde ayrıntıların belirlenmesi antagonizma ve gerilim içerir. Ancak "hiçbir sanat eseri kendi tutarlılığından yoksun değildir" (Adorno, 1984, 127).

Tutarlılık uzlaşmayı öngörür, çünkü çeşitliliğin, düşünümsel yargıyı (aşağıda bahsedilen bir tür yaratıcı bilişsellik) harekete geçirecek ve

tarihsel hakikati ifade edecek bir tarzda zorlama olmaksızın birliğidir söz konusu olan. Modernist uyumsuzluğun, yani kapalı biçimin askıya alınmasının ortaya çıkma nedeni, sanat eserlerinin çelişkili itkileri şiddete başvurmadan sentezlemesiyle tikellerin, eserin genel tasarımına dayatılmasının önüne geçmesidir. Biçimsel tutarlılık "dağınık olanın şiddete başvurmaksızın sentezlenmesidir, öyle ki bütün ayrışmaları ve çelişkileriyle birlikte olduğu gibi korur ve bu nedenle biçim gerçekte hakikatin gözler önüne serilmesidir" (Adorno, 1984, 143).

Sanatsal anlam ve siyasal etki

Adorno'nun iddiasına göre "sanat eserlerinin hakikat içeriği hepsinin ve her birinin dile getirdiği muammanın nesnel çözümüdür ... ancak felsefi tefekkür yoluyla ulaşılabilir" (Adorno, 1984, 128). Adorno'nun, modernist sanat eserlerinin dilsiz tikelliği ile taşınan ve felsefi tefekkür ile ortaya çıkarılan hakikat içeriği kavramı iki katlıdır, çünkü hem toplumsal uzlaşmayla hem de sanatsal ilerlemeyle bağlantılıdır. Kilit isim Hegel'dir, onun için sanat, figürasyon aracında, bir devirde özgürlük bilincinin tarihsel gelişiminin en yüksek ifadesidir. Ancak sanat, figürasyon olduğundan, kavramsal söyleme (yani felsefeye) dönüşmeksizin, genişlemiş ve derinleşmiş bir özgürlük anlayışının toplumsal evrimi hakkında aktardığı hakikati kendisi ifşa edemez. Bir dönemin sanat eserlerinin hepsi ve her biri aynı temel hikayeyi anlatsa da, en büyük sanat eserleri kendi çağlarının çelişkilerinin kalbine mutlak bir açıklıkla nüfuz eder; hem estetiği hem de toplumsal özgürlük hakkında düşünümü ilerleten bu sanat eserleridir. Örneğin, Aeschylus, Sophokles, Euripides ve daha az bilinen pek çok oyun yazarının yazdığı Yunan tragedyaları Antik Yunan'ın özgürlük anlayışı içinde yer alıp onun üzerinde düşünse de, Hegel için bunu, konusu ve biçimsel yapısı aracılığıyla yeni bir farkındalığın eşiğine taşıyan Sophokles'in *Antigone*'sidir. Zuidervaart'ın işaret ettiği üzere, Adorno "dünya tarihine dair görüşünü paylaşmaksızın Hegel'in gözlüklerini takar" (Zuidervaart, 1991, 115): tüm modernist sanat eserleri yaratıcı praksisin yabancılaşmış emek ve bunun ima ettiği totaliter tarih tarafından boğulduğundan bahseder; fakat sadece bazıları bunu sanatsal atılım bağlamında açık bir tematikleştirme düzeyine taşır. Her biri bu hakikat içeriğini sanatsal tikellikten önermeler söylemine aktarmak için felsefi es-

tetiğin aracılığına ihtiyaç duyar. Gelgelelim, hepsi de bir şekilde aynı hakikati dile getirir:

> Yeni olan yeniye duyulan özlemdir, yeninin kendisi değil: yeni olan her şeyin başına gelen budur. Ütopya olma iddiasındaki her şey var olanın olumsuzlaması olarak kalır ve onun sözünü dinler. Günümüzün tezatlarının merkezinde sanatın ütopya olmak istediği ve olmak zorunda olması yatar, ütopya gerçek işlevsel düzen tarafından engellendikçe, bu daha da gerçek olur; ancak aynı zamanda sanat ütopya olamaz, eğer benzerlik ve teselli sunarak ona ihanet etmeyecekse. Sanatın ütopyasına ulaşılacak olsaydı, bu sanatın zaman içindeki sonu olurdu. Sanatın sonunun onun kavramında içkin olduğunu ilk fark eden Hegel'di ... Hegel'in dünya ruhunun bir biçim olarak sanatı olumsuzladığına dair teorisine kendi eserlerinde bulunabilecek başka bir sanat teorisi karşı çıkar, bu teori sanatı tüm olumlayıcı felsefenin karşısında baskın çıkan bir antagonistik deneyime tabi kılar ... Sanat artık ütopyayı somutlaştırmakta, negatif olarak bile, teoriden daha becerikli değildir. Yeninin bir kriptogramı çöküş imgesidir; çöküşün mutlak olumsuzluğu sayesinde ancak sanat konuşulamaz olanı telaffuz eder: ütopya ... Uzlaşmanın suretinin geri dönüşsüz reddedilmesi yoluyla, sanat uzlaşmamış olanın ortasında uzlaşma vaadine sımsıkı tutunur. Çağın bu hakiki bilinci içinde ütopyanın gerçek olasılığı ... mutlak felaket olasılığıyla örtüşür. (Adorno, 1984, 32-33)

Sanatçının tehdit altındaki eznellik deneyimini, malzemelerde ve tekniklerde yenilik, mimetik içerik ve uyumsuz biçim dolayımıyla nesnelleştirmesi, toplumsal oluşum içindeki tarihsel antagonizmaları açığa çıkarır. Bu tepki mecburen özgürleşmiş toplumsal koşullar altında benin psişik itkileri bastırmaya başvurmaksızın nasıl bütünleştireceğinin bir örneğini de sunar. Gelgelelim, bu mutluluk vaadini hayalperest bir teselliye çevirmemek için sanat eserinin temsil ettiği güzel yanılgı orta yerinden yırtılmalıdır. Fakat bu bile yabancılaşmış emek ve araçsal rasyonallik karşısında yaratıcı praksis ve mimetik davranışa dair bir hatırlatma olacaktır.

Ne var ki, "her eser diğerinin ölümcül düşmanıdır" (Adorno, 1984, 211). Bu demektir ki: arada sırada tüm diğerlerini mezarlarına süpüren bir eser çıkar. Zira eserlerin tümü aynı hakikati dillendiriyor olsa da, hepsi aynı şekilde ya da aynı ölçüde iyi söylemiyordur. Adorno'nun

sanatsal "önem" veya "anlam" ile kastettiği budur; eserin *önemi* fikrini onun *anlamı* fikriyle birleştiren bir düşüncedir. Önem söz konusu olduğunda, Adorno çağdaş eserlerin sıraya dizilmesi çağrısı yapmadığının altını çizer, onun ısrarı bir eserin öneminin ancak geçmişe dönük bakışla, kendisinin halefleri için kaçınılmaz olarak sorunlar ortaya koyuşu ve özellikle bu sorunların sanatçıların büyük çoğunluğu için çözülemez oluşuyla ortaya çıktığıdır (Adorno, 1984, 211-12). Anlama gelince, her eser tarihsel olarak var olan toplumsal gerçekliğe belirli bir şekilde tepki verir. Fakat nihayetinde, en derin eserler modern dünyanın merkezi sorununa, hakiki evrensel olan "özgünlük ilkesi" ile yanlış evrensel olan evrensel eşdeğerlik ilkesi arasındaki karşıtlığa yanıt verenler olacaktır. "Estetik açıdan tikel olanın gerekliliğini ima eden özgünlük ilkesi (*principium individuationis*), kendi başına bir ilke olarak evrensel olmanın ötesinde, kendini özgürleştiren öznede içkindir ... ve onu taşıyan tekil bireylerin ötesinde yer almaz" (Adorno, 1984, 200). Velhasıl, en özgün sanat eserlerinin anlamı, "tikel olanın evrensel olan olduğu şeklindeki, modeli sanatta görülen, diyalektik önermenin" örneğini sunuyor olmalarıdır (Adorno, 1984, 202). Otonom bireylerden müteşekkil bir toplumdaki gerçek somut bütünsellik, hakiki uzlaşma imgesi işte budur, aynı zamanda evrenselin örnekleri olarak özgün tikellerden oluşur.

Adorno bunun sanat eserinin bilişsel iddialarıyla bağlantılandırır. Mimetik davranış temelindeki yaratıcı praksisin araçsal rasyonallik temelindeki yabancılaşmış emeği aşmasından ötürü, Adorno kapitalizmde söylemsel (bilimsel) bilgi ile söylemsel olmayan (sanatsal) bilgi arasında diyalektik olduğunu savunur (Zuidervaart, 1991, 202). Kant'ın yaptığı bir tespiti, söylemsel bilginin belirleyici yargıya, yani tikel örnekleri evrensel kurallar içinde sınıflandırma yetisine dayandığı tespitini eleştirel bir bakışla benimser. Bunun aksine sanat, düşünümsel yargıya dayanır, bu da yukarıda gördüğümüz üzere, tikel örnekler temelinde, onların örnek niteliği taşıyan konumuna dayanarak evrensel ilkeler icat etme becerisidir. Adorno'nun savı sanatsal tikellerce döllenmemiş bilimsel bilginin mevcut düzenlemelerin ötesinde bir toplumu tahayyül etmesinin *muhtemelen mümkün olmadığıdır* (çünkü yaratıcı praksisle teması yoktur, dolayısıyla toplumsal-kültürel alternatiflere erişimden yoksundur); bu nedenle mevcut düzene dair ideolojik bir duruş benimsemesi *mutlak bir zorunluluktur* (Adorno, 1984, 163-66). Zuidervaart'ın özet-

lediği şekliyle Adorno'nun pozisyonu, "Sanatsal hakikat içeriği ... sanat eserlerinde, çelişkilere dair en gelişmiş bilincin, bunların olası uzlaşmasının ufku dahilinde cisimleşmesidir" (Zuidervaart, 1991, 116).

Dolayısıyla sanat toplumsal açıdan yıkıcıdır, yeter ki bağımsızlığını korusun. Adorno'nun "siyasal açıdan angaje" sanat eserlerine muhalefeti bu algılamadan kaynaklanır. Otonom sanat eserleri toplumsal düzenlemelerin radikal dönüşümüne işaret ederken, estetik bir biçime bürünmüş militan siyasal bağlılık ifadeleri genellikle sadece yerel toplumsal eleştiri yapabilirler. Süreç içinde, bunların sanatı yararlı bir işleve (siyasal propaganda) indirgemesi hakikatli sanat eserlerinin ifade etme gücüne sahip olduğu ihanet edilmiş mutluluk vaadinin tümüyle yok edilmesidir. Adorno'ya göre, siyasal etkiyi yaratan sanatsal anlamdır, tersi değil, çünkü "hakikat içeriği her zaman sanat eserlerinin siyasal anlam kazanmaya yönelik içkin doğalarının ötesine işaret eder" (Adorno, 1984, 243). Samuel Beckett gibi isimlerin yarattığı sanat eserleri, Adorno'ya göre Bertold Brecht gibi militan isimlere kıyasla daha derine işleyen radikal soruları gündeme getirir.

Peter Bürger gibi bir eleştirmen Adorno'nun angaje sanatın estetik geçerliliğini yitireceği ve ideolojik bakımdan etkisiz siyasal propagandaya dönüşeceği savından tatmin olsa da, Adorno'nun modernizm savunmasının gerisindeki estetik stratejiyi sorgular. Bürger'e göre, iki savaş arası dönemdeki modernizm ile avangard (ve savaş sonrası dönemdeki modernizm ile neo-avangard) ayrıştırılmalıdır, çünkü Kandinski ve Kiefer gibi modernistler sanatın radikalleşmesi yoluyla algının yenilenmesini önerirken, (yeni)avangard sanat kurumunu topyekûn havaya uçurmak istemektedir. Özellikle sürrealistler sanat ile gündelik hayat arasındaki ayrımı yok etmek istediler, bunun için anti-sanatı yaratmak üzere bir dizi karşı-estetik stratejisi geliştirdiler. Bürger bunu, sanat ile gündelik hayatın kurumsal ayrılığını muhafaza etkisi olan modernist stratejilerin tam karşıtı olarak kavrar. Avangard perspektiften bakıldığında, diye iddia eder Bürger, modernizm aslında *muhafazakar* bir güçtür, sanatı kendi bağımsızlığını sağlama alırken bile etkisiz protestoya mahkûm eden şeyleşmiş bir ayrımı muhafaza etmeyi hedefler.

Bürger'in saldırısı Adorno'nun kendisinin *Aesthetic Theory* içinde yer yer ifade ettiği (örneğin Adorno, 1984, 234), sanat eserlerinin meta

toplumunun suç ortağı bir eleştiriyi temsil ettiğine dair şüpheyi çağrıştırır. Ancak Adorno'nun belirttiği gibi, avangardçıların anti-sanat deneyi sanat eserlerinin çerçevelerini kırarken, otonom sanatın hakikat içeriğini gündelik hayata katmayı başaramamıştır, çünkü toplumun kendisi hiç değişmeden kalmıştır. Aynı şekilde, herkesin sanatçı olduğu çünkü her şeyin sanat sayılabileceği -karşı-estetikçi bir sanat eserlerini biçimsizleştirme stratejisi- şeklindeki görünüşte demokratik beyan tümüyle geri tepti. "Estetik özne olarak sanatçı ile ampirik kişi olarak sanatçı arasındaki farkın ortadan kaldırılması sanat eserinin ampirik dünyayla arasındaki mesafenin kaldırılması anlamına gelir, fakat sanat böylelikle bir özgürlük dünyası sunmamaktadır" (Adorno, 1984, 253). Toplumsal dönüşümün yokluğunda, sanat ile dünya, sanatçı ile herkes arasındaki mesafeden vazgeçmek eleştirel mesafenin terk edilmesi anlamına gelir, bu ise gerçekte kültür endüstrisine karşı her türlü direnişten el çekilmesi demektir.

Bürger'in yanıtı, bir bütün olarak avangard başarısız olmuşsa da, Adorno'nun, çabanın kendisinin tarihsel yansımalarını kabul etmediğidir. Avangardların yok ettiği

> verili bir ekolün evrensel geçerlilik iddiasıyla kendini sunması olasılığıdır ... Sanat tarihinde avangard akımların kışkırttığı kopuşun anlamı bir kurum olarak sanatın yok edilmesinde değil, estetik normları geçerli normlar şeklinde sunma olasılığının yok edilmesindedir. (Bürger, 1984, 87)

Yeni avangard proje bu açılımı kullanmayı hedefler. Başka bir deyişle, "Auschwitz'den sonra sanat"tan değil, "Duchamp'tan sonra sanat"tan bahsetmemiz gerekir ve bunu nominalist bir pozisyondan yapıyor olmalıyız; yani, sanat nesnelerinde -hatta estetik biçimde bile- sanat eserlerini genel olarak şeylerden farklı kılan içkin hiçbir şeyin olmadığı perspektifinden (Bürger, 2010, 707-714). Öyleyse Bürger'e göre, yeni avangard neyin sanat kabul edileceğinin sanat dünyasındaki güç birlikleri ve söylemsel ilişkiler tarafından karar verilen kurumsal bir soru olduğu gerçeğini ifşa etmektedir.

Adorno *Aesthetic Theory*'de, tesadüfi eserler, avangard vakalar, eylem resmi ve gürültü müziği bağlamında bu eleştiri hattını haber verir. Onun yanıtı estetik nominalizmin merkezindeki teslimiyeti, ticarileşmiş ve bürokratikleşmiş sanat dünyasıyla birlikte kapitalizmin geçerli

tek oyun olduğu düşüncesini gizlemeye çaba bile göstermediğidir. Burada bir tür kötü inanç söz konusudur: "estetik özne kendisini karşılaştığı olumsal malzemeye biçim verme yükünden muaf tutuyor ... onun yerine sorumluluğu gerisin geri malzemenin kendisine yüklüyor". Ancak Adorno şunu da belirtiyor: "nominalist sanat eserleri mütemadiyen gizledikleri, rehberlik eden elin kendi ilkelerinin hizmetinde müdahalesini gerektirir" (Adorno, 1984, 221), bu da onlara seçme eylemi aracılığıyla minimal düzeyde biçim verir. Buna göre, nominalist estetik stratejilerinde baskın olan (malzemeyle yüzleşmenin yerine) müellifin keyfi iradesi ve çevreleyen toplumun hakim zihin yapısından pek de farklı olmayan bir sığ kafalılıktır. "Kontrolsüz estetik nominalizm", Adorno'ya göre, "kelimesi kelimesine bir gerçeklik içinde son bulur ve bu sanatla bağdaşmaz" (Adorno, 1984, 220). Bürger'inkine benzer pozisyonlara karşı sarsıcı bir cevaptır bu. Adorno'nun sahte radikalliğe düşmanlığı siyasal gerçekçilikten kaynaklanır, gizli bir muhafazakarlıktan değil: "eğer sanat insani evrenselliğini bir şekilde gerçekleştirmeye muktedir ise, bu ancak ve ancak sıkı bir işbölümü aracılığıyla olacaktır; bundan başka her şey yanlış bilinçtir" (Adorno, 1984, 235).

Bölüm 4
Bugün Adorno

Adorno'nun modernizm savunusu "modernliğin estetik kurtuluşu"ndan daha azı değildir (Wellmer, 1991, 1). Adorno modern dünyanın içerdiği imkanların son derece ikircikli olduğunu düşünse de, modernlik yine de, otonom sanat ve diyalektik felsefe biçiminde özgürleştirici bir itki içerir. Hem sanat hem de felsefe rasyonallik ile mimesisi, onların araçsal aklın motorları haline gelmesini engelleyecek şekilde ilişkiye sokar. Bu direniş biçimlerinin dışında, idare edilen dünya bireyselliğin ezilmesini, siyasal otoriterlik imkanını ve düpedüz anlamsız bir kültürü içerir. Dolayısıyla, estetik benzerlik, yani sanatsal yanılgı, modernist sanat eserlerinin içinde, tutulmayan mutluluk vaadine yönelik protesto biçiminde uzlaşma umudunu taşır. Özgün içerikleri ve uyumsuz biçimleri ile otonom sanat, aynı anda hem uzlaşmaya işaret eder hem de dünyanın bunu imkansız kıldığını belirtir. Felsefe bunu sanatın hakikat içeriği olarak yorumlar, modernizmin ütopyayı temsiline ihanet eden tutsaklığın tarihsel koşullarını eleştirel bakışla itham ederken diyalektik metodolojiyi kullanır. Araçsal aklın sınırlılıklarında dair diyalektik bilgiyle donanmış ve toplumsal dönüşüm niyetini taşıyan özgürleşme pratiğine girişmiş modern birey, daha iyi bir dünya için umut beslemeye cesaret edebilir.

Adorno'nun iddialı felsefesi günümüz için ne kadar anlamlı? Belki de bizim Adorno hakkında ne düşündüğümüzü değil de, Adorno'nun bizim hakkımızda ne düşüneceğini sormalıyız kendimize. Pek çok yorumcunun Adorno'yu modası geçmiş ilan ederken sergiledikleri gü-

ven Adorno'ya ütopyacı enerjilerin tükendiğine ve eleştirel gerilimin gevşediği dair emareler sunacaktır, ki bu hazindir. Etrafta çok fazla eleştirel teslimiyet var; en çok da Soğuk Savaşın bitmesiyle "kapitalizmin zaferi" sonucunda toplumsal alternatiflere dair açılan her bahsin utanç kaynağı olduğuna dair genel varsayımda. Statükonun sessizce kabulünün her türü karşısında Fredric Jameson'ın önerisi Adorno'nun bakış açısını demode olmanın aksine zamanının önünde görmektir. "Adorno'nun 'bütünsel sistem' hakkındaki kehanetleri nihayet gerçek oldu ... postmodern ahvalde", öyle ki "Adorno'nun Marksizmi ... tam da bugün ihtiyaç duyduğumuz şey olabilir" (Jameson, 1990, 5). Benzer şekilde, radikal filozof Slavoj Žižek de "Aydınlanmanın Diyalektiğinde, Adorno ve Horkheimer'ın kavrayışı doğrudur: biçimsel usullerine katılıyorum, olumlu içeriğe gelince, bence biraz fazla hafif [!!]" yorumunu yapar (aktaran Rasmussen, 2007). Žižek, Adorno'nun felsefi düşüncelerini sunarken başvurduğu estetik stratejiyi, "gelin sevk ve idare edilen dünyanın nihai sonucunu kaçınılmaz felaket olarak resmedelim, onun karşısına çıkmanın yegane etkili yolu budur" deyişini gerçekten kavrayan az sayıda kişidendir. Bu pek şaşırtıcı da değildir, zira Žižek de aynı aracı kullanır, çünkü Adorno gibi o da "günümüz toplumunun temel özelliği Bütünsellik ile bireysellik arasındaki uzlaşmaz antagonizmadır" tespitini yapar (Žižek, 2008, 127). Editörlerinin yorumuyla, "Žižek, teleolojik olmayan, açık uçlu diyalektik anlayışını -nadiren teslim etse de- Adorno'ya borçludur" (Butler ve Stephens, 2005, 357).

Şunu söylemek gerekir ki, Adorno'dan esinlenen, "Adorno'nun güncelliğini" onaylayan felsefeci ve eleştirmenlerden hiçbiri doktrin olarak birer "Adornocu" değildir, zira hepsi de Adorno'nun bizzat kendisinin eleştirel yaklaşma ve seçici sahiplenme iznini verdiğini düşünürler. Adorno'nun anti-sistematik felsefesinde ferahlatıcı olan yan havariler üretmemesidir: en kötü ihtimalle gizemli yoğunluğu akademik yorumcular yaratır; en iyi durumda da çelişkili fragmanları son derece özgün, bağımsız pozisyonları harekete geçirir. Bu doğrultuda, ölümünden bu yana geçen kırktan fazla yılda yaşanan kimi önemli gelişmeler ışığında, Adorno'nun kilit önemde bazı görüşlerinin nasıl yolculuk ettiğini sormak gayet makuldür. Adorno'nun pozisyonu ile ilişkili değişiklerden bu bölümde inceleyeceklerimiz şunlar:

- "Postmodern durum" tabirinin işaret ettiği, "sanatın, nihayet, kapitalist ekonominin kültür endüstrisine asimile edilmesi, sahte-otonom bir sahte-yaşama indirgenmesi" sonucu ana-akım ile sanat dünyası arasında yeni bir ilişkinin gelişmesi (Wellmer, 1991, 87).

- 1970'lerde, birinci dalga feminizmin eşitlik talebini derinleştirerek bireylerin nerede eşit olması gerektiğini belirlemesi beklenen eril standardın eleştirisine dönüştüren bir hareket olarak ikinci dalga feminizmin yükselişi,

- Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özneler arasında bir diyaloga değil de doğal çevrenin insanlar tarafından manipülasyonuna göre şekillenmiş özne-nesne modeline dayalı düşünüşün hakimiyetinden kurtulmanın bir yolu olarak felsefede dile dönüş

Bu gelişmelerin her biri Adorno'nun genel yaklaşımıyla rezonans yapsa da, yine her biri Adorno'nun spesifik formüllerine meydan okuma potansiyeli içerir. Eğer postmodern durum genelde sunulduğu şekillerde gerçekten mevcutsa, otonom sanat bitmiştir, modernitenin özgürleştirici potansiyelini kurtarmanın imkanı yoktur. Postmodernliğin savunucuları Adorno'dan etkilenen düşünürlere, modernliğin kendi iç çelişkilerinden türeyecek bir modern durumdan kurtuluşa dair kaybedilmiş bir umuda özlem duymaktan vazgeçmelerini öğütler. Çağdaş feminizm özgürleşme çağının sona erdiğini buyuran postmodern teoriyle nadiren anlaşır, yine de "özne" ve "birey" türünden soyutlamaların evrenselliğini ısrarla sorgulamıştır. Feminist sanat eleştirmenleri kadınların sanatındaki direnişçi biçimlerdeki özgünlük mücadelesinin, daha fazla tartışma olmaksızın genelleştirilmiş bir uzlaşma kavrayışının hizmetine koşulamayacağı sonucunu çıkarmakta gecikmemiştir. Fakat uzlaşma kategorisinin kendisi Frankfurt Okulu'ndaki haleflerine tartışmalı görünmüştür. Jürgen Habermas ve Albert Wellmer, ütopyacı uzlaşmanın, araçsal manipülasyon olarak akıl ile kavramın alternatifi olarak mimesis arasındaki Romantik karşıtlık tarafından rehin alındığını öne sürer. Eğer akıl, asıl olarak dil dolayımıyla aktarılan toplumsal bir fenomense, ister zafer ister felaket olarak olsun, rasyonalliğin sadece bir altkümesini teşkil eden araçsal biçimler aklın tümünü ilhak edecek şekilde sunulmamalıdır. Bu sana-

tın rasyonelleşmeyle ilişkisini Adorno'nun öngördüğünden çok farklı bir yere götürecektir.

Popüler kültür ve postmodern durum

Adorno'nun gök kubbesinin sabit yıldızı Schönberg'dir. Daha zayıf ışıltılar -Stravinski, Webern, Berg ve Hindenmith- ise bir kargaşa içinde dolanır gibi görünürler. Adorno'nun tahminine göre 180 derece dönen Schönberg'in hareketi bilhassa kafa karıştırıcı görünür. *Philosophy of Modern Music* (1947) kitabında, Schönberg'in olumlu atılımının karşısında Stravinski negatif tersini temsil eder. Schönberg'in bestelerindeki kurgular müziği ilerici bir şekilde rasyonelleştirirken, Stravinski'nin senfonik montajı faşist çağrışımlarla yüklü gerici bir özleme seslenir. Fakat "Stravinski: Diyalektik bir Portre" (1962) başlıklı yazısında Adorno pozisyonunu değiştirir, Stravinski hakkındaki değerlendirmesini tersine çevirir. Stravinski'nin ilk eserlerine dair eleştirisini geri almaksızın Adorno artık son dönem eserlerini dikkate alıyordur, bu da Adorno'yu bestecinin yabancılaşmış toplumun nesneleşmiş ifadesine eleştirel destek vermeye yöneltir. Daha önce faşist kolektivizm olarak görünen artık çaresiz koşullar altında yıkıcı parodi olarak görünür:

> (Stravinski'nin en bireyselcilik karşıtı eseri *The Rite of Spring*'den bahisle) Aniden bütün müziğin umutsuz halini fark etmiş olmalı: Kendisini tüm yerleşik referans sistemlerinden özgürleştirmiş olan müzik sadece kendi iç kaynaklarından hareketle tutarlılığı nasıl başaracaktır? Ona adil davranmak için, şunu gözlemlemek gerekir ki bugüne dek, sanatçıya somut, geçerli biçimler bakımından hiçbir şey sunmayan bir toplumda bütünsel özgürleşmenin sanatın nesnelleştirilmesini getirip getirmeyeceği, dolayısıyla sanatın kendisini mümkün kılıp kılamayacağı netlik kazanmamıştır. ... Stravinski'nin nesnelciliği de yabancılaşmaya dair, Webern'deki saf içselliğin sesiyle aynı ölçüde güçlü bir tanıklıktır. (Adorno, 1998, 162-63)

Yaşlı Adorno'nun son dönemindeki Stravinski'ye dair değerlendirmesi onun sanatını pastiş -popüler kültürden ve modern sanattan alıntılanmış fragmanların, bir değer hiyerarşisi üretecek düzenleyici bir ilke olmaksızın yan yana getirilmesi- olarak tanımlar ve boş parodi alanına yerleştirir. Sanat atıf yaptığı şeylerin parodisini yapar, çünkü pastişi genelleştirmesi nihayetinde, evrensel eşdeğerliliğin gücü altında tüm

nitelik farklarının düzlenmesinin mimesisi olduğunu ima etmektedir. Stravinski'nin son dönem eserleri estetik malzemenin fragmanlaşmasıyla -pastiş bir kompozisyon oluşturan heterojen ve birbirine karıştırılamaz fragmanlar- modernist sanat ile kültür endüstrisi arasında net bir ayrımın ortadan kalkışını yansıtır şekilde otonom sanatı mümkün kılan kültürel koşulların sönmesini protesto eder.

Pek çok yorumcu için, (en geç) 1960'lardan itibaren postmodern kültürün gelişi Adorno'nun modernizminin inandırıcılığını yok etmiş gibidir. Postmodern fikri elbette tartışmalı bir alan, ancak anlaşılıyor ki gönderme yaptığı şey, Adorno'nun tartışma stratejisini, yani otonom sanat eserlerin doğru siyasi hicreti imkansızlaştıran bir dizi entelektüel ve kültürel gelişmedir. Hans Bertens'in meseleye dair dengeli sunumunu izlersek, postmodern entelektüel perspektiflerin ve kültürel pratiklerin başlıca özellikleri şunlardır:

- *Entelektüel açıdan*, bütünselliğin ve evrenselliğin kesin reddi. Fransız filozof Jean-François Lyotard'ın etkili argümanıyla uyumlu şekilde, postmodern kültür "ana anlatıların sonu" noktasına varır, ki bunun temelde anlamı ilerleme düşüncesinin tükenmesidir. İlericiler (örneğin sosyalistler, feministler ve liberaller) tarafından modern toplumun sorunlarının teşhisinde kullanılan toplumsal parçalanma ve ahlaki-siyasi gerilime kavramları, anlaşılabilir olmak için geri planda bütünlük ve doğruluk hakkında varsayımlara dayanır. Toplumu münferit bir heterojen dil oyunları dizisi şeklinde yeniden tanımladığımızda, bütünsellik uçar gider. Dil oyunları çatıştığında olan şey görüş ayrılığıdır, daha yüksek bir evrensellik üzerinde yeni bir görüş birliği değil. Dolayısıyla, bütünsellik toplumsal alanın farklılığı bastıran sahte bir evrenselliğin zorla dayatılması yoluyla totaliter birleşmesi anlamına gelebilir ancak.

- *Kültürel açıdan*, postmodernizm olarak nitelendirilir yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınırın kaldırılması, böylece otonom sanatı kültür endüstrilerinden ayıran modernist stratejinin tahrip edildiği varsayılır. Modernist eserler popüler kültürü çoğu zaman hicvederek, kendi yüksek stilleriyle ticari klişeleri karşı karşıya getirmek yoluyla ironik şekilde tektipleşmeden

uzaklaşmanın aracı olarak alıntılar. Postmodernist eserler ise, daha önce bahsedildiği üzere, popüler kültüre ve geçmişteki modernist eserlere ait maddi fragmanların, müellifin yorumu veya ironik mesafesi olmaksızın yan yana getirildiği bir (görsel, sinematik veya edebi) kolaj pratiği olan pastiş teknikleriyle iş görürler. Bu kısmen akademik kanonlaştırmaya ve modernizmin ticari kabulüne yanıttır, hiçbir eserin tümüyle meta üretimi alanında dışında var olmadığına işaret eder. Andy Warhol'un, çoğu zaman ticari sanatın birebir röprodüksiyonundan oluşan eserleri postmodern pratikleri örneklemekte sıklıkla kullanılır.

Dikkatli okuyucu bu gelişmelerden hiçbirinin aslında Adorno'nun pozisyonunu yıkmadığını çoktan fark etmiştir. İlk olarak, Adorno idare edilen toplumun gerçek bütünlüğünün otoriter yansımalarına ve evrensel eşdeğerliğin baskıcı sonuçlarına kesin olarak muhaliftir. "Bütünlük olumlayıcı değil eleştirel bir kategoridir" diye yazar. "Özgürleşmiş bir insanlık hiçbir şekilde bir bütünlük olmayacaktır" (Adorno, 1976a, 12).

İkinci husus, Adorno'nun son dönem bakış açısından hareketle postmodernizm, sanat dünyasının "Stravinskileşmesi" anlamına gelecektir. Bu Adorno için elbette tartışmalı olacaktır, çünkü bir önceki bölümde gördüğümüz üzere, bu jest bir defa rutinleştiğinde sanat eserleri evreni ile ampirik gerçeklik arasındaki ayrımın kaybolması riski ortaya çıkar. Nihai bir protesto ile sanatı daha iyi bir dünya hayal etme sorumluluğundan kurtaran sahte bir özgürleşmenin çılgınca kutlanması arasındaki çizgi, boş parodi ile eleştirel olmayan onaylama arasındaki ayrım, gayet incedir.

Postmodern kültüre dair standart giriş metinlerinin çoğu umutsuz protestonun yokoluşu anında duraklamaya bile tenezzül etmez. Nefes kesen bir ikiyüzlülükle, "meta anlatıların sonu"ndan Yeni Zamanların gelişiyle her şeyin nasıl daha iyi olduğuna dair büyük bir hikayeye doğru yelken açarlar. Bu doğrultuda, Lyotard'dan ciddi ölçüde etkilenen edebiyat eleştirmeni Ihab Hassan, modernizm ile postmodernizm arasındaki farkın klasik tarifini verir (Hassan, 1982, 269'dan hareketle):

Modernizm	Postmodernizm
Biçim (bağlayıcı, kapalı)	Anti-biçim (ayrıştırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/Söz	Tükenme/Sessizlik
Sanat nesnesi/Bitmiş eser	Süreç/Performans/Vuku Bulma
Mesafe	Katılım
Yaratım/Bütünlük kurma	Yıkım/Yapıbozum
Bağlaçlı Birleşim (*Hypotaxis*)	Bağlaçsız Birleşim (*Parataxis*)
Okunur	Yazılır
Anlatı/Büyük tarih	Anti-anlatı/Küçük tarih
Genital/Fallik	Çokbiçimli/çift cinsiyetli
Paranoya	Şizofreni
Evrensel/Merkezi	Fark/Merkezsiz
Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik

İnsanın şöyle bir retoriğe başvurası geliyor: Belirli bir metafizik iddiasındaki bitmiş bir eser biçiminde kapalı, fallik, hiyerarşik şekilde söz merkezli anlatıya dayalı bir bütünlük üretmek isteyenler el kaldırsın!

Yapısı itibariyle baştan sona Ödipal olan Hassan'ın ikili karşıtlıklar listesi "kötü" otorite ile "iyi" isyan arasında düşünümsüz bir ahlaki ayrım üretiyor, bunu soruyu en baştan önyargılı hale getirmek üzere modernizm/postmodernizm ayrımının üstüne bindiriyor. Bu ana karşıtlık, listedeki bir dizi başka potansiyel karşıtlığı da hizalar: bütünlük kurma ve yapıbozum; hiyerarşi ve anarşi; merkezileştirme ve dağılma; belirlilik ve belirsizlik. Açıklık, yapıbozum ve anarşinin karşısında kapanma, bütünlük kurma ve hiyerarşi arasında eşdeğerlik kurgulayarak, bu "tarafsız" liste gizli bir değerler felsefesi (*axiology*) konumu edinir. Başka bir deyişle, Hassan'ın listesi biçimsel özelliklerin kaydından ibaret değildir; Pierre Bourdieu'nün ifadeye yüklediği anlamda bir "pratik taksonomi"dir: bir ahlaki ikilik, "iyi" ve "kötü", temelinde pratiği doğallaştıran bir dizi karşıtlıktır.

Adorno'dan etkilenmiş bir kültür eleştirmeni olan Fredric Jameson'un bakış açısından, Hassan'ın postmodern kültür savunusunun en ilginç özelliği, bütünlüğe ve evrenselliğe ilkeli muhalefetine eşlik eden, sanat dünyasının içinde ve etrafında işlemekte olan kapitalist bütünlüğü ve evrensel eşdeğerliği tartışmayı kararlı şekilde reddetme tavrıdır. Jameson bunu, bilinen ama hoş karşılanmayan bilginin Freudyen anlamda bastırılması olarak niteler; sonucu geç kapitalizmin yol açtığı kültürel koşulların tam anlamıyla yeniden doğallaştırılmasıdır. 1945'ten itibaren savaş sonrası kapitalizmin devlet tekelindeki kapitalizminin ötesinde yeni bir safhaya geçtiğini, bu safhanın tüketim kültürünü ve çokuluslu şirketlerin gelişimini içerdiğini savunur. Jameson'a göre, estetik malzemenin metalaşması, pastiş teknikleri, yabancılaşma duygusunun kaybı ve "şizofrenik" (tarihsiz) bir bilinç unsurlarıyla tanımladığı postmodern kültür, bunların sonucunda şeyleşmedeki artışın bir ürünüdür. Reklamcılığın ürün tasarımına dahil edilmesi ve çokuluslu eğlence şirketlerinin yükselişi ile birlikte, "toplumsal alanın tümünde kültürün muazzam yayılması" ve "eleştirel etkililik için dünya dışı ve Arşimedci bir dayanak noktası sunan kapitalizm öncesine ait kurtarılmış bölgelerin (Doğa ve Bilinçaltı)" bütünüyle metalaşması söz konusu olmuştur (Jameson, 1991, 48-49). Sonuç, yüksek sanat alanında modernizmin karşıtı olan bir kültürel pratiktir, zira modernizm malzemelere onların parodisini yapmak için "atıf yaparken", popüler kültüre yapılan postmodernist atıflar "hiciv itkisi budanmış, kahkahadan yoksun ... boş parodidir, gözyuvarları kör bir heykeldir" (Jameson, 1991, 17).

Jameson'un Adorno'ya borcu aşikar olsa da -postmodern kültür tarifi Adorno'nun Stravinski üzerine tartışmalardan geniş ölçüde yararlanır- daha az aşikar olan onun duruşunun Adorno'nun temel yaklaşımı ile ne ölçüde bağlantılı olduğudur. Jameson genelde "kasvetli bir karamsar" olarak görülmez, oysa Adorno açısından, doğanın ve bilinçdışının mutlak şeyleştirilmesini teyit eden bir pozisyon umutsuz olmaya mahkûmdur. Jameson'un, Adorno'yu izleyerek çağdaş dünyada tespit ettiği sevk ve idare toplumuna karşı direnişi imkansızlaştırmış olur (Jameson, 1990, 5). Adorno'nun bakış açısından, doğanın (ve dolayısıyla bilinçdışının) kökü kazınamaz, bu demektir ki her daim metalaşmaya direniş imkanı vardır, eğer uygulayıcıları bunu savunmaya karar verirse, otonom sanat bunu ifade etmeye muktedirdir.

Artık teslim edelim ki, Jameson'un eleştirel pratiği Adorno'nun eserlerinin postmodern kültür içinde, "Stravinskileşme" olarak postmodernizm çizgisinde, cazibesini koruduğunu göstermektedir. Adorno'nun günümüzün tartışmalarına katkısını yorumlamanın tek yolunun, acımasız bir "otonom sanatın sonu" bakış açısı olup olmadığı sorusu ise baki kalır. *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno* [Sanat ve Aydınlanma: Adorno'dan Sonra Estetik Kuram] (1991) başlıklı kitabında David Roberts, postmodernizmi ilerleme mitinin düşüşünün ardından ironik bir olumsuzlama olarak doğduğunu, Adorno'nun Stravinski okumasının çağdaş eleştirinin takip etmesi gereken yolu işaret ettiğini güçlü bir şekilde savunur (Roberts, 1991). Takip edilebilecek bir diğer yol da, estetik malzemelerin fragmanlaşması ile sanat dünyası ile kültür arasında kesin sınırların silinmesine yoğunlaşmak olabilir. Diyelim, Ridley Scott'un *Sanctum* (2008) filminin sinemasal gerçekçiliği ile Lars von Trier'in *Anti-Christ* (2009) filminin uyumsuz modernizmi ya da David Lynch'in *Inland Empire* (2006) filminin çılgın postmodernizmi arasında muazzam bir fark olduğunu sezeriz. "Artık her şey postmodern" düşüncesi tüm ineklerin gri olduğu bir gecedir: makul tasvirlerden yoksun kaba bir genelleme. İki savaş arası dönemin modernizmi yüksek sanat ile kitle kültürünün kesin olarak ayrılmasına dayanıyordu; bunlar savaş halinde iki adaydı. Şimdi ise sanat dünyası ve popüler kültür oynak ve geçirgen bir sınırla bölünmüş tek bir kara parçasını paylaşıyor. Fakat sınırın silinmesi ya da "otonom sanat ile kitle kültürü arasındaki büyük ayrımın sonu" (Huyssen, 1986) ile bir çizginin iki ucundaki kutupların yok edilmesi aynı şey değildir. Sorun, Kiefer'in eserlerinin gösterdiği gibi, geç modernizmin ölümüne dair ilanların bir miktar abartılı olmasından ibaret değildir. Ayrıca estetik stratejileri ne olursa olsun, postmodern eserler de pek öyle Hollywood gişe filmleri, Coca-Cola reklamları, Dan Brown romanları ve Kandinski kopyaları ile aynı alana oturmamaktadır. Kültür endüstrisi ürünlerinin sanatsal tektipleşmesi, postmodern pratiklerin pastiş estetiği ile aynı şey değildir. Bu perspektif kayması ile fark ettiğimiz, postmodernizmin doğal bir olgu olmayıp, birçok olasılık arasından sanat dünyasının bir kısmı -belki de çoğunluğu- tarafından seçilmiş bir estetik stratejisi olduğudur. İşleri izleyicileri mevcut koşulların eleştirisiz onaylanmasından başka seçenek olmadığına ikna etmek olan eleştirmenlerin ideolojik korosu da bunu pekiştirir.

Postmodernizmi yekpare bir şey olarak şeyleştirmek de doğru olmaz. Adorno'ya göre, daimi direniş imkanı, pastiş pratiğinin ilerici ve gerici yönlerden kullanılabileceği anlamına gelir. Adorno'nun dışavuran öznenin direncini olumlayışı, *Estetik Teori*'de savaş sonrası kültürdeki "boş parodi" üzerine bir tartışma bağlamında "sahici sanat" kavramını anlaşılması bir miktar zor biçimde kullanışı ile bağlanır. Öyle görünüyor ki, Adorno için "sahicilik" (yani, doğallık varsayımına nostaljik gerileme) ile "sahici sanat" (yani, estetik sorunlarla yüzleşen, hakikat içeriği taşıyabilecek ciddi bir sanat) aynı şey değildir:

> Anlam krizini üstlenen sahici sanat ile yazıyla veya figürlerle protokol cümlelerinden oluşan boyun eğmiş sanatı birbirinden ayıran, anlamlı eserlerde anlamın olumsuzlaması olumsuz bir şekil alırken, diğerlerinde anlamın olumsuzlamasının inatla ve olumlu şekilde kopyalanmasıdır. Her şey buna dayanır: anlam sanat eserindeki anlamın olumsuzlanmasında mıdır, yoksa olumsuzlama statükoya uyum mu sağlamaktadır; anlamın krizi eserlerde yansımakta mıdır, yoksa özneye yabancı mı ... kalmaktadır? (Adorno, 1984, 154)

Peki, bir malzemeler pastişinin -Adorno'nun burada "anlamın olumsuzlaması" ile kastettiği budur- olumsuzlama veya onaylama konumunda olduğuna nasıl karar veririz? Adorno'ya göre buradaki kilit nokta, "montaj" adını verdiği ilke uyarınca eserlerin özgün estetik tutarlılığıdır. Zira "anlamı olumsuzlayan sanat eserleri birliklerinin kesintiye uğraması zorunludur; montajın işlevi de budur. Bir yandan bir biçim ilkesi olarak birliği onaylarken, öte yandan parçaların farklılığı aracılığıyla inkar eder" (Adorno, 1984, 154). Burada, bir teknik olarak montaj (yani pastiş) "anlamı olumsuzlar" çünkü toplumsal olguların (bulunmuş nesneler) ham halde dahil edilişi nesnelerin temsilinden ibarettir; onların özne tarafından algılanışının temsili değildir. Oysa bir tutarlılık ilkesi olarak montaj "bir kez daha anlam görüntüsü sergiler", yeter ki şok değeri geçmiş bir jestin bıktırıcı bir tekrarı olmasın. Montaj bunu yapar çünkü parçalar ile bütün arasındaki tarihsel olarak yaratılmış uyumsuzluk fikrini eserin kendisinin düzenleyici fikri haline getirir (Adorno, 1984, 155-56). Başka bir deyişle, montaj/pastiş, malzemelerin tarihselleştirilmesi ve biçimsel öz-düşünüm aracılığıyla ifade edilmiş, *estetik içerik hakkında bilinçli bir sanatsal yorum* olduğunda yıkıcılık potansiyeli kazanır. Örneğin, edebiyat alanında Adorno'dan esinle-

nen edebiyat eleştirmeni Paul Maltby, Donald Barthelme, Robert Coover, William Burroughs, Don Delillo, Kathy Acker, Ishmael Reed ve Thomas Pynchon'u "muhalif postmodernistler" olarak tanımlar. Pastiş tekniklerine dayalı parçalı biçimler edebiyat tarihi içinde açıkça tarihselleştirilir ve edebi estetiğin toplumdaki durumuyla ilişkilendirilir (Maltby, 1991, 37-42). Muhalif postmodernistler postmodern edebiyat tekniklerini (en başta pastiş) kullanarak, ideolojik temsillerin tarihselliğini ve algıların kurgulanmışlığını ifşa etmek yoluyla algıyı doğallıktan arındırmayı hedefler. Yine de, postmodern estetiğin sergilediği türden suç ortağı eleştiri, Adorno'nun otonom sanat kavramına dahil edilemez: Çağdaş sanat dünyasında muhalif postmodernizm ve muhalif modernizm birbirlerine rakip seçenekler olarak kalırlar.

Adorno'nun postmodern kültürle alakasız olduğu suçlaması dayanaktan yoksun olsa da, onun popüler kültürü ele alışında sorunlar olduğu da kesin -fakat bunları da abartmamak gerekir. *Roll Over Adorno: Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Culture* (2006) kitabında Robert Miklitsch Adorno'nun "absürd bir şekilde zamanından kopuk" olduğunu iddia eder (Miklitsch, 2006, 44). Ona göre, Adorno popüler etkisini çoktan yitirmiş olduğu halde onarmak istediği otonom sanatın karşısına bir korkuluk olarak çıkardığı homojenleştirilmiş bir kitle kültürü imgesine asalakça bağımlıdır (Miklitsch, 2006, 195). Adorno, içinde hiçbir özgürleştirici itki tespit edemediği güya temelsiz popüler kültürün karşısında "Avrupa'nın yüksek kültüründen ve klasik olan her şeyden, özellikle de müzik [kültüründen] yana çıkar" (Miklitsch, 2006, xviii). Bu demektir ki, Adorno popüler kültürde işlemekte olan karşı-hegemonik güçleri görmez -bunu simgeleyen bir şekilde, Adorno "Roll Over Beethoven" ile yüksek kültürün tabutuna son çiviyi çakan, Anton Schönberg'in "diyalektik vahşi ötekisi" Chuck Berry'yi görmezden gelir.

Miklitsch'in eleştirisinin retorik coşkusu onu Adorno'nun pozisyonunu, karmaşıklığını tahlil etmek yoluyla sınırlılıklarını tespit etmeye çalışmak yerine basitleştirmeye yöneltir. Yaşamının son yıllarında verdiği radyo mülakatlarına dayanan ve ölümünden sonra yayımlanan "The Culture Industry Reconsidered" (1975) ile Adorno, elitizm suçlamasının "kitle kültürü" -yani halk çoğunluğunun kendiliğinden kültürü- ile "kültür endüstrilerini" -eğlence şirketlerinin kalıplaşmış ürün-

lerini- birbirine karıştıran, hedefini şaşırmış bir demokratik itkiden kaynaklandığına işaret eder (Adorno, 1991, 98). Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin taslaklarında "kitle kültürü" terimini tam da bu hatadan kaçınmak için bilinçli olarak "kültür endüstrileri" ile değiştirdiler, çünkü popüler kültürdeki "isyankar direniş" tam da kültür endüstrisinin "utanmazca konformist davranış kalıplarına" indirgemeyi umut ettiği şeydir (Adorno, 1991, 99, 103). Yine de, Miklitsch'in eleştirisindeki diyalektik hakikat, ticari eğlencenin çeperlerindeki popüler direniş kültürlerini kültür endüstrisinin kalıplaşmış ürünlerinden ayırt etmeye yarayacak kavramsal imkanlara sahip olsa da Adorno'nun yeterince dikkatli bakmadığıdır.

Adorno'nun asıl küçümsediği, otonom sanat halesini takmaya özenen "hafif eğlence" adını verdiği şeydir, kullandığı örnekler de Amerikalı ve Avrupalı ticari "caz", radyo programlarındaki klasik müzik ve gerçekçi romanların televizyon uyarlamalarıdır (Adorno, 1991, 29-60; 128-77). Cazı alaycı tırnak işaretleri arasında vermek gerekir, zira Adorno "belli ki cazın kendi zamanının popüler müziğinde hakim ve paradigmatik biçim olduğuna dair tartışmalı düşüncesinden dolayı, sıklıkla klasik olmayan tüm müziği caz olarak niteler" (Grackyk, 1992, 527). Bildiğimiz anlamda cazdan bahsettiğinde ise Adorno'nun asıl ilgilendiği cazın *swing* dönemidir, (takriben 1933-41) ki onu eleştirenler bile "bu dönemde popüler grupların çoğu basmakalıp düzenlemelere dayandığını ve hakiki doğaçlamayı önemsemediğini" kabul eder (Grackyk, 1992, 533; ayrıca Robinson, 1994, 16). Ancak, Adorno'nun zamanında Charlie Parker (swing öncesi), Billie Holliday (swing) ve Miles Davis (swing sonrası) gibi önemli caz sanatçıları yer alır ve müzikal konformizmle suçlanmaları pek mümkün değildir; yine de Adorno onlardan hiç bahsetmez. Çok büyük ihtimalle bunun nedeni, sürgündeyken Birleşik Devletler'in yanlış tarafında kalan Adorno'nun Almanya'ya döndüğünde en çok beslendiği kaynağın 1930'larda, kısıtlı bir müzikoloji perspektifine sahip Amerikalılarca yazılmış iki kitap olmasıdır (Harding, 1995, 131). Adorno'nun cazı dinlemeyi hiç öğrenemediği, akımı homojenleştirdiği ve ardından cahilce bir bütün olarak defterden sildiği gerçeği bakidir. Nitekim, bizim değil kendi döneminin kelimeleriyle yazan Adorno, "cazdaki sahici Zenci müziğini" tanısa da, beyaz müzik girişimcileri tarafından "ondaki kontrol edilemez olan her şeyin en başından katı bir şemaya sokulduğunu" düşünür (Adorno,

1967a, 122). Böylece, etnomerkezci bir bakışla, Afrikalı-Amerikan popüler kültürünün ticari olmayan, direnişçi biçimlerin caz akımına katkısını ihmal eder, bu durumda yapmacıklık sandığı şeye dair eleştirisinin Adorno'nun bilinçli olarak desteklemesinin söz konusu olmayacağı türden bir kültürel aşağılamaya dönüşme ihtimali belirir (bakınız Harding, 1995, 137-38).

Adorno'nun caz eleştirisinin onu ticari konumuna değil de estetik değerine dayalı olduğunu anlamak önemli. Adorno eleştirmek için cazı hedef alır, çünkü açıkça kalıplaşmış ticari popüler şarkıların aksine, doğaçlama pratiği tektipleştirmeyi reddetmek ve uyumluluğa direnmek iddiasındadır. Bu nedenle stratejisi şunları ispatlamayı hedefler, (1) caz, popüler şarkılardan türetilmiş estetik malzemenin "sahte özgünleşmesini" içeren "regresif dinleme" sunar (Adorno, 1991, 55-56); (2) caz monoton vuruştan, popüler şarkı biçimlerinden ve tonal armonilerden kaçındığında bile, biçimsel yenilikleri Brahms'ın sınırlarını çizdiği gelişmenin çerçevesini kıramaz (Adorno, 1967a, 123). Adorno sahte özgünlük ve geleneksellik iddiasını özetler:

> Caz üslupçu bir yorumlama biçimidir ... [C]azın kendisinin bestelenmesinden ziyade, popüler şarkı endüstrisinin en sönük ürünü olarak "hafif müzik" süslenip püslenir ... [ve] kendiliğindenlik olarak görünen aslında makinelere özgü bir kesinlikle ve dikkatle planlanmıştır. Gerçek doğaçlama söz konusu olduğunda bile ... tek malzeme popüler şarkılardır. Böylece, doğaçlama denilen şeyler normlara uyan ve biteviye tekrar eden temel formüllerin az veya çok cılızca tekrar ısıtılmasıdır. (Adorno, 1967a, 123)

Bunlar ilke olarak yanlışlanabilir savlar olmanın ötesinde, gerçekte olgusal olarak da yanlışlıkları ispat edilebilir. Charlie Parker gibi caz müzisyenleri sadece popüler şarkılara dayanmış değildir, ama bunu yaptıklarında da, ticari hitlerin olumsuzlamasının etkisi "Schönberg'in kimi eserlerinin olduğu şekilde rahatsız edici" bir şey üretir (1930'lardan bir eleştirmenden aktaran Grackyk, 1992, 532). Bunu yapmadıklarında ise, hedef *beste* değil *performans*tır, çünkü cazın doğaçlamasındaki özgünlük, yazılı notalamadaki rasyonel kurgu yöntemine değil geçici anın dışavurumcu kendiliğindenliğine dayanır. Üstelik, ragtime, swing, bop ve ardından savaş sonrası dönemin serbest cazı şeklinde ilerleyen gelişmeler, Adorno'nun *Estetik Teori*'de bir gelişme sil-

silesi olarak tarif ettiği estetik deneyler yoluyla öğrenme sürecinin mükemmel bir örneğidir.

Tüm bunlardan çıkan sonuç, Adorno'nun asli kaygısının yüksek sanata karşı popüler kültür olmadığı, piyasa güdümündeki ticari ürünlere karşı yeni estetik dışavurum biçimleri olduğudur (Jay, 1973, 182). (İlke olarak düzeltilebilir) sorun popüler kültürün deneysel biçimlerini kendi estetik teorilerini kullanarak ciddi şekilde ele almamış, böylece sanatın kitlesel algılanışı hakkındaki kültürel siyasete müdahale etme imkanını kaçırmış olmasıdır. Jameson'un "Reification and Utopia in Mass Culture" [Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya] (1977) başlıklı ünlü yazısından itibaren, Adorno'dan esinlenen bir dizi eleştirmen popüler kültürde, ticari standartlaşmadan kopan ve deneylere girişen gelişme silsileleri tespit etmeye çalışmıştır. Greil Marcus ve Simon Frith (müzik sosyolojisinde), Oskar Negt, Thomas Andrea, Miriam Hansen ve Peter Wollen (sinema çalışmalarında), Douglas Kellner, Herbert Schiller ve Armand Mattelart (medya çalışmalarında) ve daha niceleri aslında şunu öne sürmüştür. Otonom sanat bir nesne değildir -direnişi ifade eden bir ticari kalıplardan farklılaşma sürecidir, ama iyileştirilebilir; başka bir deyişle siyasal bir mücadeledir. Siyasal hicret, zamanı geçmiş olmasını bir yana bırakın, günümüz popüler kültüründeki en ilginç eğilimleri anlamanın en iyi yolu olabilir.

Adorno ve feminizm

Toplumsal cinsiyet farklılıklarına ilişkin özcü düşüncenin ötesine geçme çabasındaki İngilizce konuşulan dünyanın çağdaş feminizmi Fransız post-yapısalcı felsefeden, özellikle de Jacques Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yönteminden etkilendi. Yine de, bazı feminist düşünürler Adorno'nun negatif diyalektik kategorilerini önemli bir kaynak olarak görüyor, ki bu da şaşırtıcı değil, zira Adorno'nun kimi çekincelerle Marksist bir Derrida olarak nitelenmişliği vardır. Adorno, yapıbozumu andırır şekilde, özdeşlikçi (identitarian) sınıflandırmaların ve kültürel farklılıkların doğal özlermiş gibi kabul edilerek şeyleştirilmesinin materyalist bir eleştirisini icra eder (Dews, 1986). Adorno'nun feminizm açısından anlamı, deneyimin tikelliğinin evrensel kavramlara indirgenmeye direnmesini vurgulamasından ve araçsal aklın "[modern] insanın özdeş, amaca yönelik eril karakterini" üreterek tahakküm arzu-

sunu doğallaştırmasını eleştirmesinden kaynaklanır (Adorno ve Horkheimer, 2010, 56). Başka bir deyişle, Adorno evrenselin toplumsal cinsiyet niteliğine vurgu yapar ve bununla baskı arasındaki ilişkiyi erillikle tahakküm arasında doğrudan (tarihsel olarak belirlenmiş ve kültürel olarak inşa edilmiş) bir bağ kurarak gösterir.

Buradaki amacımız bakımından feminizmi, "tanınma ve adalet amacıyla toplumsal cinsiyet ve cinsellik temelli baskı ve zulmün kamusal dışa vurumunu teşvik eden" bir hareket şeklinde kısaca tanımlayabiliriz (Heberle, 2006, 217). Kadınlara yönelik ekonomik eşitsizliğin giderilmesi, siyasi ayrımcılığın bitirilmesi ve kültürel aşağılamanın ortadan kaldırılması, hareketin talepleri arasında yer alsa da, Renée Heberle feminizmin nihai taleplerinin eşitlik üzerinden tanımlanmasına kesinlikle karşı çıkar. Çünkü eril tahakküme yönelik feminist eleştirinin önemli bir bileşeni, insan olmanın evrenselliğinin "Erkek" nitelikleri üzerinden kültürel olarak tanımlanmasındaki doğallığı ve adaleti sorgulamasıdır. Bunun anlamı ise, eşitliğin ne olduğunu -dikkat çekici birtakım özelliklere göre iki bireyin ne ölçüde "aynı" olduğunu- ölçmek için kullanılacak ölçütün kendisinin, adalet talepleri açısından anlamlı olabilmesi için baştan sona sorgulanması ve yeniden inşa edilmesi gerektiğidir.

Adorno feminist değildir. Yine de, *Minima Moralia* eserinde erillik ile kadınsılık arasındaki toplumsal cinsiyet farklılıklarının "eril liberal rekabetçi ekonomi" içinde asimetrik olduğunu, yani "kadınsı karakterin ... tahakkümün negatif damgası" olduğunu tespit eder (Adorno, 2005, 92). Adorno'nun burada kastettiği, kadınların toplumsallaşma sürecinde kadınsılığı doğayla, erilliği ise kültürle eşitleyen ideolojik kalıp düşünceyi içselleştirmeye zorlandıklarıdır. Böylece kadınlar eksik erkekler olarak konumlanır: Erkeğin tam insanlığından daha az bir şey olarak Kadın; rasyonel, eril kültüre katılışı aşırı doğallık, içgüdüsellik, duygusallık ve benzeri özellikleri nedeniyle kısıtlanmış kadınsılık. Bunu şiddetle eleştiren Adorno, "içgüdüye başvuran Kadınsılık her zaman, her kadının şiddetle -eril şiddetle- kendisini olmaya zorlamak durumunda kaldığı şeydir: bir kadın-erkek" (Adorno, 2005, 95). Adorno'ya göre bu koşullar altında, toplumsal düzenlemelerde de bir dönüşüm olmadığında, kadınların topluma tam katılımı mutlak gayriinsanileşmeye erişimde fırsat eşitliği anlamına gelecektir sadece -ger-

çekte erkekler tarafından tanımlanmış bir gayrı-insanileşme olduğunu da vurgular. Lisa Yun Lee'nin özetiyle:

> Adorno Kadını "ikinci cinsiyet" olarak tanımlamaya şaşırtıcı derecede yaklaşır. Elbette bunun *İkinci Cinsiyet* kitabında yapan Simone de Beauvoir'dır, burada "Erkek"in kendisini bir "Öteki" ile, yani "kadın" ile hiyerarşik bir karşıtlık içinde tanımladığı ontolojik süreci anlatır. Hegel'in efendi-hizmetkar diyalektiğini erkek-kadın ilişkilerine yansıtan de Beauvoir, "erkek" bu denklem içinde evrenselci bir konum edinirken, "kadın"ın "ikinci cinsiyet"in olumsal ve tabi statüsüne mahkûm oluşunu gösterir ... de Beauvoir devamında, erkeklerin evrenseli temsil etmek için ödediği bedelin bir tür beden kaybı iken, kadınların ödediği bedelin ise bedenle sınırlanmasıyla tanımlanan bir içkin varoluş olduğunu öne sürer. Erkekler bedensizdir ve aşkınlığa hak kazanır, kadınlar ise bedende cisimleşmiştir ve içkinliğe sevk edilir. Bunlar Adorno'nun fark ettiği asimetrik beden konumlarıdır. Adorno bedensizleşmiş, duygulanım içermeyen epistemolojik sistemlerin "tümüyle otonom, narsist *erkek* benine" öncelik verdiğini ve Kadının bu erilcinsiyetli bilme tarzının "Ötekisini" temsil ettiğini tespit eder. Ancak ... Adorno'nun okumasında kadınsılık, hastalıklı bir biçimde kendisini burjuva toplumuna dayatan bütünleştirici erillik kavramını sürekli kesintiye uğratan bir ötekiliktir. Kate Soper bunu şu şekilde özetler: "Bütün eril değildir, kadınsı olumsuzluk bu "hakikat" iddiasının içkin reddi ve eleştirisi olarak çıkar." Adorno'nun "kadınsı karakteri" "tahakkümün negatif damgası" olarak tarif ederken kastettiği de budur. (Yun Lee, 2006, 129)

Heberle'e göre, kadınlığın negatifliği kadınların bireysel deneyimleri, özellikle de bedenin maddi tikelliğinden kaynaklanan çilenin dile getirilmesi aracılıyla açığa çıkar, ki Adorno bunun hakikatin gerçekleşme koşulu olduğunu belirtir. "Özgürlük direnen öznenin kendini dışavurmasından gelir", der Adorno, çünkü "çileye ses vermek tüm hakikatin şartıdır. Çile özne üzerine çöken nesnelliktir" (Adorno, 1966, 27; Adorno, 1973, 17-18). Bütün, evrensel yanlış olandır: bireysel, tikel ise yanlış bütünlüğün hakikatidir, hakim evrensel kavramların sınıflandırma şemalarına girmeye direnen bir deneyimden ortaya çıkar. Birinci bölümde de gördüğümüz üzere, Adorno'nun negatif diyalektiğiyle deneyim geride bir şey bırakmaksızın kavramın içine girmez, bu geride kalanın ısrarlı negatifliği evrenselin göz ardı ettiği tikel niteliklere tanıklık eder. Özdeşlik düşüncesi sistemleri içinde bu çelişkiler biçimini alır:

> Deneyim çelişkiyle karşı karşıya gelişinin, bilincin tekliği içinde yumuşatılmasına izin vermez. Örneğin, bir bireyin kendisi hakkında yaptığı tanım ile toplumun ona dayattığı tanım –"rolü"– arasındakine benzer bir çelişki, manipülasyon, kof bir şemsiye tabir olmaksızın gözden kaybedilemez. (Adorno, 1966, 153; Adorno, 1973, 152)

Rol tanımlarının yetersizliği nedeniyle çekilen çile deneyimi feminist sanatçı Cindy Sherman'ın 1970'lerden kalma film karelerinde resmedilir. Postmodern sanatta olduğu gibi Sherman kadınların, özellikle geleneksel ev kadınlığı veya kadınlık rollerindeki kadınları temsilinde estetik geleneklerin suç ortağı eleştirisini sergiler. Örneğin bir banyo havlusuna sarılmış, yansımasını takdir ederken kendisini fotoğrafladığı *Film Still #2* (1977) adlı eserinde Sherman, cinsel kışkırtma ile açık saflık arasında tereddüt halinde bir poz verir. Fotoğraf kadın bedenlerinin sergilenmesinin uyandırdığı görsel hazla ilişkili tepkileri kışkırtır –sonuçta kendisinin de ayna karşısında yaptığı kısmen budur– ama Sherman'ın kendi kendisini nesneleştirmesi yoluyla bu tepkileri onaylamaz. Mary Caputi'nin belirttiği gibi, Sherman burada yıkıcı bir eser üretir, "röntgenci motifi toplumsal cinsiyete dair geleneksel okumaları yeniden onaylar", fakat "imgenin yoğun tereddütleri ve içsel kesintileri onun bu okumaların aleyhine işlemesini ve toplumsal cinsiyetin kırılganlığına gönderme yapar" (Caputi, 2006, 312). Adorno'yla birlikte ve ona karşı düşünen Caputi şu sonuca varır: "Sherman'ın feminist performans sanatının derindeki konusu çeşitli şekillerde temsil edilen kadın bedeni değil, bir kültürel kategori olarak 'kadın'ın istikrarsızlığıdır; ... onun sanatı toplumun kadınlığı sabit olarak işaretleme çabalarını yinelerken bile bedenin istikrarsız anlamlarının ve toplumsal cinsiyetin aşırı müphemliğinin altını çizmektedir" (Caputi, 2006, 309).

Ancak evrenselin hakimiyetine karşı direniş olarak bedende gömülü deneyim mefhumu Adorno'daki bazı kısıtlara da işaret ediyor. Bu kısıtların varlığı, düşüncesinin feminizm açısından verimli potansiyeller içermesine rağmen, Adorno'nun kendisinin feminizmle ilişkisinin bazı noktalarda şüpheli olduğu iddiasını meşrulaştırır.

Bunun gerisinde, Almanya ortamında "çıplak memeler olayı" ya da *der Busenaktion* diye bilinen, ilginç bir hikaye vardır. Adorno'nun son derslerinden birinde kadın öğrenci aktivistler podyuma hücum ede-

rek, "bir kurum olarak Adorno öldü!" nidalarıyla karşısında memelerini açarlar. "Memelerin çıplak bırakılması onun erilliğine doğrudan bir tepkiydi ve teorinin iktidarsızlığını ifşa etmeyi hedefliyordu" diye yazar Yun Lee; profesör "dili tutulmuş, utanmış ve afallamış halde ayrılır" (Yun Lee, 2006, 115). Rivayete göre, bu göğüs çatalı tantanası Adorno'yu bitirmiştir ya da en azından birkaç hafta sonraki kalp krizini hızlandırmıştır. Daha makul olanı, "Adorno'nun durumun bedensel özgünlüğünü doğrudan karşılamadaki başarısızlığı çok şey anlatır", çünkü "Adorno'nun teorik yazılarında bayraktarlığını yaptığı beden bu kadın öğrencilerin asi bedenleriyle eş değildir" (Yun Lee, 2006, 115).

Bu sıkıntının belki de en derindeki kavramsal kaynağı, Adorno'nun hem sanat hem de birey için bağlı olduğu diyalektik otonomi biçimini tarif ediş şeklinde bulunabilir. Elbette Adorno, Kant'ın izole ve bedensiz aşkın öznesi tarafından icra edilen akıl monoloğu şeklindeki idealist otonomi kavramını eleştirir. Bunun aksine, aşkın özneyi materyalist açıdan her bir bireyin içindeki id, ben ve üstben takımının dinamik dengesi olarak yorumlar. Ancak Adorno'nun "öznenin gücü ile kurucu öznellik yanılgısını kırmak" (Adorno, 1966, 8; Adorno, 1973, xx) yani idealist özne ve nesne birliğini bozmak niyeti onun otonomiyi Freud'un kavramlarıyla yeniden tanımlamaya bağlı olduğunu gösterir.

Freud'a göre, bağımsızlık hem erkeklerde hem de kadınlarda Ödipal Kompleksinin başarıyla çözümlenmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar; bizim bağlamımızda bunun anlamı otonominin ebeveyn otoritesine isyandan kaynaklandığıdır. Juliet Mitchell'in psikanaliz üzerine ayrıntılı ve eleştirel incelemesinde gösterdiği üzere, Freud yaygın yanlış anlamaların çizdiği türden feminizm karşıtı bir patriyark değildir. Freud'un en tartışmalı (ve en yanlış anlaşılmış) düşüncesi erkek ve kadın cinsiyetlerinin gayet plastik cinsel dürtüler ile babanın tahakkümünün ve iktidarının psişik temsili arasındaki etkileşim sonucunda oluştuğudur. Babanın iktidarının bu şekildeki temsili fallus imgesinde yoğunlaşır ve bireyin bu otorite ve doğurganlık simgesiyle karşılaşması onun cinsiyetini belirler. Mitchell'e göre bu "ataerkil bir toplum *için* övgü değil, böyle bir topluma *dair* bir analizdir" (Mitchell, 1974, xv). Adorno'nun Freud'u yorumlayışı ile de örtüşür bu, zira "en sahici ve artık çoktan geçersiz olmuş haliyle psikanaliz, yıkıcı bir toplumun orta-

sındaki bireyin içinde coşmuş haldeki yıkıcı güçler hakkında bir bildirim olarak kendini gösterir" (Adorno, 1967b, 95). Yukarıda gördüğümüz üzere toplumsal yıkıcılığın merkezinde eril tahakküm yer alır. Ne var ki, Freud'la birlikte toplumsallaşma sürecindeki siyasal ve cinsel otoritenin konumunu ev ortamındaki gerçek baba ile özdeşleştirmekle Adorno kendisini, tam da pek çok feministin kadınların ezilmesinde en önemli kurumsal güç olarak gördükleri burjuva çekirdek ailenin koşullu bir savunusuna bağlamış olur.

Minima Moralia'daki etik anlayışına dair eleştirisinde Eva Geulen, Adorno'nun aile ve beden hakkındaki pozisyonunun yansımalarını izlemek üzere, onun uzlaşmış bir toplum yaratmak için aşkın öfkeyi telafi etmesi gerektiği düşüncesini tahlil eder (Geulen, 2006). Adorno nefsini korumaya yönelten hayatta kalma içgüdüsünü saldırganlık dürtüsüyle özdeşleştirir ve idealist felsefenin, hakim evrensellerin ve şeyleşmiş sistemlerin temelinde bunun olduğunu düşünür (Adorno, 1966, 31-32; Adorno, 1973, 22-23). Nefretin karşısına, nihai özü cinsel esrime olan doğal şefkatin gücü yerleştirilir, ki bu da aşk gibi, Adorno'nun heterojen olanı özdeşliğe indirgemeksizin tikelin içinde evrenseli keşfetmekle ilişkilendirdiği, "benzersiz olanda benzer olanı görme gücünü" temsil eder (Adorno, 2005, 191). Adorno'ya göre, "ütopyayı, nihai amacı tatmin edecek şekilde amaçsız olan kör somatik hazzın içine yerleştirebilenler ancak, istikrarlı ve geçerli bir hakikat düşüncesine sahiptir" (Adorno, 2005, 61). "Keyifli bir gerilim" olarak cinsel aşk kendini tatmin ederek ötekini tatmin etmeyi içerir, bu ise Adorno'nun sanatın kasıtlı işe yaramazlığı ve hakikatin araçsallık karşıtı geçerliliğine bağladığı türden amaçsız amaçlılığı ima eder.

Şimdi, sorun şudur. Bir yanda, cinsel-romantik aşk post-Ödipal toplumsallaşmanın tamamlanmasıdır, çünkü (Freud'a göre) bireyler aile dışı ötekini sevmeyi ensest yasağının tüm sonuçlarıyla içselleştirme sürecinde öğrenirler. Adorno'nun savunduğu otonomi gibi, cinsel-romantik aşk da dolayısıyla baba otoritesine kaşı bir isyanın ürünüdür. Yirminci yüzyılda kültür endüstrileri hane içinde baba otoritesini zayıflattığından, Adorno arkaik baba imgelerini siyasi liderlere yansıtma yönünde bir eğilim tespit ettiğini iddia eder, çünkü isyanın ürettiği bağımsızlıktan yoksun olan bireyler kendi dürtülerine karşı dışsal toplumsal otoritelerden destek ararlar.

> Aileyle birlikte, sadece burjuvazinin en etkili kurumu değil, bireyi baskılıyor olsa da aynı zamanda güçlendiren, hatta belki de onu üreten son direniş de yok olur. Ailenin sonu muhalefet güçlerini felce uğratır. Yükselen kolektivist düzen sınıfsız ... Ütopyanın gülünç bir taklidinden ibarettir. (Adorno, 2005, 23)

Böylesi bir "kolektivist", "babasız" toplum, , toplumsal bir alternatif teşkil edebilecek bireyler arasındaki doğal şefkati geliştirmek imkanından koparılmış, aşksız çiftleşme ve otoriter manipülasyondan ibaret, sıradan bir Cesur Yeni Dünya'dır.

Öte yandan, Adorno'nun da parantez arasında teslim ettiği gibi, burjuva ailesi bir tahakküm biçimi, Freud'un "uygarlığın huzursuzluğunun" kaynağı olarak tanımladığı psişik bastırmanın mekanıdır. On dokuzuncu yüzyılın baba otoritesi biçimlerine tam olarak özlem duymuyor olsa da (Comay, 2006, 56), Adorno'nun bunun yerine bir önerisi de yoktur. Bu nokta onun düşüncesi için bir çifte açmaz halidir, kültür endüstrilerinin "iğdiş edilmiş" niteliği (Adorno, 1967a, 129) ve modern bireylerin "homoseksüel" sevme aczine (Adorno, 1967b, 96) dair müphem ifadelerden bir düğüm yaratır. Rebecca Comay'ın öne sürdüğü gibi burada söz konusu olan cinsel farklılığı korumaya matuf bir kaygılı, bilinçdışı yatırım mıdır (Comay, 2006, 43)? Yoksa Geulen'in önerdiği gibi, Adorno'nun arzunun Ödipal yapılanmasına yönelik derindeki inancı nihayetinde onu Eros'tan uzağa, Adorno'yu uzlaşmayı bir stasis olarak sunmaya zorlayan Freud'un Nirvana İlkesinin, ölüm dürtüsünün kollarına mı atmaktadır (Geulen, 2006, 107)? Ya da Yun Lee'nin açıkça söylemeyip ima ettiği gibi, *der Busenaktion* aşağılayıcı bir etki yapmıştır çünkü hedefindeki kişi, sonuçta ve kendisi de farkında olmaksızın, erkek iktidarına kaygılı, bilinçdışı bir yatırım mı yapmıştır? Cevap ne olursa olsun, sorular tek bir sonuçta örtüşür: Feminizm Adorno'nun bireysellik mefhumunu eleştirmeksizin onu benimseyemez.

Adorno'dan sonra felsefe

Eski asistanı Habermas'ın ifadesiyle Adorno, "burjuva bireyin karşı konulamaz bir eleştirisini yaptı, ama sonuçta kendisi onun enkazı altında kaldı" (Habermas, 1983, 103). Habermas'ın son derece etkili felsefi projesi, Adorno'nun bazı temel kavramlarını yapıcı eleştiriye tabi tu-

tarken, bir yandan da onun gündeme getirdiği sorunların önemini koruduğunu coşkuyla ileri sürmek doğrultusunda bir çaba olarak anlaşılabilir. Habermas'ın gayet kapsamlı, iki ciltlik eseri İletişimsel Eylem Kuramı[27] (1981), Adorno'nun modernliği kurtarma çabasındaki özgürleştirici niyetlerinin, araçsal aklın bütüncül sistemi ve burjuva bireyin çözülmesine dair tezlerle boğulmadan, nasıl sürdürüleceği sorusuna iki temel yanıt verir.

Habermas'ın iletişimsel eylem kavramı diyalogun özne-özne rasyonalliğini (veya "öznelerarasılığı") modern dünyada bilimsel, ahlaki ve estetik aklın özgün safhalarının gelişimi bakımından açıklar. Bunlar araçsal aklın karşıtıdır ve rasyonalliğin ancak mimesisle bağlantılı olduğunda özgürleştirici olabileceğini iddia etme ihtiyacını duymaksızın, ona karşı özgürleştirici bir alternatif sunar. Habermas'm otonom sanat savunusu açısından, modernizm ilericidir çünkü deneysel sanat yoluyla yeni kültürel değerlerle birlikte yeni algıların ve duyguların keşfedilmesi mantığını dillendirir. Benin olgunlaşması bireyin kültürel konformizmin ötesinde gelişmesi anlamına geliyorsa eğer, Adorno'nun, uzlaşmamış bir toplumda "aç bir yırtıcı hayvandan" farksız, tedavi görmüş Freudyen bireyi bir anlam ifade etmez. Habermas'ın olgun bireyleri, olgunluklarının tanımlayıcı özelliği olarak, dinsel mistifikasyonun ve siyasal ideolojilerin modern bilim temelinde reddedilmesi perspektifine, toplumsal dayanışma bağlamında ahlaki otonomiye ve modern sanatın deneysel perspektifleriyle yaşam tarzlarının çoğulluğunun onaylanmasına bağlıdır. Bir araya geldiğinde bu iki pozisyon, "sevk ve idare edilen dünya"nın kapanışının aksine ciddi ölçüde açık bir modernite vizyonu üretir (Habermas, 1987, 345-99).

Bu yaklaşımı Adorno'nun estetiğiyle yüzleşmeyle sürdüren Wellmer'e göre sanat eserleri uzlaşmanın modelleri olmaktan önce iletişim araçlarıdır (Wellmer, 1991, 21). Sanat eserleri estetik, birleşmiş bütünler şeklinde, Habermas'ın bilimsel hakikat, ahlaki doğruluk ve öznel hakikatlilik anlamında üç boyutunun aynı anda mevcut oldukları olası deneyim dünyaları sunar. Bir sanat eserinin "hakikat imkanı" onun estetik geçerlilik iddiasıyla bağlantılıdır ve "bireylerin yaşam deneyimlerinde, tutumları oluşumu ve dönüşümünde, algılama ve yorumlama

27- Habermas, Jürgen, *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev.: Mustafa Tüzel, Kabalcı, 2001.

tarzlarındaki hakikatin çeşitli boyutları arasındaki karmaşık karşılıklı bağımlılık ilişkilerine" dayanır (Wellmer, 1991, 27). Sanat eserleri, öyleyse, hakikat içeriği barındırmaz, ama estetik deneyimin, bireylerin gündelik yaşamlarına entegrasyonu ve bunların nihayetinde yeni bilimsel hakikat, ahlaki doğruluk ve öznel hakikatlilik iddialarını yükseltmesi ile serbest kalacak bir hakikat imkanı içerir (Wellmer, 1991, 28). Ne var ki, bu iletişimsel deneyim, tüm düşüncenin mimetik köklerine dönüş şeklinde değil ama bilimin, ahlakın ve sanatın artık araçsal aklın buyruklarıyla sistemli şekilde önünün kesilmeyeceği açık iletişim topluluğu biçiminde bir uzlaşma olasılığına işaret eder (Wellmer, 1991, 29).

Habermas ve Wellmer'in yapıcı eleştirileri son derece ikna edicidir. Adorno'nun hem mimetik hem de araçsal akla dair bütün anlayışı özne-nesne ilişkisine dayalıdır. Öznelerarası iletişimin özne-özne ilişkisi boyutunu tümüyle göz ardı eder, bu da onu sanatın iletişimsel veçhesini ve diyalogdaki özgürleştirici momenti radikal şekilde önemsizleştirmeye yöneltir. Bu bakış açısından, Adorno'nun ideal uzlaşma formülleri fena halde Romantiktir. Gerek Habermas'a gerek Wellmer'e göre, Adorno için "kavramsal düşünce alanının dışında kalan iletişimsel davranış alanı mimesistir" (Wellmer, 1991, 13). Kaygıları, bunun (baskıcı) akıl ile (özgürleştirici) doğa arasındaki eski Romantik-irrasyonel karşıtlığın yeni bir şekli olmasıdır. Negatif diyalektiğe içkin olan çelişkilerle düşünme fikrinden de endişe duyarlar. Adorno'ya göre, aklın akıl aracılığıyla bütünsel eleştirisi mantıksal çelişkiyi hakikatin bir bileşeni olarak onaylamaya götürür; oysa Habermas'a göre bu, tartışmada bir şeylerin yanlış gittiğine dair basit bir işarettir; ancak tüm bunların anlamı Adorno'nun işe yaramaz olduğu değildir; aksine yeni felsefi gelişmelerin ışığında Adorno'nun formüllerinin düzeltilmesi gerektiğidir.

Bir yandan da, Adorno'nun ekolojik odağı bugün her zamankinden daha anlamlıdır. Gerçekten de Adorno'nun teşvik ettiği çevreyle uzlaşma ideali Habermas ve Wellmer'de ya yoktur ya da geliştirilmemiştir. Bu tezlerin karşılıklı düzeltilmesi iki yönlü bir yoldur; Adorno'nun "yanlışlarının" ve "kısıtlarının" küçümseyici bir şekilde ele alınışı meselesi değildir. Yukarıda gördüğümüz üzere Adorno'nun niyeti akıl ile mimesisi karşı karşıya getirmek değil, onların algıyı besleyen yargı eylemindeki karşılıklı bağlantılarını incelemektir. Adorno'nun iddiası

özdeşlik düşüncesinin ve estetik mimesisin insan varlığının doğal çevreyle kendiliğinden ilişkisinden kaynaklandığıdır: sorun tüm düşüncenin mimetik özünü bastıran ve sanatı (geleneksel) felsefenin karşıtı olarak tanımlayan bir araçsal rasyonallik tarihidir. Uzlaşma hali saf doğal mimesis durumu değil, düşünce biçimleri arasındaki dengenin yeniden tesis edildiği, böylece negatif diyalektik akla ihtiyacın kalmadığı bir durumdur. Rasyonalliğin farklı anları arasındaki bu dengeli etkileşim, dil temelli teorilerin aksine ekolojik dengenin insan mutluluğunun vazgeçilmez bir parçası olduğunu vurgulaması haricinde açık iletişim topluluğu idealinden farklı değildir.

Çağdaş düşüncedeki ütopyacı itki kaybolmamalı. Adorno'nun modernist sanat eserlerinde uzlaşmaya ilgisi temelde insan mutluluğun önemini onaylamasından gelir. Modernliğin sorunlu gelişimi bağlamında bunun anlamı çekilen çilelerin kendini ifade hakkının ilkeli şekilde savunulmasıdır, çünkü Adorno adaletsizliğe karşı infialin ifadesinde ütopya arzusunu tespit eder. Adorno'nun sevk ve idare edilen bir dünyaya dair monolitik olması muhtemel toplumsal kuramsal tezlerini akıl kavramını genişleterek düzeltirken, Adorno'nun etkileyici şekilde öne sürdüğü üzere sanata ve bilgiye asıl anlamını veren umut ilkesini gözden kaçırmamalıyız.

Okuma önerileri

Adorno'yu okumak zorlu ve kışkırtıcıdır, fakat iyi çevrilmiş, onun düşüncesinin yapıcı yorumlarına dayalı mükemmel giriş yazıları içeren yeni baskılar bunu eskisine göre daha az korkutucu kılıyor. Adorno hakkında pek çok yeni akademik çalışmalar var, bunların arasında onun felsefeye, sosyolojiye, kültür eleştirisine ve estetiğe katkılarını kapsayan çok iyi genel giriş kitapları da var. En iyi genel giriş metni Simon Jarvis'in *Adorno: A Critical Introduction* (1998); Alex Thompson'un kitabı *Adorno: A Guide for the Perplexed* (2006) ise Adorno'yla ilk defa karşılaşanlar için harika bir başlangıç noktası sunuyor. Martin Jay'in kitabı *Adorno* (1984) son derece eleştirel fakat gayet erişilebilirdir ve Adorno'nun başlıca pozisyonlarını sahanın kullanışlı bir haritasını sunacak şekilde araştırır. Hem *The Origins of Negative Dialectics* (1977) ile Susan Buck-Morss, hem de *The Melancholy Science* (1978) ile Gillian Rose Adorno'nun, sırasıyla Benjamin ve Hegel'le ilişkisine dair aydınlatıcı tartışmalar sunar. Fredric Jameson ise *Late Marxism* (1990) başlıklı kitabında Adorno'yu açıklamaktan ziyade yorumlar, fakat bunu dikkate değer güç ve inandırıcılıkla yapar. Hauke Brunhorst, *Adorno and Critical Theory* (1990), Adorno'yu temel felsefi bağlamları içinde yerleştirirken, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (1973) ve David Held, *Introduction to Critical Theory* (1980), Adorno'yu Frankfurt Okulu'nun genel projesi içinde konumlandırır. Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School* (1994), akademik amaçlar açısından Frankfurt Okulu'na dair tam kapsamlı standart giriş kitabıdır. Devlet Claussen, *Theodor W. Adorno: One Last Genius* (2008) ise araştırmacılar için en önemli biyografidir. Thomas Huhn'un derlediği *The*

Cambridge Companion to Adorno (2004) içindeki katkıların hepsi mükemmel niteliktedir; Adorno'nun *Tom Sawyer* operetinden Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* ile ilişkisine dek her şeyi aydınlatır. Benzer şekilde, Robert Hullot-Kentor'un derlemesi *Things beyond Resemblance* (2006) içindeki katkıların tümü gayet bilgilendirici ve Adorno'nun külliyatının tamamına ışık tutuyor.

İngilizcede Adorno'dan etkilenmiş en etkileyici proje hiç şüphesiz J. M. Bernstein'e ait; *Adorno: Disenchantment and Ethics* (2001) ve *Against Voluptuous Bodies* (2006) kitapları (zorlu olsa da) Adorno'nun sırasıyla etik ve estetik yansımaları üzerine şaşırtıcı değerlendirmeler. Yvonne Sherratt, *Adorno's Positive Dialectic* (2002) kitabında Adorno'nun Freud'la ilişkisine dair kolay anlaşılır ve kontrollü bir yeniden inşa çalışmasını kaleme alır. Brian O'Connor'un *Adorno's Negative Dialectics* (2005) kitabı Adorno'nun Alman felsefe geleneğiyle ilişkisini sistemli bir şekilde anlatır, Lambert Zuidervaart'ın kitabı *Social Philosophy after Adorno* (2007) Adorno'nun temel düşünsel katkılarının felsefi yansımaları hakkında kapsamlı bir tefekkür sunar. Shierry Weber Nicolsen'in *Exact Imagination, Late Work* (1997) kitabı Adorno'nun estetiğini müthiş hassasiyet ve kavrayışla okurken Lambert Zuidervaart'ın *Adorno's Aesthetic Theory* (1991) Adorno'nun en zor eserinin mantığının paha biçilmez bir yeniden inşasıdır. David Roberts'ın *The Culture Industry Revisited* (1996) kitabı Adorno'nun kültürel kuramının derinlikli ve ciddi bir sunumudur, Max Paddison'un yapıtı Adorno's *Aesthetics of Music* (1993) de müzikolojisi için seçkin bir giriş metnidir. Adorno'dan esinle Habermas ile yüzleşmenin mükemmel bir örneği olan Albrecht Wellmer'in *The Persistence of Modernity* (1991) Habermasçı bir doğrultuya evrilir, oysa J. M. Bernstein'in *Recovering Ethical Life* (1995) Habermas'a dair, Adorno'dan esinlenmiş, devamlı ve ısrarlı bir eleştiridir. Max Pensky'nin derlemesi *The Actuality of Adorno* (1997) ise Adorno ve çağdaş entelektüel kültüre dair yüksek düzeyli, derinlikli değerlendirmeleri bir araya getirir.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1967a). *Prisms*. Cambridge, MA: MIT Press.

Adorno, Theodor W. (1967b). 'Sociology and Psychology (Part Two).' *New Left Review* 1(47): 79-97.

Adorno, Theodor W. (1973). *Negative Dialectics*. Londra: Routledge.

Adorno, Theodor W. (1976a). 'Introduction.' *The Positivist Dispute in German Sociology*. Theodor Adorno (der.). Londra: Heinemann.

Adorno, Theodor W. (1976b). *Introduction to the Sociology of Music*. York: Seabury.

Adorno, Theodor W. (1977). 'The Actuality of Philosophy.' *Telos: A Quarterly Journal of Critical Thought* 31: 120-32.

Adorno, Theodor W. (1981). *In Search of Wagner*. Londra: Merlin.

Adorno, Theodor W.(1984). *Aesthetic Theory*. Londra: Routledge and Kegan Paul.

Adorno, Theodor W. (1991). *The Culture Industry*. Londra ve New York: Routledge.

Adorno, Theodor W. (2008). *Edebiyat Yazıları*, çev.: O. Koçak ve S. Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, Theodor W. (1998). *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. Londra; New York: Verso.

Adorno, Theodor W. (2000). 'The Essay as Form.' *The Adorno Reader*. Brian O'Connor (der.). Oxford; Malden, MA: Blackwell: 91-111.

Adorno, Theodor (2002). *Essays on Music: Theodor W. Adorno*. Berkeley, CA: UCLA Press.

Adorno, Theodor W. (2000). *Minima Moralia*, çev.: O. Koçak ve A. Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, Theodor W. (2007a). 'Commitment.' *Aesthetics and Politics*. Fredric Jameson (der.). Londra; New York: Verso: 177-95.

Adorno, Theodor W. (2007b). *Philosophy of Modern Music*. Londra; New York: Continuum.

Adorno, Theodor W. ve Max Horkheimer (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev.: Elif Öztarhan, Nihat Ülner, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Bernstein, J.M. (2001). *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bloch, Ernst (2007). 'Discussing Expressionism.' *Aesthetics and Politics*. Fredric Jameson (der.). Londra; New York: Verso: 16-27.

Bronner, Stephen Eric (1983).'Emil Nolde and the Politics of Rage.' *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Stephen Eric Bronner ve Douglas Kellner (der.). South Hadley, MA: JF Bergin Publishers: 293-309.

Buchloh, Benjamin (1981). 'Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting.' *October* 16: 39-68.

Buchloh, Benjamin (2001). *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American [illegible] 1955-1975*. Cambridge, MA: MIT Press.
Buck-Morss, Susan (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: The Free Press.
Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Bürger, Peter (2010). 'Avant-garde and Neo-avant-garde.' *New Literary History* 41: 696-715.
Butler, Rex ve Scott Stephens (2005). 'Glossary.' *Interrogating the Real*. Rex Butler, Scott Stephens ve diğerleri (der.). Londra; New York: Continuum: 356-74.
Caputi, Mary (2006). 'Unremarked and Unrehearsed: Theodor Adorno and the Performance Art of Cindy Sherman.' *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*. Renée Heberle (der.). University Park, PA: Pennsylvania State University Press: 301-21.
Celant, Germano (2007). *Anselm Kiefer*. Milano: Skira.
Claussen, Detlev (2012). *Son Deha Theodor W. Adorno*, çev.: Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY.
Comay, Rebecca (2006). 'Adorno's Siren Song.' *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*. Renée Heberle (der.). University Park, PA: Pennsylvania State University Press: 41-68.
Dews, Peter (1986). 'Adorno, Post-structuralism and the Critique of Identity.' *New Left Review* 157: 28-44.
Distel, Barbara ve Ruth Jukusch (der.) (1978). *Concentration Camp Dachau, 1933-1945*. Brüksel: Comité International de Dachau.
Freud, Sigmund (1984). *On Metapsychology*. Londra: Penguin.
Freud, Sigmund (2001a). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Londra: Vintage.
Freud, Sigmund (2001b). *The Standard Edition of the Complete Ego and the Id and Other Works*. Londra: Vintage.
Freud, Sigmund (2001c). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-31): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works*. Londra: Vintage.
Geulen, Eva (2006). '"No Happiness without Fetishism": Minima Moralia as Ars Amandi.' *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*. Renée Heberle (der.). University Park, PA: Pennsylvania State University Press: 97-112.
Gödde, Christoph ve Thomas Sprecher (der.) (2006). *Theodor Adorno and Thomas Mann: Correspondence 1943-1955*. Londra: Polity.
Grackyk, Theodore (1992). 'Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music.' *The Musical Quarterly* 76(4): 526-42.
Habermas, Jürgen (1983). 'Theodor Adorno: The History of Subjectivity -Self-affirmation Gone Wild.' *Political-Philosophical Profiles*. Jürgen Habermas (der.). Londra: Heinemann: 99-109.
Habermas, Jürgen (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı* Cilt 1-2, çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Habermas, Jürgen (1987). *The Theory of Communicative Action: System and Lifeworld*. Boston, MA: Beacon Press.
Habermas, Jürgen (1989). *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*. Cambridge, MA: MIT Press.

Harding, James (1995). 'Adorno, Ellison, and the Critique of Jazz.' *Cultural Critique* 31(2): 129-58.
Hassan, Ihab (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a* New York: Oxford University Press.
Heberle, Renée (2006). 'Living with Negative Dialectics: Feminism and the Politics of Suffering.' *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*. Renée Heberle (der.). University Park, PA: Pennsylvania State University
Held, David (1980). *Introduction to Critical Theory*. Berkeley, CA: UCLA Press.
Horkheimer, Max (1986). *Akıl Tutulması*, çev.: Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
Horkheimer, Max (1982). *Critical Theory: Selected Essays*. NewYork: Continuum.
Huyssen, Andreas (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
Huyssen, Andreas (1989). 'Anselm Kiefer: The Terror of History, The Temptation of Myth.' *October* 48: 25-45.
Huyssen, Andreas (1992). 'Kiefer in Berlin.' *October* 62: 84-101.
Jameson, Fredric (1979). *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, CA: University of California Press.
Jameson, Fredric (1990). *Late Marxism: Adorno, Or, The Persistence of the Dialectic*. Londra ve New York: Verso.
Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
Jay, Martin (1973). *The Dialectical Imagination*. Boston, MA; Toronto: Little, Brown & Co.
Jay, Martin (1984). *Adorno*, çev.: Ünsal Oskay, İstanbul: Derin Yayınları.
Kandinski, Vasili, (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev.: Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
Kellner, Douglas (1983). 'Expressionism and Rebellion'. *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Stephen Eric Bronner ve Douglas Kellner (der.). South Hadley, MA: JF Bergin Publishers: 3-40.
Kennedy, Michael ve Joyce Kennedy (der.) (2007). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
Kester, Miriam (1983). 'Kandinsky: The Owl of Minnerva.' *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Stephen Eric Bronner ve Douglas Kellner (der.). South Hadley, MA: JF Bergin Publishers: 250-72.
Lukács, György (1963). *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied: Luchterhand.
Lukács, György (1964). *Essays on Thomas Mann*. Londra: Merlin.
Lukács, György (1970). 'Art and Objective Truth.' *Writer and Critic, and Other Essays*. Arthur Kahn (der.). Londra: Merlin: 25-60.
Lukács, György (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev.: Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları.
Lukács, György (1980). *The Destruction of Reason*. Londra: Merlin Press.
Lukács, György (2007). 'Realism in the Balance.' *Aesthetics and Politics*. Fredric Jameson (der.). Londra; New York: Verso: 28-59.
Lyotard, Jean-François (2003)."Şeytan Adorno", *Cogito*, Özel Sayı.
Maltby, Paul (1991). *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
Mann, Thomas (1968). *Doctor Faustus*. Londra: Penguin.
Marcuse, Herbert (1968). *Negations: Essays in Critical Theory*. Londra: Penguin.
Marcuse, Herbert (1978). *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, MA: Beacon Press.

Marcuse, Herbert (1999). *Reason and Revolution.* Amherst, NY: Humanity Books.
Marx, Karl (1963). *Capital, Vol. 1.* Moskova: Progress Publishers.
Marx, Karl (1964). *The Economic and Philosophical Manuscripts of 1844.* New York: International Publishers.
Marx, Karl ve Frederick Engels (1986). *Marx Engels Selected Works.* Moskova: Progress Publishers.
Miklitsch, Robert (2006). *Roll Over Adorno: Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Culture.* Albany, NY: SUNY Press.
Mitchell, Juliette (1974). *Psychoanalysis and Feminism.* Harmondsworth: Penguin.
Mitscherlich, Alexander ve Margarete Mitscherlich (1975). *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behaviour.* New York: Grove Press.
Paddison, Max (1993). *Adorno's Aesthetics of Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
Rassmussen, Eric Dean (2007). 'Liberation Hurts: An Interview with Slavoj Žižek.' http://www.electronicbookreview.com/thread/endconstruction/desublimation.)'dan alınmıştır.
Roberts, David (1991). *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno.* Lincoln, NA ve Londra: University of Nebraska Press.
Robinson, Bradford (1994). 'The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany.' *Popular Music* 13(1): 1-25.
Rose, Gillian (1978). *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno.* Londra: Macmillan.
Saltzman, Lisa (1999). Anselm Kifer and Art after Auschwitz. New York; Cambridge: Cambridge University Press.
Schmidt, James (2004).'Mephistopheles in Hollywood: Adorno, Mann and Schönberg.' *The Cambridge Companion to Adorno.* Thomas Huhn (der.). Cambridge: Cambridge University Press: 148-80.
Schönberg, Arnold (2003). 'The Relationship to the Text.' *The Schoenberg Reader.* Joseph Auner (der.). New Haven, CT: Yale University Press: 89-90.
Selz, Peter (1974). *German Expressionist Painting.* Berkeley, CA: UCLA Press.
Sherratt, Yvonne (2002). *Adorno's Positive Dialectic.* Cambridge: Cambridge University Press.
Weber, Max (1958). *The Rational and Social Foundations of Music.* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.
Weber Nicholsen, Shierry (1997). *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics.* Cambridge, MA: MIT Press.
Wellmer, Albrecht (1991). *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism.* Cambridge, MA ve Londra: MIT Press.
Wiggershaus, Rolf (1994). *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance.* Cambridge: Polity.
Yun Lee, Lisa (2006). 'The Bared-Breasts Incident.' *Feminist Interpretations of Theodor Adorno.* Renée Heberle (der.). University Park, PA: Pennsylvania State University Press: 113-40.
Žižek, Slavoj (2008). In Defense of Lost Causes. Londra ve New York: Verso.
Zuidervaart, Lambert (1991). *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion.* Cambridge, MA: MIT Press.

ÇAĞDAŞ DÜŞÜNÜRLERE YENİBİRBAKIŞ

ADORNO

Yeni Bir Bakışla Adorno 20. yüzyılın iki büyük bestecisi Stravinski ve Schönberg'in müziğine, Kandinski'nin tekil sanat eserlerine getirdiği farklı okumalardan hareketle, Adorno'nun diyalektik felsefesine, umut ilkesine ve otonom sanat, kültür endüstrisi, faşizm, sahicilik jargonu, mimesis üzerine düşüncelerine bütünlüklü bir yaklaşım geliştiriyor; onu "Frankfurt Okulu'nun kasvetli diyalektikçisi" yaftasından kurtararak yeni bir bakışla ütopyacı bir düşünür olarak anlatıyor, çokuluslu eğlence şirketlerinin dünyası için uysallaştırmaksızın, hakkındaki yaygın sefil elitist imgesini sorguluyor.

Bu kitap 20. yüzyılda modernist sanatın, siyasal ve estetik açılardan radikal bir çıkış olduğunu savunan Adorno'nun tartışma yaratmış, ünlü bir retorik olmaktan öte çağın huzursuzluğunu dile getiren "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözünü bugün bir kez daha düşünmeye vesile oluyor.

Geoff Boucher *Yeni Bir Bakışla Adorno*'da, 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden Theodor W. Adorno'nun *Minima Moralia, Negatif Diyalektik* adlı başyapıtlarının yanı sıra Max Horkheimer'le birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni ve düşüncesinin bütünü içinde çok önemli bir yere sahip *Modern Müziğin Felsefesi*'ni de merkeze taşıyor.

"Çağdaş Düşünürlere Yeni Bir Bakış" serisi büyük düşünürlerin fikirlerini, görsel sanatlar, filmler, televizyon programları, mimarlık, moda ve hatta bilgisayar oyunlarından örneklerle gözler önüne seriyor...



kolektif kitap

9 786056 355967