Eugene Lunn

Marksizm ve Modernizm

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme

İngilizceden çeviren
Yavuz Alogan

*dipnot

Eugene Lunn

MARKSİZM ve MODERNİZM

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine
Tarihsel Bir İnceleme

*dipnot

Eugene Lunn: 1941 yılında New York, Brooklyn'de doğdu. 1962 yılında Brandeis Üniversitesi'nden mezun olan yazar, doktorasını Berkeley'de yaptı. Reed College'da iki yıl ders verdikten sonra, California Üniversitesi'nde Modern Avrupa Tarihi kürsüsünde öğretim üyesi oldu. 1990 yılında hayatını kaybetti.
Eserleri:

- *Prophet of Community: The Romantic Socialism of Gustav Landauer* (Berkeley, University of California Press, 1973)
- *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno* (*Marksizm ve Modernizm: Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*) (Berkeley, University of California Press, 1982)

Kitabın Özgün Adı:
Marxism and Modernism:
An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno
University of California Press, Berkeley 1982,

© The Regents of the University of California, 1982
© Dipnot Yayınları, 2010
Dipnot Yayınları 104
ISBN: 978-605-4412-07-5
1. Baskı, 2011/Ankara

Çeviri: Yavuz Alogan
Kapak Tasarımı: Sinan Demirkaya
Düzelti: İbrahim Yıldız
Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Bas. Yay. Ltd. Şti.
Baskı: Mattek Matbaacılık Bas. Yay. Tan. Tic. San. Ltd. Şti.
GMK Bulvarı No. 83/23 Maltepe / Ankara
Tel: (0312. 433 23 10)
Dipnot Yayınları
Selanik Cad. No. 82/32 Kızılay / Ankara
Tel: (0 312) 419 29 32 / Faks: (0 312) 419 25 32
e-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

Eugene Lunn

MARKSİZM ve MODERNİZM

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme

İngilizceden çeviren
Yavuz Alogan



*dipnot

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

I. KISIM

GELENEKLER 15
I. Karl Marx'ın Düşüncesinde Sanat ve Toplum 17
II. Karşılaştırmalı Perspektiften Modernizm 53

II. KISIM

LUKÁCS VE BRECHT 111
III. Gerçekçilik ve Modernizm Üzerine Bir Tartışma 113
IV. Marksist Bir Estetiğe Giden Yollar 137
V. Stalinizm, Nazizm ve Tarih 191

III. KISIM

BENJAMİN VE ADORNO 217
VI. Avangard ve Kültür Endüstrisi 219
VII. Benjamin ve Adorno Düşüncelerinin Gelişimi 255
VIII. Marksizmin Daha Çok Revizyonu 317
IX. Modernist Alternatifler 357

SONUÇ 413

KAYNAKÇA 425

GİRİŞ

Seçkin bir Marksizm ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sı tarihçisi olan George Lichtheim, 1960'ların sonunda şöyle yazıyordu: "Günümüzde Batı Almanya, duvarın ötesindeki Doğulu komşusunun aksine, Marksizm ile Modernizm için bir buluşma yeri sağlıyor. Böyle bir buluşma, Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarında başlamıştı ve felakete yol açan karşı devrim ve savaş patlamasaydı, bir bütün olarak ülkedeki entelektüel seçkinlere bir anlatım biçimi sağlayabilirdi."[1] Aşağıdaki kitap bu siyasal-estetik "buluşma"nın tarihsel kaynaklarını ve çeşitli yüzeylerini ele alan bir araştırmadır. Araştırmanın odağında, bu buluşmayı sağlayan belli başlı kişilerin, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun yazıları yer alacak. Bu araştırmayı yaparken başlıca dört amacım vardı:

1. 1920'lerden beri, estetik modernizmin, diyalektik bir "Batılı" Marksçı teorinin rönesansı içinde bir eksen olarak oynadığı rolün daha iyi kavranmasına, algılanmasına ve eleştirel analizine katkıda bulunmak;

---

[1] George Lichtheim, *From Marx to Hegel* (Londra, 1971), s. 130.

2. 1880-1930 Avrupa'sının "avangard" kültürünün türlerini - konunun analizi şimdiye kadar genellikle çeşitli sanatların eleştirmenleri arasında bölünmüştür- yirminci yüzyıl Avrupa'sının entelektüel tarihçilerinin önemli bir ilgi alanı olarak araştırmak;

3. Marksizm ile modernizm arasındaki, bu geleneklerin yararına olan dört özgül karşılaştırmayı analiz etmek (dört yazardan biri, Lukács, eleştirinin sadece bir yönde geliştirilmesine izin verdi ve bu nedenle en çok onun yaklaşımını eleştirdim);

4. Her biri bu yüzyılın Avrupa kültürel ve entelektüel hayatının önemli bir siması olarak görülen Brecht, Lukács, Benjamin ve Adorno'nun çalışmalarına ve içsel ilişkilerine yeni anlayışlar ve perspektifler (özellikle tarihsel nitelikte) kazandırmak.

Her ikisini de çağdaş entelektüellerin hayati ilgi alanı olarak görmeme rağmen, hem Marksizme hem de modernizme yönelik kendi kararsızlığımı reddetmeye ya da bundan kaçmaya çalışmadım. Bunun yerine bu ikili tutumun taşıdığı potansiyel güçleri olumlu anlamda kullanmaya çalıştım. Bunları daha kapsamlı biçimde ele almadan önce, bu iki geleneğin bu çalışma için karşılaştırılması uygun olan bazı güçlü ve zayıf yanlarını kısaca ele alacağım. (Bu kitap, bu akımlar arasındaki ilişkiye dair kapsamlı bir teorik araştırma değil, bunların tarihsel olarak özgül ortak yüzeylerinin dört ayrı biçiminin sorgulanmasıdır; ancak başlangıçta, Marksizm ve modernizm konusunda benimsediğim genel tutumları ifade etmek yararlı olabilir.) En genelde Marksizm, kapitalist ekonomi, toplum ve kültürün nüfuz edici, zorunlu ve tarihsel olarak tanımlanmış eleştirisini ve güçlü bir diyalektik analiz yöntemini içerir. Bunlar, aynı zamanda, tarihsel kaçınılmazlığa, modern baskının kapitalist kaynaklan üzerinde özel olarak odaklanmaya, "nesnel" toplumsal süreçler denilen şeyin bir "yansıması" olarak "örnek" bir bilinç teorisine yönelik bir

eğilimle (Marx'ın kendi çalışmasında ve çok sonraki "Marksizm"de) birleşirler. Buradaki eğilim Marx'ın daha sonraki bazı yazılarında görülen, Marx'ı izleyen ortodoksinin ise daha sonra çok fazla vurguladığı bir eğilimdir. Modernist kültür bu sorunların, örneğin, biçimin "içerik"i dolaylı olarak belirlemesi, toplamsal zamana alternatif olarak eşzamanlı montajın kullanılması, nesnel dünyayı "aşinasızlaştırma", tek bir objektif gerçekliğin varlığına dair monolitik anlayışlara karşılık paradoks ve belirsizliğin geliştirilmesi, modern kent ve sanayi toplumlarında bireylerin parçalanmış ve yabancılaşmış deneyimlerinin araştırılması (bu hem kapitalist hem de bürokratik sosyalist dünyaları aydınlatabilir) gibi sorunların üstesinden gelmeye yardım edebilecek unsurları (1. Bölüm'de göreceğimiz gibi Marx'ın kendi çalışmasında üstü kapalı olarak bulunan, ancak onu "izleyenler"in çalışmasında çoğu kez var olmayan unsurlar) içerir. Ne var ki, modernist sanat da kendi gelişiminin bazı aşamalarında, kültürel olarak duyarlı bir Marksizmin tarihsel olarak açıklayabileceği ve verimli bir biçimde eleştirebileceği kendi zayıflıklarını taşır - örneğin, aristokratik bir hermetik sanat kültü; ahistorik ve zamandışı bir "insan durumu"nun ya da sonsuz biçimde tekrar eden bir "mitik" tekrarlanımın önerilmesi; moda olarak sanatın hali vakti yerinde olanlar için reklâmcılık ya da "çarpıcı" eğlence ya da yeni tüketim ürünleri içinde özümlenmesini kolaylaştıran dar anlamda bir kültürel başkaldırı biçimi. (Ne kadar esnek ve ortodoksiden uzak olursa olsun, Marksist anlayışın tek başına modernist kültüre yeterli bir tarihsel değerlendirme sağlayamayacağı 2. Bölüm'deki yaklaşımla öne sürülmüş olacak. Burada dört yazarın ele aldığı bu modernist akımların tarihsel değerlendirilmesini ve kıyaslamalı analizini yapmaya çalışacağım; ancak bunu genellikle Marksist olmayan perspektiflerle yapacağım. Ek

olarak, 2. Bölüm, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun birbirine ters düşen estetik kaynaklarını ortaya çıkaracak.)

Burada incelenen dört simanın her biri, modern sanat ve kültür analizi için birbirinden farklı ve geniş kapsamlı tarihsel çerçeveler geliştirdiler. Ne var ki bunu kendi aralarında bir dizi tartışma içinde yaptılar. Bu karşılaşmalar (bir yanda Brecht ile Lukács'ın, öte yanda Benjamin ile Adorno'nun) sayesindedir ki, yirminci yüzyıl için ciddi ve esnek bir Marksist estetik ilk kez oluşmaya başladı. (Marx'ın sanat üzerine yazıları bu çizgide değerli ancak parçalı ve zayıftır ve yirminci yüzyılın kültürel hayatıyla ilgili sorunlara hitap edecek kadar donanımlı değildir.) Bu kitapta her bir tartışma kişisel biyografilere ve tarihsel deneyimlere karşılık, kendi kökleri bakımından analiz edilecek, ayrıntılı olarak ele alınacak ve dört yazarın Marksizm ve modernizme kapsamlı yaklaşımlarının çeşitliliğiyle ilişki içinde değerlendirilecektir. Kitap boyunca vurgu karşılaştırmalı analiz üzerinde olacaktır. Bu prosedür, yazarların düşüncelerinin içinde oluştuğu ve biçimlendiği karşılıklı ilişkilenme tarzına uygun olmakla kalmaz (dört yazar arasındaki çoklu etkileşimler malzemenin büyüleyici bir özelliğidir); bu yöntemin aynı zamanda Marksist-modernist "buluşmalar"ın çokluğunu da açıklığa kavuşturması beklenmektedir. Dört yazarın karşılaştırmalı olarak ele alınması, her birini ister istemez sınırlı bir biçimde tek başına ele almanın ötesinde alternatif üstünlükler sağlayacak ve modernist kültüre uygun Marksist yaklaşımların geniş kapsamlı çeşitliliğini aydınlatacaktır. Bu karşılaştırmalar da bizzat modernist hareketler arasındaki karşıtlıklarla (özellikle sembolizm, kübizm, dışavurumculuk ve bunların daha sonraki uzantıları) açıklanacaktır. Dört yazar da Marksizm'e, modern sanatın sofistike eleştirmenleri veya uygulayıcıları olduktan, güçlü kültürel, estetik ve toplumsal görüşler

geliştirdikten sonra ulaştılar. Bu deneyimler onların farklı bir Marksist estetik geliştirme anlayışlarını etkileyecekti. Bu sayede sadece önceden oluşturulmuş bir Marksizmi görsel sanatlara, edebiyat ya da müziğe uygulamakla kalmadılar. Bu araştırmanın merkezindeki konu, aslında modernizmin her birinin borçlu olduğu ya da her birinin eleştirel bir bakışla ele aldığı farklı kıyılarını dikkatle resmetmek olacaktır.

Teorik "buluşmalar"ın gelişim yıllarını incelemekte olduğum için, bu kitap 1920-50 ve özellikle 1928-40 yılları üzerinde odaklanacak. (Benjamin 1940'da, Brecht 1956'da öldü.) Adorno ile Lukács'ın 1950'den sonra yayımladıktan önemli yazıların bazılarını ele aldım; her iki yazar da sırayla 1969 ve 1971'de ölene kadar üretkenliklerini sürdürdüler. Ancak daha sonraki çalışmalarda modernizme verilen yanıtların genellikle 1950'den önceki yıllarda geliştirilen tutum ve analizlerin bir uzantısı olduğunu gördüm.

Kapsamla ilgili bir başka sorunu başlangıçta açıklığa kavuşturmak gerekiyor. Beşinci bir önemli Marksist entelektüele, Ernest Bloch'a da burada yer vermek gerektiği öne sürülebilir. Bloch, Lukács'ın 1930'lardaki hareket üzerine yaptığı eleştirilere karşı dışavurumculuğun önemli bir savunucusu oldu. Estetik ve edebiyat üzerine kaleme aldığı kapsamlı yazıları modernist öncüllerden etkilendi. Ancak modernizm ya da kalıcı bir modernizm analizi geliştirme konusunda yoğunlaşmadı. Yaptığı çalışmalarda, daha çok son üç bin yıl içinde dünya sanatının son derece geniş alanında yer alan ütopyacı özlemleri açıklamaya çalıştı. Bu çalışmanın konuyla ilgili yönlerine göndermelerde bulunmakla birlikte, Bloch'u belli başlı bir odak noktası olarak kapsamamayı tercih ettim -aynı zamanda, özellikle Marksizm ve modernizm konusunda ve kitaba almaya karar verdiğim dört ya-

zar hakkında muazzam bir malzeme kütlesi karşısında özenle seçici olmam gerektiği için.

Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno hakkında varolan literatürün büyük kısmında, bunların teori ve analizleri, içinden çıkıp geliştikleri somut tarihsel deneyimlere pek az dikkat edilerek ele alınmıştır. Ne var ki, bu araştırma, dört yazarın özümlediği, ayrı ve tarihsel olarak koşullanmış estetik, felsefe ve siyasal teori akımlarını vurgulayacak, yazarların her birinin oluşumuna yardımcı olan çeşitli kent ortamlarını inceleyecektir (örn., 1920'lerde Berlin, Moskova, Paris ya da Viyana). Ayrıca, bu yazarların, I. Dünya Savaşı, Weimar Cumhuriyeti, Nazi Almanyası ve Stalinist Rusya gibi önemli gelişmeler karşısında gösterdikleri tepkiler de dikkatle analiz edilecektir. Bu tarihsel akımlar, durumlar ya da olaylar ve yazarların bunlara gösterdikleri özel tepkiler, onların kültürel ve toplumsal fikirleri için sadece bir "art alan" ya da "bağlam" değildir; bunlar, bu fikirlerin içsel yapısında ve anlamında içerilmiştir. Dört yazarın tarihsel formasyonlarını ve kendi seçimlerini ihmal etmek, onların düşüncesini güdükleştirmek ve değiştirmek anlamına gelir ve yapılan analizin ana gövdesi ile içinde bulunduğumuz durum arasındaki aktüel ilişkiye dair herhangi bir yargıda bulunmayı daha da güçleştirir. Bu aynı zamanda toplumsal ve tarihsel düşünürlere tarih aracılığıyla yaklaşımda da bir başarısızlık olacaktır. Oysa bu yaklaşım söz konusu yazarların kendi sanat eserleri konusunda benimsememiz için bizi özendirdikleri yaklaşımdır. (Bu, yine de, yaklaşımın onlarınkiyle aynı olmasını gerektirmez.) Marksist fikirlerin çoğu kez tarihsel bağlamlarından ayrı olarak ele alınmaları gariptir.

Önemli bir tarihsel durumu, modernizm ile Marksizm arasında 1920'lerde başlayan ciddi bir karşılaşmanın kökenlerinden

birini başlangıçta belirtmek yararlı olur. Orta Avrupa'da "ileri" ve "nesnel" olduğu tahmin edilen koşullar altında proletarya devriminin yenilgiye uğraması (1918-23 yıllarında) ve ardından faşizmin kazandığı zaferler, geleneksel Marksist ortodoksside bir krize yol açtı. Bu gelişmeler çeşitli bağımsız Marksist düşünürlerin, tarihsel bir toplum diyalektiğinin hayati ama ihmal edilen bir parçası ve modern kapitalizmin kararlılık kazandırıcı özelliklerini daha iyi kavrama aracı olarak "bilinçlilik" ve kültür sorunlarına doğru beklenmedik bir dönüş yapmalarını sağladı - örneğin, Lukács'ın bir emtia toplumunda "şeyleşmiş" zihin yapılarına ilişkin öncü niteliğindeki araştırmaları, Frankfurt Enstitüsü'nün psikoanalitik teoriyi kullanması ya da Antonio Gramsci'nin Batı'da burjuva sınıfının "hegemonya"sına dikkati çekmesi. (Karl Korsch, Ernst Bloch, Wilhelm Reich, Max Horkheimer, Herbert Marcuse ya da Brecht, Benjamin ve Adono'nun yazılarından başka örnekler de bunlara eklenebilir.) Bu, hem Sosyal Demokrat hem de Komünist ortodoksi ile arası açık olan ve 1923-33 yıllarında Almanya'da, daha sonra Naziler'den kaçıp sürgüne giden entelektüeller arasında merkezlenen "Batılı Marksist" akımın önemli bir özelliğiydi. Bu yazılarda, klasik Marksçı teorinin -1955 ya da 1960'a kadar pek az bilinen ama daha sonra etkin biçimde incelenen- sorunları ve yetersizlikleriyle, en iyi biçimde Hitler ve Stalin döneminde, dogmatik olmayan yaratıcı bir tarzda uğraşıldı.

Bu düşünce akımının odak noktalarından ve belli başlı başarılarından biri, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren modern Batı sanatı ve edebiyatının analiz edilmesi ve alımlanmasıydı. Hareketin bütünü için yaptığı özet çalışmada Perry Anderson şöyle yazmıştır: "Batı Marksizmi'nin kültürel ve ideolojik odağı baştan sona aynı şekilde başat... olmuştur. Aydınlanma'dan beri felsefe-

nin somut dünyaya kurduğu köprü, estetik, bu alanın teorisyenleri için özel ve sürekli bir cazibe merkezi olmuştur. Bu alanda üretilen yazılı külliyatın büyük zenginliği ve çeşitliliği, tarihsel materyalizmin klasik mirası içinde yer alan herhangi bir başka şeyden daha zengin ve daha kalıcı olması, nihayetinde bu geleneğin en sürekli kolektif kazanım olduğunu kanıtlayabilir."[2] Bu külliyat içinde Anderson, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasındaki alışverişi ve ilişkileri, "Batı Marksizmi'nin kültürel gelişmesindeki merkezi tartışmalardan biri" olarak anar.[3] (Bunun da ötesine geçerek, onların, bir bütün olarak yirminci yüzyıl kültürel düşüncesinin en zengin ve en sofistike düşünürleri arasında yer aldıklarını öne süreceğim.) Bu fikirler yoğunluğunun taşıdığı cazibelerden biri Henri Arvon tarafından şöyle belirtilmiştir: "Marksist estetik, bütünlüklü ve daima değişen bir diyalektiğin uygulanmasına daha açık olmuştur; çünkü Marksist estetik, Marksist doktrinin ilk ve son kez kurulan katı dogmanın ağırlığı altında ezilip boğulmayan, sihirli formüllerin neredeyse bir ritüel olarak ezberden okunmasıyla taraftarların kafasına zorla sokulmayan nadir bölümlerinden biridir."[4] Arvon'un yorumları, aşağıdaki incelemeye, Marksizm ile modernizmin birbirinden ayrılarak karşı karşıya gelme durumunun incelenmesine bir giriş olarak pekâlâ hizmet edebilir.

---

[2] Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londra, 1976), s. 78.
[3] Agy., s. 76
[4] Henri Arvon, *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 1973), s. 2-3.

I. KISIM

GELENEKLER

I
KARL MARX'IN DÜŞÜNCESİNDE SANAT VE TOPLUM

Marx emek sürecinin merkezi önemini vurgularken, gerçekliği, insan deneyiminin bütünlüğünü kapsayan bir bağıntı alanı olarak gördü. Dolayısıyla Marx'ın sanata, edebiyata ve kültüre duyduğu ilgiyi onun hayatı boyunca sürdürdüğü çalışmalarla etkileşen dinamik unsurlar olarak anlamak gerekir. Bu bölümde sadece Marx'ın edebi tercihlerini, neyi niçin sevdiğini değil, sanat ile bütün bir toplumsal sürecin öteki yönleri arasında gördüğü "bağıntı alanı"nı betimlemeye çalışacağım. Aynı zamanda Marx'ın ekonomik, toplumsal ve tarihsel düşüncesinin bazı temel yönlerinden estetik ve kültürel analiz bakımından çıkan sonuçları ortaya koyacağım. Ele alacağım başlıca konular, Marx'ın, sanatın amaçları, kültürel üretim ve insan emeği, kapitalizmde yabancılaşma ve emtia fetişizmi, tarihsel gelişmenin diyalektik gidişatı, ideoloji sorunu ve edebi gerçekçilik sorununa ilişkin görüşleri olacak. Bölüm, Marx'ın on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Avrupa toplumsal ve kültürel teorisindeki başlıca zıt akımlarla ilişkisine dair kısa bir analizle sona erecek. Yirminci yüzyıl koşul-

larında Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno tarafından genişletilecek ve yeniden işlenecek Marksçı mirası değerlendirmek, sorunları ancak böylesine geniş bir kapsamda ele alarak mümkündür.

Marx asla sistematik bir "estetik" geliştirmedi. Onun sanat ve toplum konusundaki görüşlerine dair her betimleme, sonuçları üzerinde Marx'ın bizzat çalışmadığı parçalı ve dağınık bölümlerin yeniden yorumlanması olmak durumundadır. Şans eseri, Marx'ın geliştirmeden bıraktığı belli başlı estetik temaları bir araya getirmeye ve bunları onun daha geniş kapsamlı düşüncesiyle tutarlı biçimde ilişkilendirmeye çalışan pek çok sofistike girişime sahip bulunuyoruz.[1] Ancak, Marx'ın görüşlerine değişik yorumlar getirme imkânı ve kültürel faaliyet alanındaki bizzat sistemleştirmediği sorgulayıcı satırlarının farklı yönlere gidebilmesi, bu kitabın merkezi konusunu oluşturan 1920 ile 1950 arası yaklaşımların sergilediği zengin çeşitliliğin uyarılmasına yardımcı oldu. Perspektif çeşitliliği, örneğin, Marx'ın sanatın amaçları hakkında yaptığı çeşitli yorumlarda görülüyordu. Bu konuya ileride döneceğiz.

* * *

İnsan emeğinin ayrı bir parçası olarak sanat, Marx'a göre, dışsal gerçeklik denilen şeyin sadece bir "kopyası" ya da "yansı-

---

[1] S. S. Prawer, *Marx and World Literature* (Oxford, 1967); Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967); Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londra, 1973); özellikle Stefan Morawski'nin *Marx and Engels on Literature and Art*'a yazdığı uzun ve keskin giriş, der. Baxandall ve Stefan Morawski (St. Louis, 1973), s. 3-47; Adolfo Sanchez Vazquez, *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics* (New York, 1973); Henri Arvon, *Marxist Aesthetics* (Ithaca, N.Y., 1973); Emst Fischer, *The Necessity of Art: A Marxist Approach* (Baltimore, 1963); Istvan Mészáros, *Marx's Theory of Alienation* (Londra, 1970), Böl. 7; Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie* (Tübingen, 1970); Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977).

ması" değil, bu gerçekliğe insani amaçların aşılanmasıdır. Gençlik döneminde yazdığı *1844 Elyazmaları*'nda Marx, insanları "yaşama faaliyetlerini [kendi] bilinçlerinin hedefi" haline getiren doğal varlıklar olarak tanımladı.[2] Emek süreci içinde insanlar hem doğal dünyayı, hem de kendi kapasitelerini geliştirirler. Marksizm genellikle insanlara dair dar anlamda üretimci ve araçsal bir görüş içinde yozlaştırılmış (Sovyetler Birliği'nde sadece malları üreten kişiler olarak görülmüşlerdir) ve bizzat kendisi de bu düşünceyi kolaylaştırmaktan sorumlu olmuşsa da[3], Marx emek ve üretimi genellikle daha geniş kapsamda anlıyordu: Verili bir doğal ve toplumsal ortam içinde insanlar, zorunlu malların yanı sıra, fikirler, bilinç, dil ve sanat da "üretirler"[4]. "Bilinçli yaşama faaliyeti" Hegel'i izleyen Marx'ın öznenin nesneye *dolayımı* dediği şeyle belirlenir. "Emek insan ile doğa arasındaki bir süreçtir," diye yazar, *Kapital*'in birinci cildinde:

---

[2] *The Marx-Engels Reader*, der. Robert C. Tucker (New York, 1972), s. 62.

[3] 1930'larda Frankfurt Okulu'nun, özellikle Adorno ile Horkheimer'in çalışmalarında, Marx'ın düşüncesindeki "emeğin ontolojik merkezliğinin teknokratik toplumların gelişmesini teşvik eden bir araç olarak dar anlamda değerlendirilmesine karşı bir eleştiri geliştirildi. (Bkz. Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* [Boston, 1973], s. 57-75 ve 79; *Diyalektik İmgelem*, Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi, 1923-1950, çev. Ünsal Oskay, Ara, 1989) Bu eleştiri, 1960'larda onların çalışmalarının "veliahdı olan Jürgen Habermas tarafından genişletilmiştir. Habermas insanın öz yapısını, daha önemlisi doğrudan üretim sürecini hedeflemeyen dil aracılığıyla sembolik, iletişimsel etkileşimi kavramanın alternatif biçimleri üzerinde odaklanmıştır (örn. bkz. Jürgen Habermas, *Theory and Practice* [Boston, 1973], s. 142-169; ve Habermas, *Knowledge and Human Interests* [Boston, 1971], s. 281-282). Marx'ın emek ve üretimle ilgili görüşlerinin bu tür kaygıları dışladığı, dar anlamda araçsal ve teknokratik olduğu iddiası en azından tartışma götürür bir iddiadır ve Paul Thomas tarafından "The Language of Real Life: Jürgen Habermas and the Distortion of Karl Marx," *Discourse: Berkeley Journal of Theoretical Studies in Media and Culture* 1 içinde (Güz, 1979) değerlendirilmiştir (s. 59-85) eleştirilmiştir.

[4] Thomas, "Language of Real Life," s. 71-72.

"Bu süreç içinde insan kendi faaliyetiyle doğa ile olan maddi alışverişine dolayım sağlar, bu alışverişi düzenler ve denetler... Kendi dışındaki doğa üzerinde çalışır ve onu değiştirirken kendi doğasını da değiştirir. Kendi doğasında uyuklayan potansiyeller gelişir."[5]

Marx'ın sanatın kökenleri üzerine yaptığı gözlemler, yeni bir materyalist çerçeve içinde yer almakla birlikte, on sekizinci yüzyıl Alman hümanist estetiğinin geleneklerini yansıttı. Sanat gelişirken, diye düşünüyordu, ilksel (primitive) emekçilerin kullanım nesneleri imal etmelerinden ayrı olarak, fiziksel zorunluluğun ötesinde yer alan duyumsal insani ihtiyaçları açığa vurur.[6] Hem Engels hem de Marx için sanat, insan kültürünün dayanağını oluşturan teknik sofistikasyonla, yararlı becerilerle olan bağlantısını asla kaybetmez. Ancak sanat, sözgelimi barınakların, araçların vb. imalatını mümkün kılan teknik hünerin, dışsal fiziksel gerçekliğin yeniden üretilmesinin daha da ötesindedir. Güzellik kategorisi, Marx'a göre, bir işin simetrisi, oranı, dengesi ve uyumuyla ilgili klasik bir duyguyu içerir; bütün bunlar maddi gerçekliğin biçimlerine rakip olan tutarlı ve cezbedici bir bütünün oluşmasını sağlar. Bu tür formel sanat yapıtlarına önem verilmesi, Marx'a -ve daha az ölçüde Engels'e- göre, sanatın sadece mimetik ya da doğrudan faydacı amaçların ötesinde olduğu anlamına gelir. Sanatta daima kendisi için amaç olan bir unsur vardır. Bu unsurun içinde formel çekiciliğin yaratılması, bir insani kapasitenin, maddi faaliyeti bir tür oyun olarak gerçekleştirmesidir[7] (bunun modern kapitalist emekte var olmaması onun yabancılaşmasının önemli bir ölçüsüdür).

---

[5] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 53.
[6] Agy., s. 51
[7] Agy., s. 15-16.

Marx'a göre sanat, felsefi, etik ya da siyasal bir zekâya veya soyut bir form duygusuna değil, gözlere ve kulaklara hitap eder.[8] Burada Hegel'den çok -Hegel sanatı felsefe tarafından aşılan mükemmel olmayan bir biliş (*cognition*) biçimi olarak görür- Goethe ve Schiller'in klasik "paganizm"ine daha yakın olan Marx, insani duyguların tam olarak eğitilmesi ve özgürleşmesi bakımından, estetik faaliyetin sürekli ve kalıcı önemi üzerinde durdu. Bir *Bildung* (Alm., oluşum –çn.), kapitalizmin insani arzuları "sahiplenmesi" ya da "sahip olma" arzusuna indirgemesiyle birlikte her şeyi zorunluluk haline getirdi.[9] Bu nokta, ayrıca, Marx'ın, Hegel'in çağdaş gerçekliğe yaklaşımından ayrıldığı başlıca konulardan birini ifade eder: Sanatın kavramsal düşünceye tabi olması, işçi sınıfının *duyusal* yoksunluğuna ve mutsuzluğuna ilişkin maddi gerçekliğin idealist bir tarzda ihmal edilmesinin sonuçlarından biriydi.

Sanat, üretken emeğin, formel ve duyusal zevki de kapsayan bir parçası olduğuna göre, insan evriminin gidişatı içinde aynı zamanda bir düşünme ve tüketim biçimi halini alır. *Grundrisse*'de (1953'e kadar Almanca yayımlanmadı) görüldüğü gibi, Benjamin ve Adorno'nun ve aynı zamanda Brecht'in 1930'larda kültürel tüketim ile üretim arasında diyalektik bir ilişki geliştirmek için gösterdikleri öncü çabalar Marx tarafından daha önce dile getirilmişti. Tüketimi, üretilen şey tarafından değiştirilmeyen pasif bir veri olarak görme yerine Marx, talebin estetik ve ekonomik olarak arz edilen şey tarafından aktif biçimde nasıl dönüştürüldüğünü gösterdi: "Piyanist müzik üretirken ve

---

[8] Prawer, s. 207.

[9] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 69; "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844," *Marx-Engels Reader*, s. 73; gene bkz. Mészáros, *Marx's Theory of Alienation*, s. 200-204.

bizim işitme duyumuzu tatmin ederken, bazı bakımlardan duygu da üretmiş olmuyor mu? Piyanist ya bizi daha aktif ve canlı bireyler haline getirerek ya da yeni bir ihtiyaç yaratarak bu üretimi uyarır..."[10] "Üretim sadece ihtiyaç duyulan bir maddeyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda o maddeye ihtiyaç duyulmasını da sağlar... Ancak tüketim üretime aracılık eder... [çünkü] tüketim (kısmen) yeni üretim için ihtiyaç yaratır."[11] Böylelikle *Grundrisse* hem aşırı büyümüş bir tüketim ekonomisinin "yapay ihtiyaçlar" imal ettiğini vurgulayan neo-Marksist düşünceyi, hem de Brecht'in iyi modern sanat için duyulan arzunun bu sanatın üretilmesiyle artırılabileceği şeklindeki umut dolu iddiasını önceden sezinler. Marx'ın, beklentinin kültürel yaratıcılıkta yarattığı etkinin farkında olması kapsamlı bir edebiyat eleştirisinde çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar: Eugene Sue'nin tanınmış romanı *Les Mysteres de Paris* için 1845'te yaptığı eleştiri, romanın hedeflediği burjuva kamuoyunun etik ve siyasal görüşlerinin yazar üzerinde yarattığı etkiyi vurgular.[12]

Tartışırken gösterdiği diyalektik inceliğe rağmen, Marx'ın esas olarak üretimin rolünü vurgulaması bizi şaşırtmamalıdır. Bunun anlamı tarihseldir: On dokuzuncu yüzyıl kapitalizmi, günümüzde olduğu gibi yeni ihtiyaçların teşvik edilmesinden çok, belirli bir talebi olan malların imalatının artmasıyla gelişti. Ancak imalat faaliyetiyle üretilen şeyin sadece emekçiyi küçülten emtialar olması gerekmiyordu; üretim estetik ve diğer insani ih-

---

[10] *The Grundrisse*, der. David McClellan (New York, 1971), s. 94. (*Grundrisse*, çev., Sevan Nişanyan, Birikim Yayınları 1979.)

[11] Karl Marx, *The Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (New York, 1973), s. 91. *The Grundrisse* tartışması için bkz. Ian Birchall, "The Total Marx and the Marxist Theory of Literature," *Situating Marx* içinde, der. Paul Walton ve Stuart Hall (Londra, 1972), s. 131-132.

[12] Prawer, *Marx and World Literature*, s. 86 ve 104.

tiyaçlarımızı tarihsel olarak geliştirmiştir ve bir kez daha yüksek bir düzeyde geliştirebilir. Feuerbach'ın düşünsel materyalizmine karşılık Marx, "duyumsallığı pratik olarak, insani duyum faaliyeti olarak kavrarız," görüşünde ısrar etti.[13]

Marx, on dokuzuncu yüzyıl burjuvazisinin dar faydacılık anlayışını reddetmesine rağmen -1850'den sonra pek çok yenilikçi yazar ve sanatçının yaptığı gibi- sanatı temel bir insani *ihtiyaç* olarak görüyordu. Bununla kastettiği şey, uzmanlaşmış ve formelleşmiş *l'art pour l'art* (Fr., sanat için sanat –çn.) anlayışının ötesindeydi. *The Grundrisse*'de Ortaçağ el sanatları hakkında yazarken şöyle diyordu: "Bu faaliyet gene de yarı sanatsaldır, kendisi için bir amaca sahiptir.". *Kapital*'de de modern kapitalizmde işçinin "kendi zihinsel ve fiziksel yeteneğiyle yaptığı bir oyun olarak işten zevk alma" olanağından yoksun olduğunu söyler.[14]

Aslında Marx'ın görüşünde çoğu kez sanatın amacıyla ilgili olmakla birlikte birbirinden farklı olan birçok görüşü seçip alabiliriz. Ancak bunların hiçbirisi, kaba faydacılık anlayışlarına direnme kapasitesinden yoksun değildir. Kuşkusuz zamanın siyasal mücadelelerinde sanatın taşıdığı ajitasyon değerini ihmal etmedi; ancak bu, Marx'a göre sanatın amaçlarından sadece biridir ve bu amaçların en baskını olmaktan uzaktır. Bu türden doğrudan siyasal kullanıma ek olarak Marx, edebiyatı genellikle ideolojik perspektifin, toplumsal sınıf tutumlarının ya da düşünce alışkanlıklarının bir ifadesi olarak; ya da bunun yerine, Aeschylus, Shakespeare veya Goethe gibi büyük ustalardan söz ederken, bilişsel kavrayışın şiirsel bir ifadesi olarak gördü. Marx, yazılarında

[13] *Marx-Engels Reader*, s. 108.
[14] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 16.

-boş zamanlarında değil[15]- daha çok özün bir ifadesi olarak biçim üzerinde odaklandıysa da, zekânın yanı sıra doğrudan duyulara ve heyecanlara hitap eden formel düşüncelere de duyarlıydı. Ne var ki, Marx'ın sanat ve toplum üzerine çeşitli yerlerde yaptığı yorumların dikkatle okunması, onun için daha da önemli olanın, insan hayatının boşluğunun ya da anlamlılığının bir ölçüsü olarak sanatın taşıdığı temel insani amaç olduğunu açığa çıkaracaktır.[16]

Marx ve Engels üzerine yapılan araştırmalarda, ikisi arasındaki işbirliğine dair ortak bir anlayış oluşmuştur. Buna göre Engels, toplumsal gelişmede teknolojik ilerleme, epistemolojide on sekizinci yüzyıl materyalizmi ve estetikte edebi gerçekçilik konusunda daha coşkuluyken, Marx, Hegelci, klasik ve Alman olan hümanist motif ve görüşleri vurgulamaya devam etmişti.[17] Bu durumda sanatın tarih ötesi ve temel insani değerini vurgulayanın ve bunu yaparken de daha sonraki çağlara bir ölçüde model olan antik Yunan kültürünün taşıdığı kalıcı önem üzerinde yorumlarda bulunanın Marx olması şaşırtıcı değildir. (Bu kuşkusuz Winckelmann ve Goethe'den bu yana Alman entelektüelleri-

---

[15] Prawer, *Marx and World Literature*, s. 415; Maynard Solomon, der., *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (New York, 1973), s. 3.

[16] Marx'ta sanatın bu farklı kullanımlarına dair formüllendirme Morawski'nin "Giriş"inde yer alır, Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art* içinde, özellikle s. 36-37. Gene bkz. Thomas Metscher, "Aesthetik als Abbildtheorie: Erkentnisthe oretische Grundlagen der materialistischen Kaunsrrtheorie and das Realismus problem in den Literaturwissenschaften," *Argument*, 77 (Aralık 1972), 969-974.

[17] Felsefi çerçeve ve siyasal düşüncedeki farklılıklar konusunda örneğin bkz. George Lichtheim, *Marxism: A Critical and Historical Study* (New York, 1961); ve edebi karşıtlıklar üzerine, durumu abartmakla birlikte bkz. Demetz, *Marx, Engels and the Poets.*

nin ortak bir görüşü[18], Lukács'ın daha sonra yapacağı gibi modernist sanata karşı kullanılabilecek bir perspektif idi.)

Kuşkusuz Marx mümkün olsa geçmişe dönmek gerektiğini söylemiyordu. Onun düşüncesindeki klasik bileşen, kültürel zayıflamanın insanın ilerlemesini sağlayabilen üretici güçlerle gerilim halinde olduğu tarihsel ve diyalektik bir çerçeve içinde biçimlendi. Bu onun hem *antik* Yunan dünyasının çöküşü hakkındaki görüşünün -1841'de yazdığı doktora tezi "egoist" Epikür çağının tarihsel olarak yararlı yeniliklerini vurgulamıştı[19]–hem de çağdaş on dokuzuncu yüzyıl durumu hakkındaki görüşlerinin bir özelliği idi. "Hiçbir tarafın reddedemeyeceği... büyük bir olgu vardır," diye yazıyordu, kendi çağı hakkında. "Bir yanda, insanlık tarihinin önceki dönemlerinin hiçbirinde tahmin edilmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler sahneye çıkmaya başlamıştır. Öte yanda, Roma İmparatorluğu'nun daha sonraki dönemlerinde yaşanan dehşeti çok aşan bir çöküşün belirtileri vardır."[20] Marx, estetik gözlemlerini tarihsel bir çöküş ve ilerleme kontur-puan'ına yerleştirerek, klasik tutuma bağlanmaktan ya da *antik* modelin "sonsuz" doğrularına tapınmaktan kaçındı: Böylelikle, düşüncesindeki hümanist ve klasik motifler, somut tarihsel araştırınayı tarihsel gelişmenin çelişkileriyle birleştiren daha ileri bir eylem dürtüsü haline geldi.

* * *

Marx'a göre kapitalist koşullar altında sanat, piyasada neredeyse emtia statüsüne indirgenmesi nedeniyle, önemli ölçüde bir yabancılaşmış emek biçimi haline gelmiştir. Marx, modern

---

[18] Bkz. E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, 1935).
[19] Lirschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, s. 21 -31.
[20] Karl Marx, "Speech at the Anniversary of the People's Paper," *Marx-Engels Reader* içinde, s. 427.

kapitalist koşullar altında emeğin yabancılaşması ve böylece amaçlarına ters düşmesi analizine sanat üretimini de kattı. Sanat eserinin yaratılması, sanatçının benliğini geliştirdiği, doğayı insanileştirdiği bir süreçten, sanatçının kendi fiziksel varlığını sürdürmek için kullandığı bir araca dönüştürülmüştür. Marx, himaye (patronage) sisteminin ya da öteki pre-kapitalist ekonomik destekleme biçimlerinin, sanatçıyı yabancılaştırıcı özelliklerden kurtarmadığını biliyor; ancak sürecin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda piyasa koşullarının yaygınlaşmasıyla şiddetlendiğini vurguluyordu. Daha önceleri, sanatçı ile izleyici arasında hiç olmazsa bir ölçüde ortak ilgi alanları, beğeniler, değerler ve ortak bir bilgi olmuştu; artık birbirinden uzakta duran üretici ile tüketiciyi birbirine bağlayan şey, çeşitli kültür girişimcilerinin kişisizleştirilmiş piyasa hesaplarıydı. Fiyatlandırma işlemi, çalışan insanın düzey ve çabasının değerini azaltan rekabetçi bir zorunluluk haline gelmişti. Kâr için yapılan rekabet, pazarlanabilir kültürel üretim türünü etkiledi. On dokuzuncu yüzyılda izleyicide bir tür demokratikleşme olurken, her türlü sanat ve edebiyat üretiminde giderek artan homojenleşmiş bir ticarileşme oldu. Emek amacından uzaklaştırılırken, emekçi, yaptığı çalışmanın ürününe yabancılaştırılmıştı. Ekonomik bir "yeteneğe açık kariyer" atmosferinde bireysel ifade ve grup kısıtlamasından özgürleşmek geçmişe nazaran daha mümkündü; ancak bunlar piyasa hesaplarına uymak gerektiği için genellikle yanıltıcı oluyordu.[21] Marx burada pek çok sanat biçimine (örneğin, şiire) düşman olan burjuva toplumunun -"feodal" kısıtlamaları karşısına alan bütün ilericiliğine rağmen- izini sürerken, artan iş bölümüne,

[21] Morawski, "Introduction," Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 19-21.

pek çok insani faaliyet biçiminin mekanikleştirilmesine ve niceliğin niteliğin üzerinde tutulmasına değinerek, Hegel'in estetiğini izledi.[22]

Bu argüman çizgisinde, kutsal bir şeyin ihlal edildiğine dair bir düşünce, Marx'ın yüceltilen mesleklerin çağdaş olarak gizemsizleştirilmesine dair yaptığı betimlemede geliştirilen bir görüş noktası vardı: "Burjuvazi şimdiye kadar şerefli olan ve huşu ile karşılanan her mesleğin üzerindeki kutsal haleyi çıkarıp attı. Hekimi, avukatı, rahibi, şairi, bilim adamını ücretli emekçilere dönüştürdü."[23]

Ticaretin gelişmesiyle manevi gizemlileştirmenin -sanatların maddi gerçekliğin üzerine çıkarılarak romantik tarzda kutsallaştırılması- bir biçimi aşındırılmışsa da, yeni bir fetişizm bunun yerini almıştır: Meta fetişizmi. *Kapital*'de kendisini emek sürecine hapseden insan kavramı, kapitalizmin "gizemi"ni çözmek için yapılan bir girişimle genişletildi: Dünyanın nesneler arasındaki ilişkileri düzenleyen nesnel bir yasalar süreci tarafından yönetiliyor olması. Bütün fetişleştirilmiş gelişmelerde olduğu gibi -bu gelişmelerin içinde "insan beyninin ürünleri yaşayan bağımsız varlıklar olarak görülür"- bir emtiada "insan emeğinin toplumsal karakteri, bu emeğin ürününe damgasını vuran bir nesnel karakter olarak görülür.... İnsanlar arasında belirli [bir] toplumsal ilişki... onların gözünde nesneler arasındaki fantastik bir ilişki biçimini alır."[24] Bir sonraki cümlede Marx, bunun dinsel tapınma kültünün -bu, insanları potansiyel tarih yapıcılarından amansız güçlerin pasif ve ürkmüş gözlemcilerine dönüştürür- yeni bir bi-

---

[22] Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, s. 13-14; Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 64.
[23] *Marx-Engels Reader*, s. 338.
[24] Agy., s. 216-217.

çimi olduğunu öne sürer: "Bu nedenle bir analoji bulmak için din dünyasının sis perdesine başvurmamız gerekir."[25] Bu eleştiri, 1920'den sonra "Batı Marksizmi"nin bütün biçimlerinde, özellikle kültür teorisinde yer alan hayati bir unsuru ortaya koymaktaydı. Ancak sanatlar açısından meta fetişizmi teorisinin (Lukács tarafından "şeyleşme" kavramı içinde geliştirildi) bütün sonuçlarına ya Marx ya da Engels tarafından sadece geçerken değinildi. Bunun ele aldığımız dört kişi tarafından nasıl dahice uygulandığını daha sonra göreceğiz.

Bu dönüşümle ilgili argümanının sonuçları ne olursa olsun, Marx, on dokuzuncu yüzyılda bile sanatı, sadece kapsayıcı bir yabancılaşmayı yansıtan değişim değerlerine bütünüyle indirgenmiş olarak görmedi. Başındaki kutsal "hale" kaldırıldığı zaman bile sanat, teşhis edebilme ve bunun da ötesinde toplumsal ve ekonomik koşulları yabancılaştırma yeteneğine sahipti. Marx'a göre en iyi sanat toplumsal gerçeklikleri gizleyen ideolojik bulutları bilişsel olarak delme işlevine hizmet etti. Ayrıca, dışsal koşulların sadece yansımasından bu göreli özgürlüğü grafik olarak cisimleştiren estetik eserler, insansızlaştırılmış bir yabancılaştırıcı toplumdan daha fazla özgür olma arzusunu ancak geliştirebilirdi. Bütün sanatlar, kapitalist toplumun asla tatmin edemeyeceği bir estetik zevk ve eğitim *ihtiyacı* yaratma kapasitesine sahiptirler. Giderek piyasanın etkisi altına girmesine rağmen sanat, göreli bir özerklik içinde üretilir ve tüketilir; fabrika ürünüyle ya da saf bir emtia ile özdeş değildir. Hiçbir yazar sanatının parasal değeri hakkında Balzac'tan daha bilinçli değildi; ancak Balzac'ın romanlarında Marx ve Engels, 1815-48 Fransız

[25] Ay.

toplumunun en keskin ve tarihsel olarak en zengin portresini gördüler.[26]

Entelektüeller, sanatçılar ve edebiyat adamları, uyum sağlamayı teşvik ederek mevcut yabancılaşmayı sadece yansıtıp yansıtmama ya da bu yabancılaşmanın aşılmasına yardım edip etmeme seçeneğine sahiptiler. Shlomo Avineri, Marx'ın görüşü hakkında yazarken, "Seçenek," demektedir, "entelektüelin belirlenmiş 'toplumsal varlığı'nın biçimlenmesidir."[27] Ne var ki edebiyatın, Lukács'ın tekrar tekrar vurgulayacağı önemli bir özelliği, Engels'in yazdığı gibi, yazarın "ilerici" güçlere bağlanmayı "seçmediği" yerde bile, bilişsel olarak değerli olabilmesidir. Balzac'ın estetik sanatının ciddiyeti onu âşık olduğu soyluluğun çöküşünü gerçekçi bir biçimde resmetmeye zorladı. Oysa soyluluğa duyduğu sempati, hiç kuşkusuz onun yeni ticaret sınıflarının yükselen ideolojilerinden sanat uğruna uzak kalmasına yardımcı oldu.[28]

Marx'ın, sanatın kapitalist toplumun karşılayamayacağı ihtiyaçları yaratabildiği gözlemi, bir başka soruna -gene yabancılaşmamış emek olarak sanatın ötesine geçen bir sorun- yol açar. Bilindiği gibi Marx ve Engels, sınıflı toplumun ötesinde, tarihsel gelişmelerin şimdiki zamanda hazırlamakta olduğu ütopyacı bir devlet tasarladılar. Yabancılaşmamış bir toplumun nasıl olabileceğine dair yaptıkları kısa açıklamalarda estetik ve kültürel düşüncelerin önemli bir yeri vardı. Bu anlamda, Marx ve Engels arasında bu konuda bir vurgu farkı olsa da, sanatın taşıdığı

---

[26] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 115-116, 148 ve 150.

[27] Scholomo Avineri, "Marx and the Intellectuals," *Journal of the History of Ideas*, 28 (1968), 277.

[28] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 115-116.

"ütopyacı" değer her ikisinde de yeterince belirtilmiştir. Engels'in yazılarında, herkes için boş zamanın artırılmasıyla geleneksel kültürün teknik olarak demokratikleştirilmesi imkânı üzerinde odaklanılır.[29] Oysa Marx'ın yazılarında, hem geçmişteki büyük edebiyat eserlerinde yer alan insanın geleceğine dair bir umut - Adorno ile Marcuse'nin, Stendhal'ı izleyerek "*Promesse de bonheur*" (Fr., mutluluk vaadi –çn.) diyecekleri şey- hem de geleceğin toplumunda bizzat yapılan *işin* nitelik olarak giderek daha estetik hale geleceği beklentisi (ya da umudu) daha fazla vurgulanır. Marx da kültürel faaliyetin demokratikleştirilmesiyle ilgilendi. Hatta *Alman İdeolojisi*'nde (1846) bir komünist toplum örgütlenmesi sayesinde, uzmanlaşmış bir profesyonel faaliyet alanı olarak resmin, sanat artık pek çok insanın ulaşabileceği bir faaliyet türü haline geldiği için ortadan kalkacağı gibi aceleci bir sonuca vardı.[30] Ancak Marx, bizzat iş sürecinin de kısmen estetikleştirileceğini umuyor, bunu yabancılaşmanın üstesinden gelinmesi bakımından önemli görüyordu. Böylelikle fiziksel ve ruhsal yetiler emek sürecinde daha özgür bir oyun alanı edineceklerdi. Şimdiki kültür, "büyük çoğunluğa sadece makine gibi davranma eğitimi" verirken, geleceğin komünist toplumunda sahici, özgür bir kültürel hayat, emek ve modern teknoloji ile yakın ilişki halinde gelişecekti; bu anlamda, sanat ile endüstri ve sanat ile bilim arasındaki sakatlanmış işbölümü, bütün çalışmanın oyuna dönüştürülmesi şeklindeki Forierist beklentiye yer vermeksizin kaldırılmış olacaktı.[31] Üretim araçlarının demokratikleşmiş denetimi sayesinde -yani özel kararlarla değil toplumsal kararlarla yönetilen bir ekonomide- sanatın "ütopyacı" bile-

---

[29] Engels, "The Housing Question" (1972), agy. içinde, s. 73.
[30] Agy., s. 71.
[31] Agy., s. 22-24.

şeni, bütün insan faaliyetlerinde bir zenginleşme olarak var olabilirdi.

* * *

Marksist edebiyat eleştirisi olarak bilinen şey genellikle edebi eserlerin gizil ya da açık "ideolojik" özünü deşifre etme girişimidir. Bu aynı zamanda, toplum içinde insan hayatını ilgilendiren belirleyici bir temel varsayımlar setinin açığa çıkarılması olmuş, bu varsayımlar setinin de toplumsal yapıda bir sınıf durumuna bağımlı olduğu söylenmiştir. Marx'a ve daha sonraki Marksistlere göre bu türden ideolojik düşünce alışkanlıkları, genellikle faaliyet halindeki "asıl" tarihsel güçleri gözlerden saklama eğilimleri sayesinde, egemen sınıfların toplumsal ve ekonomik üstünlüklerinin artmasına yardımcı olurlar. Böylece "sahte bilinçlilik" ifadesi, "ideoloji"nin doğal bir sonucu olarak kullanılır hale geldi. Batı'da pek çok yorumcu Marx'ı ideolojik düşünmekle suçlamış olsa da -bu sözcüğü kendi kullanış tarzlarının onun özgün anlamını nasıl örttüğünü ve siyasal olarak bağlanılan bir bilgi nosyonunun yerine geçirdiğini açıklamaksızın- daha doğru bir eleştiri, Marx'ı ideolojik olarak kullananın Stalinizm olduğunu görecektir: Bir zamanlar eleştirel ve yıkıcı olan şey, muazzam güçlü bir *status quo*'nun mazereti haline gelecek şekilde geriletilmiştir.[32] Marx ve Engels'in özgün kullanımında "ideoloji", sinik bir burjuva seçkininin halkı bilinçli ve ikiyüzlü bir tutumla manipüle etmesi olarak anlaşılmıyordu. Bunun yerine, yürürlükteki toplumsal sistemi savunmayı tercih edenler, kendi çelişkin "mezar kazıcı" unsurlarına ister istemez kayıtsız kalıyor, böylece evrensel iddialarına geçerlilik kazandırıyor ve şimdiki ânın tarihsel ge-

[32] Özellikle bu konuda iyi bir tartışma, Iring Fetscher'in *Marx and Marxism*'inde bulunabilir (New York, 1971), s. 148-181.

çiciliğini dondurmak gibi bir işlev sağlıyorlardı. O halde, "sahte bilinçlilik", en açık biçimde burjuvaziye hizmet ettiği ve onu haklı çıkardığı zaman bile -örneğin kişinin kendi yoksulluğundan manevi olarak sorumlu olduğu varsayımındaki gibi- burjuvazinin tarihsel olarak kavranabilen bir kendini aldatma biçimidir. Eugene Sun'un romanı *Les Mysteres de Paris*'yi çözümlerken Marx, yönetimdeki sınıfın sahip olduğu dünya görüşünün genellikle incelenmemiş öncüllerini bu tarzda açığa çıkarmaya çalıştı. Ne var ki, kendini aldatmayı estetik olarak kolaylaştırma ve edebiyatın ideolojik kullanımı konusunda yaptığı en zengin tartışma, altı yıl sonra, *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumiere'i*'nin parlak sayfalarında görüldü.

Tarihsel argümanının kurgusunda şiirsel kategorileri kullanan Marx, şu meşhur ifadeyle başlar: "Bütün önemli olaylar ve kişiler dünya tarihinde iki kez yer alır... birincisinde trajedi, ikincisinde fars olarak." Fransa'da 1789'dan 1851'e kadar burjuva siyasal retoriğinin birbiri ardı sıra gözden geçirilmesi bu yol gösterici edebi metaforla sıkı biçimde bağlantılıdır; öyle ki, Marx'ın tarihsel sanatındaki formel edebi "stratejiler"i vurgulayan birçok eleştirmene zorlayıcı bir örnek sağlamıştır.[33] Marx, "Bütün ölü kuşakların gelenekleri yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker," diye yazar; ancak geçmişin kahramanlık sembollerinin kullanılması -1789-1814'ün "fetihçi burjuvazisi", Roma Cumhuriyeti ya da İmparatorluğu ya da yeğenin Napoleonik miti- burjuvazinin temel toplumsal değişimi hoşnutlukla karşılayıp karşı-

[33] Bkz. Stanley E. Hyman, *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers* (New York, 1962); Harold Rosenberg, "Politics as Illusion", *Liberation: The Humanities in Revolution* (Wesleyan, Conn., 1972); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1974); ve Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition*: Marx/Hugo/ Balzac (Berkeley, Calif., 1977).

lamadığına ya da bunu önlemeye çalışıp çalışmadığına bağlı olarak oldukça farklı amaçlara hizmet ediyordu. Birinci olayda, 1789 Devrimi sırasında Romalı hayaletler, kendi mücadelelerinin toplumsal sınırları hakkında burjuva devrimcilerinin aldanmasına yardımcı olarak modern burjuva toplumunun "beşiğini beklemişlerdi". Benzer biçimde, evrensel insan haklarının ilan edilmesi bir manipülasyon ya da ikiyüzlülük değil, esinlediği zorlayıcı eylemlerle sadece burjuvaziye değil, kapitalist toplumun tarihsel ilerleyişine de yararlı olduğu görülen samimi bir kendini aldatma idi. Böylece, 1789 Devrimi'nde "ölünün uyanması", tıpkı daha önceki Cromwellci ayaklanmada Eski Ahit metaforlarının kullanılması gibi, eskinin tekrarlanmasına değil, yeni mücadelelerin yükseltilmesi amacına, gerçeklik içinde çözüm bulunmasından kaçışa değil, görevlerin düş gücüyle büyütülmesine, devrim hayaletinden kaçışa değil, devrim ruhunun bir kez daha bulunmasına hizmet etti. Ancak 1848-51'de burjuva sınıfı artık kendi imtiyazlarını tehdit eden toplumsal devrimin sürmesinden korkuyordu. Burjuvazinin retoriğinde sadece "eski devrimin hayaleti geri geliyordu." Kısa süre içinde Napoleonik mit "görevlerin düş gücüyle büyütülmesi" için değil, "gerçeklik içinde çözüm bulunmasından kaçış" için kullanılacaktı. Başlangıçta trajik bir şiirsellik olan şey –"insan hakları"ndan sadece birkaç kişinin yararlanabildiği bir tarihsel durumda kendini aldatma zorunluluğu- "ucuz ve iğrenç özelliklerini Napoleon'un demirden ölüm maskesinin ardında gizleyen bir maceracı"nın (III. Napoleon) fars oyunu haline gelmişti.[34]

İdeoloji analizinin ve estetik üslupların sınıfsal algılanışının ötesinde bu uzun pasaj, aynı zamanda kültürel formalizm için bir

[34] *Marx-Engels Reader*, s. 437-438.

tarihsel temel sağlar; sanatın ve "bütün ölü kuşaklar"ın toplumsal dünyanın ve bu dünyadaki ilerici yeniliğin efendisi için nasıl kullanıldığını ortaya koyar. Burjuva ve proletarya devrimlerinin şiirselliğini kıyaslarken Marx şöyle der: "Erken devrimler, kendilerini, kendi içerikleri hakkında uyuşturmak için dünya-tarihsel hatıralara ihtiyaç duyarlar. On dokuzuncu yüzyıl devrimi kendi özüne ulaşmak için ölünün ölüyü gömmesine izin vermelidir. Orada söz içeriği aşıyordu; burada ise içerik sözü aşıyor."[35]

Bu sözler Marksist bir estetik modernizm teorisi geliştirmek açısından gerçekten önemlidir. Ortodoks komünistlerin modernist tiyatroya yönelttikleri estetik formalizmin temsilcisi olma suçlamasına karşı Brecht -aslında Marx'ın *On Sekiz Brumaire*'inden hareketle- bir çözümün ancak kâğıt üzerinde uygun olması halinde ya da "değişen toplumsal ortam sanata yeni talep yaratırken, göreneksel formlara sıkıca bağlı kalma" durumunda formalizmin söz konusu olduğu karşılığını verdi.[36] Walter Benjamin estetizm suçlamasını avangardlardan Nazilere yönelterek argümanı daha da geliştirecekti. Nazilerin savaş "sarhoşluğu"nu kitleler için yararlı somut toplumsal değişikliklerin yerine geçirmeleri, Walter Benjamin'e göre, bir tür "siyasetin estetize edilmesi"ni ifade ediyordu.[37] Estetiğin ideolojik amaçlarla kullanıldığı bu tür durumlarda, formalist bir "sözün içeriği aşması" durumu vardır ve bu toplumsal bir sistemin artan krizini çözümleme yeteneksizliğini üstü kapalı biçimde ifade eder.

---

[35] Agy., s. 439.

[36] Bertolt Brecht, "Die Expressionismus Debatte," *Gesammelte Werke*, c. 19 (Frankfurt, 1967), s. 291.

[37] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, der. Hannah Arendt (New York, 1969), s. 217-252.

Marx ve Engels kuşkusuz sadece edebiyattaki hegemonik ideolojileri incelemekle yetinmediler. 1830'ların ve 1840'ların "Genç Alman" edebiyat hareketiyle aynı çizgide proleter emek mücadelesine doğrudan yardımcı olan sanatsal yazını da hoşnutlukla karşıladılar. Ne var ki, daha sonra, özellikle de Sovyet kültüründe ortaya çıkan çarpıtmaların ışığında, proletaryanın mücadelesine yardımcı olmanın onlar için sanatın amaçlarından sadece biri olduğunu ve en çok vurgulanan amaç olmadığını bir kez daha belirtmek gerekir. Dahası Heine, Freiligrath ya da Weerth'in -hayranlık duydukları üç çağdaşları- "taraflı" protest liriklerini övdüklerinde bile, en çok bu şiirin düşünce bağımsızlığını, dilde uyguladığı yenilikleri, basit bir didaktizmden arınmış olmasını değerlendirdiler. Marx ve Engels işçi sınıfı için gerçek bir kültürel hayatın oluşmasıyla da ilgilendiler.[38] (Örneğin Marx, plebyen bilgelik ve mizahı inceliğinin bir ifadesi olarak, efsanelerden, şarkılardan ve tekerlemelerden oluşan halk edebiyatıyla ilgilendi.)[39] Ancak Marx, sosyalizmin zaferi için sadece kapitalist ekonomik sürecin nesnel işleyişinin değil, işçi sınıfı bilincinin derin bir öznel anlam taşıyan gelişmesinin de zorunlu olduğunu vurgulamakla birlikte, işçi sınıfı kültürünün teori ve pratiğini geliştirme görevini daha sonraki kuşaklara bıraktı. Marx ve Engels kendi sofistike estetizmleri içinde son derece sınırlı bir çevreyi hedefleyen sanatı küçük görürken -bu nedenle bazı modernist avangardların aristokrat tavırlarını küçümsemişlerdi- dikkatlerini, geçmişin ve yaşadıkları zamanın daha üst sınıflarından kaynaklanan sanatın bütün insanlık için taşıdığı değere yönelttiler.

---

[38] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 33-35.

[39] Prawer, *Marx and World Literature*, s. 95-101 ve 402.

Daha sonra gelen pek çok "Marksist" edebiyat eleştirmeninin aksine, bizzat Marx ve Engels, sanat ve edebiyatı sadece bir sınıf perspektifi ya da ideoloji meselesi olarak görmedi. Kuşkusuz burjuvaziyi haklı çıkaran edebiyatı tanıdılar; ancak gözlemleri genellikle daha zengin ve daha karmaşık bir alanda zemin buldu. Bu zemin, sınıf kökenlerine ya da ideolojik bakışlara indirgenebilir olmaktan uzak, kültürel faaliyet üzerinde tarihsel baskının ironileri, karmaşıklıkları ve çelişkileri ile ilgili duygularımızı yücelten sanatlardı. Örneğin Engels, mükemmel bir pasajda Goethe'nin "kendi çağıyla ikili ilişkisi"ni, on sekizinci yüzyılda şiiri önce yücelten sonra gerilere iten Alman toplumsal ve siyasal koşullarının "sefaleti"ni vurguladı.[40] Ayrıca, sanat ve tarih diyalektiği içinde kültürel faaliyetin çağdaş bir toplumla ilişkisi sadece "senkronik" değildi. Bu ilişki içinde, aynı zamanda, belirli bir sanat disiplinini, türünü ve dalını da içeren önceki tarihsel gelişmelere "diyakronik" bir borçluluk da vardı. Entelektüel ya da kültürel tarihin, felsefe ya da drama gibi alanlarından hiçbiri bütün toplumsal süreçten bağımsız bir özerk tarihe sahip olmasa da, bu alanda daha önce meydana gelen ve kısmi bir özerklik taşıyan gelişme, şimdiki eserlerin içinde yer alan ve bu eserlerin üzerinde pek çok "iz" bırakan bir unsur oluşturuyordu.

Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş'de, Marx *antik* Yunan sanatı üzerine meşhur bir pasajda sanat ve tarihsel çelişkiler üzerine yorum yaptı. Burada Marx, Greklerden bu yana doğal güçler üzerinde kazanılmış olan ve giderek artan teknik üstünlüğün, aydınlanmanın bu radikal ürününün ve taşıdığı toplumsal olarak özgürleştirici potansiyelin, insanlık tarihinin en mükemmel este-

[40] Engels, "German Socialism in Verse and Prose, II" (1847), Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 80-81

tik kazanımı olan Grek sanatlarının mitik temellerini baltaladığını öne sürdü. O halde ilerlemeyi doğrusal olarak değil diyalektik olarak anlamak gerekiyordu. (Marx'ın Aydınlanmasının Hegel'den derin bir biçimde etkilenmiş olduğunu unutmayalım.) Marx şöyle yazar:

> Grek hayal gücünü esinleyen ve böylelikle Yunan mitolojisinin temelini oluşturan doğa ve toplumsal ilişkiler anlayışı, otomatik makineler, demiryolları ve lokomotifler ve elektrikli telgraflar çağında mümkün müdür? Bir Vulkan, Roberts ve Ortakları Şirketi'nin yanında nedir ki; Jüpiter, paratonerin; Hermes, Credit Mobilier'in (menkul kıymetler şirketi -çn.) karşısında ne yapabilir? Her mitoloji doğa güçleri üzerinde düşler alanında ve düş gücü aracılığıyla egemenlik kurar ve bu güçleri biçimlendirir. Bu nedenle doğa güçlerine gerçekten hâkim olunduğunda mitoloji de ortadan kaybolur. Printing House Square ile yan yana geldiğinde Goddes Fame (*Time* matbaası -çn.) ne hâle gelir? Ya da *İlyada*, elle, daha sonra buharla işleyen baskı makinesiyle bağdaşır mı? Şarkılar, efsaneler ve mitolojinin ilham perileri mürettibin aletleri karşısında ister istemez yok olmaz mı, şiirin gerekli şartları ortadan kalkmaz mı?

Marx, Yunan sanatının taşıdığı cazibenin "içinden kaynaklandığı toplumsal düzenin gelişmemiş aşamasıyla çelişki içinde olmadığı" gözlemine vararak sonuca ulaşır: "Bu cazibe, içinden kaynaklandığı toplumun ürünüdür ve o sanatın, içinden kaynaklandığı ve ancak oradan kaynaklanabileceği, yeterince olgunlaşmamış toplumsal koşulların hiçbir zaman geri gelemeyeceği gerçeğine bağlıdır." Toplumu canlı bir organizma olarak tanımlayan romantik metaforu kullanan Marx, insanın "çocuk saflığı"ndan hoşlandığını ve "insanlığın çocukluk çağı" olan Grek çağının da "kendi gerçeğini daha yüksek bir aşamada yeniden üretmeye çalışmak durumunda" olduğunu vurgular. Teknik bakımdan ileri

uygarlık estetik olarak zengin kültürü değil, sadece *antik* Yunan kültürünü imkânsız hale getirmiştir.[41]

Marx'ın teknik değişimin hayal gücü biçimleri ve sanat üzerinde yarattığı etkilerle ilgili önermeleri, Brecht, Benjamin ve Adorno tarafından farklı biçimlerde daha da geliştirilecekti. İdeolojik edebiyat yorumu geleneğinin içinde kalan Lukács, Marx'ın sanat ve toplum üzerine yaptığı çeşitli yorumların en verimlilerinden birini ihmal edecekti. Ama gene de ne Marx ne de Engels bu çizgiyi sonuna kadar izlemişlerdir. Ne de bizzat sanatsal medyanın teknik üretiminde baskı makinesinden bu yana meydana gelen, fotoğraf gibi (kuşkusuz o sırada henüz başlangıç aşamasındaydı), değişikliklere ve bunların estetik üzerindeki etkisine dikkat ettiler -açıktır ki, içinde yaşadıkları dönemin kültürel iklimi nedeniyle. Yirminci yüzyılda bu değişikliklerin daha fazla gözle görülebilir olması (film, radyo, televizyon vb.), Marksist kültür teorisinin salt bir ideoloji eleştirisi olmaktan kurtulmasına yardım edecekti.

Bu durumda sanat sınıf ideolojisine indirgenemiyorsa, tarihsel gelişimle ilişkisi nedir? Marksist kültürel teori genellikle "altyapı" kavramının kaba bir uzantısı olarak basitleştirilmiştir. Bu kavram en etkin biçimde *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'nın (1859) önsözünde ifade edilmiştir. Pek çok Marksist ve Marx yorumcusu onun karmaşık bir toplumsal faaliyet diyalektiğini, aktüel tarihsel ve ekonomik yazılarındaki bilinci nasıl geliştirdiğine bakacak yerde, bu önsözde yer alan şu indirgeyici programatik görüşünü izlemişlerdir: "Üretim ilişkileri toplumun ekonomik yapısını, gerçek temelini oluşturur. Hukuksal ve siyasal üstyapı bunun üzerinde yükselir ve toplumsal bilincin belirli

[41] Agy., s. 134-135.

biçimleri buna tekabül eder." Bu cümle ve bu meşhur pasajın geri kalan kısmında, sanki insan bilincinin ve kültürel faaliyetin ekonomik bir temeli yansıtan bir "üstyapı"dan ibaret olduğu ve bu ekonomik temelin insan iradesinden bağımsız nesnel bir veri olduğu öne sürülüyor gibidir.[42] Kuşkusuz bu, İkinci Enternasyonal içindeki resmi Marksist partilerin geliştirdiği tek yanlı nesnelci bir anlayıştır; bu görüş hâlâ günümüz Marksizmi ile birlikte anılmaktadır. Ne var ki bilinçli insan faaliyetine dair bu pasif nosyonu, Marx'ın kapitalist "meta fetişizmi"nin önemli bir etkisi ve tarihin gizemlileştirilmesi olarak anladığını görmüş bulunuyoruz. Ayrıca Batı'da, Marx'ın hem tarihsel hem de teorik yazılarında, toplumsal praksisin ve özne/nesne diyalektiğinin taşıdığı merkezi önemi ortaya koyan geniş bir literatür vardır. Örneğin Sholomo Avineri, Marx'ın Hegel'e olan borcunu inceledikten sonra şu sonuca varmıştır: Marx için "gerçeklik, insana dışsal, nesnel bir gerçeklik değildir, insan tarafından bilinç aracılığıyla biçimlendirilir." Öte yandan, "maddi temel, nesnel, ekonomik bir olgu değil, insan bilinci ve faaliyetinin örgütlenmesidir." Avineri'nin bir sonraki açıklaması, kültürel hayatın kavranması bakımından daha da yararlıdır: " 'Maddi temel' ile 'üstyapı' arasındaki ayrım 'madde' ile 'ruh' arasında yapılan bir ayrım değildir... İnsan hayatının koşullarını oluşturmayı ve muhafaza etmeyi amaçlayan bilinçli insani faaliyet ile aklı, akıl yürütmeyi, özgül faaliyet biçimleri için meşruluk ve moral gerekçe tarzlarını sağlayan insan bilinci arasındaki ayrımdır."[43] Bu ayrımı genişleterek, sanat ve emek hakkında daha önce yaptığımız tartışmaları hatırlayarak, sanatın sadece "temel"e ya da "üstyapı"ya değil, her iki-

---

[42] *Marx-Engels Reader*, s. 4-5.

[43] Scholomo Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx* (Cambridge, 1968), s. 65-77.

sine de katılabileceğini söyleyebiliriz. Bağımsız sanat çalışmaları, aynı anda veya ayrı ayrı (i) dış dünyanın fiziksel ve zihinsel olarak kavranması ve yeniden biçimlendirilmesinde sanatın rolünü kapsayan üretken insan bilinci faaliyetinin bir parçası olarak, hem de (ii) "üstyapısal" olan ideolojik "sahte bilinçlilik"in bir yönü olarak görülebilir.

Marksist teorinin bir tür basit "ekonomik determinizm" içinde zayıflatılmasına tepki gösteren Lukács ve Frankfurt Okulu, toplumsal bütünü üretimin, felsefenin, siyasetin vb. bir parçasını oluşturdukları eklentisiz ve sürekli etkileşen bir "bütünlük" olarak gören Hegelci anlayışı vurgulayacaklardı. Ancak bu "bütünlük" modeli, zorunlu bir düzeltmeye rağmen genellikle, Marksist teorinin yanıtlamaya çalıştığı, belirlenim (*determination*) sorunlarını gözden kaçırma eğilimindeydi. Marx'ın görüşünü kavramak için en iyisi "temel-altyapı" modelini muhafaza etmek ama bu modeli sık görülen kötüye kullanımından çok farklı bir biçimde kavramaktır. Önde gelen bir Marksist kültür tarihçisi Raymond Williams, bu model hakkında yakın zamanlarda şunları yazdı:

> Önerilen her terimin belirli bir yönde yeniden değerlendirilmesi gerekir. Belirlemeyi, sınırların saptanmasına ve mevcut ağırlıklara yönelerek ve önceden düşünülmüş, hayal edilmiş ve denetim altına alınmış bir unsurdan uzaklaşarak yeniden değerlendirmek zorundayız. "Üstyapı"yı, bir kültürel faaliyetler alanına yönelerek ve yansıtılmış, yeniden üretilmiş ya da özgül olarak bağımlı bir içerikten uzaklaşarak yeniden değerlendirmek zorundayız. Ve daha önemlisi, "temel"i, sabit bir ekonomik ve teknolojik soyutlama anlayışından uzaklaşarak ve gerçek toplumsal ve ekonomik ilişkilerin içinde yer alan insanların, temel çelişki ve değişkenlikleri içeren ve bu nedenle daima dinamik

bir süreç içinde bulunan özgül faaliyetlerine yönelerek yeniden değerlendirmek zorundayız.[44]

Marx ve Engels'e göre, bir yazarın ideolojisini üretilen eserin bilişsel değeriyle ilişkilendirebilmenin çeşitli yolları vardı. Bir edebiyat eseri, Eugene Sue'nin toplumsal dünyayı gizemlileştiren çağdaş burjuva önyargı ve varsayımlarını üstü kapalı ya da açık bir biçimde ifade eden *Les Mysteres de Paris*'sindeki gibi, bütünüyle ideolojik olabilir. Alman toplumunun çeşitli tabakalarıyla kurduğu çok yönlü ilişkiler, kendi ortamının taşralılığını pasif biçimde yansıtma ya da tarihsel olarak eleştirel bir görüş ve üstünlükle bu taşralılığı aşma eğilimiyle birleştiren, Engels'in Goethe'de gördüğü gibi bir karışım da olabilir. Nihayet, Balzac'taki gibi, ideolojik perspektifin (gerici bir kralcılığa duyulan inanç) tarihsel evrimin gerçekçi bir biçimde sunulmasını (on dokuzuncu yüzyılın başında Fransız toplumu) hiçbir şekilde engellemediği durumlar vardır. Buradaki sorun ideolojik doğruluk değil, edebi "gerçekçilik"tir. Bunun Marx ve Engels için taşıdığı anlamı burada tartışmamız gerekir.

"Gerçekçilik" kavramını kullanmamasına rağmen Marx'ın, Sue'nin romanı, Ferdinand Lassalle'in *Franz von Sickingen* (1859) isimli oyunu ve çağdaş Britanyalı romancılar üzerine yaptığı yorumlar, Engels'in 1880'lerde yazdığı bazı mektuplarda geliştirdiği bu kavramı paylaştığını kanıtlar. Marx ve Engels'e göre, "gerçekçilik" sadece yüzyılın ortasındaki Avrupa edebiyatında görülen bir akım değil, Shakespeare'den itibaren modern edebiyatın en iyi bazı örneklerinde görülen bir özelliktir. Büyük İngiliz dramatisti (Shakespeare), bu edebiyatçılar tarafından

---

[44] Raymond Williams, "'Base and Superstructure' in Marxist Cultural Theory," *New Left Review*, 82 (Kasım-Aralık 1973). Bu analiz Williams'ın *Marxism and Literature* adlı yapıtında genişletilmiştir (s. 75-145).

tıpkı Balzac'ın yaptığı gibi, bir model olarak kullanıldı. Aynca bu edebiyatçıların tartışmalarında kullandıkları ölçütlerin hem estetik hem de tarihsel olduğunu görürüz; çünkü bir eserin bilişsel değeri, formel kurgunun yetersiz olması halinde azalacaktır. (Marx ve Engels gerçekçilikle ilgili gözlemlerinde, estetikle ilgili düşüncelerinde olduğu gibi, esas olarak edebiyatı ele aldılar; ancak resim sanatı üzerine yaptıkları birkaç vurguda da aynı argüman çizgisini izledikleri görülür.)[45]

Marx ve Engels otantik gerçekçiliği överlerken, on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki Avrupa estetiğinde, özellikle İngilizce, Fransızca ve Rusça romanlarda sık rastlanan temaları geliştirdiler. Onların önerilerini analiz ederken, gerçekçiliğin dört kriterinin önemli olduğunu söyleyebiliriz: 1. *Tipiklik:* Temsil edici ve tipik olan durum ve karakterlerin, özgül ve tarihsel olmanın yanı sıra, somut ve toplumsal olarak koşullanmış bir ortamda yansıtılması gerekir; 2. *Bireysellik:* Dünya, sonsuz derecede renkli ve zengin olduğu ve ne tarihsel durumlar ne de tekil bireyler aynı kalıptan çıktığı için, çeşitli toplumsal sınıfları temsil eden karakterlerin, ayrı, eşsiz ve tekil niteliklerle oluşturulması gerekir. 1. ve 2. noktalar geliştirilirken hem Marx hem de Engels, Shakspeare'in, "tipikliği" gerçeğin de ötesinde olan, zengin biçimde bireyselleştirilmiş karakterlerini, Lassalle'in *Sickingen* trajedisinde gördükleri, "bireyleri sadece yaşadıkları çağın sözcüleri haline getirme"ye yönelik "*Schillerleştirici*" eğilimle karşılaştırırlar.[46] 3. *Organik entrika yapısı:* Eserin "siyasal" eğilimi, Engels'in sözleriyle, "durumdan ve eylemin kendisinden, bu eyleme doğrudan dikkat çekilmeksizin kaynaklanmalıdır; yazar anlattığı

[45] Baxandall ve Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, s. 31.
[46] Agy., s. 107 ve 109.

toplumsal çatışmanın gelecekteki tarihsel çözümünü okura sunmak zorunda değildir."[47] 4. *İnsanları tarihin nesneleri olmanın yanı sıra özneleri olarak da sunmak*: Bu kriter üzerinde Engels'ten çok Marx durduysa da, İngiliz romancı Margaret Harkness'e mektubunda şu sözleri yazan Engels oldu: (Harkness'in *City Girl* romanında) "işçi sınıfı kendine faydası olmayan pasif bir kitle olarak resmediliyor... İşçi sınıfının kendisini kuşatan baskı aracına karşı isyancı tepkileri tarihe malolur ve dolayısıyla gerçekçilik alanında bir yere sahip olmalıdır."[48] Engels özel olarak bu meseleyi yorumlarken, Balzac'ın verili durumlarda fiilen tarihi yapan insanları "gerçekçi" biçimde betimlemesi ile natüralistlerin (örneğin, Zola) olayları determinist tarzda anlatması arasında bir ayrım yapılmasını öneriyordu. Bu noktada Lukács, gerçekçilikle ilgili öteki sorunlarda olduğu gibi, Marx ve Engels'in konuya ilişkin birkaç metnini kapsamlı bir biçimde zenginleştirecek ve işleyecekti.

Bu gerçekçilik teorisinin sonuçlarını tartışmadan önce, Marx ve Engels'in bunu, daha sonra Lukács'ın düşüncesinde biçimlenecek teori gibi, üzerinde düşünülmüş bir estetik olarak ortaya koymadıklarını vurgulamak gerekir. Marx, gördüğümüz gibi, pek çok modern tarihsel gerçekçilik anlayışından önce ortaya çıkan, geniş bir Avrupa edebiyatı çeşitliliğini seviyor ve bununla ilgileniyordu. Edebiyata olan ilgisi daha özel olarak on dokuzuncu yüzyıl eserlerini kapsamayan Engels bile, Alman romantik edebiyatını geniş çapta okuyor ve bu edebiyatı özellikle 1840'ların şiirine siyasal bir esin verdiği için savunuyordu.[49] Daha önemlisi, sanatın çeşitli gereklilikleri -bilişsel, siyasal, duyusal, yabancılaş-

[47] Agy., s. 113.
[48] Agy., s. 114-115.
[49] Ay.

mayı bozucu, "ütopyacı" vb.- edebi gerçekçilikten kaynaklanan kriterlerce tüketilmiş olmaktan çok uzaktı. Bu onların, özellikle Engels'in, estetik düşünceleri bakımından önemli bir tema olmakla birlikte, ikisinin de tuttuğu, sadece tek bir edebiyat ve sanat türüdür.

Modernist sanat ve kültürel Marksist tepkinin ele alındığı bu incelemede bu noktayı vurgulamak gerekir; çünkü on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi estetiği, 1880'den sonra ileri sanatçılar ve yazarlar tarafından çok geniş bir kapsamda reddedildi. Gerçekçi tema, sanatı üretken emeğin parçası olarak, insan bilincinin nesnelere aracılık eden bir bileşeni ya da geleceğin daha insani toplumunun bir öncülü olarak gören temalardan ayrı tutulduğunda, estetik deneyimin toplumsal gelişmenin yansıtılmasına indirgenmesi olarak görülür. Lukács'ın yaptığı gibi, Balzac'ın fiilen tipik durumları ve karakterleri "seçtiğini" ve daha sonraki natüralistlerin aksine, ampirik bir doğrudanlık içinde günlük hayatı bir fotoğraf gibi betimlemeye çalışmadığını belirtmek yeterli değildir.[50] Bu sadece Balzac'ın üstünlüğünün daha derin bir tarihsel eğilimin yansıması olduğu noktasına varır.

Sorun, on dokuzuncu yüzyılda "biçim" ve "içerik" ilişkisindeki karışıklıkla ilgili olarak, bir başka tarzda da görülebilir. Edebi gerçekçilik yorumlarında Marx ve Engels de bu karışıklıktan kurtulamamışlardır. Bir romancı ve entelektüel bir sosyalizm tarihçisi olan David Caute, Marksist estetik geleneği içinde edebi bir eserde tarihsel ve toplumsal "konu meselesi"nin, o eserin "içerik"inden yeterince ayırt edilemediğini belirtmiştir. İçerik "doğru biçimde" yorumlanan ve cazip bir biçimsel ifade ka-

---

[50] Georg Lukács, "Narrate on Describe?", *Writer and Critic and Other Essays*, der. Arthur D. Kahn, New York, 1971.

zandırılan bir konu meselesi değil, kullanılan sanatsal biçime aracılık eden ve bu biçimin de aracılık ettiği bir konu meselesidir. Caute, "içeriği bir konunun ya da temanın mimetik temsiliyle özdeşlemekten bir kez vazgeçtiğimizde, bu olgu kavranır," diye yazar. 1884 Anzin madencileri grevi Zola'nın romanı *Germinal*'in konusudur; romanın içeriği, Zola'nın bu konuyu edebi bir tarzda ele almasıyla oluşan şeydir."[51] Caute'nin aksine, bu noktayı Marx'ın genel bakışıyla bağdaştırmanın mümkün olduğuna inanıyorum; örneğin, Marx'ın nesnel dünyanın entelektüel olarak kavranması ve dönüştürülmesinin yanı sıra duyusal olarak da kavranıp dönüştürülmesi, insanın doğayı üretken bir tarzda dönüştürmesi bakımından sanatın taşıdığı önem gibi konuları vurgulaması, mimesis ya da yansıtmadan oluşan basit kategoriyi geçersiz kılar. Ancak 1850'den sonra Marx zaman zaman bir nesnelci gibi göründü ve Engels'in Anti-Dühring gibi bazı son yazılarının mekanik materyalizmine karşı çıkmadı. Aynı şekilde on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı hakkında yaptığı yorumlarda da kendisini gerçekçilik teorisinin mimetik konumundan açık bir biçimde ayırmadı. Burada da, düşüncesinin diğer pek çok alanında olduğu gibi, Marx, farklı felsefi, siyasal ve estetik geleneklerin geniş sentezinin basit bir organik birlik değil, bir gerilimler ve bir karışıklık alanı olduğunu gösterdi.

* * *

Marx'ın estetiği (onun genel tarihsel perspektifinin bazı yönleriyle bağlantılı olarak ele aldım) üzerine giriş niteliğindeki bu bölümü tamamlamak için, onun bütünlüklü toplumsal bakışını, 1750-1850 dönemini kapsayan yüzyıl içinde belli başlı bazı Al-

---

[51] David Caute, *The Illusion: An Essay on Politics, Theatre and Novel*, New York, 1971, s. 151.

man ve Fransız düşünce akımlarının içine, konuya kısaca değinerek, yerleştirmem gerekiyor. Daha önce de belirtildiği gibi, Marx'ın sanat ve toplum üzerine görüşleri, Alman klasik hümanizmini, Hegelci felsefeyi, teknik ve toplumsal "ilerleme" konusunda iyimser Fransız Aydınlanması'nı içeren ve zaman zaman birbiriyle çatışan geleneklerin geniş bir çeşitliliğini yeniden işledi ve ördü. Marx'ın daha geniş kapsamlı teorik sentezinin değişen yapıları ile sanat üzerine öne sürdüğü parçalı fikirleri daha tam olarak birbirine bağlamak için, sentezleştirmeye çalıştığı farklı düşünce çizgilerini ortaya koymak yararlı olacak.

Marx'ın 1770-1815 döneminin Alman estetiği ve toplumsal felsefesine nasıl borçlu olduğunu tekrar tekrar gördük. Konuyu geniş anlamda ele alırsak, *Sturm und Drang* edebiyat hareketini izleyen bu yıllarda, önde gelen Alman Romantikleri, İdealistleri ve Hümanistleri arasında ortak bir hedef bulmak mümkündür. İngiltere ve özellikle de Fransa'daki Aydınlanma düşüncesinin, mekanist, atomist ve faydacı yönlerini benimseyenlere bir tepki olarak Herder, Kant, Goethe, Schiller, Fichte, Hegel ve diğerleri moral özerklik, yaratıcı irade ve insanların kendilerini ifade etmeleri üzerinde durdular. Bunlar, nesnelleştirilmiş bir bilimsel hesaplama ve araçsal teknolojik kullanım alanı olarak dışsal dünyayla yüz yüze gelme yerine, bu dünyayı insanların kendi içsel, moral, estetik ve ruhsal potansiyelleri ifade ettikleri ve gerçekleştirdikleri düzlem olarak kavramak gerektiğini savundular. Bu görüşte özgürlük, dünyayı kendi ifade ettiği faaliyetle oluşturan "özne"nin algıladığı gibi anlaşıldı. Zihin "nesne"nin pasif bir yansıması olarak veya egemen olunması gereken içsel ya da dışsal "doğa"ya ters düşen bir ilişki içinde mekanik olarak değil, her ikisiyle, zamanla organik olarak gelişen yaratıcı bir alışveriş olarak görüldü. Bu geniş "ifadeci" akım içinde kuşkusuz, yakın za-

manlarda Charles Taylor[52] tarafından nitelendirildiği gibi, bölünmeler de vardı. Örneğin, romantikler bir sezgi ve duygusal kendiliğindenlik kültürü geliştirdiler. Bunlar ayrıca, Max Weber'in daha sonra kullandığı bir ifadeyle "dünyanın akılcılaştırılması"na, bu anlayışı alçaltıcı bürokratik mutlakçılıkla ya da "Batı" doğal bilimiyle birleştirerek tepki gösterdiler.[53] Öte yandan Kant ve Hegel gibi idealist filozoflar, Alman *Aufklärung*'u (Alm., bilim/kültür -çn.) ile en yüksek noktasına ulaşan eserlerinde "akıl" ve "ilerleme"yi, bunları bilişteki "özne"nin rolüyle, bütün anlayışların yaratıcı ifadesiyle ve bütün siyasal "ilerleme"de bir hukuk devleti *(Rechtstaat)* anlayışı ile bağlantılı hale getirerek yeniden tanımlamaya ve kurtarmaya çalıştılar. (Örneğin, Hegel analitik *Verstand*'ı (Alm., zihin -çn.) sentetik *Vernunf*'tan (Alm., akıl -çn.) açık bir biçimde ayırdı. Ancak her iki akım da Fransız Aydınlanması'na isyan ederken; organik geçici gelişme, kendini ifade etme ve moral özerkliğe duyulan ihtiyacı vurguladı.

On sekizinci yüzyıl İngiltere ve Fransa'sında merkezileştirilmiş devlette "modern" prosedürlerin kullanılması (toplumsal barışın güvence altına alınmasına yardımcı oluyordu), entelektüel sınıfların genellikle "akılcı" bürokrasiye, bilimsel ve liberal kurumsal gelişme aracılığıyla ilerleme inancına yönelmesine

---

[52] Charles Taylor, *Hegel* (Cambridge, 1975). Bu paragrafta özellikle Taylor'un kitabının 3-49. sayfalarında yer alan, 1770 ile 1815 yıllarında Alman kültürel eğilimlerine dair ayrıntılı bir özet incelemeden yararlandım. Öteki kaynaklar şunlardır: George Armstrong Kelly, *Politics, Idealism and History: Sources of Hegelian Thought* (Londra, 1969); ve Herbert Marcuse, "Introduction," *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory* (Boston, 1960) içinde.

[53] Henri Brunschwig, *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia* (Chicago, 1974); Arthur Mitzman, "Anti-Progress: A Study in the Romantic Roots of German Sociology," *Social Research*, 33:1 (Bahar 1966), 65-85.

yardımcı oldu. Ne var ki Alman düşüncesinin bu döneminde, *antik* Yunanistan'dan esinlenen özerk ve uyumlu kişilik, Fransızların tanımladıkları şekliyle teknik aklın kurutucu ve parçalayıcı sonuçlarıyla dengelendi. Benliğin, kişinin toplumsal ve siyasal faaliyetine yabancılaşması; insanın oluşturduğu modern dünyanın, dondurulmuş, katı ve uzak bir mekanizma içinde "şeyleştirilmesi" gibi nosyonlar, bu yıllarda Alman hümanist, idealist ve romantik düşüncesi kapsamında gayet iyi geliştirilmişti.[54] Ayrıca Fransız Aydınlanması'nın felsefi materyalizmi, "doğal hukuk"a iman, teknik ve maddi "ilerleme"nin toplumsal olarak kullanılmasına duyulan iyimser inanç, kamunun halen zayıf olan moral ve entelektüel özerkliğine ve kendi kaderini tayinine yönelik bir tehdit olarak görülüyordu.

Kuşkusuz bu modelin istisnaları vardı. Örneğin Rousseau, Almanlar için büyük bir esin kaynağı idi.[55] 1920'lerden sonra bir Fransız romantik hareketi oldu; De Maistre ve DeBonald gibi bazı büyük Fransız siyasal düşünürleri keskin gericilerdi. Ancak 1830'dan önce toplumsal teorinin iki ulusal akımı arasında genel bir ayrım yapılabilir: Fransızlar, bilim ve teknoloji aracılığıyla toplumsal ilerleme, "nesnel" siyaset ve ekonomi dünyasının yeniden oluşturulması üzerinde dururlar ve Almanlar, yaratıcı "özne"nin kapalı doğal ve toplumsal düzeniyle alışveriş içinde "ifadeci" gelişme ile ilgilenirler. Fransız on sekizinci yüzyılının, zihni, duyguların ve ampirik verilerin kaydı olarak görmeye varan daha saf nesnelci materyalizmi ile bilişsel algı ve tarihin oluşumunda bilinçli "özne"nin rolü üzerindeki Alman idealist vurgusu arasındaki felsefi farklılığı, toplumsal teori ve toplumsal tarihin

---

[54] Mitzman, "Anti-Progress".
[55] Bkz. Kelly, *Politics, Idealism and History*, s. 25-77 ve 89-99.

bu bağlamı içinde ele almamız gerekir. 1840'larda Marx, siyasal dünyanın ampirik olarak yeniden inşası ile bilim ve endüstri aracılığıyla potansiyel ilerleme için beslediği umutlar bakımından Fransa ve İngiltere'nin rehberlik edeceğini düşünürken, bir Alman filozofu olarak mekanik bir materyalizmin edilgin sonuçları olarak anladığı şeye karşı direndi ve Hegelci bir aktif zihin ve nesnel gerçeklik diyalektiği üzerinde ısrar etti.

Bu sırada Marx, proletaryanın çektiği acıları daha çok İngiltere ve Fransa hakkında okuduklarından çıkarmış olsa da, Almanya'da sanayi devrimi başlıyordu. Ayrıca "Genç Almanlar" ve genç Hegelciler arasında romantik öznelciliğe karşı bir tepki ve Fransız siyasal gelişmeleri ile felsefi materyalizmine bir ilgi vardı. Bu bağlamda Marx, 1843-45 yıllarında, Alman ve Fransız toplumsal düşüncesi arasında bir sentez geliştirmeye başlayacaktı. Emek, estetiğin rolü, materyalist tarih felsefesi vb. konularda yaptığı araştırmalarda, o sırada görece hâlâ "geri" olan Almanya'da pek çok "serbest" entelektüelin hissetmekte olduğu kapitalist modernliğe verilen bu ikili karşılık zengin bir biçimde eklemlendi. Çoğu Yahudi olan bu Almanlar, Fransız modeline uygun bir siyasal devrimle özgürleşme umudundan ve modern teknolojinin demokratik bir biçimde kullanılması sayesinde maddi iyileşme imkânlarından esinleniyorlar ve "modernleşme"yi hem baskıcı hem de umut verici, ayrıca yabancılaştırıcı ve özgürleştirici buluyorlardı.[56] Sanayi kapitalizminin ortak deneyiminin ilk ve ondan sonra gelen kuşak için hep böyle olduğu öne sürülmüştür. Bu aşamada başlangıçtaki yüksek umut ve korkular, uzun bir rutin alışkanlık ve düzen deneyimiyle henüz aşın-

[56] Sanayi kapitalizmine yönelik Marx'ın kendi kararsızlığı konusunda bkz. Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx*, s. 114.

dırılmamıştır.[57] Böyle durumlarda belirsiz bir tepki vardır ve bu tepki, toplumsal teorinin mevcut yapılarına uygun biçimlerde entelektüel olarak ifade edilecektir. Daha ileri toplumlara yakın olmakla birlikte görece "geri" olma durumu, kişinin kendi ulusunun sınırların ötesindeki modernleşme sürecinin bütün kısıtlayıcı ve insansızlaştırıcı sonuçlarından kaçınarak ilerleyebileceği umudunu teşvik edebiliyordu.

Bu türden bir düşünce süreci, kapitalizm üzerine yaptığı diyalektik incelemede mevcut sefalet ve potansiyel özgürleşmeyi ele alan geniş bir perspektif geliştirdiği sırada, Marx'ın zihninde de oluştu. Tekrar tekrar tartıştığı üretici güçlerin mevcut toplumsal örgütlenmesi, bu güçlerin yoksulluk ve eşitsizliği ortadan kaldırma ve yaratıcı insan kişiliğini tam anlamıyla geliştirme potansiyelini engeller. Hegel'in diyalektik mantığı, Marx ve diğerlerinin, özellikle sanayi işçilerinin ve giderek değişim geçiren entelektüellerin modernleştirici kapitalizm karşısında hissettikleri bu çelişkin umut ve düş kırıklığı, yükseliş ve çöküş deneyiminin belirli bir tarzda eklemlenmesine yardımcı oldu:

> Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir çağında görülmemiş endüstriyel ve bilimsel güçler ortaya çıkmıştır. Öte yanda, Roma İmparatorluğu'nun dehşetini çok aşan çöküş belirtileri vardır. Günümüzde her şeyin karşıtına gebe olduğu görülüyor. İnsan emeğini kısaltan ve verimlileştiren harika bir güçle donatılmış makinelerin insanı açlığa mahkûm ettiğini ve aşırı çalışmasına yol açtığını görüyoruz. Yeni servet kaynakları, esrarengiz bir güçle, yoksulluk kaynakları haline gelmiştir. Sanatın zaferlerinin niteliğini kaybederek satın alındığı görülüyor.... Bir yanda modern sanayi ile bilim, öte yanda modern sefalet ve çözülme arasın-

[57] Bkz. Adam Ulam, *The Unfinished Revolution: An Essay on the Sources of Influence of Marxism and Communism* (New York, 1960).

daki bu antagonizm, üretici güçler ile çağımızın toplumsal ilişkileri arasındaki bu antagonizm, elle tutulabilir, kapsayıcı bir olgudur.[58]

Marx, durumun "diyalektik çelişkileri" dediği şeyi geliştirirken, tartıştığımız Alman geleneklerini, ("dışavurumcu" özgürlük ve şeyleşmiş bir teknik "akıl"a karşı başlatılan saldırı üzerinde odaklandı) Almanya'da 1840'lar ve 1850'lerden kalan mirasın kötüye kullanılmasına karşı geliştirilmiş olan materyalist "bilim"den esinlenen Fransız düşüncesiyle bağdaştıracaktı. 1815-48 yıllarında, romantik ve idealist düşünce, yeniden oluşturulan eski taht ve sunak düzeninin savunulmasına ve gizemselleştirilmesine yardım etmek için kullanılacaktı. Bunu akılda tutarsak, Marx'ın kapitalizmin parasal bağları amansızca açığa vurarak ve yüceltilmiş meslekleri metalaştırarak yarattığı gizemsizleştirici etkileri neden hoşnutlukla karşıladığını daha iyi anlarız. 1845'ten sonra Marx, Fransız siyaseti ve Britanya ekonomisinin "nesnel" gerçekliklerini incelemeye girişti. Aynca Marx ve Engels, İngiltere ve Fransa'daki gerçekçi toplumsal romanları, materyalist bakışları ve mimetik estetikleri nedeniyle övüyorlardı. Ne var ki bunu yaparken Marx, Fransız Aydınlanma geleneğininin "nesnelci" perspektiflerini olduğu gibi benimsemeyecekti. Kapitalist modernleşmeye gösterdiği ikili tepki bir "Alman-Fransız" sentezi aracılığıyla gelişti: Bir yanda yabancılaştırılmış emek ve şeyleştirilmiş "meta fetişi" nedeniyle yaşanan şimdiki "çöküş" ve öte yanda (belirli bir) "ilerleme"(nin rasyonelleştirilmesi) ve kapitalist gelişmenin serbest bıraktığı üretici kapasitelerin vurgulanmasıyla -Engels'te daha güçlü- maddi yoksunluğun üstesinden gel-

[58] Karl Marx, "Speech at the Anniversary of the Peoples' Paper," *Marx-Engels Reader*, s. 427.

me umudu.[59] Bu bölümde Marx'ın sanat ve toplumla ilgili sözlerinde bu akımları nasıl dokuduğunu tekrar tekrar gördük. Bu kitabın geri kalan kısmında, "öznel" ve "nesnel" çizgilerin, toplumsal ilerleme karşısında değişen umut ve düş kırıklığının Marksçı amalgamının, modernist kültürün çeşitleri içinde ve I. Dünya Savaşı'ndan sonra bir neo-Marksist estetiğin temsilcileri tarafından nasıl sürdürüldüğünü ya da açığa çıkarıldığını göreceğiz.

[59]Marx'ın Fransız Aydınlanması ve Alman "Hümanist" ve "İdealist" akımları üzerine yaptığı sentez Melvin Reader'in *Marx's Interpretation of History*'sinde (Oxford, 1979), s. 141-165; ve Taylor'un *Hegel*'inde (s. 547-552) bulunabilir.

II

KARŞILAŞTIRMALI PERSPEKTİFTEN MODERNİZM

Çeşitli sanat dallarında modernizm ne birleşik bir vizyon, ne de tek örnekli bir estetik pratiktir. Düşünmemiz gereken önemli nokta şudur: Göreceğimiz gibi, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno sembolizm ve izlenimcilikten beri ortaya çıkan akımlar hakkında farklı değerlendirmelerde bulunmakla kalmazlar, son üçü modernizmin kapsamı hakkında da birbirlerine ters düşerler. Adorno, Schoenberg'in dışavurumcu atonalitesini Stravinsky'e karşı savunurken, Brecht, Rilke ve Dostoyevski gibi "psikolojik" yazarlara karşı saldırıya geçti ve Mayerhold'un kübist ve konstrüktivist) adımlarını izledi. Benjamin, sembolist ve gerçeküstücü şiirleri modernizmin kapsamında gördü, ancak Lukács'la birlikte farklı nedenlerden ötürü dışavurumculuğa karşı çıktı. Lukács modernizmin köklerini natüralist alanda - Brecht'in tiyatrosu buna başkaldırmıştı- teşhis ederken, Brecht'e

saldırdı.[1] Bu yazarların her birinin toplumsal ve kültürel teorileri, modern sanatın değişken sıklığı içinden geçen ve onu yorumlayan farklı bir yolu temsil ediyordu. Marksizm ile modernizmin tarihsel olarak karşı karşıya gelmelerini ve bu karşılaşmanın yol açtığı zengin metinlerde toplanan tartışmaları kavramak için, 1880 ile 1930 arasında ileri Avrupa kültürünün tipik özelliği olan geleneksel gerçekçilik ve romantizme karşı pek çok başkaldırıyı karşılaştırmalı olarak incelememiz gerekiyor.

Başlarken şunu vurgulamalıyım ki burada kapsayıcı olmaya çalışılmayacak. Başlıca kişilerin her birini ya da yeni "avangardlar"ın çoğunu burada ele almaya gerek yok. Bunun yerine dört neo-Marksistimiz tarafından analiz edilen ya da geliştirilen (açıktan ya da üstü kapalı olarak) modernist akımlar arasında ayrım yapmaya çalışacağım. Bu bölümde, sembolizm, kübizm ve dışavurumculuğun (ve daha dar kapsamda, naturalizm, konstrüktivizm ve gerçeküstücülüğün) temel estetik ve toplumsal duruşları açıklanacak. O halde sonuç olarak, İkinci Enternasyonal

---

[1] Schoenberg konusunda Adorno'nun yazdıkları için bkz. *The Philosophy of Modern Music* (New York, 1973). Brecht ve Meyerhold için bkz. Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Ithaca, N.Y., 1973), s. 56-82. Brecht'in öteki psikoloji yönelimli yazarların yanı sıra Dostoyevski'ye duyduğu antipati için bkz. Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (Londra, 1973), s. 114. Lukács'ın naturalizm analizi, "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters," başlıklı makalesinde bulunabilir, *Radical Perspectives in the Arts* içinde, der. Lee Baxandall (Baltimore, 1972), s. 89-141 ve ayrıca bkz. "Narrate or Describe?", *Writer and Critic and Other Essays* içinde, der. Arthur D. Kahn (New York, 1971). Lukács'ın dışavurumcuğa yönelttiği eleştiri "Grösse und Verfall des Expressionismus" başlıklı yazısında bulunabilir, *Marcismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei Banden* içinde, der. Fritz Raddatz (Reinbeck bei Hamburg, 1969), C. 2, s. 7-42. Aynı makale, Lukács'ın *Essays on Realism* başlığıyla çevrilen kitabında da bulunabilir (Cambridge, Mass., 1981). Benjamin'in izlenimciliğe duyduğu tepki Adorno'nun *Über Walter Benjamin*'inde (Frankfurt, 1970, s. 96-97) bulunabilir; sembolist şairlere yaklaşımı hakkında bir tartışma için bkz. Charles Rosen, "The Origins of Walter Benjamin," *New York Review of Books*, 10 Kasım 1977.

döneminden (1889-1914) 1930'lu yıllarda Sovyetler Birliği'nde "sosyalist gerçekçilik"in hüküm sürdüğü döneme kadar modernizme verilen Marksist yanıtları kısaca aktaracağım.

***

Hareketleri birbirinden ayıran farklılıktan önce, hepsinde az ya da çok ölçüde var olan bazı birleştirici ortak özellikler üzerinde durmalıyız. Böylesine karmaşık ve geniş bir görüngü hakkında çok şematik olma tehlikesi karşısında, aşağıdaki noktalar bir bütün olarak modernizmdeki estetik form ve toplumsal perspektifin belli başlı yönleri olarak görülebilir.

1. *Estetik Öz-Bilinçlilik ya da Öz-Düşünümsellik (Self-Reflexiveness):* Modern sanatçılar, yazarlar ve besteciler, genellikle çalışmakta oldukları medya ya da malzemelere, kendi sanatlarındaki yaratma süreçlerine dikkati çekerler. Örneğin romancılar, roman yazmayla ilgili sorunları kendi eserlerinde ortaya koyarlar (örn., Joyce'un *Ulysses*'i ya da Gide'in *Kalpazanlar*'ı); görsel sanatçılar renklerin uyarıcı ya da konstrüktif işlevini, "özne"yi yeniden oluşturmak için kullanırlar (örn., Matisse, Nolde ya da Kandinskiy) veya artık iki boyutlu olduğu kabul edilen bir yüzeyin imkânlarını kullanmaya çalışırlar (örn., Braque ya da Picasso). Sembolistler ve daha sonraki şairler, şiir dilinin yapısı hakkında yüceltilmiş bir öz-bilinçlilik gösterirler ve sözcükleri kendi başlarına nesneler olarak görürler (örn., Mallarmé); oyun yazarları oyunlarının teatral yorumlarını bilinçli olarak açığa vururlar (örn., Mayerhold, Pirandello, Brecht). Böylelikle modernistler, sanatı "dışsal" gerçeklik olduğu iddia edilen şeyin sadece saydam bir "yansıması" ya da "sunulması" haline getirmek için yeni bilimsel iddiaları veri olarak alan eskimiş girişimlerden kaçarlar. Ayrıca duygunun daha doğrudan ifade edilmesini savunan romantiklerden de ayrılırlar. Modernist eser kendi

gerçekliğini bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa vurur. Bu yorum ya da oyun hermetik ya da aristokratik bir yaratıcılık hüneri (erken sembolizmde olduğu gibi); yoğun zihinsel ve öznel durumları iletmek için görsel ya da lengüistik bir çarpıtma (bu, en güçlü biçimde dışavurumculukta ifade edilir); ya da daha geniş toplumsal dünyanın insanlar tarafından tekrar tekrar inşa edildiğine ve "verili" ya da değiştirilemez olmadığına dair önermeler (Bauhaus mimarisi ya da konstrüktivist tiyatroda olduğu gibi) biçimini alabilir.

2. *Eşzamanlılık, Bitişiklik* ya da *Montaj:* Çoğu modernist sanatta anlatısal ya da zamansal yapı, eşzamanlılığı, metafor mantığını ya da zaman zaman "uzamsal form" olarak geçen şeyi temel alan bir estetik düzenleme lehine zayıflar ya da tamamen ortadan kalkar. Ardışık ya da birbirine eklenen zamana göre anlatma yerine modern romancılar, geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği yoğunlaştıran psikolojik zamanın belirli bir anında yaşanan eşzamanlı deneyimi araştırırlar (örn., Joyce, Woolf ve özellikle Proust). Şeyler bir arada olmadıkları gibi, birbirlerinden çok ayrı da düşmezler; böylelikle bize "bir araya getirmek için" Yunan *symballein*'inden kaynaklanan her yerde mevcut "sembol"ün türevini hatırlatırlar.[2] Birlik çoğu kez modern görsel montajda olduğu gibi (örneğin, Eisenstein, Grosz), bitişen çeşitli perspektiflerden yaratılır -gözün, duyguların, toplumsal sınıf ya da kültürün vb. perspektifinden. Böylece metaforik ilişkiler modern şiirde (örneğin, Baudelaire), ritmik ve tonal eşzamanlılık müzikte

---

[2] James McFarlane, "The Mind of Modernism," *Modernism: 1890-1930*, der. Malcolm Bradbury ve James McFarlane (New York, 1976), s. 92. McFarlane şöyle yazar: "Kaos sözlüğünün ta kendisi -bölünme, parçalanma, yerinden çıkma- bir kopuşu ya da bir ayrılmayı ifade eder. Ancak Modernist tarz, nesnelerin birbirinden ayrılması değil, bir araya gelmesi olarak tanımlanır."

(örneğin, Bartok ya da Stravinskiy)[3] ya da kesişen çoklu bilinçlilikler modern romanda (örneğin, Woolf'un *To the Lighthouse*'ı [*Deniz Feneri*]) yaratılır. Çevrimsel ya da mitsel tekrarlama, geçici olarak gözler önüne serilen tarihsel olaylarda açığa çıkan yüzeylerden, edebiyat alanında On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinde öylesine önem kazanan referans çerçevesinden çoğu kez daha derin bir gerçeklik olarak görülür. Geleneksel sanatın, belirli bir zaman içinde ardışık olarak sunulan bir olaydan, bir duygu veya herhangi bir şeyden hareket etmesine karşılık; modern sanat, gözle görülür nedensel ilerlemeyi ve tamamlamayı amaçlamaz. Modern sanat, içinde farklı kişilerin çeşitli deneyimlerinin, geçmişteki ve şimdiki zamanlarının bitiştirildiği uzaklıkların düz bir yüzey üzerinde de olsa korunduğu, bir açık uçlu ve "sürekli sunum" içinde var olma amacındadır.[4]

Böyle bir yöntemin tarihsel düşünceden bir kaçış ya da tarihsel düşüncenin çizgisel evrimci veya toplamsal biçimleri olup olmadığı, daha sonra ele alacağımız bir sorudur. Şimdilik, eşzamanlılığı keşfederlerken modernistlerin, sanatı geçici ve geçişsel olan şimdiki zamana yerleştirdiklerini, yaşanan ânı Ezra Pound'un sözleriyle "bir klişe ile bir başkası arasındaki kısa soluklanma" olarak kabul etmekte olduklarını belirtmek yeterlidir.[5] En iyi durumda böyle bir "yeninin estetiği" algıları tazeleyebiliyor ve şeyler arasındaki bilinen ve sıradan bağlantıları yeni ve daha derin olanlar lehine "aşinasızlaştırmak" için duyguları, ruti-

---

[3] H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth-Century Music* (New York, 1969), s. 71-90.

[4] Bkz. Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918* (New York, 1958), s. 331-360; ve Joseph Frank'in ilk kez 1945'de yayımlanan öncü niteliğindeki araştırması, "Spatial Form in Modern Literature," *The Widening Gyre* içinde (New Brunswick, N.J., 1963), s. 3-62.

[5] Akt. Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968), s. 82.

nin dilini, alışkanlığı ve dünyaya verilen otomatik tepkileri arındırabiliyordu. Ne var ki montajın bu türden özgürleştirici işlevlere sahip olması gerekmiyordu ve yenilik kültü değişen modalara tapınmaya kolayca dönüşebilirken, montaj, manipüle edici reklamcılığa ve siyasal propagandaya kolayca uygulanabiliyordu.[6]

3. *Paradoks, Muğlaklık ve Belirsizlik:* On dokuzuncu yüzyılın sonunda sabit bir bakış açısı nosyonunun yanı sıra, dinsel, felsefi ve bilimsel kesinliklerin (Tanrı'nın, nesnel doğrunun, tarihsel ilerlemenin vb.) zayıflamasına karşı durmak için moder-nistler dünyanın paradoksal çok yanlılığını keşfederler. Nihilizm hayaletinin, aşkın zorunlulukların ve katı seküler değerlerin [7] anlam kaybına uğraması karşısında endişeye kapılan modernistler, gerçekliği ister istemez göreli perspektiflerden yorumlanmış olarak görürlerken; muğlak imgelerin, seslerin ve yazınsal görüş noktalarının estetik ve etik zenginliğini kullanmaya çalıştılar. Pek çok modernist eser, çağdaş kente, makineye ya da "kitleler"e muğlak bir yaklaşım gösterdi.[8] Modernistler kent deneyimiyle karşı karşıya geldiklerinde, örneğin görünüşte birbiriyle çelişen çeşitli açılardan estetik değeri buldular (gelenek ve rutinden kurtuluş olarak Baudelaire'in öncü kent şiirlerindeki gibi, kişiler arası yabancılaşma ve parçalanmış deneyim mekânı olarak kent).

Modern yazarlar her şeyi bilen ve güvenilir bir anlatıcı olma yerine, olaylara bakıştan ya tek ya da çoklu, ama hepsi sınırlı ve yanılabilir üstünlükler geliştirdiler. Açık uçlu paradokslar, okura ya da izleyiciye bilinçli olarak tamamlanmamış eserin dışındaki

---

[6] Agy., s. 79-84.
[7] Irving Howe, "The Idea of the Modem," *Literary Modernism*, der. Irving Howe (New York, 1967), s. 36-40.
[8] Bkz. Peter Gay, *Art and Act: On Causes in History-Manet, Gropius,* Mondrian (New York, 1976), s. 108-110.

çelişkileri nasıl çözeceklerini (Brecht'in yapmaya çalıştığı gibi) ya da çoklu perspektifleri geçici olarak nasıl sentezleştireceklerini (kübist ressamların kendileriyle aynı görüşte olanları teşvik ettikleri gibi) gösterecek tarzda planlanabilir. Ne var ki daha radikal olarak paradokslar, okuru ya da izleyiciyi "Janus-yüzlü" bir gerçeklikle, bilmecesine nüfuz edilemezlikle (örn., Kafka ya da Brecht) karşı karşıya getiren bir çözümsüzlük noktasına kadar yükseltebilir.

4. *"İnsansızlaştırma" ve Bütünleşmiş Tekil Öznenin ya da Kişiliğin Çöküşü:* Gerek romantik edebiyatta gerekse gerçekçi On dokuzuncu yüzyıl edebiyatında, tekil karakterler yüksek düzeyde yapılanmış kişilik özellikleriyle temsil edilirler ve kendi bireyselliklerini bir toplumsal etkileşim yaşantısıyla geliştirirler (Marx ve Engels'in gerçekçilik anlayışlarında buna bağlı olmalarının önemini gördük). Anlatıcı ya da oyun yazarı, davranış ya da ruhsal durumları betimleyerek veya dramatik diyalog yoluyla az çok düzenli bir biçimde oluşma ve dönüşme süreçleri içindeki bütünleşmiş insan karakterlerini açığa çıkarmaya çalışır. Irving Howe şöyle yazmıştır: "Joyce, Woolf, Faulkner gibi modernistler için karakter, tutarlı, tanımlanabilir ve iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, bir ruhsal savaş alanı ya da çözümsüz bir bilmece ya da bir algılar ve duygular akışı için fırsat olarak görülür. Karakteri, atomlarına ayrılmış bir deneyimler akımı içinde bu şekilde çözme eğilimi... karakterin psikolojiden ayrıldığı ve çeşitli nesnel olaylardan oluşan bir ardışıklığa kapatıldığı... zıt bir eğilime... varır."[9] Modern resimde insan formu dışavurumcular tarafından şiddetle çarpıtılır, kübistler tarafından ayrıştırılır, geometrik olarak yeniden sentezleştirilir ve kuşkusuz, nonfigüratif

[9] Howe, "Idea of the Modern," s. 34.

soyut sanatta bütünüyle ortadan kalkar. Gayri şahsi şiirlerin, görsel sanatlarda insansızlaştırmanın, tiyatroda kolektif ya da kitle karakterlerinin ve romanda kişilik parçalanmasının, modern kültürel alanların ne kadar önemli bir özelliği olduğunu bu ve bunu izleyen bölümde tekrar tekrar göreceğiz.[10] Ancak bu "kişisellik krizi"nin, sözgelimi çeşitli modernist akımlar içinde genellikle birbirine ters düşen bir tarzda ele alınışını da göstermek gerekecek.

Aşağıdaki bölümlerde yeni ufuklar açan çeşitli modernizm akımları tarihsel olarak yerleştirilmeye çalışılacak. Şimdilik bütün "hareket"in içinde geliştiği genel kültürel ve toplumsal ortamı göz önünde tutmak için birkaç yoruma yer verilecek. İlk önce, dönemin Avrupa kültürel ve siyasal hayatının yaygın özelliklerini ele almak gerekir. Estetik modernizm ilk aşamalarında On dokuzuncu yüzyıl sonunun eğitim görmüş nüfusu arasında, giderek zayıflayan geniş bir dinsel inanç bağlamında gelişti; sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler arasında bir bakıma dinsel doğruların yerini alan sanata ve sanat ürünlerine yönelik yeni bir tutumu teşvik etti. Doğal bilimde ve toplumsal düşüncede, Baudelaire ve Nietzche'nin 1860'larda ve 1870'lerde sezinlediği "pozitivizme başkaldırı" 1890'larda hız kazandı ve On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinden daha sonraki kopuşlara zemin hazırlarken, mimetik estetiğe karşı öncü niteliğindeki sembolist başkaldırının yayılmasına yardımcı oldu.[11] Daha özel planda pek çok ressam ve romancının doğal ya da toplumsal dünyayı sadece yeniden

---

[10] Özellikle bkz. Jose Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art; and Other Essays on Art*, Culture and Literature (Princeton, N. J., 1968).

[11] Genel bir "pozitivizme karşı isyan" tartışması için bkz. H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reconstruction of European Social Thought*, 1890-1930 (New York, 1961), Böl. 2. Bunun estetik modernizm üzerindeki etkisi için bkz. McFarlane, "The Mind of Modernism," s. 71-94.

üretme ya da olduğu gibi yansıtma arzusu, fotoğrafın önem kazanmasıyla kesintiye uğrarken, öte yandan olguları temel alan toplumsal araştırma, onları düşsel yapılar geliştirme ya da kendi estetik araçlarının özelliklerini keşfetme doğrultusunda özgürleştirdi. (Bu gelişme evrensel bir sonuca varmaktan uzaktı; natüralizm ve sembolizm zaman içinde, On dokuzuncu yüzyılın sonunda, yaşadıkları en enerjik çağda buluştular.)

On dokuzuncu yüzyılın sonunda pozitivist bilime ve seküler iyimserliğe yönelik tehditler, kısmen İkinci Enternasyonal sosyalistlerinin kendilerini bağışık hissettikleri liberalizmin siyasal ve entelektüel krizi tarafından üretildi. 1789-1870 döneminin orta sınıf radikalizmi 1880'lerde zayıfladı ya da soğuruldu. Aristokrat mutlakiyetine karşı "destansı" ve özgüvenli mücadele genellikle sona ermişti (orta sınıf cumhuriyetçilerin monarşist sağı uzaklaştırdığı Fransa'daki durum bir istisna oluşturuyordu). Geleneksel aristokrat, otoriter ve militer seçkinler, modern endüstri dünyası, kitle toplumu ve parlamenter yönetim içinde kendi güçlerini sürdürmek için ulusçuluk ve emperyalizm gibi araçlara başvuruyorlardı. Hükümetlerin serbest ticaretten uzaklaşmalarına sahne olan 1873-96 uzun depresyonu, orta sınıfların ekonomik sistemin çökmekte olduğuna dair korkuya kapılmalarına neden oldu; geleceğin belirsizliği daha önceki tanımlanmamış ilerleme beklentilerine yeniden önem kazandırdı. Depresyon, liberal siyasal partiler için demokratik oy verme hakkının yaygınlaşması gibi giderek artan seçim zorluklarına sebep oldu. Ya solda sosyalist ya da sağda aşırı ulusçu olan yeni kitle hareketleri artık saygıdeğer burjuvazide büyük bir kaygıya yol açıyordu.[12] Orta sınıftan pek

[12] David Landes, *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present* (Cambridge, 1969), s.

çok insan hâlâ liberal görüşleri savunmaya devam ediyordu ve 1896-1914 döneminde refaha ve daha büyük bir iyimserliğe dönüldüğü görüldü, ancak 1880'lerde ve 1890'larda liberal yargılara karşı (bunlar aynı zamanda dönemin çok Marksist yargılarıydı) bir entelektüel bombardıman başladı. İnsan aklı ve seküler ilerleme nosyonları bilim ve endüstriyle birlikte artık Nietzsche, Pareto, Sorel ve Langbehn gibi düşünürlerin saldırısına uğruyordu. Özellikle liberal entelektüeller kitle toplumu içindeki geleceklerinden korkuyorlardı (Freud buna mükemmel bir örnektir). Aynı zamanda, Aydınlanmanın eleştirel akılcılık geleneğine kötümser bir Darwinci-natüralist determinizmin eklenmesi, liberal inanca yönelik daha sonraki saldırıların temelini oluşturuyordu.[13]

Modernizmin burada tartıştığımız belli başlı kriterlerinin hepsi -formel zihin faaliyetleri, uzamsal montaj, paradoks oluşturma, tekil öznenin çöküşü- kökenleri bakımından on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın kapsamlı krizinden etkilendi. Zamansal açımlamaya karşı eşzamanlılığın ve yükseltilmiş bir "şimdiki zaman bilinçliliği"nin vurgulanması, kısmen doğrusal tarihsel gelişmenin lütufkâr gidişatına duyulan inancın kaybından kaynaklandı (ilerde göreceğimiz gibi, 1905-25 dönemi otomatik ilerleme nosyonlarına karşı çıkışın ateşlediği, artık korkuyla da karışık bir tarihsel umudun yeniden doğuşuna tanık olsa da). Modern sanatta "bireyselliğin krizi", bir "kitleler" ve eşi görülmemiş bir teknolojik iktidar çağının gelmekte olduğunu düşünen pek çok entelektüel ve sanatçının korkularını (ya da bazı du-

231 ve 240-246; Eric Hobsbawm, *The Age of Capital, 1848-1875* (New York, 1975), s. 337-342.

[13] George Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century* (New York, 1972), s. 209-220 ve 342.

rumlarda umutlarını) yansıttı. Nihayet belirli birinin sanatındaki formel yetenek üzerinde yoğunlaşmanın yanı sıra, paradoksal formüller ve anlamı belirsiz imgeler, dinsel ve seküler doğruların genel kaybından cesaret kazandı.[14] Modernist kültürün liberal iyimserliğin bu şekilde zayıflamasından kaynaklanıp gelişmesi, 1920'lerden özellikle 1930'lardan sonra bir grup Alman entelektüelinin modernistlerin alternatif kültürüne nasıl sempati duyduklarını açıklamaya yardımcı olur: Artık bu entelektüeller, özellikle faşizmin yükselişi ve Alman işçi sınıfının yenilgiye uğraması karşısında, sosyalistler olarak bu türden düşkırıklığına karşı savaş öncesi Sosyal Demokratların sandıkları gibi bağışık olmadıklarının farkına vardılar. Modernistlerin artık besleyip geliştiremedikleri miras alınmış bir başka inanç yapısı, modern kent ve endüstri toplumuna etkin bir tepki oluşturan doğa anlayışı idi (bu anlayış bazı romantiklerce geliştirildi).[15] On dokuzuncu yüzyılın sonunda, inşa edilmiş, kentsel, endüstriyel ve bilimsel dünyanın gözle görülür biçimde giderek genişlemesi, kırsal kesimi edebiyat ve sanatla uğraşan çoğu avangard için hazır bir sığınak ve duygusal bir esin kaynağı olmaktan çıkarmaya başlamıştı. Bu sadece doğanın bir sanat ve edebiyat konusu olarak öneminin azalması anlamına gelmiyordu. Verili ortama egemen olmak ve onu denetlemek için gerekli teknik yetenek, modern kent ve

---

[14] Liberalizmin krizi ile estetik modernizmin yükselişi arasındaki ilişki hakkında en titiz ve kalıcı araştırma olarak, bkz., Cari E. Schorske, *Fin de Siecle Vienna: Politics and Culture* (New York, 1980).

[15] Romantizmin bu yönü hakkında bkz. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York, 1973); özellikle s. 88-116. Abrams, romantiklerin rahat ve kayıtsız bir doğaya dönme arzusu duyan kişiler olarak değerlendirilmeleri konusunda uyarıda bulunur. Bütün önemli yazarlar, özellikle de Blake, şu görüştedir: "Sürekli bir çabayla kazanılan ve zekâ ile kültürün bütün ürünlerini ve güçlerini koruyan bir karşıt güçler dengesi... oluşturan bir birliğin yeniden kurulmasını insanlığın hedefi haline getiriniz." (s. 260).

onun çeşitli teknolojik uzantılarıyla doğanın "insanileştirilmesi", Baudelaire'in sanat ve bilimi kendi başına hedefler olarak - duyguların az çok doğrudan ifadeleri ya da dışsal veya içsel gerçekliğin yansımaları (genellikle romantik estetikte görüldüğü gibi) olmak yerine kendini yansıtan yapılar- görmesinden beri bu eğilimin bir kaynağı oldu.[16] Modernist deneyimde "bitirilmiş" ve "tamamlanmış" bir dünya (ve onun rutinliği) ile "dekadan" bıkkınlık, insani olarak oluşturulan şeyin (bu, D'Annunzio ya da Meyerhold gibi sağ ya da sol biçimler alabilir) radikal biçimde yeniden oluşturulması için beslenen umutlarla yer değiştirir. Böylece ruhsuz melankoli ve devrimci coşku (ikincisi 1905'den sonra gelişti) kısmen teknolojik bir toplumun kapsayıcı biçimde yayılışına farklı bir tepki olarak görülebilir[17]

Bu türden geniş kültürel ve siyasal değişikliklerin modernistler üzerinde yarattığı etkiye, onların kendi özel toplumsal ve ekonomik konumları, giderek ticarileşen bir toplumda sanatçı olarak oynadıkları yeni profesyonel rol aracılık etti. Modernistler genellikle savunmacı ve kavgacı zümrelerin, çevrelerin ya da kendisini "avangard" ilan eden grupların üyeleriydi. Bu tür gruplar için ticarileştirmenin, göreneksel kamuoyunun, zararsız ve klişeleşmiş bir klasik ve romantik kültürün baskısı, başkaldırı için bir tahrik unsuru ve bir provokasyon olarak iş gördü, ancak bu

---

[16] Bkz. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953). Sembolizm ile romantizm arasındaki daha ileri karşıtlıklar için bkz. Anna Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal* (New York, 1967), s. 34-38.

[17] Teknik anlamda "doğanın insanileştirilmesi" nin modern yazar ve sanatçılar üzerinde yarattığı etki konusunda şu kaynakları yararlı buluyorum: Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Berkeley, Calif., 1963), s. 143-155; Fredric Jameson, 'The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber," *New German Critique*, I (Kış, 1974) ve Wylie Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision* (New York, 1968).

başkaldırı serbest skandal oyununa ve deneyime (deneyim de sonunda özümlenebilmekte ve yeni bir klişe haline gelebilmektedir) izin veren sınırlar içinde gerçekleştirildi.[18] "Avangard" sözünün yarattığı askeri çağrışımlar, çeşitli kültürel oluşumlara "gerilla saldırıları" yapabilmek için kendi içlerinde umutsuzca karşılıklı desteğe ihtiyaç duyan -bir sanatı kişinin öz ve biçim sorunlarıyla ilgilenen estetik akranları için teşvik eden[19]- savaş halinde küçük bir topluluğu akla getirir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, sanatçı, yazar ya da müzisyenin geldiği profesyonel konum (piyasada bir kültürel emtia satıcısı olarak) modernist bir estetiğin ve toplumsal bakışın gelişmesinde de bir rol oynadı. Çeşitli sanatlarda korunma sisteminden piyasa sistemlerine geçiş on sekizinci yüzyılda İngiltere'de başlamış ve Cesar Grana'nın 1830-60 yıllarının Parisli edebiyatı üzerine yaptığı çalışmada gösterdiği gibi, daha geniş bir ölçekte modernistleri en az iki kuşak öncelemişti. On dokuzuncu yüzyılın ortasında, koruma sisteminin zayıflaması ve kalabalık, rekabetçi bir piyasada satılabilirlik koşullarının oluşması, özgünlüğün ve yeniliğin yeni bir önem kazanmasını sağlamış ve "yaratıcı" çalışmanın ödülü olarak hızlı bir servet ve şöhret vaat etmişti. Ne var ki öte yandan yeni, uzak, kitlesel bir orta sınıf kamuoyunun belirsiz tepkisi ve kişisel olmayan iş kaygılarına tam tamına bağımlılık, sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler arasında martirlik duygularını teşvik etti ve onları kaba ve düşman bir dünyada güçsüz hale getirdi[20]

---

[18] Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, s. 95-100 ve 106-108.

[19] Malcolm Bradbury, "The Cities of Modernism," *Modernism* içinde, s. 100.

[20] Cesar Grana, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York, 1967), özellikle Böl. 5.

Ne var ki on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar yeni bir pazar oluşumunun yol açtığı durumun yukarıda tartışılan kültürel değişikliklerle birlikte gerçekleşen bütün sonuçları, radikal olarak değişen bir estetik form ve perspektif içinde hissedilecekti: Modernist, sanatı, doğanın ve toplumun bir yansıması yerine, kendine dönük bir yapı olarak görür. Romantikler ve gerçekçiler arasında, daha erken dönemlerde görülen kendini tecrit etme ve sanatçı ile halk arasında uçurum duyguları büyük bir önem kazanmamıştı. Daha geniş bir doğal ortam ya da kapsayıcı bir toplumsal süreç gibi bütünleyici kavramların yaygınlaşması bu duyguları yatıştırıyordu. Oysa bu türden kalıcı inançlar artık çöküş halindeydi. 1880'lerde ve 1890'larda, mimetik estetikten tamamen kopan pek çok yazar ve sanatçı, her zamankinden daha çok kendilerine ya da faaliyetlerinin merkezi nesnesi olarak kendi ürünlerine döndüler ve bunları sadece ilklerden oluşan bir avangard çevreyle paylaştılar. Yüzyılın sonundaki öteki entelektüel gruplar gibi bunlar da sınırsız bir alanda "uzmanlar" haline geliyorlardı. Tecrit halindeki herhangi bir "çıkar grubu" gibi kendi özel haklarını (örneğin, "sanat için sanat" görüşünü) savundular. Bu açıdan bakıldığında, sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler gibi değil de, daha çok avukatlar, gazeteciler ya da profesörler gibi düzenli müşterilerden genellikle yoksun, pek rahat olmayan, tek başlarına çalışan kişilerdi.[21] Bu görünüşteki kendine dönük tutumu pek çok Marksistin yaptığı gibi mahkûm et-

---

[21] Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, s. 112-114. Burada Poggioli sanatçının kendisini "serbest çalışan bir profesyonel" olarak gördüğünü, "ancak, doktorun, avukatın ve mühendisin düzenli müşterilerinden genellikle yoksun" olduğunu yazar. Entelektüeller ve sanatçılar arasındaki profesyonelleşme süreci hakkında John R. Gillis'ten yararlandım; bkz. *The Development of European Society, 1770-1870* (Boston, 1977), s. 271-274; ve Wolfgang Sauer, "Weimar Culture: Experiments in Modernism," *Social Research*, 39:2 (Yaz, 1972).

mek ve genellikle kibirli küçümseyici bir aristokrat tavrıyla karşılamak, bir başka sonucu eşit derecede ve daha yapıcı bir biçimde kabul etmekten daha kolaydır: Sanatta "canlandırılan" bütün gerçekliğin aslında estetik faaliyet, form ve malzemelerle oluşturulma tarzlarına yöneltilen büyük bir dikkat.

Bilginlerce yakın zamanda incelenmeye başlanan nedenlerden ötürü edebi ve sanatsal modernizm, ilk kez Paris'te İkinci İmparatorluk ve Üçüncü Cumhuriyet'in ilk on yıllarında izlenimci resmin ve sembolist şiirin ikiz görüntüsü altında gelişti. Ancak bu iki hareketin ilki geçişsel bir olguydu. Hızla geçip giden bir anda görülen şeyi tam olarak ele geçirmek için -özellikle yeni fotografik enstantanenin esinlemesiyle- alınan bir ultrapozitivist tutum sayesinde, çoğu izlenimci pek çok mekanizma ve deneyimi keşfetmeye (özellikle Monet'nin daha sonraki eserlerinde görüldüğü gibi) yöneldi. Bunlar ayrıca dış gerçeklik dedikleri şeyi görecekleri yarı şeffaf bir ayna yaratma iddiasıyla, tuval üzerindeki eserlerinin fırça darbelerini izlemeyi bırakarak, bizzat sanat eserinin maddi varlığını keşfetmeye ve geleneksel hayali gerçekçilikten ayrılmaya başladılar.[22] Ancak izlenimci estetikçiler mimetik teorinin üstesinden gelmeye yönelirlerken bizzat kendileri pozitivist ve natüralist bir tutumdan doğup geliştiler. Gelenekten kopuşun belirginliği ve keskinliği sembolizmde daha da büyük oldu. Bu belirginlik ve keskinlik pek çok eleştirmene göre -ve bizce de- edebiyat alanında modernizmin en zen-

[22] Alan Bowness, *Modern European Art* (Londra, 1972), Böl. 1 ve 2; Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York, 1960), son bölüm.

gin kaynağı,[23] Walter Benjamin'in eserindeki ana estetik akımı oluşturan sembolizmde daha da büyüktür.

Manifestoları 1880'lerde çıkan, ancak pratikleri Baudelaire, Rimbaud ve Verlaine'in erken çalışmalarıyla geliştirilen sembolistlere göre şiir dili; sadece daldan dala atlayan, dolaylı ya da simgesel olan işlevlerinden mümkün olduğu kadar ayrılmalıydı. Şiir bir sözcükler düzeneği, "sözcüklerden oluşan bir 'gül'" idi. Örneğin şiir, imgesi zihinde canlandırılan "çiçek kadar geçerli bir nesnedir."[24] Dilin bu tür kullanımı edebiyatta daha çok şiirde geçerli olsa da, kendi benzersiz şiir üretimi süreçleri üzerinde yoğunlaşarak, sözcüklerin mimetik olmayan metaforik işlevleri üzerinde en çok ısrar edenler sembolistler oldu. Kuşkusuz gerçekçiliğin de kendi füğüratif tarzı vardı. Ne var ki Roman Jacobson'un ileri sürdüğü gibi, edebi gerçekçiler "birbirine yakın" ya da "bitişik" sözler kullanarak, diyakronik yönlerini geliştirmek suretiyle dilin "metonimik" ya da "ardışık" eşdeğerlerini kullanmaya yatkındılar. Öte yandan sembolistler senkronik ya da "dikey" dil ilişkilerini kullanarak, oldukça birleştirici metaforu (örneğin, "koşuşturan araba" gibi) vurguladılar.[25]

Baudelaire ve daha sonraki sembolistlere göre doğa artık zihin ya da hayal gücüyle keşfedilen ya da yansıtılan, kendi içinde ve kendisi için var olan bağımsız bir gerçeklik olarak yaşanmamaktadır. Doğa, daha ziyade "dolaysız üretilmiş analojiler haz-

---

[23] Şiir ve romanda edebi modernizmin belli başka kaynağı ve önemli bir erken sembolizm incelemesi olarak bkz. Edmund Wilson, *Axel's Castle* (Londra, 1961); daha yeni bir çalışma, Stephen Spender'in *The Struggle of the Modern*.

[24] Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, s. 196-199.

[25] Roman Jacobson, "Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy", *European Literary Theory and Practice*, der. Vernon W. Gras (New York, 1973), s. 119-129; Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley, Calif., 1977), s. 76-79.

nesi"dir. Doğa, dilin psikolojik ve sesi müziksel olarak aksettiren kullanımı için, bir uyarıcıya karşılık gelir ve buna işaret eder. Sanat doğayı değil, düşünceyi temel alır; bu nedenle bir oyundur. Şairin hüneri çağrışımsaldır, kişi şiirin uyandırdığı duygular - Baudelaire'in "konuşan kokular, renkler ve sesler"indeki gibi[26]- ile imgeler dünyasındaki benzer sembollerin zihinde uyandırdığı şeyler arasında seyahat eder (ya da bunun tersi olur).[27]

Sembolist esinler taşıyan şairler ve romancılar yeni kent manzarası içinde sanatçılar olarak bir dayanak noktası bulmak için, antik ve modern mitler arasında metaforik köprüler inşa ederler (Joyce ve Rilke iyi örneklerdir); çıplak nesneleri estetik olarak giydirerek ve gündelik hayatın deneyimlerini aktararak yoğunlaşırlar.[28] Uzamsallaşmış deneyimin montajı içinde ardışık zamanın görünüşteki anlamsızlığı ve verdiği can sıkıntısı, düşler âleminde duyumsal bir gezintiyle giderilir. Bu şiire ve resme göreli ulaşılabilirliktir. Ancak uzamsallık, daha zamansal olarak örgütlenmiş roman (örn., Proust) ve müziğe (örn., Debussy ve "müziksel izlenimcilik") bile nüfuz etmiştir.

Bu uzamsallaşma etkisinin gerçekleştiği yer, geçmişin bütünleyici inançlarından ve geleneğin dünyasal açımlanmasından kopan modern kent, öncelikle on dokuzuncu yüzyılın Paris'idir (daha sonra, Berlin, Dublin, New York vb.). Paris'in güzelliği ve hâlâ sanayi öncesini yaşayan geniş kırsal kesimi, vizyonun bu erken sembolizmde kazandığı üstünlüğü açıklamaya yardımcı olur. (Büyük fabrikalardan yoksun olmasına rağmen Paris 1850'ler ve

---

[26] Charles Baudelaire, *Flowers of Evil* (New York, 1962), s. 161.
[27] Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (New York, 1950), s. 15-19.
[28] Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*'de, bütünüyle şimdiki zamanda yaşarken şiirle geçmişe bir köprü kurarak gelenekten kopma girişimi üzerinde durur.

1860'larda, o sırada gözle görülür biçimde insan yapısı olarak oluşan bir ortamı temsil eden hızlı bir yenileme faaliyetiyle teknik olarak dönüştürülen bir kentti.)[29] Sanatçılar ve yazarlar Haussmann'ın metropolisinin geniş bulvarlarındaki kalabalıkların aralıksız değişen süreksizliğini gözlemlemekten hoşlanıyorlardı. Parisli estetlerin kent perspektifi, çağdaş kentin basit biçimde olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesinin ötesindeydi. Onlar, etik ya da toplumsal yargıları sadece iletecek yerde, kentin yarattığı dürtüleri, onun karışıklığını, geçiciliğini, kendi bilinçlerinde yarattığı derinlikleri tam olarak yaşamaya çalıştılar.[30] Çağdaş kent, aynı zamanda kendi varoluşu bakımından bir insan yapısı olarak, bütün sanatlar için en zorlayıcı metafor olarak açığa çıktı.

Parisli estetlerin, her zaman etkin olmasa da estetik uğraş ve var olma stratejisi için duydukları ihtiyaç, bu ortamda kendilerini asla evlerindeymiş gibi hissetmediklerini ya da gelecekten umutlu olmadıklarını ortaya koyar. Bu durum toplumsal gerçekçilikten, görülen ya da işitilen şeyin şiirsel dönüşümü aracılığıyla inşa edilen mitsel bir alternatif dünyaya çekilme ya da kaçma meselesi olarak görülebilir; *fin-de-siécle* (on dokuzuncu yüzyılın sonu -çn.) kültüründe bunun pek çok örneğini bulmak mümkündür. Dünyaya fiilen katılmak için enerji harcamaktan bu şekilde geri durmak, en uçta bir yokoluş ve ölüm saplantısı biçimini aldı (estetikleştirilmiş ve bu nedenle terörle doğrudan karşı karşıya gelmekten bir ölçüde uzak olsa da). Gerek Fransa'da gerek *fin-de-siécle* Avusturyası'nda sembolistler (Mallarmé ya da

---

[29] Bu dönemde Paris'in geçirdiği hızlı dönüşüm konusunda bkz. David H. Pinkley, *Napoleon III and Rebuilding of Paris* (Princeton, N. J., 1958).

[30] Carl E. Schorske, "The Idea of the City in European Thought," *The Historian and the City* içinde, der. Oscar Handlin (Cambridge, Mass., 1963), s. 109-111.

Hofmansthal gibi), kendilerini yok olan bir türün melankolisi içinde görmekten büyük zevk aldılar ve on dokuzuncu yüzyılın yaygın dekadans (çürüme) mitinin belagatli sunucuları oldular. Kötü kader ve cehennem duygusu, durgun ve yorucu bir dünyada yeni deneyimin önemli bir kaynağı olarak görüldü. En tutulan sözcük "souffre", hem cehennem hem de düşler dünyasına açılan kapı gibi belirsiz bir anlam taşır.[31]

Ancak sembolistlerin sanatını, sadece estetik geri çekilmenin ters örneklerinden ibaret görmemek gerekir. Onların, geleneksel söylemin diline ve batı Avrupa kültürünün liberal ya da öteki varsayımlarına karşı giriştikleri saldırılar ayrı bir yer tutar. Sembolist çaba aynı zamanda siyaset ve ticaretin durgun ve değersiz diline ve deneyimi daraltışına karşı esin dolu ve toplumsal olarak gerekli bir saldırıydı. Sembolistler "gerçekliğe" dilin aracılık ettiğini ve "gerçekliği" dil sayesinde zihinsel olarak kurguladığımızı ısrarla belirttiler. Burada tek mesele metafor değildi. Örneğin Mallarmé, şiirsel benzeşmelerle fazla ilgilenmeyerek, tek ve edebi anlamların kısıtlayıcı sınırlarından kurtulmuş, muğlak ve çokanlamlı, zengin ve çekici bir dil yarattı.[32]

Sembolistler sadece dünyadan kaçışı rasyonelleştirmekle kalmadılar, "gerçeklik" konusunda daha göreneksel "gerçekçiler" ve "nesnelciler"le de savaşa girdiler. Sembolistleri "kaçışçılık"la suçlamak uğraşılarının içerdiği sorunu yeterince aydınlat-

---

[31] Balakian, *The Symbolist Movement*, s. 65, 78, 143, 116 ve 169. Ölüm saplantıları ile yavaş yavaş yok olma ve geçicilik deneyimi arasındaki ilişkiyi vurgulayarak Viyana deneyimini ele alan bir tartışma için bkz. William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History*, 1848-1938 (Berkeley, Calif., 1972), s. 165-180.

[32] Balakian, *The Symbolist Movement*, s. 49 ve 83-84. sembolist dil teorisi üzerine bkz. A. G. Lehman, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford, 1968), s. 129-193.

maz: Geç on dokuzuncu yüzyıl sembolistleri, kendi formel tekniklerini bir ölüm estetiği geliştirerek, genellikle bir toplumsal güçsüzlük duygusunu pekiştirecek tarzda kullandılar. Bu dönemin sembolist faaliyetinin büyük bir kısmı, donmuş ve boyun eğmeyen bir toplumsal mekanizma üzerinde üstünlük ve denetimin kayboluşuyla ilgili kaderci bir duyguyu varsayar ve güçlendirir. Nitekim Yeats erken döneminde şöyle yazar: "Düş kuran kişi bilir ki zihnin gözü, iradenin önce çağırıp sonra kovsa da biçimlendiremeyeceği ya da değiştiremeyeceği bir dünyayı hemen görür."[33].

Bu türden toplumsal kötümserlik ve felç olma durumu, oldukça şaşırtıcı biçimde, geç on dokuzuncu yüzyıl Fransız sembolistleri ile natüralizmin çağdaş edebiyat hareketi arasında bağlantı kurar. Zola, İbsen ve erken döneminde Hauptmann gibi belli başlı natüralist yazarlar, işçi sınıfının yoksulluğuna dair şaşırtıcı "olgular"ı ya da kutsal orta sınıf ailenin vahşi gerçekliklerini açığa çıkararak, kendi okurlarını ya da izleyicilerini ilerici davaları desteklemeleri için, siyasal olarakharekete geçirmeye girişebiliyorlardı. Ancak natüralist uğraşıda, toplumsal ve kalıtsal baskılar insan eylemine üstün gelir ve insan karakterini belirler; toplumsal dünya, denetim dışı ve sürekli endişe kaynağı olan bağımsız bir mekanizma olarak gösterilir. Dönemin sembolistleri kendi dünyamızı düşünme ve hayal etme tarzını kendi sanatlarında şiirsel olarak dönüştürmeye çalıştılar (ve bunu natüralistlerden tamamen farklı bir biçimde yaptılar) ama onlar da kaderci bir tavırla dünyanın hiçbir şekilde denetlenemeyen güçler tarafından yönetildiğini düşünüyorlardı.[34] (1880'lerin ve

[33] Akt. Wilson, *Axel's Castle*, s. 42.

[34] Balakian, *The Symbolist Movement*, s. 138-139; ve Balakian, *Surrealism: The Roadto the Absolute* (New York, 1970), s. 37-38.

1890'ların anarşist davalarını destekleyen sembolistler burada kısmi bir istisna oluştururlar, ancak bu tür siyasetlerin onların şiir, görüntü ve roman uğraşılarında pek az etkisi vardır.)[35]

Sembolizmin son derece öznelci bir sanat olduğu, oysa natüralistlerin onların malzemesiyle aralarına nesnel bir mesafe koymaya çalıştıkları söylenerek itiraz edilecektir. Ancak bu, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ve Eliot'un şiirinde, Debusy'nin müziğinde, Proust, Joyce ve Woolf'un romanlarında neyin yeni olduğunu görmemektir. Sembolistler sanatı romantik bir kendini dışavurum olarak gören anlayışa tepki gösterdiler. Örneğin Mallarmé, son şiirlerinde nesnel dünyanın bütün şiirsel çağrışımlarını ve belirsiz anlamlarını ortaya koyan, düşünce dünyamızda iz bırakan gayri şahsi eserler yaratmaya çalıştı.[36] Mallarmé ve sembolistler için şiir sanatının gizi, dilin (gelenekle devredilen bir sistem olarak) sadece iletişimsel ve bu yüzden de özne içi işlevlerinden "nesnel" olarak bağımsız oluşunda yatar (bu nedenle de yeni Fransız konstrüktivist düşüncesinin başlıca kaynaklarından biri olarak görülmüştür).[37] "Saf eser şiirin güzel sözle yok oluşu anlamına gelir," der Mallarmé; "o (şair) oransızlığın yarattığı şokla harekete geçirilen sözcüklerin inisiyatifine boyun eğer; sözcükler ateşin değerli taşlar üzerinde bıraktığı bir iz gibi karşılıklı yansımalarla parıldar: Eski lirik ilhamın ya da dizenin verdiği kişisel coşkunun algılanablir soluyuşunu yerli yerine koyarak."[38] Hiperbilinçli sembolist şair, Baudelaire'den Eliot ve Valery'e kadar kendi kişiliğini bir "nesne", bir "öteki" olarak gö-

---

[35] Bkz. Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898* (New Haven, Con., 1961), özellikle s. 127-143,179 ve 211.
[36] Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, s. 29.
[37] Bkz. James A. Boon, *From Symbolism to Structuralism* (Oxford, 1972).
[38] Akt. Rosen, "The Origins of Walter Benjamin."

rür; o kendi vizyonlarının duyarlı bir izleyicisidir.[39] Sembolistler kişisel ıstırabı yaşamadılar ya da modern dünyada benliğin ezilmesine sövüp saymadılar. Dilin gizemleri üzerinde odaklanan gayri şahsi bir şiir, daha ziyade "yaratıcı süreç" hareket halinde olduğu sürece, bu tür acılardan kurtuluşu sağladı.

Fransız modernist edebiyatı, resim ve müziği (bütün Batı dünyası üzerinde büyük bir etkisi oldu) genellikle gayri şahsi bir estetiğe, dil, ses veya görme oyunuyla egodan uzaklaşmaya eğilim gösterir. Ancak nesnel "uzaklık"a yönelen bu dürtünün *fin-de-siécle* şairleri arasında gördüğümüz türden, sadece alıcı, edilgen ve estetikleştirilmiş bir biçime bürünmesi gerekmez. T. S. Eliot, Paul Valery, Joyce, Pound ya da daha sonra Yeats'in 1910'dan sonraki on yıllar boyunca sürdürdükleri sembolizm, böylesine bitkin ve melankolik bir zihinsel duruma kapılmaz ya da daha doğrudan toplumsal gözlem ve eleştiriden geri çekilmek için kullanılmaz.[40] Eliot, Pound ve Yeats, aslında saf estetik geri çekilme durumunu terk ederek, zaman zaman pek çok bakımdan kesinlikle gerici olan bir siyasal görüş tarzına bağlandılar.[41]

Ne var ki *fin-de-siécle* döneminin bezginliğinden ve şiirsel bıkkınlığından esas kopuş, sembolizmden bağımsız olan yeni bir devrimci formel kopuş durumunda gerçekleşti ve bu kez ressamlar arasında başladı. I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda kübistler saldırgan bir sanat geliştirmekteydiler. Bu sanat görünüşte hareketsiz "olgusallık"a ve nesnel dünyanın sürekliliğine saldırırken, gene bu dünyanın insani anlamda üretimi ve yeniden

---

[39] Shattuck, *The Banquet Years*, s. 350; daha fazla örnek için bkz. Arthur Rimbaud, *Complete Works* (New York, 1976), s. 100-105.
[40] Wilson, *Axel's Castle*, s. 34-37, 55-56 ve 80-110.
[41] Bkz. John Harrison, *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia* (New York, 1967).

üretimine ilişkin bir duyguya cesaret kazandırdı. Kübistler, sembolist sanatta bulunan melankolik ruh halinden bir enerji patlamasıyla kopacaklar ve kısa süre içinde devrim sonrası Rusya'nın karışık ortamında, sol siyasal bir tarzda kullanılacak olan daha saldırgan bir modernizm yorumu yapacaklardı.

* * *

Kübistler, izlenimci ve sembolist estetiği en yüksek noktaya ulaştırırlarken -zamanın uzayda eşzamanlılık, estetiğin ise öz-düşünümsellik olarak ifade edilmesi, vb.- bunu doğanın ve toplumun insani anlamda inşa edilmesi duygusuyla yaptılar. Kübizmde nesneler metaforik olarak bir kez ortaya konulduklarında, Bau-delaire, Monet ya da Debussy'nin tonlamalarında görüldüğü gibi boşlukta buharlaşıp yok olmazlar. Kübistlerin renkleri, şiirsel ya da duygusal değil, genellikle mimari amaçlarla kullanmaları anlamlıdır. İnsan zekâsı, algılanan dünyanın sanatın sığınılacak bir mabet haline gelmesine izin verecek şekilde düşsel olarak şiirsel metamorfozuyla sınırlı görülmediği gibi, dış gerçeklik, denetimimizin dışındaki "şeyleşmiş" güçler tarafından zorunlu biçimde belirlenmiş olarak da görülmez.

Kübizmle birlikte modern sanat ve modern bilim –on dokuzuncu yüzyıl pozitivizminden kurtulmuş olarak- birbirine yaklaştı. Kübist bitişme uzayda ve zamanda farklı açıların ve hareketlerin dinamik biçimde çarpışması, değişmez ve mutlak doğrular nosyonunun ya da bir dış gözlemcinin sabit bir noktadan gördüğü monolitik bir nesnel düzen anlayışının göreli olarak terk edilmesini önerir. Gide'in sözleriyle sanat "bir belirsizlik istismarı" haline gelir.[42] Sanatçılar Albert Gleizes ve Jean Metsinger, 1912'de hareketin başlıca dökümanlarından birinde şöyle

[42] Sypher, *From Rococo to Cubism*, s. 306.

diyorlardı: "Bir nesnenin mutlak bir formu yoktur - pek çok formu vardır; bunlar algı alanındaki düzlemler kadar çoktur." [43]

Modern bilimdeki araştırma nesnesi doğa değil, insanın doğayı incelemesidir. "Doğal bilim," diye yazar Werner Heisenberg, "doğa ile bizim aramızdaki iç oyunun parçasıdır; doğayı, sorgulama yöntemimize maruz bırakarak betimler."[44] Aynı şekilde, Braque ve Picasso'nun 1907-12 yıllarında gerçekleştirdikleri öncü niteliğindeki çalışmada da, "görüntülere yönelik bütün göndermeler resmin yüzeyindeki işaretler olarak yapılır." Düşsel derinliğin kesilip biçilmesi Rönesans perspektifinden gelen geleneklerle yaratıldı; boyalı tuval artık "insanın gördüğü her şeyin kökeni ve toplamıdır." Nesneleri birbiriyle değişik ilişkiler içinde ve sürekli hareket halinde görmeye zorlayan, iki boyutlu uzayda bitiştirilen birden çok bakış açısı bir "görüş alanı" içinde ifade edilir. Bu görüş alanı "resmin kendisi"dir.[45]

Ancak bu sadece bir estetik özbilinçlilik durumu değil, ressamların şairleri izleyerek kendi araçlarının taşıdığı özellikleri fark etmeleri ve bununla övünmeleri idi. Nesnel-dünya anlamlı olduğu ölçüde, insanın değişen ve çok boyutlu algılayışından ayrılamaz olduğunu ortaya koyar. Sembolistler ve izlenimciler gerçekliği estetize etmek için metaforu ve rengi kullanırlarken, kübistler, görülebilir dış dünyadan tecrit edilmiş bağımsız bir hermetik varoluşa öncülük etme şeklindeki sanat nosyonuna daha doğrudan saldırdılar. Aynı zamanda "bulunmuş nesneler"i (örn., haber sayfaları, ip ya da odun parçaları) birleştiren araçlar-

---

[43] Albert Gleizes ve Jean Netzinger, "Cubism, 1912," *Theories of Modern Art* içinde, der. Herschel B. Chipp (Berkeley, Calif. 1970), s. 214.

[44] Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* (New York, 1958), s. 75.

[45] John Berger, *The Moment of Cubism and Other Essays* (New York, 1969), s. 20-22.

la sanatın "dışsal" dünyaya açılan bir pencere değil, bizzat "gerçekliğin" bir yönü olduğunu göstermeye çalıştılar. Bu bakışa göre "gerçeklik", içteki ve dıştaki sanat, bir "oyun" ve bir "kurgu"dur.[46]

Sözde sabit nesne-dünyaya sızma ve onu altüst etme konusunda kazandıkları bu yeni güvene ek olarak, kübistler, sanayi toplumunun toplumsal anlamına yönelik tavır alma konusunda sembolistlerden daha umutlu, en azından bu yönelime daha açık olmuşlardır. Bu durum Kübist dürtünün 1917'den sonraki değişkenlerinde ve ardıllarında (Rus ve Alman konstrüktivist resmi, sineması ve tiyatrosu; Neue Sachlichkeit; "işlevsel" mimari ve müzik; Bauhaus; vb.) daha açık biçimde görülür. Bütün bunlarda sanat modern mühendislikle coşku verici bir ilişki içinde kavranır. Ancak aydınlanmanın düşlerini tekniğin doğa üzerindeki insani kullanımıyla modernleştiren bu yeni umut, kübist hareketin içinde üstü kapalı olarak varlığını sürdürüyordu. Örneğin, kübist estetiği erken döneminde edebiyata eklemleyen ve 1905 ile 1918 arasında Fransa'daki kültürel hayatın önemli bir siması olan Apollinaire, geçmişin mitlerine metaforik köprüler kurmanın yanı sıra, sözcüklerin simyasını ve müzikal titreşimini de kü-çümsedi ve bir endüstriyel ve kentsel gelecek hakkında coşkulu olacak yeni bir modernist gerçekçiliği keşfetmeye çalıştı.[47] Burada eşzamanlı bir fütürist hareketle paralellik vardır. Ancak İtalyan fütüristlerinin tersine (onların hız ve makineyle akıl dışı bir biçimde sarhoş olmaları faşizmle bağdaşan vahşi bir modern savaş ve yıkım estetiği idi), kübistler gerek sanatsal faaliyet-

[46] Sypher, *From Rococo to Cubism*, s. 257-288 ve 293.
[47] Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, s. 217-246.

lerinde, gerekse toplumsal tutumlannda çok daha akılcı, analitik ve yapıcı oldular.

Picasso ve Braque'a göre "nesne düşüncesi"ne, kesin bir ifadeyle, kavramsal deneyler hâkimdir; nesne seçimi tarafsızlaştırılır ve değişkendir; insanları, doğal sahneleri, tabloları, müzik aletlerini vb. içerir. Modern görme tarzına sahip bu iki büyük yenilikçi, modern hayata daha az katıldılar ya da bu hayat tarafından daha az özümlendiler. Ne var ki 1911-25 yıllannda Delauney, Leger ve Apollinaire ve öteki Fransız kübistleri ve kübistlerden esinlenen Rus konstrüktivistler (Tatlin, Gabo, Lissitzky, Meyerhold, Eisenstein, vb.) ve onlardan etkilenen Alman Bauhaus Okulu, ileri teknoloji ve kitlesel üretimin insani potansiyellerine yönelik pozitif bir tutum sergilemektedirler.[48] Bu tutum kübist akımın yegâne sonucu olmamakla birlikte, 1920'lerde toplumsal konulara ilgi gösteren pek çok sanatçı, mimar, sinemacı ve oyun yazan için özel önem taşıyan belli başlı sonuçlardan biriydi.

1911'den sonra Kübist özne maddesi, genellikle insan yapısı modern kent yapılarından, Eiffel kulesinden (pek çok kişiyi büyüledi) kül tablası ya da kahve fincanlarına kadar çeşitli nesnelerden alındı. Genel olarak bakıldığında kübistler ucuz ve kitlesel olarak üretilen nesnelerin sanatsal kabulüne öncülük ettiler. Bu nesnelere tuvallerinde yer verdiler ve onları "kültür"e karşıt görmeyi reddettiler ve modern anlamda yeniden tanımladılar.

Çeşitli modernizmler arasında, 1900'lerde Paris'te geliştirilen yeni sinematik montaj tekniklerini en belirgin biçimde uygulayan hareket kübizm oldu. Teknolojik yapısı ve kitlelere hitap

---

[48] Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (New York, 1965), s. 98-101, 115-116, 193-195 ve 235-238.

edişi bakımından yirminci yüzyılın asli sanat biçimi olarak görülen film yapımcılığı binlerce enstantaneyi, bir nesnenin farklı uzamsal ve dünyasal konumlarını senkronize edecek tarzda bitiştiren (kübistlere göre tıpkı kendi düşüncemiz gibi) bir süreçtir. Pek çok yönetmen hızla birbirini izleyen anlık ve farklı enstantanelerle sürekli ve kesintisiz bir akış yanılsaması yaratarak, montajı, doğrusal ya da şiirsel bir tarzda kullanacaktı. Ne var ki kübist ve Marksist esinler taşıyan Eisenstein, sinemayı toplumsal gerçekliği farklı ve çatışan görüş noktaları ve nesnelerin değişebilir yapısı olarak açığa vurmak için kullandı (film sadece zihin gözümüz tarafından kavranmakla kalmaz, montaj odasında "inşa edilir"). Eisenstein, şaşırtıcı montaj tekniğiyle dünyayı ressamın yaptığı kadar radikal olarak eşzamanlı yaratıp betimlemediyse de, sinematik kübizm esinlerinin açığa çıkmasına yardımcı oldu.[49] Sinema nesnelerin "sessiz, dinamik gücü"nün incelenmesinde de kübistlere yardımcı oldu. 1920'lerde Fernand Leger şöyle yazdı: "Hareketli resmin icat edilmesinden önce bir ayak-bir el -bir şapkada gizil olan imkânları hiç kimse bilmiyordu. "[50]

Leger'in bu sözleri bir başka sorunu ortaya koyar. Psikolojik portreden vazgeçen kübistler insanın fiziksel görünüşünü ve yüzünü algılayışımızdaki belirsizlikleri açığa vurmaya çalıştılar ve bunları resmin üzerinde yüzeyleştirilen bir düzlemler ve geometrik yapılar örgütlenmesi olarak anlattılar. Bilimsel teorileştirmede olduğu gibi, dünyanın muazzam karmaşıklığına onu yeniden kurgulamaya yönelen bir gözle hâkim olmak için, bütün

---

[49] Sypher, *From Rococo to Cubism*, s. 274-276; Arnold Hauser, *The Social History of Art* (New York, 1958), C. 4, s. 239.

[50] Chipp, *Theories of Modern Art*, s. 279-280. Ayrıca bkz. John Berger, "Fernand Leger," *Selected Essays and Articles: The Look of Things* (New York, 1972), s. 107-121.

insani ve fiziksel formları temel biçimlerine indirgeyip basitleştirdiler.[51] Kendi teknolojimizi genellikle makineleşmiş olarak kullanan bizlerin, bu kişisizleştirici bakış açışını potansiyel bir umut kaynağı olarak görmemiz zordur. Ancak kübistler için bu mekanik odak, modern sanayi toplumundan kopmuş, kendi kişiliğini oluşturan tecrit edilmiş bir deha, bir kahramanlık figürü olarak sanatçı fikrinin bir yana bırakılmasını sağlayan bir araç oluşturdu.[52] Kübistlerin teknolojik toplumu ve onun kültürünü kabul etmeleri bir Fransız entelektüel ikliminde gerçekleşti. Bu iklim, bilim, kent hayatı, makineleşme vb. ile on dokuzuncu yüzyılın daha hızlı sanayileşen İngilteresinden ya da 1870-1945'in Almanya'sından daha açık olmuştu.

Modernizmin 1900'de siyasal ve entelektüel liberalizme indirilen çok yönlü darbelerle ilgili olduğunu söyledik. Bu durum kübistlerin analitik zekâyı, toplumsal üstünlük duygusunu, bilimsel ve endüstriyel umudu savunmalarıyla çelişik görülecektir. Ancak kübist yaklaşım liberal (ve sosyal demokrat) görüşle aynı değildir: Geleneksel amprisizm ve yavaş, doğrusal ve evrimci ilerlemeye duyulan güven, nesnelerin görünüşteki durgunluğuna kübistlerin devrimci saldırısıyla karşılanmıştır. Durgun görünen nesneler parçalara ayrılmış, iç içe geçirilmiş, resmin yüzeyinde yeniden bir araya getirilmiştir. Zamanın her ânı bu türden muhtemel sentezlerle oluşturulur; böylelikle insan faaliyeti ve algısı dünyayı yeniden kurar. Yeni "Aydınlanma" aslında modern fiziğin aydınlanmasıdır.

Kübist başlangıcın (1907-14) bir başka üstünlüğü, bu hareketin Avrupa'da yeni bir sosyalist militanlıkla çakışmasıdır. Bu

---

[51] John Berger, *Success and Failure of Picasso* (Londra, 1963), s. 56-57.
[52] Bowness, *Modern European Art*, s. 127.

dönemde Fransız sendikalistleri, Alman Sol Sosyal Demokratları ve Rus Bolşevikleri, Marksizm'in İkinci Enternasyonali etkilemiş olan evrimci ve parlamenter versiyonlarından koptular. Savaş öncesi yıllarda, Kübist ressamlar bu türden bağlantıları kuşkusuz bizzat kurmadılar. 1917'den sonra onları izleyenler Rus ve Alman konstrüktivistleri, Alman dadaistleri ve Fransız gerçeküstücüleri, onların yaptıklarından radikal siyasal sonuçlar çıkardılar. Sembolizmde olduğu gibi bu hareketlerde de modernist estetik, liberal siyasetlerin ve entelektüel varsayımların krizinden çıkıp gelişti. Ancak burada geliştirilen şey, siyasal geri çekiliş ve estetizm değil, yeni bir devrimci zorunluluk, toplumsal ilerlemenin basit biçimde gerçekleştirilmediğine -özellikle halk arasındaki çeşitli tutucu alışkanlıklar nedeniyle- kübizmin dilinde üstü kapalı biçimde var olan türden modernist kültürel taktiklerle karşı karşıya gelen bu alışkanlıklara saldırarak, fiilen daha da ileri götürülebileceğine dair bir duygu idi.

1920'lerin bu Marksist modernizmini araştırmaya Sovyetler Birliği ile başlamak uygun olur. 1917'yi izleyen on yıl içinde Rus ressamları, şairleri, mimarları, tiyatro ve sinema yönetmenleri, nihai olarak kübizmden türeyen modern sol sanatın bütününü kapsayan bir dizi model ürettiler. Bu dönem, Anatoli Lunaçarskiy'nin eğitim bakanı olarak görev başında bulunduğu dönemdi ve parti önderliği kültürel yeniliklere görece hoşgörülüydü. Trotskiy'nin *Edebiyat ve Devrim*'i, 1922'de bu ruhla yazıldı. Rus yazarlarının büyük çoğunluğu (sembolistler ya da gerçekçiler) devrime karşı çıkıp (fütüristler başlıca istisnayı oluştururlar) sürgüne gönderilirken, pek çok görsel sanatçı yeni bir özgürleşmiş kültür ve sanayileşmeyi temel alan bir toplum umuduyla

muzaffer komünistlere katıldılar.[53] Onlara göre, yönetimdeki komünistler için "sanayileşme fikri şiirsel bir güç kazanmıştı; çünkü bunun acı çekme ve katlanma yerine, tarihin bütün bir aşamasını ortadan kaldıracak bir tarz sunduğu görülüyordu"[54]. Nitekim devrim sonrası Rus sanatında makine ve materyal üretiminin genellikle ütopyacı (ve zaman zaman naif) bir tarzda kutsanması, kuşkusuz, ülkenin batı Avrupa'ya kıyasla ezici yoksulluğu ve ekonomik geriliği ve bu ülkenin batılılaşmış entelektüellerinin modernliğe ulaşan alternatif (sosyalist) bir yol bulma umutlarıyla ilgiliydi.

İtalyan fütürizmi (fütürizmin daha yıkıcı çılgınlıklarından yoksundu) ve Fransız kübizmi I. Dünya Savaşı'ndan hemen önceki Rus resim ve şiirinde hissedilmişti. 1917'den sonra Lissitskiy, Eisenstein, Tatlin, Mayakovskiy, Rodçenko, Meyerhold gibi Rus sanatçıları ve diğerleri, bu uğraşıyı siyasal ve toplumsal anlamda genişletmeye çalıştılar. Bu yılların deneysel tiyatro, sinema, geometrik tipografya ya da mimari planlarında (bunlar genellikle "konstrüktivist" olarak biliniyordu) makine, bizzat anıtsal ürün için model ya da metafor haline geldi. 1923 tarihli bir konstrüktivist manifestoda şu sözler yer alır: "Nesnenin maddi oluşumu estetik bileşiminin yerini alacaktır. Nesne bir bütün olarak ele alınacak ve böylece ayırt edilebilir bir üslubu olmayacak; sadece bir araba, bir uçak ya da buna benzer bir şey gibi sadece bir sanayi ürünü olacaktır."[55] Sanatçı, Tatlin'in meşhur "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" ya da Naum Gabo'nun "Bir

---

[53] Gleb Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953* (Morman, Okla, 1971), s. 5; Camilia Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* (Londra, 1962), s. 215.

[54] John Berger, *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR* (New York, 1969), s. 216.

[55] Gray, *The Great Experiment*, s. 249-250.

Radyo İstasyonu Projesi"nde olduğu gibi kolektif olarak yönlendirilen bir teknoloji peygamberi haline geldi.[56] Ne var ki konstrüktivistlerin sanat, sanayi ve toplumsal hayatı bütünleştirmek için yaptıkları muhteşem girişimin en doğal alanı olan mimari genellikle onlara kapalıydı; Tatlin ile Gabo'nun hazırladıkları projeler, 1917'yi izleyen ilk on beş yıl içinde ülkenin yaşadığı ekonomik sıkıntılar yüzünden asla inşa edilmedi. İnşaat ekonomik olarak yeniden mümkün hale geldiğinde, 1932'de, sosyalist gerçekçilik artık resmi bir üslup oluşturmuştu[57]

Konstrüktivizm, mimari yerine tiyatro ve sinema alanlarında daha tam olarak gerçekleştirildi. Vsecod Meyerhold'un 1920'lerde yönettiği, Brecht üzerindeki etkisi tartışılmaz olan[58] oyunlarda, canlandırmaya dayanan göreneksel sahne düzeni tamamen ortadan kaldırıldı. Perde ve natüralist sahne donatımının yerinde, yapı iskeleleri, küpler ve kemerler gibi "konstrüksiyonlar" dışında hiçbir şey yoktu. Bunlar ve başka dinamik geometrik nesneler oyunlardaki aksiyonun parçasıydı. Aktörler ve nesneler neredeyse sürekli bir hareket halindeydi. Bu arada drama, ışık spotlarıyla, yansıtılan film bölümleriyle ve genellikle popüler tarzda bir müziğin (akordiyonla çalınan bir parça veya caz parçaları) arada bir oyuna eşlik etmesiyle tekrar tekrar "kesintiye" uğratılıyordu. Meyerhold'un "biyomekanik" dediği şeyi temel alan hareketler, Stanislavskiy'nin geliştirdiği natüralist tarzlara doğrudan saldırıyor ve her biri farklı bir duyguyu canlandıran ama taklit etmeyen, kişisizleştirilmiş, stilize edilmiş ve sembolik jestler (genellikle jimnastik figürlerinden alınmış) biçimini alıyordu. Meyerhold, kişileştirilmiş karakterlerden radikal biçimde kopa-

[56] Berger, *Art and Revolution*, s. 37-46.
[57] Gray, *The Great Experiment*, s. 251.
[58] John Willet, *The Theatre of Bertolt Brecht* (New York, 1968), s. 208.

rak, aktörlerini mensup oldukları ekonomik sınıfa göre ayırdı: Belirli fiziksel hareketler şu ya da bu sınıfı sembolize ediyordu. Meyerhold kendi tiyatrosunun popüler hitabını ve yüksek sanatın tutucu geleneklerine karşı gerçekleştirdiği saldırıyı pekiştirmek için, saray soytarılarını, sirk akrobatlarını ve palyaçoları ya da *commedia dell'arte* figürlerini kullandı. Ortaya konan performans tamamlanmış bir ürün değil, aktörlerin ve izleyenlerin açık uçlu bir yaratısıydı ve izleyenler oyunun oluşumuna fiilen katılıyorlardı.[59] Oluşturulan ortamlar ve hareketler çağdaş sanayi dünyasını ortaya koyarken bunları sadece "temsil" etmiyordu; izleyenin, kendi başına bir üretici güç olan bir tiyatro atölyesinde bulunduğunu unutmasına asla izin verilmiyordu.

Benzer türde bir Marksist konstrüktivizm, Meyerhold'la birlikte çalışan Sergey Eisenstein'ın sinema çalışmasında da görüldü. Eisenstein daha önce söz ettiğimiz kübist montaj tekniklerini kullanarak, mimari yapımın sinemacılıkta yer aldığını ("fotoğraf" değil "yapı") ve ekonomik sınıflar ile üretici güçlerin toplumsal süreçte diyalektik çarpışmalarını kanıtlamaya çalıştı. Eisenstein, Meyerhold'un kolektif insan tiplerine, kahraman kitlelere ve sanayi makinelerine yaptığı vurguyu paylaştı. Ancak yaptıklarının özü ve toplumsal bakışı süreksizdi; imgelerin, nesnelerin ve toplumsal güçlerin çatışmasından oluşuyordu. Bunları yazılarında, daha ziyade öteki sinemada bulduğu daha sürekli evrimci "parçaların bağlanması" ile özellikle karşı karşıya getirdi. Eisenstein'a göre montaj en iyi şekilde "otomobil ya da traktörün hareket etmesini sağlayan içten yanmalı motorun patlama dizileriyle" kıyaslanabilirdi.[60] Eisenstein izleyiciyi, düz anlatıyı kolayca haz-

[59] *Meyerhold on Theatre*, der. Edward Braun (New York, 1969), s. 159-166 ve 183-203; Henri Arvon, Marxist Aesthetics, s. 60-64.

[60] Sergei Eisenstein, *Film Form and Film Sense* (New York, 1957), s. 38.

meden her zamanki pasif tüketimden kurtarmak için, bilinçli olarak sarsmaya çalıştı. Bu pasif tüketim yerine fotoğrafların ve sembolik imlemelerin şaşırtıcı biçimde yan yana getirilmesini sağladı. Bunlar izleyiciyi dikkatli olmaya, imge ve olayları aktif biçimde ilişkilendirmeye zorluyordu. Eisenstein kamerasını seçilmiş fiziksel ayrıntılar üzerinde yoğunlaştırarak sadece bir ayrıntıyı yakından göstermekle (örn., Potemkin'deki doktorun gözlükleri) kalmıyor, görülmesi gereken sembolik ayrıntıları izleyicinin bilinçli katılımını sağlayacak şekilde dikkatle birleştiriyordu.[61]

Nihai olarak kübizmden türetilen araçları kullanan modern Marksizm 1920'lerde Almanya'da da görüldü. Dadaist montaj her yerde, saygıdeğer mantık ve akla karşı bilinçli nihilist saçma, rastlantısal ve anlamsızlıkçı protesto ile birleştirildi (Dünya Savaşı'nın mekanikleşmiş dehşetinin yol açtığı çöküntüyü anlatarak).[62] Ne var ki bu akım 1919'da Berlin'de komünistlere duyulan büyük sempatiyle birleşti ve sert -ama kesinlikle açık- bir toplumsal eleştiri sanatı olarak gelişti. Özellikle Richard Huelsenbeck, John Heartfield ve en önemlisi George Grosz (Sovyetler'deki gelişmelerin tam olarak bilincindeydi) gibi sanatçılar, Alman hâkim sınıflarına ve militarist ethos'una sert saldırılarda bulunmak için, tuval üzerinde ya da yan yana getirilen fotoğraflarla montajı kullandılar.[63] Öteki cephede Dada akımı ile birleşen deneysel tiyatro yönetmeni ve teorisyen Envin Piscator, Me-

---

[61] Thorold Dickinson, *A Discovery of Cinema* (Oxford, 1971) s. 24.

[62] Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, s. 203; Berger, *The Moment of Cubism*, s. 29-31; Tristan Tzara, "Dada Manifesto," *Paths to the Present* içinde, der. Eugen Weber (New York, 1960), s. 247-253.

[63] Beth Irwin Lewis, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic* (Madison, Wisc., 1971), s. 52-61; Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (New York, 1970), s. 632-637.

yerhold'un fikirlerini Almanya'ya aktardı. Piscator kişileri tamamen sınıf mücadelesi içindeki "epik" rollerine tabi kıldı; çoklu ve eşzamanlı film projeksiyonları, gazete manşetleri ve hareketli platformlar gibi modern teknik medyayı hem mücadelenin tarihsel çağını tanımlamak hem de yorumlanmış ve doğrusal olmayan niteliğini açığa çıkarmak amacıyla, eylemi "kesintiye uğratmak" için kullandı. Bu akımı önceleyen Meyerhold ve onu izleyen Brecht'te olduğu gibi, bu türden "konstrüktivist" yöntemler, izleyenleri kolektif eyleme geçirmek için kullanıldı.[64]

Özgül olarak daha az Marksist, ancak konstrüktivizm temelinde eşitlikçi bir sanat geliştirmeyi savunan bir çaba, 1918'de kurulan meşhur Bauhaus mimarlık okulundan geldi. (Okul, önceleri Alman dışavurumculuğundan çok fazla etkilenmişti, ancak 1922'den sonra giderek konstrüktivist tutum ve tasarıları benimsedi.) Bauhaus ortak çalışanları, sanatçıyı sanayi üretimine yönlendirerek toplumsal olarak demokratik bir sonuca yönelik modern araçlar oluşturmaya çalıştılar. Okulun öncü ismi Walter Gropius'un yazdığı gibi, sanatçı, "başka türden araç olarak makineyi kullanmak suretiyle, kitlesel olarak güzel şeyler üreterek, sanatı halka götürebilir."[65] Modern geometrik ve fonksiyonel tasarım, çeşitli sanatçı-emekçilerin koklektif çabasıyla üretilen bir ürün, bir "el emeği" biçimi olarak sanat kavramıyla ilişkilendirildi.[66]

1920'lerde Almanya ve Rusya'daki sanatsal faaliyetin bu örnekleri, siyasal olarak solcu (doğal olarak Marksist) kübist türevlerin oluşturduğu geniş yelpazeyi gözler önüne serer. Ne var

---

[64] Jürgen Rühle, *Theater und Revolution* (Münih, 1963), s. 132-158.
[65] Akt. Barbara M. Lane, *Architecture and Politics in Germany*, 1918-1945 (Cambridge, Mass., 1968), s. 67.
[66] Agy., s. 50-51 ve 57.

ki dönemin başlıca Fransız post-kübist hareketi gerçeküstücülük, daha karmaşık ve belirsiz bir örnek oluşturur. Gerçeküstücülük, bir perspektiften kübist estetiğe bir alternatifi temsil etti: Kübistler dünyanın nesnelerine nüfuz etmeye ve onları yeniden yapılaştırmaya çalışırken, gerçeküstücüler kendi fantezilerini özgürleştirmeye gayret ettiler. Ancak gerçeküstücüler düşgücüne bazı kübist yaklaşımlarda da bulundular. Bunlar Freudcu psikolojiye ve ilk Parisli avangardlara (özellikle sembolistlere) yaklaşarak, kendi "otomatik yazı"larında ve "serbest çağrışım"larında bir düş mantığını ortaya koymaya çalıştılar, ancak bu materyali kendi sanat ve edebiyatlarında radikal olarak, ayrı imgeleri resimler halinde yan yana getirerek canlandırdılar. Nitekim büyük bir önem kazanan on dokuzuncu yüzyıl şairi Lautréamont[67] şu gözde gerçeküstücü imgeyi yorumlamıştı: "O bir teşrih masası üzerinde tesadüfen bir araya gelen bir dikiş makinesi ile bir şemsiye kadar... yakışıklıdır."[68] "Ruh rastlantıyla seçilmiş iki nesne arasında var olan en aykırı uyumu yakalamak için hayret verici bir biçimde kışkırtılır," diye yazar Andre Bréton, "ve şairler yanılma korkusu olmaksızın birinin ötekine benzerliğinden daima söz edilebileceğini bilirler."[69] Ne var ki gerçeküstücüler dadaist anti-mantığın kaotik kendiliğindenliği yerine, bir "objektif değişim" nosyonunu, rastlantısal ve gizli düzenin çelişkin ilkelerinin eşzamanlı varoluşu nosyonunu geliştirdiler. Nitekim Aragon ve Breton, Paris'te günlük hayatla ilgili anlatılarında, "günceli kurgusala dönüştürmek için hiçbir girişim

---

[67] Maurice Nadeau, *The History of Surrealism* (New York, 1965), s. 75-76.
[68] Akt. Roger Shattuck, "Surrealism Reappraised," *The History of Surrealism* içinde, Maurice Nadeau, s. 25.
[69] Akt. Roger Short, "Dada and Surrealism," *Modernism* içinde, der. Bradbury ve McFarlane, s. 303.

olmaksızın rastlantının (örneğin, zorunluluk ile şansın buluşması) tesadüfi olgusallığı"nı araştırdılar[70] Aragon, *Le Paysan de Paris*'de kendi yöntemini açıklarken şöyle yazıyordu: "Gerçeklik görünüşteki çelişki yokluğudur. Hayret uyandıran şey gerçeğin içinde görülen çelişkidir.".[71]

Gerçeküstücüler eşzamanlı ve karşılıklı olarak yüz yüze gelen içsel ve dışsal deneyimleri anlattılar ve en uç natüralist ayrıntılara yer verdiler. Örneğin Dali, Tanguy ve Ernst'in resimleri kendi fantezilerinin fotoğrafları gibidir. Bu montaj genellikle düşleri model alarak toplumsal dünyayı yeniden oluşturmaya yardımcı olma amacını taşıyordu. Bunlar sembolistleri izleyerek, zihinde yankılar olarak kalan nesneler dünyasının izlerini ve imgelerini romantik tarzda ifade etmeyi reddettiler. Buradaki "nesnellik" lenguistik ve imgesel biçimler alır: "Özellikle bir gece, tam uyumak üzereydim ki," diye yazıyordu Breton, "bir cümlenin farkına vardım... pencereye vuruyordu."[72]. Ne var ki kübistlerin ardılları olarak gerçeküstücüler bu imgeleri dinamik çatışma ve radikal montaj içinde, fakat "gerçeğin derinlerdeki temelleri"ne daha fazla işaret ederek sundular ve bunu özellikle uyanma ve düş kurma deneyimlerinin alışılmış tecrit durumundan izleyicileri sarsarak çıkarmak suretiyle yaptılar.[73] O halde, Breton zihnin eleştirel yetiden yoksun bırakıldığını ve "pek çok yansımanın sessiz alıcısı, mütevazı bir kayıt makinesi" haline

---

[70] Shattuck, "Surrealism Reappraised." s. 20; mükemmel bir tartışma için bkz., Peter Bürger, *Theorie der Avant-Garde* (Frankfurt, 1972), s. 87-92.

[71] Louis Aragon, *The Nightwalker*, çev. Frederick Brown (Englewood Cliffs, N. J., 1970), s. 166. Bu *Le Paysan de Paris*'nin İngilizce edisyonudur.

72 Andre Breton, "What is Surrealism?", *Paths to the Present* içinde, der. Eugen Weber, s. 261.

[73] Andre Breton, "First Surrealist Manifesto," *Surrealism* içinde, Patrick Waldberg (Londra, 1965), s. 66-75; Breton, "What is Surrealism?", s. 253-279.

geldiğini öne sürse bile, görünüşte "serbest çağrışımlar pasif bir biçimde "alımlanmaktan" ziyade "imal edilmişlerdi."[74].

Çok hassas bir işe girişen gerçeküstücüler, büyük zorluklarla karşılaşarak "bilince teslim olma" ve psişik otomatizmi toplumsal devrim ile dengelemeye ve ikisi arasında bağlantı kurmaya çalıştılar. Pek çoğu 1927'den sonra ya da buna yakın tarihlerde Komünizm'e kazanıldı ve böylelikle idealist estetiğe ve burjuva kültürüne karşı verdikleri savaşa Marksist materyalizmi soktular. Ancak gerçeküstücüler Marksist felsefe ve siyasal eyleme köprü kurmaya çalışırlarken, 1920'lerin sonunda giderek Stalinist, denetim altına giren resmi komünizmin mekanik materyalizminin ve diktatörce davranışının engellemesiyle karşılaştılar.[75] Ancak Komünist harekete bağlılık, kısmen onların özellikle 1950'den sonra pek çok avangardın kaderi olan burjuva kamuoyu tarafından eğlenceli bir rezalet olarak kabul edilmeye ya da Paris edebiyat dünyası tarafından soğurulmaya karşı giriştikleri savunmada bir işlev görebildi.[76] Kuşkusuz bu saf anlamda estetik bir duruş değil, kültürel soğurulmazlığın savunulmasında bir siyasal mesafe koyma eylemidir. Bu açıdan bakıldığında, bu türden bağlılıklar bir süre için başarılı olmuştur.

1930'ların sonunda Benjamin ve Adorno, gerçeküstücülerin denetim dışı bir şeyleşmiş dünyanın deneyimini yansıtmakla mı kaldıklarını ("bilinçdışı"nın verilerine egemen olduğu için bu dünyaya teslim olurlar), yoksa bu dünyaya ciddi ve etkin bir biçimde karşı mı çıktıklarını (alışılmış mantık ve zihinsel çağrı-

---

[74] Breton, "What is Surrealism?", s. 264.

[75] Balakian, *Surrealism*, s. 135-139; Ferdinand Alquié, *The Philosophy of Surrealism* (Ann Arbor, Mich., 1965), s. 56-67; Herbert Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbor, Mich., 1969), s. 86-116.

[76] Roger Short, "The Politics of Surrealism," *Left-Wing Intellectuals Between the Wars*, 1919-39, der. Walter Laqueur ve George L. Mosse (New York, 1966), s. 23.

şımları şoklara uğratarak) tartışıyorlardı. Bu konuya bir sonraki bölümde döneceğiz. Bu noktada gerçeküstücülüğün nasıl da kararsız göründüğünü belirtmek yeterlidir: Birbirinin yerini alan harekete geçme ve hareketsizlik durumları, umut ve umutsuzluk, Batı ve Orta Avrupa'da erken Rus konstrüktivizminin neşeli ütopyacı ruh haline ters düşen savaş sonrası karışıklıklarının hem ustası hem de tanığı olma.

Gerçeküstücüler ile konstrüktivislerin paylaştıkları şey Fransız modernist estetiğinin devamı ve gelişmesi idi: Sadece gerçekçi "mimesis"in değil, aynı zamanda romantik tarzda kendini ifade etmenin bir reddiyesi; dil, imge ve sesin nesnelleştirici ve kişisizleştirici işlevleri üzerinde odaklanma. Fransız modernistlerinin izledikleri bu yön, bir sonraki karşılaştırmalı odaklanmada, I. Dünya Savaşı yıllarında Almanya ve Avusturya'daki dışavurumcu avangardlarda daha belirgin hale gelecekti.

* * *

Gevşek bir estetizm (Fransa'dan gelen akımların etkisinde) Viyana'da sanatsal modernliğin ilk dalgasına, 1890'dan sonraki postliberal entelijansiyanın en yüksek noktaya ulaştırdığı bir siyasal umutsuzluk kültürüne damgasını vurdu.[77] Ne var ki savaştan önceki daha dışavurumcu on yıl içinde, acı ve korkunun yükseltilmiş biçimde dolaysız iletimi sanat alanında ifade edildi (örn., Klimt'ten Schiele ve Kokoschka'ya kadar uzanan bir yol boyunca).[78] Almanya'da ise tam tersine, dışavurumcuların retorik yoğunlukları ve görsel alanda yaptıkları şiddetli çarpıtmalar, natüralist edebiyatta, 1890'ların Berlin avangardında hissettikleri duygusal ifadesizliğe karşı tepki olarak gelişti. Ne var ki dışavu-

---

[77] Bkz. Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna.*

[78] Bu değişim için bkz. agy., son bölüm; ve Johnston, *The Austrian Mind*, s. 143-147.

rumculuğun çeşitli yerlerdeki dolaysız art alanı ne olursa olsun, bu 1905-20 hareketi Almanca konuşulan dünyaya ilk kez kendi ayırt edici modernist sanatlarını sağladı. Bu kuşağın sinirli, tahrik olmuş ve acı çeken resimleri, oyunları ve şiirlerinde, Avusturyalı ve Alman sanatçılar, yabancı ve baskıcı olarak hissettikleri her şey; makine, kent, aile ve "kitleler"in karşısında yaşadıkları içsel kargaşayı yansıttılar. Bu yıllarda kübistler duraksamadan dünyasal nesneleri ayrıştırıyor ve yeniden bir araya getiriyorlardı; dışavurumcular ilkel ve acılı bir dindarlık ruhuyla, içsel acıları benliklerindeki hapishaneden umutsuzca kovmaya çalıştılar.

Dışavurumcu yazarlar eserlerinde genellikle kendini küçük görme, suçluluk ve değersizlik duygularının üstesinden gelmeye çalıştılar. Toplumsal dünyada işlevlerinin olmadığını hisseden - genellikle kıskandıkları pratik, dengeli burjuvazinin (çoğu kez kendi babaları) aksine- duyarlı sanatçılar ve beyinsel entelektüeller olarak herkesin paylaştığı bir yenilenme acısını ve özlemini açığa vurarak "insanlık" ile bağlantı kurmaya çalıştılar.[79] Ortaya çıkan eserler "biçim ve yapıyı duygusal ve görüntüsel deneyime tabi kılma (konusunda) ortak (bir) kararlılık" gösterir. Önde gelen ressamlardan biri, Edvard Munch, "doğadan gelen bir feryadı hissetmiş" ve bu acıyı tuvallere yerleştirmişti.[80] İzlenimci ressamlar Alman Gotiği'nin ve Reformasyon'un acı çeken İsa tasvirlerini ya da ilkel heykel üsluplarını alarak, insan figürünü şiddetle ve saldırgan bir biçimde çarpıttılar.[81] Kandinskiy ilkel sana-

---

[79] Walter H. Sokel, *The Writer in Exterimis: Expressionism in Twentieth Century Literature* (Palo Alto, Calif., 1959), özellikle 4 ve 5. Bölümler.

[80] Victor H. Miesel, der., *Voices of German Expressionism* (Englewood Cliffs. N.J., 1970), s.1.

[81] Peter Selz, *German Expressionist Painting* (Berkeley, Calif., 1957), s. 12-19. Dışavurumcu edebiyat ve resimde "saldırgan deformasyon" için bkz. Richard Mamann ve Jost Hermand, *Expressionismus* (Münih, 1976), s. 44-57.

ta olan eğilimlerini şu şekilde açıkladı: "Bu saf sanatçılar tıpkı bizler gibi eserlerinde sadece içsel ve özlü duygulan ifade etmeye çalıştılar; bu süreç içinde doğal olarak rastlantıya önem vermediler."[82] Dışavurumcu yazarlar, içsel patlamaları fiziksel olarak ifade edecek şekilde zorlamak için, kıyılmış, iç içe geçmiş ya da tersyüz edilmiş cümleler, tek heceli çığlıklar ya da öfkeli abartmalar kullandılar. Amaçları -eserleri modern olduğu kadar estetiktir de- etik, ruhsal ya da "siyasal"dı; bir acı çekenler topluluğunun oluşmasına yardımcı olmak için şiddetli acıları iletiyordu. Bir başka düzeyde bu faaliyetin büyük kısmının, belirlenmiş hedefleri ne olursa olsun genellikle tedavi edici bir işleve hizmet ettiği görülür: "acının, sanata, sanatın yaydığı kadar yansıtılmış olmadığı görülür."[83]

Dışavurumculukta şiddetli bir aşk ve kardeşlik arzusu ve özlemi genellikle yan yana durur. Acılı ve apokaliptik inancın sözlüğünde "uçurum", "karanlık", "çığlık", "iyilik", "his", "aşk", "ruh" vb. sözcüklerin sık sık kullanıldığı görülür. Nolde'nin resimleri ve Barlach'ın heykelleri ruhsal bir masumiyet özleminin görsel örneklerini oluşturur; ancak I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda belirgin bir Armageddon beklentisi vardır. Bu sanatta serbest kalan erotik ve şiddetli içgüdüler belirgin bir yoğunlukta ifade edilir. Bu yoğunluk 1905 ile 1920 yılları arasında, on dokuzuncu yüzyılın Victoria tarzındaki kültürel süperegosunun püriten estetizmine ve baskıcılığına karşı Almanya ve Avusturya'da

---

[82] Wassiliy Kandinskiy, "Conceming the Spiritual in Art," *Paths to the Present*, der. Eugen Weber, s. 211-212 ve 220.

[83] Rosen, *Arnold Schoenberg* (New York, 1975), s. 15.

meydana gelen daha genel bir orta sınıf kültürel isyanıyla ilgili olmuştur.[84]

En dışavurumcu eserlerde -Kafka'da, Schoenberg'de ve Beckmann'da, örneğin- özellikle çözüm, uyum ya da kolayca sağlanan rahatlığın reddine ağırlık verilir (Adorno'nun Schoenberg değerlendirmesinde vurgulanacak bir nokta):[85] Örneğin, Kafka'nın paradoksları ya da "özgürleşmiş (bir) ses uyumsuzluğu" nun sürekli değişen müzikal tonaliteleri. Schoenberg'in ses uyumsuzluğunu uyumlu seslerle çözmeme kararlılığı, yüzyıllarca müziğin temelini oluşturan armonik kadans geleneğinin reddedilmesiy-di.[86] Schoenberg, Kafka ya da Beckmann'ın eserlerinde sanatçının şiddetli acıları yeni biçimsel araçlarla iletilebiliyor, ancak kolayca teskin edilemiyordu. Bu nedenle dışavurumcu düş, dünyayı dışarda bırakan bir "karabasan"dır; deneyimin daha yüksek düzeyde ifadesi ya da zenginleştirilmesi şeklindeki aktüel düşlere sembolist ya da gerçeküstücü pek az ilgi gösterir.[87]

Ancak Kafka ve Schoenberg'in yeni biçimsel yöntemleri bütün dışavurumculuk çeşitlerinin tipik bir özelliği değildir. Hareket içindeki başlıca ayrılık, "inanç" ve "siyasal" kanatlar arasında değil -her ikisi de ruhsal ya da duygusal açlıklarla beslenir- sanatsal yapıtın retorik ve nesnelleştirici yöntemleri arasındaydı. Daha naif ve estetik olarak daha geleneksel dışavurumcular

---

[84] Arthur Mitzman, *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber* (New York, 1969), s. 251. Ayrıca bkz. aynı yazarın "Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis"i, *New German Critique* 11 içinde (Kış, 1977); ve Roy Pascal, *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society, 1880-1918* (Londra, 1973), s. 229-255.

[85] Örneğin bkz. Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, s. 39-40.

86 Rosen, *Arnold Schoenberg*, s. 64.

87 Sokel, *The Winter in Extremis*, s. 37-38.

(Johst, Ehrenstein, Rubiner ve genellikle Toller) kendi duygularını, bunları en mükemmel biçimde ifade edecek bağımsız bir biçimsel yoğunlukta vermeyerek, sadece belagatle ya da çığlıklar halinde aktarırlar. Harekette geçici olan, gerek estetik gerekse siyasal zeminlerde itiraz edilebilir olan, genellikle bu türdendi. Aşırı zihinsel durumları daha etkin bir biçimde ifade edenler, bunu biçimselleştirilmiş çeşitli nesnelleştirme araçlarıyla yaptılar: Wedekind ve Stemheim'ın yoğunlaşmış ve kışkırtıcı sinizmi; Barlach'ın heykellerindeki kişiselleştirilerek cisimleştirilmiş duygular; Georg Kaiser'in oyunlarındaki uzatılmış aforistik meseller (epik özellikleri Brecht'i etkiledi); "Sturm şiirleri"nin serbest lenguistik kısaltma ve soyutlamaları; Schoenberg'in seri halinde devam eden müziğinin katı biçimsel düzeni ve en önemlisi Kafka'nın rüya benzeri canlandırmalarının yanıltıcı biçimde basit klasik düzyazısı ve yoğunlaştırılmış parabolik formu.[88] Dışavurumcu nesnelleştirme, Schoenberg'e düşkün Theodor Adorno'nun öne sürdüğü gibi sembolist ya da kübist çeşitlerden dikkat çekici bir biçimde farklıydı. Modernizmin Fransız formları ya dilin, gözlemin ve sesin (sembolizmde ve gerçeküstücülükte olduğu gibi) nesnelleştirici niteliklerine kişisizleştirici teslimiyetten hoşnutluğu ya da onun entelektüel ya da fiziksel yeniden yapılanmasını (kübizm) haber vererek, "bilimsel" bir nesnel dünya araştırmasını açığa vuruyordu. Ne var ki dışavurumcuların ortaya koyduklan en etkin sanat, kendi kişisel izdüşümlerinin belirginleşmesi olarak nesnelleşti; Gregor Samsa'nın geçirdiği dönüşümün dehşet verici görüntüsünde olduğu gibi. Fransa'da modernistler genellikle romantik tarzda kişileştirilmiş öznelciliğe güçlü bir tepki gösterdiler. Ancak Alman dışavurumcu eser-

[88] Agy., s. 50-51, 106-113 ve 161.

leri özerk psikolojik benliğin bir biçimde tasfiyesini sergilediyse de, dışavurumcular için bu, egonun acı verici bir biçimde çözülmesi olmuştu. Bu çözülmenin nakledilmesi gerekiyordu. Burada "romantik" bireysellikten kurtuluş sevindirici olamıyordu.[89] "Benlik üzerine düşünceye dalına hiçbir teselli sağlamaz; çünkü kişi artık benliğin ne olduğundan ve nerede olduğundan bile emin değildir," diye yazıyordu. Anna Balakian dışavurumcular hakkında, "sembolistler için bir nimet olan dil kültü, insan ruhunun yoksunluğunu azaltacak herhangi bir teselli ya da herhangi bir güç sağlamaz."[90] Bu açıklama modern kültürdeki "insansızlaştırma" ile "üsluplaştırma"nın birbirine ters düşen biçimlerini anlamak bakımından hayati idi. Bu ilgilendiğimiz alan bakımından özellikle önemlidir. Bu türden ayrınlar burada ele alacağımız dört kişi arasındaki çatışmaların aydınlatılmasına yardımcı olacaktır. Bu kişilerin ikisi yeni kolektivist ve teknolojik çağda "öznelliğin sonu"nu benimsediler (kendi tarzlarında Rus ya da Fransız kaynaklarından yararlanan Brecht ile Benjamin), diğer ikisi Alman ya da Avusturya geleneği içinde, bununla savaşmaya çalıştılar (Lukács klasik nostaljiyle, Adorno ise modernist stoizmle).

Önceki bölümde Alman romantik toplumsal düşüncesinde, modern toplumsal hayatın getirdiği kişisel gelişmeye yönelik tehditler hakkında uyarıda bulunmanın ne kadar yaygın olduğunu gördük. 1870'den 1914'e kadar Almanya'da kentsel ve endüstriyel büyümenin hızlı travmatik etkisiyle birlikte, bu kaygı

---

[89] Bunun mükemmel bir örneği, hayatının sonuna kadar Schoenberg'in müziğinde acı veren bir uyumsuzluk ve parçalanma yönelişine rağmen romantizmin sürekli varoluşudur: Örneğin "melodilerin, heyecandan durgunluğa tonal salınım halinde yükseliş ve düşüşü," ve hiçbir melodik dizinin "hissedilir biçimde renksiz" olmayışı. Rosen, *Arnold Schoenberg*, s. 45-46.

[90] Balakian, *The Symbolist Movement*, s. 195.

Alman orta sınıfları, profesörler, entelektüeller ve sanatçılar arasında şiddetlendi.[91] Pek çok dışavurumcu şiir, oyun, film ve resim romantik toplumsal düşüncenin bir ana eğilimine (Kaiser'in *Gas*'ı ile Fritz Lang'ın *Metropolis*'i çok iyi bilinen iki örnektir) yeni bir güç kazandırarak modern fabrika ve kent hayatının gayri şahsi, mekanik, rutinleşmiş ve otoriter yönlerine ilgi gösterir.[92] Şeytanca teknolojik kent vizyonu, bu dönemin Alman şiirine yeni biçimsel unsurlar getirdi. Bu unsurların ayrışması ve birbiriyle şiddetle çarpışan imgeler ve anlamlar, bütünleşmiş insan "özne" idealinin değersizliğini ortaya koyar.[93] Soğuk, sanayileşmiş ve militarize olmuş, hâlâ ferah, görsel olarak cazibeli ve yavaş bir tempoyla sanayileşen Paris'ten çok farklı olan Berlin, pek çok dışavurumcunun kenti idi. Fransızların geliştirdikleri montaj tekniğinin aksine uyumsuz deneyimlerin yan yana gelmesi, dışavurumcular tarafından bir protesto ve uğursuz bir uyarı olarak sunuldu. Dışavurumcular yeni metropolise toplumsal ya da estetik bir uyum göstermediler ve bunu onaylamadılar.

Modern toplumda benliğin kaybedilişine doğrudan yöneltilen protesto, demagojik telkinle akıl dışı davranan yüzsüz otomatlara indirgenen kolektif "kitle"nin betimlendiği pek çok dışavurumcu oyun ve filmde en belirgin ifadesini bulur. 1920'lerde tiyatro ve sinemadaki konstrüktivisler ve Marksistler (Meyerhold, Eisenstein, Piscator ve Brecht) bireyleşmiş geleneksel karakterlerin yerine toplumsal "tipler"i (sanayici, işçi ya da asker gibi) geçirdiklerinde, modern toplumdaki kolektifleştirmeye

---

[91] Bkz. George L. Mosse, *The Crises of German Ideology* (New York, 1964); Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair* (Berkeley, Calif., 1961); ve Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933* (Cambridge, Mass., 1969).

[92] Sokel, *The Writer in Extremis*, s. 195.

[93] Pascal, *From Naturalism to Expressionism*, s. 143-180.

yönelik eğilimi açıkça benimsemişlerdi. Ne var ki onların eserlerinden ortaya çıkan dışavurumcu oyunlar, Ernst Toller'in *Man and the Masses*'inde (1919) olduğu gibi, derin bir kötümserlik ve düşkırıklığı ruhuyla kişinin toplumsal role (örn., "baba," "oğul," "kitle" vb.) boyun eğişini gösterir.[94] Bu tür örneklerde deneyimler naif ve retorik olarak ortaya konulur. Bu durum Kafka'nın kapsayıcı ve içselleşmiş toplumsal ve bürokratik denetimler karşısında, öznenin özerkliği için beslenen bütün umutların sinsice yok edilişini ustaca gösteren romanlarında ve öykülerinde çok daha belirgin biçimde ifade edilir.

Theodor Adorno, Marx'ın yanı sıra Freud'u da ele aldığı estetik ve toplumsal analizlerinde, geç burjuva çağının "bütünüyle yönetilen toplum"u dediği şeyde, "öznenin (kendi isteğiyle) çözülüşü" olarak ifade ettiği radikal izlenimci tezi kederli bir biçimde vurgulayacaktı.[95] Marksist yazarlar (örn., Adorno) "yabancılaşma" ve "şeyleşme"yi vurgulayarak bu tür konuları dışavurumcuların genellikle basit ve açık elitist yaklaşımlarından çok daha büyük bir ustalıkla ele almayı başardılar: Dışavurumcuların pek çok eserinde, bir ölçüde özerk seçim yapabilen ve kendi iradelerini ortaya koyabilen entelektüeller, robotlaşmış "kitleler"e ters düşerler.[96] (Bu elitizmin izleri Adorno ve öteki Frankfurt Marksistlerinde de açıkça görülür; ancak konstrüktivistlerin entelijansiyanın konumuna dair ortaya koyduklarından daha araştırıcı ve çok yanlı bir değerlendirme içinde.)

Pek çok dışavurumcu, kendisini belirleyen yeni bir kolektif özne" içinde bütünleşerek kişisel tecritin yüklerinden kurtulma-

---

[94] Agy., s. 148-149.

[95] Örneğin bkz. Theodor Adorno, *Minima Moralia* (Londra, 1974), s. 15-18 ve diğer pek çok pasaj.

[96] Pascal, *From Naturalism to Expressionism*, s. 148-149.

ya çalıştı. Bu özne ruhsal olarak şu ya da bu biçimde dönüşmüş bir "topluluk" oluşturuyordu. Bireysel güçsüzlüğe ya da kitle otomatizmine böyle bir alternatif umudu -Alman orta sınıfının atomize olmuş modern *Gesellschaft*'ı[97] yerine köklü *Gemeinschaft*'ı geçirmek için duyduğu özlemin bir başka versiyonuna varıyordu- Dünya Savaşı'nın sonuna doğru en yüksek noktaya ulaştı. Nitekim Ernst Toller siyasal eylem aracılığıyla "kitle içindeki insanı bulma, kitle içindeki topluluğu özgürleştirme" özlemi duyuyordu.[98] 1917-18 yıllarında, pek çok dışavurumcu siyasal olarak sarhoş oldu, ateşli bir yenilenme ya da *Wandlung* umuduna kapıldı. Ancak bu yenilenme tasarısı belirsiz kaldı. Kullandıkları anlamsız ve soyut dil ("yeni insan," "ruhsal devrim"), bu entelektüellerin Alman toplumunun geniş toplumsal tabakalarından ne kadar uzak kaldıklarını gösterir; ama aynı zamanda dönemin *chiliastic* (İsa'nın dirildikten sonra yeryüzünde bir yıl hüküm süreceği inancı -çn.) atmosferini yaratır. Bu atmosfer en iyi şekilde 1919 tarihli meşhur dışavurumcu antolojinin başlığını oluşturan, insanlığın hem "gündoğumu"nu hem de "günbatımı"nı zihinlerde canlandıran *Menschheitsdämmerung* sözcüğüyle sembolize edildi.[99] Savaşı izleyen dönem "ütopya" ve "apokalips" gibi pek çok belirsiz ifadeyi, aşırı umut ve korkuyu[100]

---

[97] Bu terimler, Cermanik romantik toplumsal düşünceye ters düşse de, 1890'larda, Ferdinand Tönnies'in meşhur sosyolojik araştırması *Gemeinschaft und Gesellschaft*'ta klasik biçimde tanımlandı.

[98] Ernst Toller, "Man and the Masses," *Avant-Garde Drama: Major Plays and Documents, Post-World War One*, der. Bernard F. Dukore ve David C. Gerould (New York, 1969), s. 162.

[99] Sokel, *The Writer in Extremis*, s. 164-169. I. Dünya Savaşı, 1918 Kasım Devrimi ve bunu izleyen dönemin dışavurumcu bildirileri için bkz. Miesel, *Voice* of *German Expressionism*, s. 151-188.

[100] Bkz. Ivo Frenzel, "Utopia and Apocalypse in German Literature," *Social Research*, 39:2 (Yaz 1972), 314.

(daima dışavurumcu bir biçim almasa da), savaş arası yıllar boyunca devam edecek olan bir tutumu beraberinde getirdi. Bütün bunlar farklı biçimlerde "Weimar kültürü"ne mensup dört Marksist figürümüzde de görülebilir. Viyana'da savaş sonrası dönemde açlığın, işsizliğin ve bürokratik çöküşün yol açtığı acılar, dönemin entellektüellerinin içinde yaşadıkları toplumun yavaş yavaş ölmekte olduğuna dair bezgin teşhislerini sürdürmelerini sağladı[101] - en çok Avusturya'da güçlü olan, Adorno'nun 1920'lerde Viyana'dayken özümlediği[102] apolitik kültürel modernist tutum. 1921 ve 1922'de çeşitli siyasal yönelimleri olan hareketlerin, sağın ve solun dağıldığı görüldü ve hemen arkasından yoğun biçimde öznel yaklaşımı olan pek çok eski dışavurumcu, hareketi reddetti.[103] Ancak akım 1920'lerin başına kadar tamamen ortadan kalkmadı. Örneğin, 1920'lerin sonundaki *Neue Sachlichkeit* üslubuna sızdı,[104] Alman sinema endüstrisi içinde özümlendi ve tutucu özellikler kazandı[105] ve daha sonra Picasso ve Meksikalı duvar ressamları gibi anti-faşistlere, 1930'lardaki acılı siyasal protestolarını ifade etmek için ihtiyaç

---

[101] Johnston, *The Austrian Mind*, s. 73-75 ve 165-180.

[102] Adorno'nun 1925'ten 1926'ya kadar Viyana'da geçirdiği bir yıl ve onların görüşünden etkilenişi hakkında bir tartışma için bkz. Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* (Boston, 1973), s. 22-23 ve daha kapsamlı olarak, Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and Frankfurt Institute* (New York, 1977), s. 11-17. Adorno'nun kariyerindeki bu önemli aşama bu çalışmanın 7. Bölümü'nde incelenecektir.

[103] Sokel, *The Writer in Extremis*, s. 192-226; John Willett, *Expressionism* (New York, 1970), s. 185-195.

[104] Helmut Gruber, "The German Writer as Social Critic, 1927 to 1933," *Studi Germanici*, 7:2/3 (1969), 258-286.

[105] Bkz. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton, N. J., 1960); ve Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Berkeley, Calif., 1969).

duydukları resim üslubunu sağladı.[106] Varlığını sürdüren ve birbiriyle çatışan başka dışavurumcu örnekleri 1920'lerin başından itibaren Batı kültürel hayatına girebildi. Ancak akımın en büyük etki ve görülebilirlik dönemi, I. Dünya Savaşı yılları artık geçmişte kalmıştı.

* * *

Bu kitabın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, araştırdığımız hareketlerin farklı özelliklerinin, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun yazılarında nasıl beslendiğini ya da eleştirildiğini inceleyeceğiz. Ne var ki Birinci Bölüm'ü tamamlarken modernizme yönelik Marksist tepkilerin, 1930'larda resmi sosyalist gerçekçiliğin resmen yürürlüğe girmesine kadar olan tarihini kısaca gözden geçirmemiz gerekiyor.

Modernist yaklaşımın evrimci ardıllıktan vazgeçişi ile genellikle Marx'ın yaklaşımının başlıca köşetaşları olarak görülen "akılcı iyimserlik"e varan formel üslup ve gerçekçi estetiğin nasıl bağdaşmaz olduğunu ortaya koymak kolaydır. Marx, denildiği gibi ilerlemeye inanırken, modernist sanat kararlı bir biçimde kötümserdir. Ancak bu her iki taraf için de yetersiz bir formüllendirmedir. Marx'ın on dokuzuncu yüzyılın liberal sürekli çizgisel ilerleme nosyonlarına yönelttiği eleştiriyi ihmal eden bu türden bir yaklaşım, onun Birinci Bölüm'de tartıştığımız endüstriyel kapitalist topluma ve teknolojik "iyileşme"ye gösterdiği karmaşık ve diyalektik tepkiyi gözden kaçırır.[107] Öte yandan modernistler, toplumsal umutsuzluktan çok daha fazlasını sergiler-

---

[106] Willet, *Expressionism*, s. 210-216.

[107] Bu durum konuya ilişkin bilgi sahibi yorumcular için bile geçerlidir. Bunlar Marx ile onun geniş çapta benimsenen karikatürü arasında yeterince ayrım yapamazlar. Sol bakış açısından modernizmin canlı ve yaratıcı bir savunusunu içeren yeni bir örnek olarak bkz. David Caute, *The Illusion* (New York, 1971)

ler. Daha genel olarak, özellikle 1905 ile 1930 arasında geçen on yıllarda, modernist akıma yönelik coğrafi yerleşim durumuna ya da içinde yaşanılan ana bağlı olarak çeşitli umut ve endişe karışımları oluşmuştur.

Marx kuşkusuz 1880'den özellikle de 1914'ten sonra, tarihin gidişatı hakkında pek çok Batılı entelektüel için savunulması daha da zor olan bazı akılcı ve cüretli varsayımları burjuva liberalleriyle paylaştı. Ancak Marksizmin ikinci Enternasyonal ve daha sonra Komünist hareket tarafından yayılan versiyonu önbelirlenmiş bir bilimsel yasalar seti, mekanik ekonomik tarih açıklamaları, kaçınılmaz ve sürekli bir tarihsel ilerleme teorisi ve bir endüstriyel üretkenlik kültü olarak, Marx'ın düşüncesinin sadece bir karikatürünü temsil ediyordu.[108] Böyle bir üstünlük noktasından hareket eden modernist estetik düşünceler –örneğin, ardışık doğrusal zamanla yetinmeme, eşzamanlılığın, "psikolojik" ya da "uzamsal" zamanın keşfedilmesi- ister istemez sorumsuz, kendine dönük ve hatalı bir yaklaşım olarak görülecekti. Hiç kuşkusuz, 'avangard'a sempati duyanlar da dahil Marksistler modernist kültürü eleştirme olanaklarına sahiptiler. (Brecht, Benjamin ve Adorno'nun sunduğu pek çok şeyi inceleyeceğiz.) Ne var ki nesnelci bir epistemoloji ve dogmatik tarihsel iyimserlik "ortodoks" Marksistlerin avangardın kültürel buluşlarından tamamen tecrit olmasına yardım edecek ve modernist deneyimin daha verimli biçimde ele alınmasını önleyecekti.

---

[108] İkinci Enternasyonal Marksizm'i ve özellikle onun öncü partisi SDP hakkında mükemmel bir değerlendirme için Bkz. George Lichtheim, *Maoism: A Critical and Historical Study* (New York, 1961), s. 253-351; Andrew Arato, "Reexamining the Second International," *Telos*, 18 (Kış, 1973-74), 2-52; ve Lucio Coletti, "The Marxism of the Second International," *Telos*, 8 (Yaz, 1971).

Estetik ve edebi biçim meselelerine gelince, sadece Marx'ın düşüncesindeki bazı yönler üzerinde odaklanma, Marksistler arasında sık sık hatalı kurallar koyan dar faydacı ve gerçekçi bir estetiğe götürmüştür. Bu da onları estetik üsluplarda sert bir tutum almaya yöneltir ve geleneksel formel sergileme alışkanlıklarını, özellikle de on dokuzuncu yüzyıla ait olanları terk etmelerine yol açar. Burada şunu tekrarlayabiliriz: 1. Marx sanatın çok geniş "kullanımlar"ı olduğunu, ki bunlardan biri sanatın doğrudan ekonomik ya da siyasal ihtiyaçlardan göreli özerkliğidir; ve kendi amacı bakımından sanatın yabancılaşmış ve ticari olarak araçlaşmış emeği temel alan bir topluma meydan okuduğunu gördü ve 2. Marx sanatı, sadece yansıtma ya da mimetik ifade olarak değil, bilinçli emek faaliyetinin öteki biçimleri gibi, insanın nesnel dünyayı üreterek dönüştürme faaliyetinin bir parçası olarak değerlendirdi.

Marx'ın formel sorunlara gösterdiği özel estetik duyarlıkların, yayınlanmış edebiyat yazılarındaki "içerik" analizlerinde bütünüyle açığa çıkmadığı doğrudur. Daha önemlisi, Marx'ın bakışındaki hümanist klasisizm unsurunun, özne ile nesne arasındaki modernist parçalanma ve bölünmelere (diyalektik ilişki yerine) karşı gayet iyi kullanılabileceği de (Lukács'ın yaptığı gibi) doğrudur. Hiç kuşkusuz Marx, modernizmdeki bütünleştirilmiş öznel benliğin terk edilmesi karşısında endişelenirdi. Ancak Marx'ın "yabancılaşma" ve "şeyleşme" teorileri, modern sanatlardaki "öznelliğin sonu"na sempati duyan tarihsel yorum için güçlü önermeler sağlar. Bu noktada, eserde ortaya konulan toplumsal sorunlara yanıt vermek için, üstü kapalı bir çerçeve sunan ve her şeyi bilen bir yazar sayesinde bir sanat eserinin bitirilmesi ya da tamamlanmasının (Lukács'ın perspektifi) gerekli olup olmadığı ya da (Benjamin ve Adorno'nun iddia ettikleri gibi) eleş-

tirmenin hedeflenmemiş ve parçalı tarihsel "doğru"yu bulup bulamayacağı ve sanatçının, modern belirsizlik ve beklenmedik olayların oluşturduğu koşullar altında, izleyicinin zorlayıcı sorularına yol açan açık uçlu eserler oluşturmasının (en iyi şekilde Brecht'in yaptığı gibi) men edilip edilemeyeceği sorulabilir. Modernist kültürün önemli yönleri -Brecht, Benjamin ve Adorno'nun farklı örneklerle tartıştıkları gibi- toplumsal felce ve şeyleşmiş bilince direnmek ya da bunların üstesinden gelmek için kullanılacak yeni formel stratejileri de pekâlâ içerebilirdi: Örneğin, "mesafe koyma" teknikleri, doğrusal zamana metaforik saldırılar, rutinleştirilmiş dile ya da atomize edilmiş deneyimlere karşı koymak yoluyla. Böyle bir görüşle, yirminci yüzyıl bağlamında zamanının en iyi sanatına Marx'ın diyalektik yaklaşımını, hem sanatın değişen statüsünün bir ürünü hem de yabancılaşmaya karşı bir öneri olarak geliştirmek mümkün olur.

Marx'ın kendi görüşlerinin taşıdığı potansiyel ne olursa olsun, modernistler ve Marksistler I. Dünya Savaşı'ndan önceki otuz yıl içinde birbirinden ayrı dünyalar oluşturuyorlardı. (gerçi 1920'lerde durum her zaman böyle değildi.) Daha erken dönemi anlamak için bu yıllardaki kültürel avangardın genellikle bohem ve aristokrat bir nitelik taşıdığını belirtmeliyiz. Bu yıllar genellikle proleter kitle hareketiyle ittifaka büyük bir ilgi duymayı önledi (kısmen yazarın ya da sanatçının yeni oluşan piyasadaki konumundan kaynaklanan bir durum). Eğer herhangi bir avangard siyaset var idiyse bu genellikle, örneğin 1880'lerin ve 1890'ların yeni izlenimcileri ve sembolistleri arasında ve 1907-14 yıllarında bazı kübist, dışavurumcu ve fütüristler arasında olduğu gibi, aşırı

liberter ve anarşist bir türde idi.[109] Öte yandan İkinci Enternasyonal (1889-1914) içindeki resmi sosyalist partiler, katı determinist ve iyimser bakışları nedeniyle, toplumsal kötümserliğin ya da keskin estetik özbilinçliliğin izlerini açığa vurabilecek herhangi bir şeyin küçümsenmesine çare bulamıyorlardı.

1890'larda Alman Sosyal Demokrat Partisi içinde natüralist edebiyat konusunda yapılan tartışma, bu dönemdeki sosyalist entelektüel dar görüşlülüğün önemli bir örneğini oluşturur. (Bu örneği kullanabiliyoruz; çünkü daha modernist okullar o sırada fazla ilgi görmüyordu ve her durumda natüralistler, kendi eserlerinin sembolistler, dışavurumcular vb. arasında bile daha belirgin olan özellikleri nedeniyle saldırıya uğruyorlardı.) 1890 ve 1891'de *Neue Zeit*'da, Alman Marksist hareketinin kurucusu Wilhelm Liebknecht ile dönemin sosyalist şair ve oyun yazarı Robert Schweichel, edebiyat alanındaki avangard natüralistleri burjuva kültürünün kötümser ifadesinden, çöküş halindeki bir sınıfın edebi reddiyesinden başka bir şey olmamakla suçluyorlardı. Partinin daha genç bazı üyeleri yeni kültürel formlara daha fazla sempati gösterseler de, bunlar fazla etkili olmayan kişilerdi. *Freire Volksbühne*'de, Sosyal Demokratlar'ın işçi sınıfını tiyatro gösterileriyle "eğitme" girişimi konusunda parti, izleyicilerin en azından dolaylı olarak bir sosyalist mesaj almalarını istedi. Formel sorunlara gelince, 1896'da Gotha'da natüralizm ve estetik teorisi üzerine yapılan parti tartışmasında, bizzat August Bebel, sosyalist bir harekette edebiyat ve sanatın, pek çok parti üyesinin bu meselelerdeki tutucu zevklerini bozmaması gerektiği şeklinde

---

[109] Bkz. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 94-101; Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, s. 237-326; Herbert, *The Artist and Social Reform*; ve Helmut Kreutzer, *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intelektuellen Subkultur vom 19 Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1971).

aleni bir uyarıda bulundu. Bebel sanat alanında geleneksel üsluplara karşı da ihtiyatlıydı.[110] Kuşkusuz SDP 1890'ların ortasında muazzam gelişme gösteren bir kurumdu. Büyük bir sendikal harekette köklenen bu kurum, İkinci Enternasyonal'in en güçlü kanadını oluşturuyordu ve on beş yıl içinde Reichtag'taki en büyük parti haline gelecekti. Partinin tarihsel iyimserliği ve evrimci ilerlemeye duyduğu güven, uzak görüşlü olmamasına ve entelektüel katılığına rağmen, anlaşılabilirdi. Ancak daha ilginç olan şudur ki SDP ve sendika önderleri için, olmaması halinde işçi sınıfının keyfini kaçıracak olan "bilimsel" zafer beklentisi, sosyalizmin başlıca cazibesiydi. Bu perspektiften ve bu önderlerin bağımsız entelektüellerin düşünce dünyası karşısında duydukları derin kuşku açısından bakıldığında, bu kişilerin "sosyalist gerçekçilik" beklentisiyle, "negatif" değil de açıkça "pozitif" olan bir edebiyat istemeleri şaşırtıcı değildir. 1896 konferansında bir parti görevlisi şu yorumda bulundu: "Yoksulluğa karşı mücadele etmek durumunda olan, işsizlik zamanlarında daima bunalımlı bir ruh haline kapılan işçi, yoksulluğun tekrar tekrar en belirgin renklerle betimlendiği bir sanattan hoşlanamaz.".[111] (Bu perspektiften bakıldığında, örneğin rahatsız edici ve zorlayıcı kübistleri savunmak, sanatlarının öngördüğü toplumsal potansiyeller ne olursa olsun, zor olacaktır.)

Kuşkusuz, İkinci Enternasyonal döneminde edebi ve estetik teorinin daha sofistike özellikleri de vardı -dikkat çekici biçimde Franz Mehring ve Georgi Plekhanov'un çalışmalarında- ancak bunlar da Marksizm'in vulgarize edilmiş bir deformasyonunu yansıtıyor ve modernizmin potansiyellerini değerlendirmeye ye-

---

[110] Vernon L. Lidtke, "Naturalism and Socialism in Germany," *American Historical Review*, 79: 1 (Şubat 1974), 14-37.
[111] Ay.

tecek bir temel sağlamıyordu. Lenin'i ve bütün Rus Marksistlerini derinden etkileyen Plekhanov'a göre sanat, "zevklerine hitap ettiği sınıf ya da tabaka"yı temsil ediyordu. Çeşitli dönemlerde sanata sebebiyet veren sosyolojik "yasalar"ı araştıran Plekhanov, Marksizm'deki determinist bileşenler üzerinde fazlasıyla duruyor ve bunları aşırı vurguluyordu. Plekhanov kültürel tarihi "sınıflar tarihinin ve bu sınıfların birbiriyle mücadelesinin yansıması" olarak görüyordu. 1850'lerden sonra Batı Avrupa edebiyatının büyük kısmı, Plekhanov'un perspektifinde, burjuvazinin savunusuna indirgenmiştir.[112]

SDP'nin en saygın entelektüeli olan Franz Mehring'in eserlerinde Marx'ın özellikle Alman klasiklerine duyduğu ilgi sürdürüldü; ne var ki bunlar, Lukács'ın 1930'dan sonra yeni bir felsefi temelde devralıp işleyeceği tek yanlı, aşağılayıcı bir modernizm analizinin temeli haline getirildi. Genellikle öteki parti önderleri gibi Mehring de natüralist edebiyatın kötümser bakış açısına saldırdı. Alman işçilerinin geç on sekizinci yüzyıl klasiklerini - Schiller, Lessing, Goethe vb.- "dekadan" modernistlere tercih ettiklerini iddia ediyordu Mehring; çünkü bu işçiler kendi bakış açılarıyla bu dönemin devrimci bir güven ve tarihsel bir ağırlık taşıyan burjuva edebiyatı arasında bir paralellik hissediyorlardı.[113] Bu teori Mehring'in kaba biçimde indirgemeci tarihsel yöntemlerinin bir örneğiydi. Burada sanat belirli bir zamandaki sınıf ideolojisinin bir yansıması olarak açıklanmıştır. Yazılarının hemen hepsinde mekanik bir materyalizm egemendir; Lessing'in edebi formasyonunu onun yerlisi olduğu on sekizinci

---

[112] Maynard Solomon (der.), *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (New York, 1973), s. 119-121; Diana Laurenson ve Alan Swingewood, *The Sociology of Literature* (Londra, 1972), s. 51-53.

[113] Lidtke, "Naturalism and Socialism in Germany".

yüzyıl Saksonya'sındaki ekonomik ve toplumsal olguların bir aynası olarak analiz edişinde olduğu gibi.[114]

Böylece İkinci Enternasyonal Marksistleri, kendi çevrelerinde gelişen modernist eğilimlerle gereğince hesaplaşmayı başaramadılar. Modernist yöntemlere yaklaşan bir Marksist kültür ancak 1920'lerde oluşacaktı. Konstrüktivist ve sürrealist akımların içinde başlayan bu siyasal ve kültürel isyan konjonktürünü araştırdık. Burada önemli olan modernistlerin Marksizme yaklaşmaları, tersinin olmamasıydı (Brecht, Benjamin ve Adorno örneklerinde bunu da belirteceğiz). Ancak modernist estetiği Marksist sonuçlar için kullanma amacıyla gerçekleştirilen çeşitli girişimler kısa ömürlü oldu: Almanya'da Naziler 1933'den sonra her türlü kültürel deneyime son verirlerken, hâlâ Sovyet yörüngesinde olan ve sözde Marksist estetiğin hem en yüksek hem de en alt noktasını oluşturan bir politika, sosyalist gerçekçiliğin Komünist politikası geliştirilmekteydi.

Sovyetler Birliği'nde Stalin'in hâkimiyetini pekiştirmesi, Avrupalılaşmış yaşlı entelijansiyanın oynadığı rolün azalması, pek çok eski köylünün 1930'da Sovyet Komünist Partisi içinde yükselmesi ve 1928'den sonra bütün ülkenin hızlı sanayileşme için seferber edilmesi, bütün bunlar, sanat alanında görece açık ve yoğun biçimde süren devrim sonrası deneysel dönemin sona ermesine katkıda bulundu. Ancak 1934'te ilan edilen ve daha sonra katı bir tutumla güçlendirilen "sosyalist gerçekçilik" doktrini, sanat eserlerinin mevcut siyasal çizgiyi iletip iletmediklerinin ötesinde anlamlar da taşıyordu. Yeni kültürel ortodoksluk, felsefi öncülü olan bilinçli biçimde mekanik Marksizm ve kitlelerin güya bununla "eğitilmesi" ile birlikte, yegâne doğru formel

---

[114] Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967), s. 186-187.

prosedür olarak duygusallaştırılmış ve tutucu bir natüralizmi uyguladı. Tarihsel "doğru"nun toplumun sanat eserinde tam olarak "yansıtılması" ile oluşacağı söyleniyordu. Ne var ki esas olarak iyimser, sağlıklı ve olumlu "kahramanlar"ın vurgulanması, "toplumsal gerçekçilik"in on dokuzuncu yüzyılın süregiden geleneği -toplumsal gerçekliğin şaşırtıcı yönlerini eleştirel ve ironik bir tarzda açığa çıkaran bir gelenek- yerine, Viktoryan orta sınıf ahlakçılığının bastırma amaçlarını yenilediğini gösterdi. Öngörülen edebi dil, şişirilmiş, "kahramanca", klasik benzeri üslubu sıradan, gündelik hayatın "devrimci gelişimi içinde gerçekliğin tarihsel olarak doğru somut ifadesi" adına, sıradan ve natüralist bir tarzda betimlenmesiyle oluşan bir karışımdı. Aslında bu, partinin istikrarlı, uyumlu, sosyalist bir sanayi düzeni olarak yorumladığı dolaysız statükonun siyasal tesbitinin yanı sıra (kendine özgü) bir estetik anlamına da geliyordu.[115]

Batı modernizmiyle ilişkilendirilen bütün formel yöntemlere "dekadan" ya da "formalist" sıfatları yapıştırılarak saldırıldı. Shakespeare, Balzac ve Stendhal gibi yazarlar geçmişten gelen "gerçekçilik"in modelleri olarak gösterildi (en azından 1930'ların sonunda Rus ulusçuluğunun etkin hale gelmesinden önce). Ne var ki bu eski ustaların, "gentry" ya da "burjuva" gerçekçileri olarak, dönemin Sovyet yazarlarının aksine ister istemez olumsuz ve eleştirel oldukları öne sürüldü. Sınıfsız bir toplumsal hayatın avantajına sahip oldukları için (aynen böyle denilmektedir!) Sovyet yazarları, onaylayıcı ve olumlu olmalıydı-

---

[115] Abram Tertz, *The Trial Begins and On Social Realism* (New York, 1960), s. 189-218; Berger, *Art and Revolution*, s. 47-63; Boris Thomson, *The Premature Revolution: Russian Literature and Society*, 1917-1946 (Londra, 1972), s. 223-234.

lar.[116] Kısa süre içinde Stalin'in edebiyat alanındaki çarı haline gelen Jdanov, sanatı egemen sınıfın bir üstyapı yansıması olarak gören aşırı ekonomik determinist bir anlayış geliştirdi: Nitekim "burjuva edebiyatının, kapitalist sistemin çökmesinden ve çürümesinden kaynaklanan dekadansı ve parçalanması"ndan söz eder. "...Artık her şey dejenere oluyor –temalar, yetenekler, yazarlar, kahramanlar." "Dekadans" terimi modern kültürel deneyimin bütün biçimlerine (sadece ölümü ve şiddeti ters bir tutumla estetize edenlere değil) ayrım gözetmeksizin uygulandı; bu açılım içinde Komünist kültür teorisi, erken yirminci yüzyıldaki sosyal Darwincilerin, ırkçıların ve faşistlerin yazılarına benziyordu.[117]

"Toplumsal gerçekçilik" ile resmi Sovyet kültürel ve toplumsal siyasetinin 1930'dan sonraki öteki tutucu özellikleri, eleştirel bir toplumsal analiz yönteminin (Marksizm) kolay, mekanik bir ideolojiye, güçlü ve bürokratik bir kurumun bütünüyle desteklenmesine, her türlü "sapma"nın amansızca bastırılmasına doğru nihai olarak kötüleşmesini ifade ediyordu.[118] Bir hükmetme sistemi olarak Stalinizmin kaynakları üzerine karmaşık tarihsel tartışmalara gerek yok. İki savaş arasında Sovyet kültür siyasetine bu kısa bakış, 1940'a kadar Marksist siyasal hareketlerin içinde sanata (özellikle modern sanat) yönelik tutumlar üzerine kaydettiğimiz bu tatsız notla sona eriyor. Modernist akımların Marksizm adına anlaşılmaması ve şiddetle bertaraf edilmesi, bir önceki on yıl içinde solun umut verici (gerek sanatsal uygulamada ve gerekse eleştirel tarihsel analiz bakımından) deneyimle-

---

[116] Hermann Ermolaev, *Soviet Literary Theories, 1917-1939: The Genesis of Socialist Realism* (Berkeley, Calif., 1963), s. 184-203.
[117] Solomon, *Marxism and Art*, s. 237-238.
[118] Fetscher, *Marx and Marxism* (New York, 1971), s. 148-181.

rinden sadece birkaç yıl sonra, "toplumsal gerçekçilik" siyaseti içinde en yüksek noktaya ulaştı. Bu gelişmelerin her ikisi de -savaş sonrasında Marksizm'in modernizme açık hale gelmesi ve Komünist kültürün deli gömleği- 1933'den sonra sürgündeki Alman entelektüellerinin yaptığı pek çok verimli estetik tartışmanın en önemlisi -bir yanda Lukács ile Brecht, öte yanda Benjamin ile Adorno arasındaki tartışma- bu çalışmanın geri kalan kısmının konusunu oluşturuyor.

II. KISIM

LUKÁCS VE BRECHT

III
GERÇEKÇİLİK VE MODERNİZM ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Oyun yazan Bertholt Brecht ve siyasal eleştirmen Georg Lukács, 1930'larda modern sanat ve kültürel hayat alanlarında benimsenen köklü tarzlardan ayrılan bağımsız Marksist perspektifler geliştirdiler. İkisi de faşizmin tanınmış entelektüel sürgünleri ve komünist hareketin müttefikleri (eleştirel olmakla birlikte) idi. Birbirine ters düşen Marksist estetikleri kısmen hangi edebi geleneklerin anti-faşist mücadelede en iyi şekilde kullanılabileceği ve yeniden işlenebileceği sorusuna yöneldi. Lukács ve Brecht incelememiz, analizin amaçları bakımından şu şekilde bölünecektir: Önce bu bölümde 1930'ların özellikle tartışma konusu olan edebiyat sorunları, Marksist estetik tarihinin en zengin tartışmalarından biri ve özellikle modernizm sorunuyla ilgili olan bir tartışma incelenecek. 4. ve 5. Bölümlerde estetik konusundaki ayrılığın kökleri Lukács ve Brecht'in 1940'lara kadarki entelektüel ve siyasal biyografilerinde araştırılacak: Her birinin Marx'ın eserinin zıt yönlerini nasıl ele aldıkları, çeşitli tarihsel ve kültürel duyarlılıkları nasıl yansıttıkları ve iki savaş arasındaki yıllarda yaşanan olayları farklı biçimde nasıl değerlendirdikleri. Göreceğimiz gibi, Lukács'ın çalışmalarının özünde patrisyen ve idealist vurgular taşıyan (Marksist analizi bu dolayımla kullanıyordu) ve klasik

Avrupa kültürünün sürekliliğine derinden bağlı geleneksel bir etik ve estetik hümanizm vardı. Öte yandan Brecht teknik ve kolektivist yirminci yüzyıla uygun bir modern estetik arayışı içinde bilimsel deneyim ve ekonomik üretim nosyonlarını uygulamaya çalıştı. Her ikisi de Marx'ın eserini temel almış olsa da, onun ulaştığı geniş sentezin karakteristik olarak farklı bileşenlerini kullandı.

1938 ve 1939'da Brecht, Lukács'ın daha gelenekçi edebi kurallarını eleştirdiği birçok deneme yazdı, ancak bunlar yayımlanmadı. 1966'ya kadar yayımlanmayan, ancak bu tarihten sonra özellikle Almanya'da[1] geniş çapta tartışılan bu denemelere, sürgündeki Nazi karşıtı Alman entelektüelleri için bir forum olan Moskova gazetesi *Das Wort'ta,* dışavurumculuk ile Nazizm ara-

---

[1] 1966'da bu yazıların *Schriften zur Literatur und Kunst* c. 3'te (Frankfurt), daha sonra *Gesammelte Werke* c. 19 içinde yayımlanmasıyla birlikte, Brecht'in edebiyat görüşlerini Lukács'ınkilerle karşılaştırmak için pek çok girişimde bulunuldu. Ne var ki, bu analizlerin hiçbiri Brecht ve Lukács'ın estetik ve toplumsal teorilerini; bunlarla daha önceki Marksist ve modernist estetik arasındaki bağlantıyı; Brecht ve Lukács'ın 1940'a kadar entelektüel ve siyasal biyografilerini; Nazizm ve Stalinizm'e karşı tepkilerini, yeterince ele almamıştır. Belli başlı çalışmalar şunlardır: Klaus Völker, "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit," *Kursbuch, 7* (1966), 80-101; Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács Debatte," *Das Argument,* 46 (Mart 1968), 12-42 (*Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism* içinde çevrilmiştir, New York, 1973); Victor Zmegac, *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch* (Bad Homburg, 1969), s. 9-41; Helga Gallas, *Marxistiche Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (Neuwied ve Berlin, 1971), özellikle s. 11-30 ve 135-178; Fritz Raddatz, *Lukács* (Reinbeck bei Hamburg, 1972), s. 82-91; Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Ithaca, N. Y., 1973), s. 100-112; Klaus L. Berghahn, "Volksthümlichkeit und Realismus: Nochmals zur Brecht- Lukács Debatte," *Basis,* 4 (1973), 7-37. Bu kitapta benim yaptığım karşılaştırmalı Lukács-Brecht analizi, "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debate," *New German Critique* 3 (Kış, 1974, 12-44) başlıklı makalemin gözden geçirilmiş ve zenginleştirilmiş halidir.

sındaki ilişki hakkında süren ateşli bir tartışma neden oldu[2] (Brecht'in bu makaleleri yayımlamamasının nedeni, bu tartışmanın sol entelektüellerin faşizme karşı oluşturdukları birleşik cepheye zarar verebileceği düşüncesi olabilir.)[3] Lukács, 1934'te *Das Wort*'ta yayımlanan "Grösse und Verfall des Expressionismus"[4] başlıklı bir makaleyle bu tartışmanın kökenine bizzat katkıda bulundu. Bu makalede Lukács, dışavurumcu hareketin Nazizm'in sayesinde başarı kazandığı mistik akıldışılık türünün yayılmasına istemeden katkıda bulunmuş olduğunu öne sürdü. Ancak Brecht sadece dışavurumculuk tartışmasına girmekle kalmadı, Lukács'ın bu on yıl içinde yaptığı edebiyat eleştirisinin tamamına yanıt verdi. Burada estetik modernizme yapılan en güçlü saldırı Marksist analizin kullanımıyla eklemlendirilmişti. Ne var ki Lukács'ın bakışı, bazı bakımlardan Sovyet kültür siyasetini andırdığı ve ona (yıldırıcı sosyalist gerçekçilik uygulamasına değilse de) felsefi bir temel kazandırdığı için, Brecht bu çalışmanın bütününe verdiği yanıtı formüllendirirken, o sırada geçerli olan resmi ortodoksiler karşısında deneyselliği savu-

---

[2] *Das Wort*'taki dışavurumculuk tartışması için bkz. Hans-Jürgen Schmitt (der), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zur einer marxisttische Realismus-Konzeption* (Frankfurt, 1973); David R. Bathrick, "Modeme Kunst und Klassekampf: Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift Das Wort," *Exil und innere Emigration*, der. Reinhold Grimm ve Jost Hermand (Frankfurt, 1973), s. 89-109; ve Franz Schonauer, "Expressionismus und Faschismus: Eine Diskussion aus dem Jahre 1938,"*Literatur und Kritik*, 1:7-8 (1966).

[3] Mittenzwei, "Marxismus und Realismus," s. 15. Onların *Das Wort*'a boyun eğip eğmediklerini, Brecht'in onlara karşı çıkıp çıkmadığını bilmiyoruz. (Bkz. "Presentation II," *Aesthetics and Politics*, der. Perry Anderson et al. (Londra, 1971. s. 62. Bu kısa giriş Brecht'in Lukács eleştirilerinin en önemli dördünün İngilizce çevirisinden önce gelir.)

[4] *Marxismus und Literatur*, c. 2'de yeniden basıldı ve Georg Lukács, *Essays Realism* içinde çevrildi (Cambridge, Mass., 1981).

nuyor ve Marksist modernizm anlayışı için önemli bir teorik temel geliştiriyordu.

Brecht ile Lukács'ın konumlarını incelemeden önce küçük bir uyarı gerekiyor. Brecht ile Lukács'ın realizm ve modernizme dair görüşleri arasındaki zıtlıklar olası bir yirminci yüzyıl Marksist estetiğinin o zengin çeşitliliğine ışık da tutsa, Marksist estetik alanını bu ikisi arasında pay etmek ve bu iki konumu birbirinin antitezi ve birbirini dışlayan şeyler olarak görmek büyük bir hata da olsa, bazıları Brecht'in katkılarını savunmak için birçok defa bu "tartışma"yı yeniden kurgulama girişiminde bulundular.[5] Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun daha sonra incelenecek çalışmaları, hem Lukács'ın hem de Brecht'in bakışlarındaki yetersizlikleri ve darlığı bir ölçüde aydınlatırken, bunu ayrı moleküllerin nasıl bir arada durduğunu göstererek yapıyordu. Lukács ve Brecht genellikle Leninist yörüngede yer aldılar, siyasal ve toplumsal bir sistem olarak Stalinizm eleştirilerinde kaçamaklı bir dil kullandılar. Bu tutum sanata dair görüşlerini bariz bir biçimde etkiledi. "Nitekim Lukács ve Brecht sosyalist kampın hem içinde hem de dışında, belli başlı alternatifler için metodolojik başlangıç noktalarının *yanı sıra,* mevcut siyasetler için teorik bir gerekçeyi de temsil ederler.[6] Yaptıkları tartışma, Stalinist hamlıklardan tamamen özgür olmakla birlikte, Komünist kültürel tartışma ve siyasal militanlığın parametreleri içinde kaldı. Öte yandan Benjamin ve Adorno, kurumsal olarak (Adorno daha çok olmak üzere) bağımsız, ama siyasal faaliyeti olmayan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ile ilişkiliydiler. Este-

---

[5] Tartışmaya ilişkin 1974 tarihli makalem için de aynı şey geçerlidir. Ancak bu, Völker, Mittenzwei ve Gallas'ın değerlendirmeleri için daha da geçerlidir.

[6] David Bathrick, "The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR,1 *New German Critique*, 2 (Bahar, 1974), 97.

tik üzerine yaptıkları tartışmalar -Komünist hareketten daha da uzağa düşüyordu- Batı kapitalizminde avangard ve ticari sanatın önemi üzerinde odaklandı.

Lukács ve Brecht'in ortak siyasal alanlarına ek olarak, Brecht'in *bazı* modernist estetik tekniklerin (örneğin, mesafe koyma ve montaj) sosyalist kullanımlarını savunurken, Lukács'ın öteki modernist çalışmalara, örneğin soyut sanata ve Baudelaire, Rilke, Dostoyevski ve (bütünüyle) Kafka gibi yazarlara duyduğu antipatiyi paylaşması anlamlıdır. Brecht'in faydacı ısrarı, kontrüktivist estetiğin potansiyellerini parlak bir biçimde geliştirirken, modern kültürel deneyimin öteki önemli akımlarının çoğuna kayıtsız kalmasına yol açtı. Lukács'ın daha klasik teorilerine yönelttiği eleştiri araştırıcı ve önemliydi, ancak yirminci yüzyıl Batı sanatına nihai bir alternatif getirmeye yeterli olmadı.[7] Öteki perspektifler için Benjamin ve Adorno'nun çalışmalarına bu nedenle de dönmemiz gerekecek. Ancak bunun için sonuç bölümlerini beklemek gerekecek.

* * *

1930'lu yıllarda Lukács, genellikle gerçekçilik ile natüralizm arasındaki ayrımı temel alan, modern Avrupa edebiyatının dikkatle resmedilmiş tartışmalı teorisini geliştirmişti. Lukács'a göre Avrupa burjuvazisinin kahramanca, iyimserlikle, ikna edici biçimde siyasal mutlakçılığa ve aristokratik topluma karşı savaştığı 1789-1848 döneminde, zengin bir edebi gerçekçilik kültürü Batı'nın büyük klasik ve hümanist geleneklerinin mirasçısı olarak gelişti. Lukács, Shakespeare ve Cervantes'ten on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar gelen estetik sürekliliği gösterirken, dik-

---

[7] "Presentation II," *Aesthetics and Politics* s. 64-65. Zimmerman, "Brecht's Aesthetics of Production," *Praxis* 3 (1976), s.133-134.

katini Scott, Stendhal, Goethe ve Dickens'ın, ama özellikle de Tolstoy ve Balzac'ın on dokuzuncu yüzyıl romanları üzerine yapılan gerçekçilik tartışması üzerinde yoğunlaştırdı. Lukács gerçekçiliği edebi bir tarz olarak tanımladı. Bu tarzda tekil karakterlerin hayatları, onları kendi toplumlarının bütün tarihsel dinamiklerinin içine yerleştiren bir anlatının parçası olarak resmediliyordu. Büyük gerçekçi romanlar, retrospektif ifade sayesinde bir epik olaylar ve nesneler hiyerarşisini içerir ve tekil karakterin tarihsel olarak koşullanmış dönüşümü içinde esas ve önemli olan şeyi açığa çıkarır. Engels ve Marx'ın gerçekçilik üzerine yaptıkları yorumu tekrar tekrar ele alan Lukács, hem tüm bireyselliğin hem de tarihsel tipikliğin betimlenişini vurguladı. Katılanların görüş noktasından bakan ve yine de yazarın yetkin tarihsel anlayışıyla yorumlanan en iyi gerçekçi romanlar, genel tarihsel gerçekçiliği, belirli gruplar, kurumlar, sınıflar vb. aracılığıyla somut, tekil deneyim içinde açığa çıkan bir süreç olarak ortaya koyuyordu. Okur bireylerin kendi "kader"lerine nasıl ve neden katkıda bulunduklarını bir deneyim olarak kazanırken -dolayısıyla burada sözde belirleyici "olgular"ın sadece pasif bir yansıması yokturbu tür karakterler daha geniş tarihsel akımların hem benzersiz hem de temsili ifadeleri olarak görülürler.[8]

Nitekim Balzac'ın romanında Lukács'ın vurguladığı şey, karakterlerin tarihsel trendlerin soyut olarak kişileştirilmesi değil (Marx'ın "Chillerleştirme" olarak adlandırdığı ve Lukács'ın daha sonra modernist allegoriler diye eleştirdiği şey), kendi başlarına

[8] Bu teori Lukács'ın bu dönemdeki en verimli eserinde görüldü, ancak "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters", (*Radical Perspectives in the Arts* içinde çevrildi, der. Lee Baxandall, Baltimore, 1972) ve "Narrate or Describe?"da (*Writer and Critic and Other Essays* olarak çevrildi, der. Arthur D. Kahn, New York, 1971) daha açık ve araştırıcı biçimde ifade edildi.

yaşayan, her yönde hareket eden tam kişilikler olmasıdır. Daha sonraki *Aesthetics*'inde (1962'de yayımlandı) Lukács, sanatın merkezi kategorisi olarak *Besonderheit* ("özellik"/spesiyalite) üzerinde durarak, bu noktayı sonuna kadar işleyecekti. Bu kavramla, bir "sembol"ün klasik anlamında dolayımlanan bir özelliğini kastediyordu: "anlamlandırıcı" olan benzersiz bir canlı kişi ya da nesnenin yanı sıra genel olarak "anlamlandırılan" şey.[9] Öte yandan dolayım sağlayan olaylar, trendler ve toplumsal kurumlar, "gündelik hayatın donuk rastlantısallığı"nın -sadece yüzeydeki fenomenler- bir parçası olarak değil, bir tarihsel dönemde esas olan şeyin örnekleri, şimdiki zamanın ve geleceğin biçimlenmesine yardım eden çok önemli akımlar olarak sunulmuştur.

Bireylerle toplumsal gelişmeyi bu şekilde ilişkilendirme, insanları tarihin hem nesneleri hem de yaratıcı özneleri olarak gösterme yeteneğinin anahtarı, yazarın "toplumsal kurumları insan ilişkileri olarak, toplumsal nesneleri ise bu tür ilişkilerin araçları olarak sunma" kapasitesinde yatar.[10] Böylelikle Lukács, Marx'ın kapitalist "şeyleştirme" eleştirisini imgesel olarak edebi gerçekçiliğe uyguladı: Ekonomik ve toplumsal hayatınınşasını insani etkileşim yoluyla açığa çıkarmak için gerekli bilişsel yetenek öyküleyici dilde yatar. Lukács'ın önemli yorumlarından birine göre, Zola döneminin daha gelişmiş ve "tamamlanmış" kapitalizminde kısa sürede kaybolan bu kapasite bir Balzac için mümkündü. Çünkü Balzac "nesneleri tamamlanmış maddi özler olarak değil, insani faaliyetin ürünü olarak görmesini, toplumsal değişimi bireysel öyküler örüntüsü olarak kavrayabilmesini sağlayan bir

---

[9] Béla Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács* (Princeton, N. J., 1975), s. 73-77.

[10] Georg Lukács, *Studies in European Realism* (New York, 1964), s. 92-93.

toplumsal dönüşümle çağdaş" olmak gibi bir şansa sahipti.[11] Kralcı Balzac gibi ideolojik olarak gerici bir yazarın bu bilişsel içgörüye ve bunu canlı imgelerle ifade edecek gerekli plastik hayalgücüne sahip olması, Lukács'ın -tıpkı Engels gibi- edebiyatı, yazarın kişisel siyasal görüşlerine indirgeyenlere karşı durmasını sağladı. Balzac gerçekçi anlatılarını, kendi ideolojik eğilimlerine rağmen, canlı tarih süreçleriyle temas ederken kompoze edebiliyordu. Bunu hem içinde bulunduğu durumun sağladığı nesnel imkânlar sayesinde, hem de çağının hayatına aktif olarak katılması ve kendi hayatı içinde kesişen toplumsal güçleri elle dokunurcasına (soyut olarak değil) hissedebilmesi sayesinde gerçekleştirdi. Fredric Jameson'ın, Lukács'ın görüşü hakkında yazdığı gibi, "Gerçekçilik tarihin verili bir anında değişim halindeki güçlere erişim imkânına bağlıdır.".[12]

Lukács'a göre yeni edebiyat hareketlerinde, 1850'den sonra, Zo-la ve Flaubert'in natüralist romanlarından bu yana, eksik olan şey tam da bu erişimdir. Eğer dış dünya tamamlanmış maddi varlıkların birbirini izlemesi olarak, görünüşte otomatik mekanizmalar aracılığıyla -tam olarak olgunlaşmış kapitalist gizemselleştirmenin bir yansıması- yaşanırsa, bu durumda yazar, nesnel gerçekliğin sadece olgusal olarak betimlenmesine yönelecek ve gerçekçi anlatılar yaratma yeteneğini kaybedecektir. Yazar, çağının toplumsal güçleriyle daha pasif bir ilişki kurarsa, sadece yaşanan sahnelerin bir gözlemcisi haline gelir. Gerçekçiler ruhsal durumun gündelik ayrıntılarını ya da toplumsal olguyu, karakterlerinin hayat deneyimlerinin parçası olarak ve tarihsel "bütünlük"le ilişki içinde ortaya koymuşlardı. Öte yandan natü-

---

[11] Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, N. J., 1971), s. 203.

[12] Agy., s.204.

ralistler, şimdiki dolaysız amprik gerçekliği nes-nelleşmiş bir "veri" olacak, bireysel ya da tarihsel değişimden soyut olarak ortaya koyarlar. Olaylar sadece "ortam" ya da "art alan" olarak verilir. "Ele alış tarzı," "organik" anlamda "olayların öznel öneminden kaynaklanmaz," "biçimsel" üslup ustalığı"ndan gelir. Romandaki, duyuyla algılanan dış görünüş ile tarihsel öz arasındaki kopukluğu telafi etmek için, Lukács'a göre, toplumsal bütünlüğü kuşatmak ve bütünleştirmek amacıyla, keyfi ve rastlantısal metaforlar ve semboller kullanılır. Sonunda, gerçekçiliğin zengin biçimde tanımlanmış, "uyumlu" ve aktif kişilikleri, natüralizmin "tamamlanmış ürünler"ine varmıştır. Dünya "yabancı" görünür; çünkü bilinçli insan eylemiyle değiştirilebilir olarak düşünülmez. Bu arada okur -dramatik bir anlatıya duygusal olarak katılacak yerde- mekanik olarak düzenlenmiş olayların pasif bir gözlemcisi durumuna indirgenir.[13]

Realist yazarın kapsayıcı bakışı ve her şeyi kavrayışı natüralizmde kaybolur. Natüralist yazarın sözü, olaylar arasındaki sebep sonuç ilişkisini kavramaksızın karakterlerin değişen psikolojileriyle görecelileşir. Durağan durumlarda, birbiri ardı sıra gelen, tecrit olmuş, geçici öznel izlenimlerin fetişleştirdiği nesnelerle betimlenir -yapay bir öznellikle gidip gelen soyut bir nesnellik. Bu gidip gelme durumu karşısında, Lukács'ın natüralizmin bütün modernist yazının prototipi haline geldiğini nasıl öne sürebildiğini görebiliyoruz. Çeşitli modernist hareketlerin hepsinde, gerçeklik, sadece olgusal doğrudanlıkla, "deneyimleri toplumun nesnel gerçekliğine bağlayan dolayımlar"dan ayrı olarak algılanır.[14] Özne ile nesne, doğrudan fenomenler ile tarihsel öz

---

[13] Lukács, "Narrate or Describe?", s. 115,139.

[14] Lukács, "Es geht um denn Realismus," *Marxismus und Literatur,* 2, der. Fritz Raddatz, s. 67-68. Bu deneme *Aesthetics and Politics,* içinde çevrildi, s. 28-59.

arasındaki mekanik bölünme -karşılıklı diyalektik etkileşim yerine- Flaubert ve Baudelaire'den bu yana bütün modernist deneyim türlerini birbirine bağlar. Böylece "vulgar" materyalist natüralizm ve aşırı öznelci dışavurumculuk, "nesneler" ya da ateşli duygu olarak resmedilen deneyimi, tarihsel olarak değişen toplumsal bütünlükten çıkarır.[15] Daha ileri bir örnek vermek için Lukács 1920'lerin sonundaki "Neue Sachlichkeit" (ya da röportaj türünde) Alman romanlarının, Dostoyevski, Hamsun ya da Huysmans'da olduğu gibi, ötekinden, "psikolojik romanların aynı derecede mekanik aşırılığından bir sarkaç hareketiyle uzaklaştığını öne sürdü: Bireysel duygular ve ruh hallerinin daha geniş toplumsal gerçekliklerden soyutlanması yerine, bu kez "nesnel olgular"ın somut kişisel deneyimden soyutlandığını gördük.[16] Özne ile nesne arasındaki aşırı kopukluk sembolist eserlerde de belirgindi, ancak Lukács 1930'larda bu akımla pek az ilgilendi. Kariyerinin başlarında, yani 1910'larda, *Soul and Form*'da ruh halinin sembolist dışavurumu ve parçalanmış olarak ifade edilmesine, bunu toplumsal olgulara natüralist yaklaşımla kıyaslayarak, itiraz etmişti[17]; daha sonra, *Aesthetics*'inde (1962) aşırı alegorik sonuçları eleştirdi: Sembollerin somut, te-

---

[15] Agy., s. 67-70. 1930'larda Lukács bütün modernizmlerin natüralist şeyleştirme ile ilişkisini vurguladı. Daha sonra, *Realism in Our Time* (New York, 1971) adıyla çevrilen bir çalışmada görüldüğü gibi, Lukács insanları toplumsal ve tarihsel bağlantılarından yoksun bıraktığı, onları dünyaya birbirinden kopmuş atomlar halinde "fırlattığı" -Batı'da 1940'larda ve 1950'lerde varoluşçu felsefecilerin yaptığı gibi- için estetik modernizmi eleştirecekti. Argümanın özü gene de varlığını sürdürmektedir.

[16] Lukács, "Reportage oder Gestaltung?" *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 150. Bu deneme *Essays on Realism* (s. 45-75) olarak çevrilmiştir.

[17] Lukács, *Soul and Form* (Cambridge, Mass., 1971), s. 72-74. Bu konuya dair bir tartışma için bkz. Istvan Mészáros, *Lukács' Concept of the Dialectic* (Londra, 1972), s. 65-66.

kil ve benzersiz olanın içinde çözülen, soyut, mistik ve içeriksiz nitelikleri.[18] Lukács'a göre bütün bu değişkenlikler içinde modernizm, fetişleştirilmiş bir dolaysızlık sergiliyordu. Lukács bunu, zaman zaman "bağlantısız olguların bir araya getirilmesi" diye tanımladığı temel formel montaj ilkesiyle özdeşledi.[19] Birbirinden ayrı imgelerin yan yana getirilmesi, teknik deneyimlere "formalist" saplantıda olduğu gibi, modern Batı kültürü içinde kendi yaptıklarına kendi tepkisini temel alan bir sanatta, gerçekçiliğin kaybedilmesini simgeliyordu.

İleri kapitalizmde aşırı işbölümünün ve yazarlarla sanatçıların kendi alanlarıyla uzmanlaşmış bir teknik beceri göstererek uğraşmalarının koşullandırdığı modernistler, "geniş kitleler"in toplumsal deneyimiyle ilişki kurmazlar, diyordu Lukács. Büyük çoğunluk bu türden avangard sanata pek ulaşamamış ya da onunla pek az ilgilenmiştir. Geçmişin büyük hümanist ve gerçekçi edebiyatı, çok sayıda okura kendi hayat deneyimleriyle ikili içgörü sağlarken -bu geleneğin varislerinin, örneğin Romain Rolland, Thomas Mann ve Maxim Gorki'nin yaptığı gibi- "geniş kitleler avangard edebiyattan hiçbir şey öğrenemezler; çünkü bu edebiyatın gerçeklik anlayışı çok öznel, karışık ve parçalıdır.".[20] Nazilerin terimi nasıl maniple ettiklerini ve onu kendi amaçları için kullandıklarını belirtmeyen Lukács, bütün sanat dallarında zorunlu bir *Volksthumlichkeit* ("popülerlik" ya da "halka yakın-

---

[18] Karályfalvi, *The Aesthetics of György Lukács,* s. 97-98.

[19] Lukács, *The Historical Novel* (New York, 1966), s. 252. Lukács'ın montaja karşı çıkışı için bkz. Laszlo Illés, "Die Freiheit der Kunstlerischen Richtungen und das Zeitgemesse," *Littérature et Réalité,* der. B. Köpeczi ve P. Juházs (Budapeşte, 1966).

[20] Lukács, "Es geht um den Realismus," *Marxismus und Literatur,* c. 2, s. 84-86. Ulaşılabilirlik ve "popülarite" konuları için bkz. Berghahn, "Volksthümlichkeit und Realismus".

lık") üzerinde ısrar etti. Bu anlayış, kültürel avangard hareketlerin bütün geleneksel sol ifadelerinde görülüyordu. Edebiyatın halk arasında büyük bir yankı uyandırma kapasitesi, yazarların, modernistlerin yaptığı gibi geleneklerden radikal olarak kopacak yerde, kendi çalışmalarında geçmişin hümanist kültürel sürekliliğini (özellikle halkın hayatını zengin ve somut biçimde aktaran gerçekçilik) geliştirmelerini gerektirir. 1930'ların sonunda Nazi karşıtı entelektüeller için çok yakıcı bir konu olan gerçek bir "halk cephesi" kültürü ancak bu yolla geliştirilebilir. Burada Lukács halka ulaşma, geniş bir toplumsal ve eğitsel etki yaratma sorununa, değişen tarihsel estetiğin algı sorunları bakımından değil, gerçekçi formları sürdürme meselesi olarak yaklaştı.[21]

Lukács geliştirilen savunmanın gayet iyi farkındaydı: "Modernizm, yirminci yüzyıl kapitalizminin insanları nesnelerin uzantılarına nasıl dönüştürdüğünü göstermiyor mu?" Lukács'ın buna verdiği karşılık, modernistleri, ileri kapitalist toplumda görülen dolaysız kaos, insansızlaşma ve yabancılaşma deneyimini, bunların daha derinlerdeki kaynaklarını ve tarihsel güçlerini onları altetmek üzere dikkatle araştıracak yerde eleştirel olmayan bir tutumla yansıtarak, görünen "olgular"ın ötesine geçememekle suçlamak oldu.[22] Bu uygulama çağdaş yazarların, ne çağın yüzeydeki görüngülerini ne de yaratıcılarının inançlarını yansıtan "burjuva gerçekçiliği"nin pratiklerinden öğrenmeleri halinde geçerli olacaktı. Gerçekçi eserler, burjuvazinin hâlâ bir anlamda ilerici bir güç olduğu, geleceğe akılcı ve güvenle baktığı bir dönemde, tarihin daha derin akımlarını dramatize ediyordu. Nitekim Lukács, "devrimci demokrasi" (Lukács'ın bu yıllarda tekrar

[21] Berghahn, "Volksthümlichkeit und Realismus," s. 21.
[22] Lukács, "Narrate or Describe?", s. 144-146.

tekrar kullandığı halk cephesi terimi) davasını ilerletmeye çalışan yazarların, kendileri kabul etmeseler de, sosyalist çözümlere açılırlarken on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğini yorumladıklarını öne sürdü. ("Eleştirel" gerçekçilik için verdiği başlıca örnek Thomas Mann, "sosyalist gerçekçilik" için ise Maksim Gorki idi.) Nitekim bu türden yazarlar, yirminci yüzyılda olayların gidişatı karşısında karamsarlığa kapılan Batılı entelektüellerin, çevrelerindeki çöküşü kaderci nazarlarla izlerken sergiledikleri akıldan ve tarihsel kavrayış biçimlerinden kaçma tutumundan sakınabilmişlerdi. Lukács, gerçekçi sanatın derinliğinin ve yaygınlığının, taraftar kazanma ya da ajitasyonla değil, somut ve zengin bir tarihsel sunuştan organik bir "eğilim"in çıkmasıyla oluşacağını (Marx ve Engels'i izleyerek ve bu konuda resmi "sosyalist gerçekçiliğe" dolaylı biçimde saldırarak) ısrarla belirtti.[23]

Lukács'ın gerçekçilik teorisi, toplumsal sınıfların tarihsel yükselişiyle kültürel sağlığın karşılıklı ilişkisine dayanıyordu. Anlamlı bir "proletarya kültürü" olacaksa diyordu Lukács, tarihin akılcı ve ilerici anlamı konusunda yaygın burjuva inançsızlığından kaynaklanan şeyler üzerinde değil, burjuva ideolojisinin iyimser ve insani döneminde yaratılan edebi biçimler üzerinde inşa edilmelidir. Burjuvazinin yükseliş çağında kültürel hayat – örneğin, Goethe ve Balzac'ın geliştirdiği- faşizme karşı bir halk cephesi savaşına uygun ilerici ve insani perspektifleri seslendirdi; modernist edebiyat formları ise natüralizmden bu yana akıldışı öznelciliği ya da "burjuva yükselişi"nin mekanik pozitivizmini yansıtır ya da bunlara bağlanır. Böylelikle bu formlar faşist ideolojiye karşı kullanılamaz, bu ideolojiyi ancak besleyebilir.

---

[23] Lukács, "Tendenz oder Parteilichkeit," *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 139-149. Bu deneme *Essays on Realism* içinde çevrilmiştir, s. 33-44.

1930'larda Lukács'ın Alman faşizminin bu türden sözde entelektüel "haberciler"ine karşı gerçekleştirdiği başlıca saldırı, edebiyatta dışavurumcu hareketi hedef aldı. Hitler'in iktidara gelmesinden hemen sonra kaleme aldığı bir yazıda Lukács, 1954'te yayımlanan ve en zayıf kitaplarından biri olan ve "akıldışı" felsefenin ve onun radikal sağ ile bağlantılarının tarihini konu alan çalışmasına, *Die Zerstörung der Vernunft*'a hazırlanmaya başladı.[24] 1934 tarihli makalesinde Lukács, 1905 ve 1920 yıllarında emperyalist ideolojinin gizemli akıldışılığını istemeden yansıttığını düşündüğü dışavurumcu yazarların, siyasal ve toplumsal tutumlarını yerden yere vurdu. Bu yazarların Alman toplumuna görünüşte isyan ederken, içsel deneyimi temel alan bir bilgiyi açığa vurarak dünyayı sadece gizemlileştiren romantik bir anti-kapitalizm türü geliştirdiklerini öne sürdü. Dışavurumcu oyunlarda somut kişiler alegorik ve bu nedenle insansızlaştırılmış soyutlamalar lehine ortadan kaldırılıyordu. Bu aşırı öznelcilik ideolojisi, içsel acıları sadece yansıtarak, halk arasındaki gerçek toplumsal ilişkileri patetik ve soyut bir duygu içinde eriten edebiyat tekniklerinin temelini oluşturuyordu. Solipsizm (tekbencilik) ve emekçi kitlelerden aşırı uzaklık, Lukács'ın daha sonraki yorumlarına göre, pek çok dışavurumcuyu "manevi" ya da entelektüel bir seçkin zümrenin savunucuları haline getirdi; bu, kolayca faşizme aktarılabilecek bir tavırdı. Nitekim birçok dışavurumcu kendisini siyasal olarak solcu görse de, onların faaliyetlerinin ana gövdesi sadece bu gerici güçlere yardımcı olmaya yaradı. Bu da bir yandan mistik bir *Geist,* irade, ve kaos oluştu-

[24] Bkz. *Die Zerstörung der Vernunft* (Doğu Berlin, 1954).

rurken, öte yandan sınıf sorunlarını ve akılcı tarihsel değişimin üstünlüğünü gözlerden gizledi.[25]

Dışavurumcular, Lukács'ın sadece ileri kapitalizmin kurumları olarak gördüğü şey içinde kalıp, kendi dolaysız duygusal deneyimlerinin ötesine geçmeyi başaramayarak, sadece daha fazla çürüme ve "barbarlık"ı davet ederek, çevrelerinde gördükleri kaosu ve insansızlaşmayı sonsuzlaştırdılar. Dışavurumcu edebiyat ile Wilhelmci toplum arasındaki ilişki hakkında yapılan bu Marksist nitelendirmede Lukács, Alman toplumsal ortamını (bu, örneğin, ABD'deki saf anlamda iş toplumuna kıyasla çok daha prekapitalist ve geleneksel anlamda otoriter kurumlar içeriyordu dışavurumcular açısından.) aydınlatmak için pek uğraşmadı. Lukács sanat eserlerini de (edebi teknikler dahil) sınıf ideolojisinin reflekslerine indirgedi. Balzac ya da Tolstoy'un anlatım yöntemlerinin, bu yazarların kendi gerici eğilimlerine rağmen ilerici amaçlara fazlasıyla uygun olduğu yerde, bu türden dışavurumcuların kullandıkları modernist formlar, burjuvazinin ideolojik çöküşünün gecikmesine hizmet etti ve böylece Brecht'in ulaşmaya çalıştığı bir noktaya, başka amaçlara hizmet edecek şekilde dönüştürülemedi.

Lukács'ın 1920'lerdeki ve 1930'ların başındaki, çoğu kübist estetiğin eylemci potansiyellerini geliştiren Marksist avangard'a karşı sert bir tutum almasının nedeni, dışavurumcuların özgül olarak sanayi proletaryasını Marksist anlamda desteklememeleri değildi. Örneğin 1932'de Weimar Cumhuriyeti döneminde modernist bir "proletarya edebiyatı" oluşturma girişimlerine itiraz etti ve Brecht'in oyunlarını ve dramatik teorisini, bu eğilimlerin

---

[25] Lukács, " 'Grösse und Verfall' des Expressionismus," *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 7-42.

en gelişmişi olarak gördü. Brecht'te geçmiş burjuva edebiyatına yöneltilen "Proletkült" reddiyesinin aşırı bir örneğini gören Lukács, özellikle Brecht'in didaktik *Lehrstücke*'sine (öğretici oyunlar), doğru bir sosyalist gerçekçilik temeline sahip olmadığı için saldırdı. Brecht'in kişileri parçalı argüman montajıyla ve saf anlamda ajite edici diyaloglarla konuştukları için, psikolojik çatışma ve daha geniş toplumsal dinamiklerle ilişki içinde olan temsili ama bireyselleşmiş karakterler yaratacak yerde, sınıf mücadelesi içinde sadece soyut işlevleri sembolize ediyorlardı. Siyasal eğitim ve eylem için bir tür bilimsel laboratuvar yaratma girişimi -bu *Lehrstücke*'nin öncüllerinden biri ve konstrüktivist dramanın ortak bir özelliği- Lukács tarafından gerçekçiliği telafi edici bir eğilim ve edebi esere bilimsel paradigmaların yersiz bir biçimde sokulması olarak görüldü. Brecht'in izleyicisini yarattığı karakterlerle basit empatiden uzaklaştırmaya çalışmasını ve onları eylem üzerine eleştirel biçimde düşünmeye teşvik etmesini, özellikle de "yabancılaştırma" oyunlarını kasteden Lukács, bunlara, sadece formalist teknikler, malzemeye yapay olarak sokuşturulmuş unsurlar olarak saldırdı. Bu suçlama Lukács'ın daha sonraki Brecht değerlendirmelerinde de tekrarlanacaktı.[26]

Lukács'ın 1930'lardaki bazen araştırıcı bazen kaba eleştirilerini inceledikten sonra, Brecht'in 1938-39'da bunlara verdiği ya-

---

[26] Lukács, "Reportage oder Gestaltung?" ve "Aus der Not eine Tugend," *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 150-158 ve 166-177. Bunlar özgün olarak *KPD Linkskurve* içinde yer aldı. Konuya ilişkin analizler için bkz. Gallas, *Marxistiche Li-teraturtheorie*, s. 139-141 ve Russel Berman, "Lukács Critique of Bredel and Ott-walt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931-32," *New German Criti-que*, 10 (Kış, 1977), 155-178. *Realism in Our Time* ile başlayan (ilk basımı 1955) ve *Aesthetic* (1962) ile devam eden Lukács, Brecht'e karşı saldırıya girişti; özellikle Brecht'in 1938-45 yıllarında yazdığı oyunları -örn., *Cesaret Ana*, *Galileo*-1930-32 yıllarının ajitasyona daha fazla yönelen oyunlarından daha büyük edebi gerçekçilik eserleri olarak değerlendirdi.

yımlanmamış yanıtlara dönebiliriz. Bu eleştirilerde Brecht, sosyalist hareketlerde sanatsal deneyimin gerekliliğini tekrar tekrar vurguladı ve Lukács gibi eleştirmenlerin ve Moskova kaynaklı edebiyat hakemlerinin, sanatçı ve yazarların ellerini bağlama girişimlerini kınadı. Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyası'nın fiili ya da potansiyel kültür bürokratlarının dışavurumculara karşı geliştirdikleri şiddetli saldırılar (bu dışavurumcular içinde kendine dönük olmakla en fazla eleştirilen Brecht idi), denetlenemeyen çeşitli "liberter duygular" karşısında duyulan bir korkuyu yansıtıyordu: "Kurtuluş eylemlerini -pranga haline gelen kısıtlayıcı kurallardan, eski yasalardan kendini kurtarma- istedikleri gibi bastırıyorlar."[27] Temmuz 1938'de Walter Benjamin'le yaptığı bir görüşmede Brecht, Lukács gibi eleştirmenleri şu sert sözlerle yorumluyordu: "Bunlar, açıkça belirtmek gerekirse, üretimin düşmanlarıdırlar. Üretim onları rahatsız eder. Neyin ortaya çıkacağını asla bilemezsiniz. Bizzat kendileri de üretmek istemezler. *Aparatçiki* (bürokratlar, devlet aygıtları -çn.) oynamak ve başka insanları denetlemek isterler. Yaptıkları eleştirilerin her biri bir tehdit içerir."[28] Bu durumda modernizme yapılan saldırı, açık uçluluğun, kapalı tutumların ve deneyimsel uygulamaların yanı sıra, gelenek ve otoriteye inançsızlık korkusunu açığa vuruyordu.

Daha özel olarak Brecht, Lukács'ın gerçekçilik anlayışındaki yasaklayıcı darlığa şiddetle karşı çıktı. Lukács'ın on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı hakkında yaptığı nitelendirmeye değil, onun ta-

---

[27] Berthold Brecht, "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie," *GW*, c. 19, s. 298-307. Bu parça, konuyla ilgili diğer üçü gibi Brecht'in toplu eserleri içinde yayımlanmıştır. "Volksthümlichkeit und Realismus," "Die Essays von Georg Lukács," ve "Bemerkungen zu einem Aufsatz," *Aesthetics and Politics* (s. 68-85) içinde çevrilmiştir. Brecht 1938 ve 1939'da bu konuda üç makale daha yazdı. Bunlar toplu eserlerin 19. cildinde yayımlandı ve henüz çevrilmedi.

[28] Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (Londra, 1973), s. 118.

rihsel bir dönemin formel örneklerini sınırlı bir yelpaze içinde temel alan ve modern sanatın gerçekçi imkânlar potansiyelini dışlayan kısıtlı bir gerçekçi "model" kurmasına itiraz etti. Bunun yerine yapılması gereken, çok yanlı, çelişkin (ve genellikle gizli) tarihsel gerçekliğe, bunu kolaylaştıran formel araçlar ne olursa olsun, karşı durmayı sağlayacak daha geniş bir gerçekçilik anlayışı geliştirmekti. "Gerçekçilik bir form meselesi değildir... Edebi formları estetiğe -hattâ gerçekçi estetiğe- karşı değil, gerçekliğe karşı denetlemek zorunludur. Hakikatı bastırmanın pek çok yolu ve onu ifade etmenin pek çok tarzı vardır."[29] Bu tanımın formel ve tarihsel genişliğini vurgulamak için Brecht, Haşek *(Aslan Asker Şvayk'm* yaratıcısı) ve Shelley, Swift ve Grimmelshausen, hatta Balzac gibi birbirinden farklı yazarların büyük gerçekçiler olduklarını öne sürdü. Bütün bu yazarlar gerçekçi amaçlarla çılgın fantezi, grotesk, mesel, alegori, kişilerin tipleştirilmesi vb. dahil pek çok araç kullanmışlardı. Brech sürekli değişen bir toplumsal gerçekliği açığa çıkarmak için –bu, her zamankinden daha çok gerekliydi- yeni formel araçlar deneyen bu yazarların gerçek formalistler olmadıklarını ısrarla belirtti; Lukács'ı örnek göstererek, "formalizm"in, "değişen toplumsal ortam sanattan yeni taleplerde bulunurken göreneksel biçimlere sıkıca bağlı" kaldığını öne sürdü.[30] Üslup teknikleri sorunu, hızla değişen bir tarihsel dünyada izleyicinin tepkisine duyarlı sanatçılar tarafından tekil örnekler içinde çözülecek pratik bir mesele idi.[31] Edebiyat formlarının zamanla değişen toplumsal işlevleri vardı. Balzac'ın anlatım tekniği hakkında bir zamanlar söylenenler bugün geçerli olmayabilir. Ne var ki bu türden sorunlar *a priori* temelde çözüm-

---

[29] Brecht, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise," *GW,* c. 19, s. 149.
[30] Brecht, "Die Expressionismus Debatte," *GW*, c. 19, s. 291.
[31] Brecht, "Praktisches zur Expressionismus," *GW*, C. 19, S. 292-296.

lenemez; bunları çeşitli araçlarla girişilecek deneysellik yoluyla yanıtlamak gerekir.

Lukács'ın argümanı, klasik burjuva gerçekçiliğinin sürekliliğini ve oluşum halindeki bir sosyalist edebiyatın ihtiyaçlarını vurgulamıştı. Buna karşılık Brecht, Balzac'ın eserlerindeki toplumsal içerik -aile mülkiyetinde köklenen ve hâlâ oluşum halindeki bir kapitalizmin tekil rekabetçiliğiyle tanımlanan bir toplumsal yapıya bağlıydı- ile yirminci yüzyılın kolektif gerçeklikleri arasındaki oransızlıkları vurguladı. Lukács'ın "gerçekçiliği", kendi kişisel deneyimlerine rağmen bireylerin toplumsal bütünün içinde yer aldıklarını farzederken, modern teknik ve kolektif hayat -muazzam ve kapsayıcı anonim faaliyetler, bilimsel, askeri ve sanayi bürokrasiler vb. kompleksi- ancak bireyin bulunduğu noktadan hareketle yapılan soyutlamalarla kavranabilirdi. Böyle bir gerçekliği, eğer bu gerçekliğin "bütünlüğü"nü göstereceksek, dikkatle ve bilinçli olarak yan yana getirilmiş doğrusal olmayan bir imgeler montajıyla "kurmak" gerekli olabilir.[32] Sadece bu nedenle, gerçekçi zeminlerde modernistlerin formel özbilinçlilikleri ve mimetik sunumları reddedişleri haklı görülebilir: Bir imgeler montajının nasıl yaratıldığını göstermek suretiyle toplumsal bütünü "yapay olarak" yorumlama süreci açığa çıkarılacaktır. (Brecht açıkça belirtmese de burada sadece modernist estetiği değil, özgül olarak kübist akımın içindeki yönelişleri de kastetmişti.)

---

[32] Brecht, "Bemerkungen zu einem Aufsatz," *GW*, c. 19, s. 309-312 ve "Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus," *GW*, c. 19, s. 376-373. Brecht bu konuyu daha önce yazdığı uzun bir denemede geliştirmişti. Bkz. "Die Dreigroschenprozess," yeniden bas. *GW*, c. 18. Konu s. 161-162'de doğrudan ele alınır.

Brecht, aynı tarihsel dünyayı modernistlerle paylaştığımız, ama Goethe, Balzac ve Tolstoy gibi yazarlarla paylaşmadığımız için kendi amaçlarımıza daha uygun olan modernist edebiyat tekniklerine (yirminci yüzyıl koşullarına tepki olarak geliştirilen) dönebileceğimizi vurguladı.[33] Brecht, kapitalist çelişkilerle ilgili o bildik Marksçı formülü kullanarak, edebiyat formlarının tıpkı öteki "üretim güçleri" gibi, mevcut "üretim ilişkileri" içindeki sınıfsal ya da ideolojik kullanımlarından ayrılabilir olduklarını ve bu nedenle başka, daha ilerici amaçlara hizmet edecek şekilde dönüştürebileceklerini öne sürdü. Ne var ki bu üretici güçlerin - örneğin, petrol tröstleri, buharlı makineler, film endüstrisi, edebiyat teknikleri vb.- hazır olması yetmez; bunların kendi işlevleri bakımdan dönüştürülmeleri gerekir. Böylece sosyalist yazarlar, örneğin içsel monologu, montaj ya da *Verfremdung*'u (mesafe koyma) açımlarlarken, bunları Joyce, Kafka, Dos Passos ya da Döblin'deki umutsuzluk ya da mit oluşturan görünüşleri kesintiye uğratmak için kullanmak isterler. Faşizmi açıkça mazur görenlerin "dekadan" oldukları söylenebilirse de, bu terim genelde çok monolitiktir; çağdaş durumun tarihsel çelişkilerini reddeder ve aynı eserlerin çoğunda "çöküş" ile "yükseliş" in karşılıklı varlığını belirtemez.[34] Joyce ve Doblin'in teknikleri sadece çöküşün ürünleri değildir; onları yarattıkları etkiden dışlamak, böylece değişikliğe uğratmak kişiyi epigonların (uyduların -çn.) yani Hemingway'lerin etkisine açık bırakır. Joyce ve Döblin'in eserleri, üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki tarihsel çelişkiyi açığa vurur. Bu eserlerde üretici güçler betimlenir. Sosyalist ya-

---

[33] Brecht, "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie," *GW, c.* 19, s. 303-306.

[34] Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955,* c. 1, (Frankfurt; 1973), s. 12-14, 28-29; Mittenzwei, "Marxismus und Realismus," s. 26-28.

zar bu *Ausweglosigkeit* [edebi olarak "çaresizlik"] dokümanlarında yüksek düzeyde gelişmiş teknik unsurları öğrenebilir: Bunlar çıkış yolunu göstereceklerdir.[35]

Lukács modernist sanatın sadece avangard kliklerin görüşlerini ifade ettiğini ve halk kitlesine hitap etmediğini, bu geniş alanın dışında kaldığını öne sürmüştü. Brecht, Batı'daki kültürel üretim ve dağıtım koşulları içinde bunun genellikle geçerli olduğunu reddetmeksizin, suçlamanın vardığı kaderci sonuca itiraz etti. Kendi deneyimlerine ve Piscator'unkilere atıfta bulunarak işçi sınıfından izleyicilerin, kendisi için tiyatrallığı reddederken, "toplumun gerçek mekanizmaları"nın açığa çıkarılmasına yardımcı olduğu sürece her türlü yeniliği, en cüretli olanlarını bile, her zaman desteklediğini ve anladığını öne sürdü. "Popülerlik" her durumda doğrudan ulaşılabilirlik ve iletişimle sınırlı olmamalıdır. Geçmişte sıradan insanların gerçek anlamda ifade edilmesini sağlayan sanatsal gelenekleri yaygınlaştırmak ve zenginleştirmek için her türlü yeni araç -sadece yeni edebiyat formları ve yöntemleri değil, radyo ve film gibi yeni teknik medya- bulunmalıdır; ancak bunlar hemen anlaşılmayabilir. Brecht, işçi sınıfı kültürünün dışavurumcu imkânlarını geliştirmek için her iki yolu da izleyen bir eğitim sürecine, sanatçı ile işçiler arasında karşılıklı ve sürekli bir görüş alışverişine gerek olduğunu öne sürdü.[36] En gerçekçi sanat bile başlangıçta popüler değildi: "Edebiyat eserinin kavranabilirliği, zamanında anlaşılan öteki eserler gibi ancak yazıldığı sırada sağlanmaz. Zamanında anlaşılan bu eserler her zaman daha öncekiler gibi yazılmadılar. Bunları kavranabilir hale getirmek için adımlar atılmıştır. Aynı şekilde

---

[35] Brecht, "Notizen über realistischen Schreibweise," *GW*, c. 19, s. 359-361-

[36] Brecht, "Volksthümlichkeit und Realismus," *GW*, c. 19, s. 322-331. Ayrıca bkz. Berghahn'ın aynı başlıklı makalesi.

bizler de günümüzün yeni eserlerini kavranabilir hale getirmek için bir şeyler yapmalıyız. Sadece *popüler olmak* gibi bir şey yoktur, aynı zamanda *popüler hale gelme* süreci vardır."[37].

Bunlar Brecht'in, Lukács'ın gerçekçilik ve modernizm analizlerine karşı açık bir biçimde ama özel olarak getirdiği başlıca itirazlardı. Aşağıdaki bölümlerde, bu türden çatışan görüşlerin nasıl farklılık haline geldiğini -entelektüel ve siyasal yönelimlerde, tarihsel bakışta ve Marksizm'in sanata uygulanmasında- açıklayacağız. Ancak incelemekte olduğumuz argümanlarda söylenmek istenen, sanatın esas amacıyla, Brecht'in ve Lukács'ın eleştirel yargılarının ardında yatan öncüllerden biriyle ilgili bir anlaşmazlıktı. Lukács'a göre, belli başlı bütün sanat dalları bir toplumsal "bütünlüğü" ifade eder. Bu bütünlük içinde dolaysız deneyim ile tarihsel gelişme arasındaki çelişkinin sadece görünüşte üstesinden gelinir; yani "kişisel durum ile tarihsel yasanın birbirine ters düşmesi [sorunu] giderilir."[38]. Okur, bu "bütünlük"ü algılayarak görünüşte parçalanmış, insansızlaşmış bir dünyanın yeniden bütünleştirilmesini başkası adına yaşar. Lukács, *Aesthetics*'inde (1962) bu türden yeniden birleştirilmiş bütünlük deneyiminin, "çok yanlı toplumsal kişilikler"i keşfetmenin yanı sıra, dünyaya ilerici anlamda fiilen katılmak için alıcıların da moral olarak hazırlanmasına yardımcı olacağını uzun uzadıya tartışmaktaydı.[39] Ne var ki Brecht, çağdaş insan-sızlaştırmaya getirilen, erkekleri ve kadınları "tam", "uyumlu" ve bütünleşmiş kişilikler olarak ele alan bir yanıtın sadece kâğıt üzerinde bir çözüm olduğunu savundu.[40] Üstelik çelişkilerin uyumlu bir biçimde ya-

---

[37] Agy., s. 331. Çeviri *Aesthetics and Politics*'den alınmıştır, s. 85.
[38] Akt. Mittezwei, "Marxismus und Realismus," s. 29.
[39] Kiralyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, s. 117-122,143.
[40] Brecht, "Bemerkungen zum Formalismus," *GW*, c. 19, s. 316.

pılandırılarak yorumlanması, izleyiciler arasında bir ruhsal boşalma duygusunu kolaylaştırıyor ve siyasal eylemi gereksiz hale getiriyordu. Brecht, günlük görüntüler ile tarihsel olarak gerçekleştirilebilir olan arasındaki çatışmayı vurgulayarak, genellikle "normal"in yabancılığını göstermek suretiyle izleyicisini tiyatronun dışında eyleme yönelteceğini umuyordu. Sanatın "açık uçlu" olması, izleyen tarafından tamamlanması ve yazarın çelişkileri uzlaştırarak bu süreci "tıkamaması" gerekir.[41]

Tarz farklılığı hiç kuşkusuz buradaki zıtlıklara katkıda bulundu: Lukács geniş olarak kavranan, özel olarak okunan, "derin düşüncelere yönelten" roman biçimi üzerinde odaklandı; Brecht dikkatini halka ve potansiyel olarak daha "harekete getirici" dramaya yöneltti. Ancak bu edebi seçenekler, Lukács'ın klasik hümanizmi ile Brecht'in "üretim estetiği" arasındaki daha köklü zıtlığın yanı sıra, onların, daha ilerde göreceğimiz gibi, entelektüel ve siyasal formasyonlarından da derin biçimde etkilendi.

[41] Mittenzwei, "Marxismus und Realismus," s. 29-32; Gallas, *Marxtistische Literaturtheorie*, s. 167-168.

IV
MARKSİST BİR ESTETİĞE GİDEN YOLLAR

Lukács, bütün zengin Macar Yahudileri gibi Macar aristokrasisi ile güçlü bağları olan zengin bir Yahudi ailesinin içinde, Budapeşte'de büyüdü. Macaristan'ın önde gelen bankalarından Budapeşte *Kreditanstalt*'ın müdürünün oğluydu. Asıl adı Joseph Löwinger olan babasına 1890'da (Georg beş yaşındayken) Lukács adı, 1901'de de soyluluk unvanı verildi. Bir patrisyen tiyatronun yöneticisi olan annesi soylu bir aileye doğmuştu. Lukács yirmi altı yaşındayken Georg von Lukács adıyla biliniyordu. Goetheci klasisizme ve on dokuzuncu yüzyıl hümanist yüksek kültürüne duyduğu hayranlık, *haute bourgeoisie*'nin (yüksek burjuvazi -çn.) soylu kanadındaki bu köklerden geliyordu. Bu durum, Lukács'ın hayatı boyunca çöküş çağındaki klasik kültürün temellerinden kurtulmaya çabalaması bakımından akılda tutulması gereken bir noktadır. Öte yandan Yahudi geçmişi, Lukács'ın klasik mirasın anlamını yorumlarken yararlanacağı hümanist Marksizm ve akılcı iyimserlikte rol oynamış olabilir. 1914'ten önce Alman akademik ve edebi hayatının "mandarinleri" ile kurduğu yakın ilişki, örneğin Weber ve Simmel'in güçlü

etkisi ve Mann'a genç yaşta duyduğu ilgi de, burjuva kültürünün savaş öncesinde yaşadığı krizin patrisyen yorumunda rol oynamış olabilir.[1]

Gençlik çağında ana baba otoritesine isyan, daha sonraki isyan biçimlerini haber verir. Bu nedenle Lukács'ın babasının isteği üzerine bankacı olmaya yönelecek yerde, amcasının karşıt modelini benimsemesi anlamlıdır. Amcası "gündelik hayat"ın "vulgar" ayrıntılarından çekilmiş ve kendisini meditasyon ve "Talmud" öğretisinin "daha yüksek" amaçlarına adamıştı.[2] 1914'e kadar Lukács "içsel" sanat ve felsefe alanlarının, ileri burjuva uygarlığında gördüğü toplumsal insansızlaştırmadan bir kaçış sağlayacağını umdu.[3] "Onu en çok cezbeden," diye yazmıştır Morris Watnick, "modern sanayi toplumunun yağmalanmış kültürü, estetik çirkinliği ve insani köksüzlüğü idi. Bu bakımdan en çok Simmel'den etkilendi. Onun *Philosophie des Geldes*'i (Ticari Değerin Felsefesi) (1900) Lukács'ın entelektüel gelişmesinde büyük rol oynadı. Aslında bu, "yabancılaşma"nın, maddi ilerlemeyi kültürel değerlere yönelik bir tehlike olarak gören romantikkapitalist tazda kullanılmasıydı.[4]

Michael Löwy'nin, Lukács'ın erken gelişimini konu alan mükemmel çalışmasında gösterdiği gibi, "romantik anti-kapitalizm", Macar düşünürün I. Dünya Savaşı'ndan önce, örneğin Mann, George, Tönnies, Simmel, Bloch, Macar Edy, Szabo vb.

---

[1] Bkz. Morris Watnick, "Georg Lukács: or Aesthetics and Communism," *Survey*, 23 (Ocak-Mart, 1958), 60-66 ve Raddatz, *Lukács*, s. 13-25. Weber, Simmel ve savaş öncesi Alman sosyolojisinin patrisyen yönelimi için bkz. Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, ve Arthur Mitzman, The *Iron Cage: A Study of Max Weber* (New York, 1969), s. 187-191, 242-245, 256-270.

[2] Raddatz, *Lukács*, s. 7-8.

[3] Andrew Arato, "Georg Lukács: The Search for a Revolutionary Subject," *The Unknown Dimention: European Marxism since Lenin* (New York, 1972), s. 83.

[4] Watnick, "Georg Lukács," s. 65.

gibi pek çok önde gelen Alman ve Macar burjuva entelektüeli ile paylaştığı bir eğilim idi.[5] Bu görüş pek çok bakımdan "trajik" oldu. Örneğin, *Soul and Form*'da (1910) Lukács, "otantik hayat" ile ampirik gerçeklik arasındaki zorunlu çatışmayı ve aşılamaz ayrımı tekrar tekrar vurguladı.[6] İnsanın kaçınılmaz biçimde soyutlanması ve şimdiki zamanın parçalanmış deneyimine karşı, *Theory of the Novel*'in (Roman Teorisi) (1914) dramatik ilk bölümünde görüldüğü gibi, klasik organik uyumun, birleşik bir topluluk ve doğal bir dünya içinde tam olarak yaşayan "bütünlüklü insan"ın karşı-imgelerini savundu. *Theory of the Novel*'in ilk bölümünde bu tarzda bir *antik* Yunan epik edebiyatı tartışması yer alır:

> Yıldızlı gökyüzünün mümkün olan bütün yolların haritasını verdiği bu çağlar mutlu çağlardır -yolların yıldızların ışığıyla aydınlandığı çağlar. Bu çağlarda her şey yeni, ama aşina, macera dolu, ama gene de kendine özgüdür. Dünya geniştir, ama gene de bir ev gibidir, çünkü ruhları tutuşturan ateş tıpkı yıldızlar gibi aynı doğanın ateşidir; dünya ve benlik, ışık ve ateş keskin biçimde farklıdır, ancak bunlar asla birbirine sürekli yabancı kalmaz, çünkü ateş ışığın özüdür ve kendisini ışıkla donatır.[7]

Lukács daha 1905'te, yirmi yaşındayken, kendisini Alman idealist felsefesine ve *Goethezeit* sanatına verdi.[8] Bu kaynaklar sayesinde antik Yunan *polis*'inin idealleştirilmiş bir görünümünü etik ve siyasal "bütünlük"ün bir paradigması olarak özümledi.

---

[5] Michael Löwy, *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism* (Londra, 1979), s. 22-90. Lukács'ın karmaşık erken entelektüel gelişmesine dair pek çok yeni bulguyu kapsayan bir araştırma için bkz Paul Breines, "Young Lukács, Old Lukács, New Lukács," *Journal of Modern History*, 51: 7 (Eylül 1979), 533-546.

[6] Lukács, *Soul and Form* (Cambridge, Mass., 1978), s. 34-35, 100-101, 153-154.

[7] Lukács, *Theory of the Novel* (Cambridge, Mass., 1971), s. 29.

[8] Andrew Arato ve Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism* (New York, 1979), s. 7-10.

1906-1909 yıllarında Macarca yazılan *The History of the Development of Modern Drama* (Modern Dramanın Gelişim Tarihi) başlıklı uzun bir incelemede Lukács, "organik" olduğu düşünülen klasik Yunan toplumunu burjuva toplumunun mekanikleşmiş, atomlarına ayrılmış ve kişisizleşmiş dünyasıyla yan yana getirdi.[9] Buradaki zıtlık daha iyi tanınan *Theory of the Novel*'in de temelini oluşturur.

Erken çalışmalarının çoğunda Lukács, yabancılaşma teorisinin, köklerini Goethe ve Hegel'in hümanist ve idealist çağında bulan ve savaş öncesi Alman sosyolojisinde daha bütünlüklü olarak geliştirilen kötümser versiyonu üzerinde durdu. Bu modern burjuva sanayi dünyasının kurutucu ve insansızlaştırıcı eğilimlerinin sosyalist olmayan bir eleştirisi idi. Örneğin, Georg Simmel'in modern toplum anlayışında, insanların yarattıkları ürünün denetimini kaybettikleri söylenir. Ürün yaratıcısından bağımsızlaştığı ölçüde "nesneleşmiş" hale geliyordu. Böylece insanlar dünyayı insani ihtiyaçlara denk düşmeyen yabancı nesneler olarak yaşıyorlardı.[10] Modern drama incelemesinde Lukács, İbsen, Strinberg ve diğerlerinin yazdıkları oyunlarda kişiliğin içe dönük olduğunu, dış ortamın denetim dışı büyük nesnel güçlerin yabancı bir kesişme noktası olarak hissedildiğini öne sürdü. İnsanlar yalnızlaşır ve birbirinden koparlarken bu durumu ifade eden dil, giderek "parçalanmış, form olarak imalı ve

---

[9] György Marcus, "The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture," *Telos,* 32 (Yaz, 1977), 110-113. Macarca özgün basım tamamlanmış metni kapsamaktadır: *A modern dráma fejlödésének története,* 2 cilt (Budapeşte, Franklin, 1911). Birinci cildin ikinci bölümü 1914'te Almanca olarak çıktı. Bu kitabın bir kesimi İngilizce'ye çevrildi: "The Sociology of Modem Drama," Eric Bentkey, der. *The Theory of the Modern Stage* içinde (Baltimore, 1965), s. 425-450.

[10] Bkz. bu önemli eserin ilk (!) İngilizce çevirisi: Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, çev. Tom Bottomore ve David Frisby (Londra, 1978).

izlenimci" hale gelmiştir. Özne ile nesne arasında acı verici bir biçimde bölünen bir dünyada, tekil karakterin kişisel patolojinin semptomlarına indirgendiği görülür.[11] *Theory of the Novel*'de Lukács, roman formunda "deneyüstü yurtsuzluk" dediği şey üzerinde durdu. Bu terimle, insanların klasik epik edebiyatın merkezini oluşturan dünyalarıyla, uyumlu, bütünleşmiş ve manevi bir bağlantı kaybına uğramaları kastedilir. İnsanlar sadece "adet", düzen ve anlamsız zorunluluklardan ibaret olan bir dünyadaki "basit varoluş"lardır. Bunlar özne için ne anlam ne de "duyumsal dolaysızlık"a sahip olan katı mekanik kurallara itaat ederler. Bu sadece "doğaya yabancılık" değil, insan yapısı "ikinci" bir "doğa"ya yabancılaşma, "baba evi olma yerine bir hapisane olarak" yaşanan bir ortamdır.[12] Kişinin değerleri "ancak öznel olarak yaşanmış olgudan" çıkarken, "öznenin bu ölçüsüz yükselişi"nin bedeli, "dış dünyanın biçimlenmesine herhangi bir katılım iddiasının terki"dir.[13]

Daha sonra Marksist düşünceleri temel alan bir tarihsel iyimserliğin ("sosyalist" çözümü vurgulayan iyimserlik) yardımıyla geliştirilecek olan bu analiz, Lukács'ın gençlik eserlerinde, edebi modernizmin bir iddiası olarak amaçlanmamıştır. Burada Lukács her yerde ve her zaman var olan ve genellikle kaçılamayan kültürel çöküşe dair kendi duygularını keşfetmekteydi. Ancak "gerçekçi" edebiyatın "modernist" edebiyata karşı daha sonraki savunusunun önemli yönleri, Lukács'ın erken yazılarında hissedilir. *Soul and Form*'da yer alan bir denemede Lukács, on dokuzuncu yüzyıl Alman gerçekçisi Theodor Storm'un yazılarındaki yenileştirilmiş epik unsurları över. Lukács, Storm'un

---

[11] Lukács, "The Sociology of Modern Drama," s. 425-450.
[12] Lukács, *Theory of the Novel*, s. 60-66, 70-93.
[13] Agy., s. 117.

eserlerinde, içsel ve dışsal olaylar arasında, yeni edebiyattaki izlenimci psikolojik ruh hallerinin soyutlanmasına ya da dış dünyanın natüralist biçimde parçalanmasına ters düşecek bir birlik görüyordu. Aynı zamanda Storm'un sanatının, tipik ve genel olanı yorumladığını, özgül "canlı" görünümleri temel aldığını vurguladı.[14] (Lukács'ın daha sonra en büyük çağdaş edebi gerçekçi olarak kabul edeceği Thomas Mann, 1918'de, kendi eserlerinde, özellikle *Buddenbrooks*'da [1901] Lukács'ın Storm denemesinden etkilendiğini yazdı.)[15] Trajedi üzerine yazdığı bir bölümde Lukács, daha sonraki gerçekçilik teorisinin klasik çerçevesini, İbsen'in natüralist dramalarına ters düşecek şekilde, Sofokles'in, "sıradan hayat"ın (sadece olgusal varoluş) ötesine geçip "hayatın esas, gizli özü"ne ulaşırken evreni somut biçimde kişide temellendirme yöntemine dayanarak açıkladı.[16] *Theory of the Novel*'de artık Hegel'in etkisi altında olan Lukács, antik Yunan topluluğunun "somut bütünlüğü"ne özgül olarak göndermede bulundu. Bu toplulukta kişisel fizyonomi ile organik bütün, olayların anlatılmasıyla ifade edilebilir bir "bütünlük", birbirini karşılıklı olarak belirler.[17] Nihayet aynı eserde Lukács hümanist *Bildungsroman* (Goethe'nin *Wilhelm Meister*'iyle başlayan) geleneğini, burjuva koşulları altında, kişisel içselliği ve dışsal toplumsal gerçekliği faal insanların müdahalesiyle uzlaştırılabilir olarak ifade etmek için yapılan sorunsal ama kısmen başarılı bir girişim olarak tartıştı. Verili dünya organik olarak ifade edilmez; bu sadece daha eski epikler için mümkündü. Bireyler hâlâ "de-

---

[14] Lukács, *Soul and Form*, s. 62-67,74-77.
[15] Löwy, *Georg Lukács*, s. 36.
[16] Agy., s. 162-167.
[17] Lukács, *Theory of Novel*, s. 56-61, 66-67.

neyüstü yurtsuzlar"dır. Ancak "toplumsal dünya anlamın nüfuz etmesine kısmen açıktır.".[18]

Ne var ki *Theory of Novel*'daki başlıca umut parıltısı, bir "gerçekçilik" teorisinden çok (çünkü 1917'den önce Lukács için böyle bir referans çerçevesi her yerde gördüğü tarihsel çöküşle bir uzlaşma anlamına gelebiliyordu) şimdiki "gerçek"in yorumlanmış sınırlarının ötesinde bir dünyaya duyulan ütopyacı bir özlemin örneğini kapsıyordu. İncelemenin sonunda Rus Tolstoy ve Dostoyevski (modern Batı'nın dışındaki yazarlar olmaları anlamlıdır) Lukács'a "basit insanlar arasında" görülen, bütün "yıkıcı" nesnel yapılardan kurtulmuş, ütopyacı ve ahlak kurallarına karşı çıkan farklı "duygu ortaklığı" modelleri sağladı.[19] 1910-1916 yıllarında Lukács, farklı zamanlarda, Dostoyevski'nin eserlerindeki toplumsal mesiyanik yorumla (asla sonuca ulaşmadan) meşgul oldu. Lukács'a göre Dostoyevski özgürleşmiş bir geleceğin izdüşümleri için antik toplumsal ve doğal uyumun imgelerini oluşturuyordu.[20] Ancak bu, Lukács'ın erken yıllarda kaleme aldığı yazılarında görülen bir dizi ütopyacı görüşün sadece bir bölümüydü; sonradan anlaşıldığı kadarıyla Lukács kötümser ya da trajik bir bakış oluşturmaktan asla hoşnut değildi.[21]

---

[18] Agy., s. 132-143.

[19] Agy., s. 144-152.

[20] Löwy, *Georg Lukács,* s. 52-56. Löwy'nin belirttiği gibi, Lukács Rus mistisizmine duyduğu ilgiyi bu yıllarda pek çok Alman "romantik anti-kapitalist" ile paylaştı; ancak onun ilgisini çeken toplumsal ütopyacı form, en çok 1912-18 yıllarında yakın arkadaşı olan Emst Bloch'unkine yakındı. Lukács ve Bloch 1912-18 yıllarında yakın arkadaştılar. Bloch'un 1918'de Leninizm'i benimsemesi Lukács'la birlikte oldu. Ne yar ki Lukács'ın aksine Bloch, hayatının sonuna kadar devrimci bir ütopyacılığı sürdürecekti. Aradaki farklılık 1930'larda dışavurumculuk üzerine yapılan tartışmada açığa çıkacaktı.

[21] Arato ve Breines, *The Young Lukács*, s. 69-71, 107; Löwy, *Georg Lukács*, s. 110, 116-121.

Ütopyacı özelliklerin ötesinde, Lukács'ın erken düşüncesinde, bir Marksist sosyolojik yaklaşımın unsurları, bir devrimci Marksist siyasete uzanan potansiyel köprüler de vardı. İlk kitabında, *History of Development of Modern Drama*'da Lukács, Simmel'e, onun Marx'a en yakın olduğu yerde çok şey borçluydu. Bu eserde Lukács, yabancılaşmayı -kapsamlı ve ayrıntılı bir biçimde- kapitalizmde modern işbölümüyle özgül ve çok yanlı ilişkisi içinde yorumladı.[22] Sosyalist bir alternatifi kapsamadıysa da (sosyalizm, Lukács'ın küçük gördüğü burjuva parlamenter düzenle uzlaşan savaş öncesinin Macar ve Alman Sosyal Demokratları ile birlikte anılıyordu), Lukács'ın erken yazılarında patrisyen perspektiflerine bir konturpuan oluşturan belli belirsiz kolektivist ve devrimci demokratik bileşenler vardı. Lukács, Macaristan'daki radikal, mutlakiyet karşıtı sol entelijansiyadan, özellikle uzlaşmacı ve legalist Macar Sosyal Demokratları'nın etkin sol çevrelerinden olan Jakoben şair Endre Ady ile sendikalist Ervin Szabo'dan çok etkilenmişti.[23] Kültürel meselelerin yanı sıra, siyasal meselelerde de Lukács'ın erken konumu mevcut gerçekliklerle uzlaşmanın topyekûn reddini ifade ediyordu. Komünist siyasetteki ilk yıllarında, bu modeli kısmen ultra-sol bir "devrimci romantizm" aracılığıyla sürdürecekti.[24] Ancak 1917'den sonra Komünist düşünceye bağlanan Lukács, bakışının patrisyen ve "devrimci demokratik" yönlerini birbirleriyle bağdaştırmak için çeşitli araçlar bulacaktı (örneğin, geçmişin

[22] Arato ve Breines, *The Young Lukács*, s. 14-26; Markus, "The Soul and Life," s. 110-114.
[23] Löwy, *Georg Lukács*, s. 71-90.
[24] Agy., s. 145-167.

yüksek klasik hümanist kültürünün komünist toplumda demokratikleştirilmesini vurgulayarak).[25]

Lukács Dünya Savaşı'nın ilk yıllarını "dünyadan umudu kesmiş" olarak yaşadı. Daha sonra bu dönem için, "şimdiki zaman topyekûn bir değersizleşme durumu olarak ortaya çıktı" diye yazacaktı. Duygusal olarak demokratik eğilimler taşıdığı için Orta Avrupa monarşilerinin yanında yer alamazdı; ancak beklenen bir Anglo-Fransız zaferi de sanayi toplumu kültürüne böylesine düşman olan birini pek teselli edemezdi: "Bizi Batı uygarlığından kim kurtaracaktı?".[26] Savaş, askerlik hizmetine uygun olmadığı için onun uzağındaydı.[27] 1914'te yirmi beş yaşında olan Lukács, savaştan önceki dönemde on dokuzuncu yüzyıl idealist kültürüne derin kökler salmıştı. Savaşın ilk yıllarında kapıldığı umutsuzluk, Avrupa hümanist geleneklerinin sürekliliğinin tehdit altında olduğuna dair derin bir kaygıyı yansıtıyordu. Ne var ki 1917 yılı bir rahatlama sağladı. Rus devrimi Lukács'a nihayet gerçek bir umut kazandırmıştı. Bu devrim Avrupa'yı nihayet çöküşten kurtarmak için geleceğe uzanan bir köprü oluşturmuştu.[28] 1920'de proletaryanın misyonunun, Yunan epik topluluğunu gelecekte yeniden yaratmak olduğunu yazıyordu -siyasetin

---

[25] Lukács, 'The Old Culture and the New Culture" (1920), *Marxism and Human Liberation,* ed. E. San Juan, Jr. (New York, 1973), s.4.

[26] Lukács, *Theory of the Novel,* s. 11-12 (bu bölüm kitabın yeni baskısına eklenen 1962 tarihli Önsöz'den alınmıştır); "Preface to New Edition (1967)," *History and Class Consciousness* (Cambridge, Mass., 1971), s. xi. Lukács'ın erken entelektüel gelişimiyle ilişki içinde savaşa gösterdiği tepki için bkz. Ferenc Fehiher, 'The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism: Lukács' Response to the War," *New German Critique,* 10 (Kış 1977), 139-154.

[27] G. H. R. Parkinson, "Introduction," *Georg Lukács: The Man, His Work, His Ideas* (New York, 1970), s. 6.

[28] Lukács, "Preface to New Edition (1967)," *History and Class Consciousness,* s. xi.

amacı, ona göre, kutsal bir kültürün yenilenmesiydi.[29] Marksizmi benimseyen Lukács, onu 1917'den önceki gençlik döneminin hümanizm ve idealizminden çıkardığı bir perspektifle yorumlayacak, kısmen canlılık kazandıracaktı.

Lukács'ın, Alman idealist felsefesini ele alış tarzının yanı sıra, Marksist hümanizmi, Marx'ın düşüncesinin ondokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başında uzun süre gizli kalan, bilimcilik ve pozitivizmin gelişmesi üzerine bazı bakımlardan önem taşıyan yönlerini kavramasını sağladı. Batı'da en fazla tartışılan eseri, *History and Class Consciousness*'da (Tarih ve Sınıf Bilinci) (1923) Lukács, Simmel, Weber ve en çok Hegel'den türettiği perspektifleri, Marksizm'in ekonomik hareketin doğal yasaları için bir sisteme indirgenmesini, böylelikle tarih içinde insanın kendisini özgürleştirme boyutunu kaybetmesini güçlü biçimde eleştirmek için kullandı. Muazzam bir etki yaratan bu eserde Lukács, işçi sınıfı devrimlerinin "ileri" ekonomik ve siyasal koşullar altında birbiri ardı sıra yenilgiye uğraması üzerine (Almanya'da 1918-19'da olduğu gibi), Batı'da bir ihtiyaç haline gelen uzun Marksizm değerlendirmesine başladı.

History and Class Consciousness'da Lukács, Engels'in bakışıyla özdeşlediği ve nesnel zorunluluğa düşünsel bir imanla bağlanmayı teşvik eden bir mekanik ekonomik determinist konumun meşum ve pasifleştirici etkisini vurguladı. Gerekli olan, aktif öznenin (proletaryanın, diye vurguluyordu) doğru bir nesne özne diyalektiğinin parçası olarak, tarihsel dünyayı oluşturduğunu doğrulamaktı. Eğer proletarya öznel olarak sosyalizmi inşa etmeye hazır değilse -kısmen "olgular"ı nesnel veriler olarak so-

---

[29] Lukács, "The Old Culture and the New Culture"; Löwy, *Georg Lukács,* s. 142, 166-167; Arato ve Breines, *The Young Lukács,* s. 80.

yutlayan "burjuva" ideolojisinin oluşturduğu bir bilinç nedeniyle- kapitalist toplumun şimdiki krizi yeni bir barbarlığa varacak uzun bir iç ve emperyal savaşlar dönemine yol açabilirdi.[30] Bu felsefi olarak zengin argümanın özü, Marx'ın yabancılaşma teorisinin *Das Kapital*'deki "meta fetişizmi" bölümünden parlak bir biçimde yeniden türetilmesi ve genişletilmesiydi. (1844 El Yazmaları o sırada henüz bulunmamıştı.) Erken kapitalizmde "ekonomik ilişkilerin kişisel niteliği" ancak sürecin daha karmaşık ve dolaylı gelişimi sırasında "anlaşıldığı" için (bu Lukács'ın 1930'larda tartışacağı gibi edebi gerçekçilik eserlerini mümkün kıldı), "şeyleşme örtüsü"ne, emtiaların ve toplumsal hayatın bir "hayali nesnellik", nesneler arasındaki kişi dışı ilişkilerle oluşan bir ağ olarak görünüşüne nüfuz etmek daha zordu. İnsan faaliyeti, kamu hayatı özel hayattan ayrılırken, "yabancılaşmış" olarak hissediliyordu. Ancak felsefi olarak kavranan teorinin birliği - alışılagelmiş ve çarpıtılan amprisizme karşı- ve proletaryanın siyasal olarak aktif mücadelesi sayesinde, dünyayı önceden var olan otomatik yasalara göre değil de, toplumsal olarak etkileşen emeğin, insanın bir ürünü olarak yaşamak mümkün olacaktı.

Öznellik ile nesnelliğin, tecrit edilmiş olgu ile soyut yasaların aşırı ölçüde birbirinden ayrılmasına yol açan burjuva toplumunun neden olduğu ideolojik çarpıtmalara rağmen Marksizm, özne nesne diyalektiğini, "somut bütünsellik" görüşünü, bütünü oluşturan bütün parçaların tarihsel olarak *dolayımlı* niteliğini temel alan bir analiz yöntemidir. Bu yöntem, kaba sezgiler ve bunlardan soyutlanan şeyleşmiş yasalar, ileri ve dondurulmuş bir kapitalist toplumun "ikinci niteliği" üzerinde odaklanan bütün

---

[30] Lukács, *History and Class Consciousness*, s. 208-209, 306-311.

yöntemlere gerekli bir düzeltici sağlar.[31] 1920'lerin başında Lukács, savaş öncesi hümanizm ve idealizminin de yardımıyla, Marksizm'i bu şekilde yorumladı. Böylece, bir yabancı nesneler dünyasında modern "yurtsuzluk," artık sadece kapitalist toplumsal ve ideolojik hayatın özgül işleyişiyle olan bağlantısı nedeniyle değil (bunu 1906-1909 gibi erken bir tarihte öne sürmüştü), proletaryanın yeni bir sosyalist toplumda klasik "bütün insan" mirasını gerçekleştirebilmesi nedeniyle de değiştirilebilir olarak görülüyordu.

Brecht giderek çeşitlenen burjuvazinin farklı bir kesiminden geldi ve kısa süre içinde Lukács'ınkine ters düşen bir toplumsal bakış geliştirdi. Brecht'in ana babası, ailenin bir tütüncü dükkânına sahip olduğu Kara Orman'daki Achern'den geliyorlardı. Babası, Brecht'in doğduğu 1898 yılında bir kâğıt fabrikasında çalışıyordu. 1914'te fabrikanın müdürü oldu.[32] Bu sırada tam anlamıyla bir *burgher* (kentli -çn.) idi. Ancak orta sınıf hayatındaki bu yukarı doğru yükselme formasyonu o kadar kolay olmadı: Çocuğun saygıdeğer burjuva toplumuna isyanının katsayısı, zenginlere karşı plebyen geleneklere bağlılık, kısmen ailenin tarihinde kökleniyordu. Brecht'in ataları, ailenin tütüncü dükkânı onları *Kleinbürgertum* (küçük burjuvazi) saflarına "yükseltmeden" önce "Baden'li sert ve yetenekli köylülerdi." Çocuğun erken dönem modelinin 72 yaşında bir büyükanne olduğu anlaşılıyor. Bu büyükannenin "ansızın küçük burjuva soyluluğunun sıkıcı, engelleyici geleneklerini terk ederek, her türden tuhaf ve

---

[31] Bu felsefi argümanın kısa bir özeti (siyasal olan daha sonra ele alınacak) özellikle "Reification and Consciousness of the Proletariat," üzerine uzun ve önemli bir bölümü temel almıştır, s. 83-222.

[32] Frederic Ewen, *Bertholt Brecht: His Life, His Art and His Times* (New York, 1967), s.55.

pek saygıdeğer olmayan insanlarla birlikte yaşamaya başlaması ailede şok etkisi yarattı."[33] Brecht'in daha sonraki pratik ve hayatta kalmak için gerekli olan maddi ihtiyaçlara Şvaykvari bağlılığı, anti-kahraman korkaklığın alaycı bilgeliğine duyduğu hayranlık, yüksek duygulara ve "Kultur"a olan güvensizliği, ailenin yükselen toplumsal statüsüne karşı geliştirilen bu plebyen alternatifte bazı kökler buldu. "Kendi sınıfını terk ettiği" zaman, daha sonra yazdığı gibi, "sıradan insanlara katıldı".[34] Buradaki edebi gerçeklik, açığa vurduğu toplumsal yönelim kadar önemli değildir. Onun bu tutumu patrisyen bir estete isyan değil, kendisini "kitle insanı" olarak ilan etmekti. Böyle bir duruş kısmen Brecht'in maskelerinden biri de olsa, eserleri üzerinde derin bir iz bırakmıştır. İdealizm konusunda sabırsız olan Brecht'in bilimsel bilginin kullanılması ve insanın teknik üretim ve emeğinin bir yönü olarak sanat üzerinde önemle durması, "plebyen" sınıfların pratik ihtiyaçlarına duyulan bu bağlılıkla güçlü biçimde koşullandırıldı.[35]

Yaşının yanı sıra sınıfsal art alanıyla da türü ne olursa olsun, savaş öncesi Alman kültürüne derin kökler salması engellenen Brecht, savaşın dehşetine Lukács'ınkinden tamamen farklı bir

---

[33] Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work,* 2. bas. (New York, 1971), s. 5.

[34] Brecht, "Svendborger Gedichte," *GW,* c. 9, s. 721.

[35] Burada "plebyen" terimini kullanmayı tercih ettim -daha sosyolojik olan "proletarya" ya da "küçük burjuvazi" terimlerini değil- çünkü bu terimin Brecht'in kendi yorumlarına ve ifadelerine, teorik ve siyasal yazıları genellikle daha katı Marksist kategorilere dayansa da, çoğu eserinde görülen toplumsal-etik bakışa çok yakın olduğu görülmektedir. Bu kullanımı Hans Mayer'in Brecht'in oyunları üzerine yaptığı erken ve mükemmel bir tartışmadaki haliyle alıyorum. Bkz. "Bertolt Brecht öder die plebijische Tradition," *Literatur der Übergangszeit: Essays* (Wiesbaden, n. d. [muhtemelen 1949], s. 225-238. 1962'de yazdığı güçlü Brecht eleştirisinde Adorno, yazara dürüst olmayan bir "kitle adamı" tutumu aldığı için öfkelenir. Bkz. "On Commitment," *Aesthetics and Politics,* s. 177-195.

tepki gösterdi. Sıhhiye çavuşu olarak on altı yaşında askere alındığı için, boğazlaşmanın sonuçlarıyla doğrudan temas etti. Savaş sonrası şiiri "parçalanmış ceset imgeleriyle dolu" idi.[36] Brecht parçalanmış bir dünyanın acı dolu dehşetini yaşadı. Bu onun nihilist erken oyun ve şiirlerine Grozs ve Beckmann'ınkilerle kıyaslanabilecek kadar vahşi bir dışavurumcu gerçekçiliği sokan bir deneyim oldu. Lukács'ın tam tersine Brecht'in adım attığı dünya, 1900-1914 yıllarının görece istikrarlı ve refah içinde geçen yıllarının değil, savaş yıllarının dünyası idi. Bu şekilde biçimlenen bir deneyim, savaş öncesinin ancak belli belirsiz hatırlanan normal yaşantısına dönüş umutlarını sürekli olarak boşa çıkarıyordu. Dünya Brecht'e yıkımla "silinip süpürülmüş" gibi görünüyordu. Yeni bir savaş sonrası kültür ve toplumun çok çeşitli imkânları mevcut olsa da, geçmişin sürekliliğini sağlamak artık bir hedef değildi. Gelenekteki kopukluk tamamlanmış bir olguydu.[37]

Brecht'in Münich'te geçirdiği altı yıl (1918-24) içinde yazdığı erken şiirler ve Marksizmi benimsemeden önceki oyunları savaş sonrasının şiddetli toplumsal parçalanmışlığına uyum sağlama çabasını yansıtır. Saygıdeğer ikiyüzlülükler ve değerler üzerine şiddetli ve acı bir alayın yanı sıra, amaçsız ve toplumdan dışlanmış kişilere -hırsızlar, dilenciler, fahişeler- yeni kentliliğin en son popüler modalarına, caz, boks, pop müzik ve American sound'una düşkündü. Kötümserlik ne gelenekçi ne de duygusaldı, sert ve soğuk belirlemelerin doğrudan aktarılmasıyla ifade ediliyordu. Tiyatro için yazdığı ilk eser, *Baal*, o sırada (1918-19) oynanan pek çok dışavurumcu oyunun yavan duygusallığı üzeri-

---

[36] Esslin, s. 7-8.
[37] Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (New York, 1968), s. 218-228.

ne vahşi bir alay idi. Duyarlı, yalnız ve feda edilmiş bir yetenek olarak kendi sanatçı-kahramanını anlatacak yerde Brecht, Baal'i (isim Suriyeli bir Pagan tanrısından geliyordu), hayatı aç kurt gibi yiyip tüketen, başkalarına ve kendisine verdiği zararla eli kolu bağlanan ahlak dışı bir Diyonizyak doğa gücü olarak yarattı.[38] Baal "hiçbir şeyin kalıcı olmadığı bir evrenin amaçsızlığı"nı anlatır.[39] "Tıpkı savaşın 'soğukluğa' ve 'nihilizm'e ittiği aynı dönemin Dadaistleri gibi," diye yazmıştır Walter Sokel; Brecht, "pek çok dışavurumcunun azametli ve gözü yaşlı bir biçimde kendilerine acımalarından kaynaklanan naif rüyaları hazmedemiyordu.".[40] Oyunun canlı dürtüleri ve gürültülü, birden yön değiştiren betimlemeleri dışavurumculukla bağlantılıydı (Brecht' in erken dönem eserlerinin çoğunda olduğu gibi), ancak Brecht bunları kendini dramatize eden duygusallığın, Hıristiyan ruhaniliğinin ve duygusal idealizmin bütün izlerinden ayırdı.[41]

Erken şiir ve oyunlarında Brecht, Büchner ve Wedekind'deki ön dışavurumculuğun sinik, sert ve materyalist formunun yanı sıra, Villon ve Rimbaud'nun derbeder ve isyancı lirizminden de etkilendi.[42] Savaş sonrası Almanya'ya ilişkin deneyiminin yanı sıra bu tür edebi kaynaklardan da yararlanan Brecht, 1924'den önceki eserlerinin belki de en temel özelliği olan kutsalsızlaştırılmış bir doğanın nihilist bir portresini çıkardı. Rousseau ve romantiklerin kavradıkları ya da Goethe'nin "kutsallığın canlı giy-

---

[38] Brecht, "Baal," Walter Sokel (der.), *Anthology of German Expressionist Drama*, s. xxviii.
[39] Agy., s. xxix-xxxii; Esslin, Brecht, s.117.
[40] Agy., s. xxvi.
[41] Agy., s. xxix-xxxii; Esslin, Brecht, s. 117.
[42] John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (New York, 1959), s. 105-109, Ewen, s. 65.

sisi" olarak betimlediği doğanın yerine, doğal dünya Brecht'e, düşman bir ortam, insanların çektikleri acılara ve duygusuz yıkıcılığa kaba bir biçimde kayıtsız olarak göründü.[43] Bu Darwinci bir şemaydı, ancak bu güleryüzlü biyologun amansız biyolojik mücadeleyi okurken yaşadığı üzücü sarsıntıları çok geride bırakan bir nihilizmle sunuldu. "Baal'in göğü, erken davranıp onları yemedikçe kendisini yemek için bekleşen akbabalarla doluydu."[44] Ayrıca Brecht, Lukács'ın aksine, uyum ve organik güzellik gibi, mevcut vahşet ve kaosun kıyaslanmasını sağlayacak hiçbir karşı-imge kullanmadı.

Brecht 1920'lerin başında, dışavurumcularınki kadar bencil olmayan, Weimar Cumhuriyeti'nin kent dünyasında gözle görülebilen modern gazeteler ve makineler kadar dayanıklı ve kişisel olmayan bir sahne arıyordu. 1924'te Berlin'e yerleştikten hemen sonra böyle bir tiyatronun unsurlarını düşünmeye başladı. Kültür sahnesinde kısa süre içinde dışavurumculuktan *Neue Sachlichkeit* ("Yeni Nesnellik") denilen şeye doğru geçildiği bir sırada Brecht, kendi "epik" draması ve daha sonra Marksist "üretim estetiği" içinde meyve verecek olan birçok esaslı kübist ve konstrüktivist etkiyi hızla özümledi.

Brecht 1920'lerin ortasında, Berliner Volksbühne'de Erwin Piscator'la birlikte çalıştı. Burada, bireysel kahramanların eşzamanlı, sinematik kesimli ve "proleter", "kolektivist" reddiyesi Meyerhold tiyatrosuna paraleldi ve bu tiyatrodan kısmen etkilenmişti.[45] (Bununla birlikte şu da belirtilmelidir ki, Brecht'in kendi oyunları, Piscator'unkilerden daha az röportaj niteliğinde

---

[43] Keith A. Dickson, *Towards Utopia: A Study of Brecht* (Oxford, 1980), s. 15-17; Sokel, "Introduction," s. xxviii.
[44] Sokel, "Introduction," s. xxviii.
[45] Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, s. 109-110; Ewen, Brecht, s. 146-159.

ve dokümanter, daha çok parabolik ve lirik idi.) Alman ve Sovyet avangardları arasında daha çok drama ve görsel sanatlar alanında görülen, John Willet'in Weimar kültüründe "yeni ılımlılık" konusunda yakın zamanda yaptığı araştırmada ayrıntılı biçimde belgelediği gibi, çok sıkı bağlar vardı.[46] Savaş sonrası Alman Dadaistleri 1918-1920 yıllarında Sovyet görsel deneyimlerinden çok fazla etkilenmişlerdi. Konstrüktivist ressamlar Berlin'e 1922'de geldiler ve daha sonra Bauhaus üzerinde önemli bir etki yaratarak taraftar topladılar.[47] Aralarında Tairov ve Meyerhold'un da bulunduğu çok sayıda konstrüktivist tiyatro grubu 1922'den 1930'a kadar Berlin'i ziyaret etti. [48] Brecht 1930 baharında Meyerhold'u açıkça övdü.[49] 1926'da Eisenstein'ın *Potemkin*'i Berlin'de gösterildi. Sinematik yorumun radikal montaj yöntemleri karşısında en fazla coşkuya kapılanlar arasında Brecht de vardı.[50] Brecht yeni Moskova tiyatrosu, sanatı ve sinemasını doğrudan doğruya bu tür kaynaklardan[51] ve Piscator'la yaptığı günlük çalışmalarla, ama aynı zamanda dolaylı olarak

---

[46] John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933: The New Sobriety* (New York, 1978). Bu kitap, 1924-29'un makine zihniyetli kültürünün uluslararası bağlantıları (özellikle Berlin ile Moskova arasındaki) konusunda paha biçilmez bir rehber, Brecht'i, en çok 1924'ten sonra ilgilendiği bu özgül modernist çabalar içinde ele alan muhteşem bir kaynaktır.

[47] Agy., s. 50-54, 74-82.

[48] Lew Kopelew, "Brecht und die Russische Theaterrevolution," *Brecht Heute*, 3 (1973), 27.

[49] Brecht, "Sowjettheater und proletarisches Theater," *GW.* C. 15, s. 204-205. Meyerhold'un temizliklerin orta yerinde kaybolduğu bir sırada, 1939'da, "Über Experimentelles Theater," başlıklı bir konuşmasında Brecht, Sovyet yönetmeni hakkında, onun "radikal konstrüktivist" tiyatrosuna göndermede bulunarak bir kez daha coşkulu ifadeler kullandı. GW. c. 15, s. 285-286.

[50] Willett, *Art and Politics in the Weimar Period,* s. 143; ayrıca bkz. Brecht, *GW,* c. 20, s. 46. Burada Brecht, Eisenstein'ın büyük filmlerinin üzerimde yarattığı muazzam etki," şeklinde bir ifade kullanır.

[51] Willett, *Theatre of Bertholt Brecht*, s. 111.

1924'den sonraki yıllarda tanıştığı dostlarından öğrendi: Görsel montajın siyasal devrimci formlarını Tatlin[52] gibi Sovyet konstrüktivistlerinden alan George Grosz ve John Heartfield; Brecht'in *Edward the Second*'ın (İkinci Edward) (1924) prodüksiyonu için birlikte çalıştığı ve Meyerhold, Tairov, Mayakovskiy ve Tretjakov hakkında soru yağmuruna tuttuğu, Letonyalı bir komünist ve Sovyet deneysel çocuk tiyatrosunun bir önderi olan Asya Lacis[53]; 1926-27'de Moskova'yı ziyaret eden ve 1928'de Brecht'le dost olan Walter Benjamin[54]; Brecht'in 1930'larda kendi Marksist kültür teorilerini formüllendirmeyi öğreneceği bir "üretim" estetiği geliştirmekte olan (Boris Arvatov ve diğerleriyle birlikte), *Noviy Lef*'in kültürel düşünürü ve bir oyun yazan Sergey Tretyakov. Brecht ve Tretyakov, Sovyet yazarının 1931' de Berlin'i ziyaretinden sonra iyi arkadaş oldular.[55]

Bu farklı akımların ve kişilerin Brecht üzerinde yarattığı etki, önce 1920'lerin ortasında başlayan dramatik pratiğinde, daha sonra zamanla 1929'dan itibaren tiyatro ve kültür üzerine yazdığı teorik yazılarda hissedildi. *Mann ist Mann*'ı (Adam Adamdır) yazdığı (1926) erken bir tarihte Brecht'in tiyatrosu deneysel bir atölye haline geldi. Burada insanlar ve toplumsal gerçeklik "birleştirilerek" *(ummuntiert)* oluşturulabilen yapılar olarak gösterildi. Brecht'in yeni episodik draması (bunu "epik tiyatro" olarak

---

[52] Kopelew, "Brecht un die Russische Theaterrevolution," s. 34; Ewen, s. 159.

[53] Asya Lacis, *Revolutionär im Beruf: Berichte uber proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* (Münih, 1972), s. 37, 54, 58; Kopelew, s. 33-34.

[54] Bernd Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungennzu seinem Frühwerk* (Stuttgart, 1976), s. 173-175.

[55] Marjorie L. Hoover, "Brecht's Soviet Connections, Tretjakov," *Brecht Heute,* 3 (1973), 41; David Bathrick, "Affirmative and Negative Culture: The Avant Garde under "Actually Existing Socialism" -The Case of the GDR," *Social Research,* 47:1 (Bahar, 1980), 174-178.

betimleyecekti) izleyiciyi siyasal olarak uyaran kübist ve konstrüktivist araçlar geliştirirken, sanatın "yansıma" olduğuna dair natüralist yanılsamaları dağıtmaya çalıştı. Brecht, doğrusal dramatik akışı kesintiye uğratan çeşitli yöntemler kullanarak (örneğin, araya sinema bölümleri, şarkılar ve bilgilendirici işaretler vb. sokarak kesintiye uğratılan sahnelerin montajı) izleyenlerini, olayların "normal" ve "tanıdık" gidişatının zorunluluğunu ve "yabancılık" deneyimini; örneğin yoksulların "etik davranışı"nın kendi üzerlerindeki yıkıcı etkilerini sorgulamaya teşvik ediyordu. Ek olarak izleyicilerinin, aktörlerin ve aktristlerin çeşitli rollere bürünerek oluşturdukları tekil karakterlerle duygusal olarak özdeşleşmelerini önlemeye çalıştı. Oyuncular bunu kendi teatral sanat süreçlerini neşeli bir biçimde açığa vurarak yapıyorlardı (Brecht'in sadece Sovyet kaynaklarından değil, aynı zamanda Pirandello'nun kübist dramasından da öğrendiği bir teknik).[56]

Brecht yeni bir tiyatronun ilkelerini oluşturduktan hemen sonra, "prodüksiyon estetiği" kavramını geliştirmeye başladı (1928'den sonra). Bu kavramı konstrüktivizm prizmasından geçirdiği bir Marksizm'le oluşturdu: Örneğin, sanatı, maddi emeğin bir yönü olarak; montaj gibi teknolojik üretim modellerinin formatif ilkelerini temel alan bir yapılandırma olarak; sinema ve radyo gibi yeni mekanik medyaya bağlı bir faaliyet olarak değerlendirdi. Brecht'in modernizme Marksist yaklaşımı, Marksist siyasete ya da toplumsal analiz yöntemlerine ilk ciddi bağlanışından önceki bir tarihe ait estetik kaynakların damgasını taşıyordu.

---

[56] Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, s. 112-113. 1926'dan sonra epik dramanın evrim teorisi hakkında iyi bir inceleme için Bkz. *Brecht on Theatre*, der. John Willett (New York, 1964). Özellikle bkz. s. 33-52; burada, 1930-31'den itibaren yapılan en erken sistematik formülasyonlar yer alır.

Brecht'te bu gelenekler kişisizleştirilmiş, kentsel, makineleşmiş çağın pozitif potansiyellerini vurguluyor ve bunlar, Lukács'ın bu dünyaya erken klasik hümanist reddiyesiyle güçlü bir karşıtlık oluşturuyordu.

Brecht'in epik tiyatrosunda, prodüksiyon estetiğinde ve 1928'den sonra Leninist siyasetinde, bizzat kendisinde bulduğu "kibar", "romantik" ve "yumuşak" niteliklere karşı savaş halinde olduğu öne sürülebilir. Merhamete ve idealist duygulara şiddetli bir tepki gösterirken, bir yandan bu tür duyguların üretken olmayan sonuçlarına etkin bir biçimde karşı çıktığı, bazen de bunları kendi kişiliğinden kovmak için endişeli bir çaba gösterdiği görülüyordu. Örneğin, Brecht'in 1920'lerde Amerika'nın büyüsüne kapılması, kaos, vahşet ve amansız ticari canlılıktan hoşlanmasının bir sonucuydu. Oyunlarında da hicvettiği bu özellik, 1930'larda yazdığı eserlerde, faşistler, işadamları ve suçlular arasında belirsiz bir analoji yapmasıyla açığa çıktı.[57] Küçük bir çocuk olarak Brecht, oldukça kırılgan ve sağlıksız, duyarlı bir yabancı durumundaydı; bunu telafi etmek için annesi ona, daha sonra büyük bir şükranla hatırlayacağı önemli bir duygusal koruma sağladı. Ne var ki bu ana himayesi Brecht'in okula annesiyle birlikte geldiğini gören okul arkadaşlarınca alaya alındı.[58] Daha sonra Brecht, savaş karşıtı tutumu nedeniyle eski Alman askerlerinden pek çok kez dayak yedi. Küçük yaşta savaş sonrası Almanya'nın şiddet dolu dünyasında kendi sertliğini ve "erkeksiliğini" kurnazlık ve soğuk bir zekâ ile kanıtlamaya çalıştı. Brecht'in eserlerini, onun kendi "feminen" yanına karşı geliştirdiği stereotipik psikolojik bir savunma olarak yorumlamak indir-

[57] Iring Fetscher, "Bertolt Brecht and America," *Salmagundi* 10-11 (Güz, 1969 - Kış 1970), 250-255.

[58] Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie* (Münih, 1976), s. 12.

gemeci olacaktır. Öte yandan Brecht zaman zaman, kendi zayıflığını hedef alan bir saldırganlık sergileyerek, soğuk, merhametsiz ve "süper erkeksi" olmaya çalıştığı izlenimini verir. 1962'de yazdığı Brecht eleştirisinde Theodor Adorno şu yorumda bulundu: "Genç Brecht'in abartılmış adolesan erkekliği, hep korktuğu bir şiddet pratiğine doğru ansızın hızlanan, şiddet karşısında mutsuzluğa kapılan entelektüelin ödünç alınmış cesaretine ihanet ediyordu."[59] O halde Brecht'in sert "vulgarlığı"nın, pleb "gerçekçiliği"nin, bir duygusal "hümanist" bakışın bütün izlerini hedef alan sanayi üretkenliği ve bilimsel düşünce savunusunun, kısmen, kendi kişiliğinden kaynaklanan ihtiyaçlara hizmet ettiği görülebilir. Ne var ki aynı zamanda bu türden bir perspektif - kısmen vizyonunu ve sempati duygusunun alanını daraltır ve hatta sanayileşmeyi hedef alan Stalinist diktatörlüğün mazur görülmesine yardımcı olurken[60]- bir düşünür ve sanatçı olarak sahip olduğu gücün temelini de oluşturuyordu. "Prodüksiyon estetiği" incelemesinde daha bütünlüklü olarak göreceğimiz gibi, Brecht'in güçlü ve zayıf yanları, Alman aristokrat ve romantik öznelciliğini ortadan kaldırmak için yaptığı çeşitli girişimlerle doğrudan ilişkiliydi.

---

[59] Adorno, "On Commitment," *Aesthetics and Politics*, s. 187. Aynı şekilde Richard Hofstadter de muhteşem bir yapıt olan *Anti-Intellectualism in American Life*'da (New York, 1962, s. 291-295) 1930'larda pek çok Amerikalı orta sınıf komünistin bu yollardan geçerek sınıflarını terk edip "maskülin", "pratik" proleterler haline gelmeye çalışmalarını ve yumuşak estetik düşünceli entelektüelleri küçümsemelerini ele alır.

[60] David Bathrick, Brecht'in 1920'lerde Sovyet avangardıyla paylaştığı türden "üretim estetikleri"nin, güçlü liberter ve demokratik unsurlar taşımakla birlikte, nasıl olup da sanayileşen, teknik anlamda "doğaya hakim" olan bir Stalinist tarz haline gelebildiğini ustaca belirtmiştir. Bu kitabın 5. Bölümü Brecht'in ve Lukács'ın Stalinizm'e olan kararsız, kısmen meşrulaştırıcı tepkilerini araştıracaktır.

Bir savaş ve devrim dünyasına doğan Brecht, yeni bir başlangıç yapma zorunluluğunu, geleneksel kültürü radikal olarak değiştirmenin şart olduğunu vurguladı. Brecht, oluşum halindeki bir kolektivist ve proleter dünyanın on dokuzuncu yüzyıl burjuva mirasından büyük bir kopuş yapmasının zorunlu olacağını ısrarla belirtirken (Marksist olduğu sırada), 1930'lar kadar erken bir tarihte, sınıf mücadelesi üzerinde odaklanan keskin bir sol perspektif geliştirdi. Ne var ki bu sırada Lukács, anti-faşist halk cephesi tutumunun entelektüel temeli olarak proletarya kültürünün burjuva klasik hümanizmiyle sürekliliğini sağlama lehine sınıf mücadelesini daha az vurgulamaya başlamıştı. Bu türden siyasal ayrılıklar onların estetik "tartışmalar"ının çok önemli bir bölümünü oluşturacaktı.

Başlangıçta Lukács, Marksist siyasal kariyerine Komünist liberter solculukla bağlantı kurarak başladı. Bununla birlikte *History and Class Consciousness*'da ortodoks Leninist bir konumla çok daha yeterli bir köprü kurmayı başardı. Bu kitap sadece Lukács'ın Alman idealizmine batışını değil, aynı zamanda Konsey Komünistlerinin, Luxemburgistlerin ve anarko-sendikalistlerin 1912-19 yıllarında Sosyal Demokrat ve Bolşevik ortodoksilere karşı başlattıkları siyasal eleştirileri de açık bir biçimde yansıtıyordu. Bolşevik ortodoksiler emekçi sınıfları parti direktifleriyle yerine getirilen tarihsel zorunlulukların nesnesi olarak görüyorlardı. Bu eleştirilerde (1920'lerin başında Lukács, Korsch, Bloch ve Gramsci'nin ellerinde diyalektik ve Hegelci Marksizm'in başlıca entelektüel ürünü olacaklardı) şunlar vurgulandı: 1. İşçi sınıfının tarihsel değişimin potansiyel olarak kendini özgürleştiren öznesi olduğu görüşü, ve 2. İşçi sınıfının burjuvazinin kültürel "hegemonyası"ndan hem ekonomik hem de ideolojik anlamda kurtulmasının zorunluluğu. Daha geç Marx'ın ve İkinci

Enternasyonal'in sosyalizme doğru ilerleyişin kaçınılmazlığı dogmasını terk eden bütün bu Orta Avrupalı düşünürler, erken faşist dönemde, böyle bir gelişmenin asla kendiliğinden olmayacağını, öznel olarak zengin, doğru bir proleter sınıf (ve aynı zamanda kültürel) bilincinin oluşması gerektiğini vurguladılar. Ancak savaş sonrası devrimci dalga 1923'de yatıştı ve bu kişilerin de gördükleri gibi, işçi sınıfının uğradığı yenilgiler proletaryanın burjuva "bilinci"nden özgürleşmesini daha fazla vurgulamayı teşvik etse de, Lukács'ın kitabında kararlı biçimde Marksçı diyalektikte bilinç sorununun felsefi olarak yeniden incelenmesi üzerinde duruluyordu.[61] Tarihsel durum epistemolojik ve kültürel sorunların uzun süredir ihmal edildiğini gösteriyordu. Marksist estetik tartışmalarının yeniden başlamasının başlıca nedeni buydu.

Ancak *History and Class Consciousness,* Lukács'ın, Enwin Szabo, Georges Sorel ve Rosa Luxemburg'un izlerini taşıyan belirsiz bir sendikalist iradecilikten Leninist parti ortodoksisine geçtiğini gösterir.[62] Kitabın sonunda yer alan daha sonra yazılmış denemelerde, işçi sınıfını modern tarihin kendi kaderini belirleyen "öznesi" olarak görme anlayışı giderek zayıflamış, Lukács, sadece ampirik bir "kendiliğinden güdüsel hareket" bilincinden ayrı, "doğru" proleter sınıf bilincinin oluşmasına yardımcı olacak son derecede disiplinli -kitlelerle sıkı bağlarının ya-

---

[61] Günümüzde genellikle Batı Marksizmi denilen bu okulun tarihsel kökenleri ve başlıca yönelimleri hakkında bkz. Dick Howard ve Karl Klare (der.), *The Unknown Dimension: European Marxism since Lenin* (New York, 1972), özellikle s. 3-80 ve Russell Jakoby, "The Critique of Automatic Marxism," *Telos*, 10 (Kış, 1971-2); ve eleştirel bir değerlendirme için bkz. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londra, 1977).

[62] George Lichtheim, *Georg Lukács* (New York, 1970), s. 36.

nı sıra- bir Komünist partisinin öncü rolünü vurgulamıştır.[63] Böylelikle Lukács, felsefi olarak yenilenmiş Marksist diyalektiği Leninist partiyle birleştirmeye çalıştı. Ancak bunu yaparken, Lenin'den metodolojik olarak ayrılmanın yanı sıra, komünizm için Lenin'in oluşturmaya çalıştığından daha sofistike bir entelektüel temel sağladı ve ortodoks komünizme daha demokratik eleştiriler getirdi.

Kitabın 1924'de Moskova'da mahkûm edilmesine ve Lukács'ın partide kalabilmek için, birçok kez sözünü geri almak zorunda bırakılmasına şaşmamak gerekir. Ancak bu ilk siyasal dönüş sonrakilerden daha içtendi. 1924 başlarında Lukács, *History and Class Consciousness*'da hâlâ belirgin olan "ultrasolculuk"tan caydı, çünkü Stalin gibi o da, Batı kapitalizminin esas olarak istikrarlı bir döneme girdiğini düşünmeye başlamıştı.[64] Lukács burada, Macaristan Komünist Partisi'nin karşılaştığı durumun yanı sıra, en çok Almanya'da savaş sonrası devrimci dalganın yatışmasıyla ilgileniyordu. 1919'dan beri Macar Partisi'nin önde gelen bir siması olan Lukács (kısa ömürlü Macaristan Sovyet Cumhuriyeti'nin Eğitim Bakanı idi) 1924'de Bela Kun'a karşı Landler hizbi denilen grubun içinde yer aldı. Bu hizip aşırı sağcı otoriter Horthy rejimine karşı mücadeleyi, sosyalist bir devrim yerine geniş tabanlı bir demokratik cumhuriyet ihtiyacına göre tanımladı.[65]

Macaristan kuşkusuz modern bir kapitalist ülke değildi, "toprak ilişkileri ve toplum yapısı bakımından hâlâ yan-feodal (idi)

---

[63] Lukács, *History and Class Consciousness*, sonuncu deneme ve özellikle s. 314-339.

[64] Paul Breines, "Praxis and its Theorists: The Impact of Lukács and Korsch in the 1920's," *Telos*, 11 (Bahar, 1972), 87.

[65] Rodney Livingston, "Introduction" to Georg Lukács, *Political Writings, 1919-1929* (Londra, 1972).

ve kral naibi Amiral Nicholas Horthy tarafından Eski Rejim'in ruhuna mümkün olduğu kadar uygun biçimde yönetiliyordu."[66] *Blum Tezleri* (1928) adını taşıyan ve daha sonraki eserlerinin siyasal temelini oluşturan bir broşürde[67] Lukács, bu geniş köylü toplumu içinde emekçi sınıfların toplumsal olarak tarım yoksullarına, siyasal olarak da burjuvazi ve Sosyal Demokratlar'a bağımlı olduğunu öne sürdü. Bu nedenle Horthy rejimini devirmek ve burjuva reformlarını tam olarak gerçekleştirmek için geniş bir "demokratik" cephe gerekiyordu.[68] Bu öneriyi basit bir kapitalist demokrasi çabasından ayırmak için Lukács, burjuvazinin "iktidarının en azından bir kısmını geniş emekçi kitlelere bıraktığı" bir demokrasinin gerekli olduğunu vurguladı.[69]

Lukács önceki tutumundan artık sürekli olarak (en azından 1968'e kadar) dönüyor, daha önce benimsediği ütopyacı aşırılığa tamamen ters düşen yeni halk cephesi anlayışını nesnel duruma uygun, "gerçekçi" bir değerlendirme olarak görüyordu. 1926 tarihli bir eserinde, Hegel'de özne/nesne ilişkilerinin diyalektik analizini değil, olgun bir gerçekçi olarak, Hegel'in gerçeklikle nasıl "uzlaştığını" ve bütün ütopyalardan nasıl kaçındığını inceledi.[70] Lukács'ın duyarlılığındaki derin ve "düşünceye ağırlık

---

[66] H. S. Hughes, *Contemporary Europe: A History* (Englewood Cliffs, N. J., 1961), s. 336.

[67] Bkz. "Preface to New Edition (1967)," *History and Class Consciousness,* s. xxx. Burada Lukács, Blum tezlerinin, "bütün teorik ve pratik faaliyetlerim hakkında şimdiden belirlenmiş" bir bakışı içerdiğini söyler.

[68] Georg Lukács, "Blum Thesis," *Political Writings, 1919-1929* içinde, s. 229-253; Peter Ludz, "Der Begriff der 'demokratischen Diktatur' in der politischen Philosophie von Georg Lukács," *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács,* der. Frank Benseler (Neuwied ve Berlin, 1965), s. 63-64.

[69] Lukács, "Blum Theses," s. 243.

[70] Michael Löwy, "Lukács and Stalinism," *New Left Review 91* (Mayıs-Haziran, 1975), 25-27.

veren" yan artık öne çıkıyordu. Macaristan partisinin *Blum Tezleri*'ni reddetmesi üzerine aktif siyaseti bırakmaya ve teori alanına dönmeye karar verdi. Lukács, o zamana kadar yaptığı tarihsel analizin doğru olmasına rağmen, beraberindekileri ikna edemediği için, gerekli siyasal kapasiteden yoksun olduğuna karar verdi.[71] 1928 yılından sonra bütün Stalin dönemini kapsayan yirmi sekiz yıl boyunca Lukács, *Blum Tezleri*'nde üstü kapalı biçimde yer alan genel siyasal tutumu içeren edebi ve felsefi araştırmalar üzerinde yoğunlaşacaktı.

Lukács'ın liberal burjuvazi ile işçilerin oluşturacağı bir halk cephesinin gerekliliğine duyduğu inanç, 1931 ile 1932 yılları arasında Berlin'de geçirdiği kısa süre içinde, Almanya'daki Nazizm deneyini doğrudan yaşaması üzerine daha da güçlendi.[72] Ancak Brecht'in izlediği siyasal çizgi bazı bakımlardan farklıydı. Brecht'in ilk Marksist öğretmeni olan Fritz Sternberg, emperyalizm konusunda 1926'da yayımlanan eserinde Lenin'in değil, Rosa Luxemburg'un fikirlerini izledi. Brecht, Lukács'ın aksine Luxemburg'a hayrandı ve onun anısına bir oyun planladığında, Luxemburg'un Lenin'in parti örgütlenmesi anlayışına getirdiği çok ciddi eleştiriden yararlanmayı südürdü.[73] Ne var ki Brecht'in Marksizm'ini en fazla etkileyen kişi, 1928'de onun yakın entelektüel dostu olan Karl Korsch oldu.[74] *History and Class Consciousness'a* paralel olan kendi *Marxism and Philo-*

---

[71] G. H. R. Parkinson, *Georg Lukács* (Londra, 1977), s. 12; Lukács, "An Unofficial Interview," *New Left Review*, 68 (Temmuz-Ağustos 1971), 57-58.

[72] Helga Gallas'ın onun bu dönemde yaptığı çalışmalar üzerine analizi (*Marxistische Literaturtheorie*) bu konuda da bol miktarda kanıt sağlar.

[73] Klaus-Detlev Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brecht, Studien zum Verhaltnis vom Marxismus and Aesthetik* (Tübingen, 1967), s. 23-26.

[74] Wolfdietrich Rasch, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer," *Merkur*, 17 (1963), 1003.

sophy'sinde (1923) Korsch, Lukács'ın tam tersine, Alman Komünist Partisi'nin ve Komintern'in Bolşevikleştirilmesine direnen önceki sol konumundan vazgeçmedi ve nihayet 1926'da partiden ihraç edildi. Komintern'e Rus dış politikasının bir aracı olarak saldıran Korsch, "dünya kapitalizmiyle ittifak kurmaya çalışan savunmacı bir devletin ihtiyaçları"nın bir yansıması olarak gördüğü kapitalist "istikrar" teorisini reddediyordu. Büyük Depresyon'dan önce bile Korsch, Almanya'da "somut devrimci siyasetler için bütün nesnel şartlar"ın var olduğunu öne sürmüştü.[75] Daha ilerde göreceğimiz gibi, Brecht, Korsch'un Stalinist Rusya'daki diktatörlüğün ve bürokratik yönetimin soldan eleştirisini asla tam olarak benimsemediyse de, siyasal Leninizm'in genel sınırları içinde kalırken, bu türden bağımsız bir perspektifi benimsemeyi sürdürdü.

Ancak Brecht ve Lukács'ın siyasetleri arasındaki başlıca farklılık, Lukács'ın artık vurgulamadığı sınıf mücadelesi konusundaydı. Brecht ne resmi Bolşevik disiplinini benimsedi, ne de "burjuva demokrasisi"ni zorunlu bir çare olarak gördü. Stalinizm'den Lukács'a nazaran daha kurumsal biçimde bağımsız olan Brecht'in (partiye asla katılmadı) Marksizmi erken bir tarihte, daha sonraki depresyonun sadece şiddetlendirdiği sınıf mücadelesi kategorileri üzerinde odaklandı. Weimar Cumhuriyeti'nin kriz yıllarında, 1929-32'de, Brecht bir tiyatro formu (*Lehrstücke* ya da öğretici oyunlar) geliştirdi. Bu oyunlarda işçi sınıfından insanlar önemli siyasal konuları, farklı toplumsal rolleri ve taktik konumları bizzat canlandırarak keşfediyorlardı. Sadece proleter izleyiciler tarafından ve onlar için icra edilecek şekil-

[75] Fred Halliday, "Karl Korsch: An Introduction," *Marxism and Philosophy* (New York, 1970), s. 17-20.

de tasarlanan bu tür eserler (örneğin, *The Masses Taken)* onları, klasik sanat anlayışları da dahil olmak üzere "burjuva" moralist ve idealist düşüncesinin etkisinden uzaklaştırmayı amaçlıyordu.[76] Ancak bu Stalinist anlamda sekter bir duruş değildi; Brecht 1929-1932 kriz yıllarında Alman Komünistlerinin Sosyal Demokratlar'a açtıkları felaketli savaşa karşı çıktı. Bu konudaki görüşlerini açıklamasa da Brecht, bütün işçilerin -SDP ve AKP-Nazizm'e karşı birleşmeleri gerektiğini kuvvetle hissediyordu;[77] tek başına bu görüş, Lukács'ın liberal burjuvaziyle "halk cephesi" görüşüne benzemeyen bir sınıf çatışması siyaseti oluşturur. Nitekim Lukács'ın en kalıcı siyasal gelişimi, 1924 ve 1928 yılları arasındaki görece istikrarlı dönemde gerçekleşirken ve özellikle Macaristan ve Sovyet koşulları arasında gidip gelirken, Brecht'inki, Korsch'un 1918-1919 deneyimleriyle bir bağlantı kurduğu 1928'den sonraki ileri Alman kapitalizminde, sınıf mücadelesinin şiddetlenmesiyle aynı zamana rastgeldi.

Brecht, burjuva hümanizmi ve klasik gerçekçilik mirasının, başka nedenlerin yanı sıra siyasal nedenlerle sürdürülmesine itiraz etti. Bu mirası, "burjuva sanatı"nın sürdürmeyi umduğu toplumsal olarak bireyci ve genellikle preteknik kültürel koşullara bağlı gördü. Bunun yerine pek çok farklı gelenekten kaynaklanan, ancak diğer şeylerin yanı sıra, sınıflar arasındaki büyük farklılıkları aydınlatan mücadeleci ve eylemci bir modern kültürden yanaydı. Ancak bu, kolektivist ve teknik çıkarlarını kollayan bir yirminci yüzyıl proletaryası tarafından ve onun için geliştirilen kültürel üretime hizmet edecekti. Ne ki bu türden siyasal farklı-

---

[76] Ewen, s. 235-256; Willett, *Theatre of Bertolt Brecht,* s. 74-79.

[77] Fritz Strenberg, *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertholt Brecht* (Göttingen, 1963), s. 207.

lıklar, Brecht'in Marksizm'i ile Lukács'ınki arasındaki karşıtlığın sadece bir kısmını oluşturmaktadır.

* **

Lukács kariyeri boyunca kapitalizmi genellikle toplumsal ya da ekonomik eşitsizlikler ya da anonim zenginlerin siyasal iktidarından çok, estetik ve etik bir hümanizm ve idealizm perspektifinden eleştirdi. Ona göre kapitalizm, "bireyin köleleştirilmesini ve parçalanmasını ve hayatın, bu gelişmeye kaçınılmaz ve gittikçe artan biçimde eşlik eden dehşet verici çirkinliği"ni ifade ediyordu. Bu toplumsal sistem altında "güzel ve uyumlu bir varoluşa yönelen bütün insani özlemler, toplum tarafından karşı konulmaz biçimde ezilmiştir."[78] Marksizm'in Lukács'a cazip gelen başlıca özelliği, materyalist kaygıların üstesinden gelen bir tarihsel teori olarak taşıdığı potansiyeldi. Lukács'ın kapitalizmde gerçek sanatı, ekonomik üretim aygıtından özgür olarak anlaması önemlidir. 1920'de kültürü, "hayatın doğrudan devamı bakımından vazgeçilebilir olan değerli ürünlerin ve yeteneklerin topluca algılanması" olarak tanımladı. Böyle bir perspektiften bakıldığında "kapitalizmden kurtuluş", "ekonominin hâkimiyetinden kurtuluş"[79] olarak hayal ediliyordu. Bu Lukács'ın daha sonra resmen reddettiği, ama pratikte muhafaza ettiği bir görüştü. Ayrıca Lukács, kapitalizmdeki işbölümünden tekrar tekrar insan ruhunun ve kişiliğinin parçalanmasının bir kaynağı olarak söz etti. Ona göre kapitalizm, doğası gereği sanat ve kültüre düşmandı ve bunun başlıca nedeni "somut bütünlüğün soyut uzmanlıklar içinde parçalanması"[80] idi.

---

[78] Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics," *Writer and Critic*, s. 92.

[79] "The Old Culture and the New Culture," *Marxism and Human Liberation*, s. 4.

[80] Lukács, "Marx and Engels on Aesthetics," *Writer and Critic*, s. 70.

Lukács 1930'larda yaptığı Marksist hümanizm yorumunda, Marx ve Engels'in, "kendi zamanlarındaki yazarları... insanı kendi özü ve bütünlüğü içinde kavramaya" zorladığını düşündü.[81] Kendisi de "tarihin gidişatını, insanın bütünlüğü ile farklı bir işbölümünün getirdiği birbirini izleyen yabancılaşma modelleri arasında bir savaş olarak" yorumlayarak, "özcü" bir "antropolojik insan" ontolojisi yaratmaya yaklaşıyordu.[82] Hümanizm, "insan doğası"na kapitalizm altında "boyun eğdirilmesi"nin bir eleştirisi olarak yorumlandı.[83] Hegel'i derinlemesine incelemesi Lukács'ı, tarihi, insani niteliklerin bütünlüğünün "gerçekleştirilmesi" ve "tamamlanması" olarak kavramaya götürdü.[84] Ne var ki Marx, *Kutsal Aile*'de (1845) kendisini yabancılaşma teorisinin ontolojik yorumundan ayırmış ve yabancılaşmasız insanı içkin bir gerçeklikten çok tarihsel bir potansiyel haline getirerek, Feuerbach'ın antropolojisinin durağan sonuçlarına meydan okumuş" idi.[85] Lukács'ın "hümanizm"i, genç Marx'ın sentezindeki klasik idealist unsurlarla örtüştü ve bunu yaparken bu unsurların daha sonra bir toplumsal üretim tarihi içinde zemin bulduğunu görmezlikten geldi. Oysa bu zemin erken Marx ile *Kapital* arasında önemli bir değişimi gösteriyordu.

---

[81] Ay.

[82] Stanley Mitchell, "An Extended Note to Ian Birchall's Paper," *Situating Marx* (Londra, 1972), s. 149. Lukács daha önce, *History and Class Consciousness*'da (s. 186-194), Feuerbach'ın antropolojik hümanizmindeki gibi tarihsel olmayan bir "insan" ontolojisinin gayet iyi farkındaydı. Daha sonra, *Realism in Our Time*'da (1955) edebi modernistlerin tarihsel olarak özgül süreçlerin yerine tekrar tekrar soyut bir "insanlık durumu"nu geçirdiklerini kaydetti.

[83] Lukács, "Preface to New Edition (1967)," s. xxiv.

[84] Silvia Federici, "Notes on Lukács's Aesthetics," *Telos,* (Bahar, 1972), 147; ve Stanley Mitchell, "Extended Note to Ian Birchall's Paper," s. 149.

[85] Martin Jay, "The Frankfurt School's Critique of Marxist Humanism," *Social Research*, 39:2 (Yaz, 1972), 292.

Lukács, 1931'de Moskova'da, yeni keşfedilen *1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'nı coşkuyla inceledi. Bu kitap Marx'ın yazılarını, gençliğinde benimsediği Hegelci idealizmin yanı sıra, Goetheci hümanizm perspektifinden görmesine daha da yardımcı oldu. Lukács'ın 1930'ların ortasında Hegel ve Goethe üzerine yaptığı çalışmalar bunu gayet iyi canlandırır.[86] Bütün bu dolayımsız "olgular"a yönelttiği eleştiri ve sanatı "bütünleştirici" bir perspektif olarak, tarihsel öz ile beş duyuyla algılama arasındaki zıtlığın bağdaştırılması olarak anlaması, kuşkusuz, Hegelci bir Marx yorumundan türer.[87] Bu "gerçekçilik" teriminin ardında, Goethe'nin geneli bireysel olarak özgül olanda kavrayan şiirsel yönteminin yanı sıra, Hegel'in estetiği de "görünebilir-somut" ifade araçlarını "kavramsal-soyut" ifade araçlarına karşı övüşüyle- yer alır.[88] Lukács'ın gerçekçi edebiyatın uyumlu, çok yönlü, yaratıcı olarak gelişmiş tekil kişilikleri resmettiğini ısrarla belirtmesi, hem genç Marx'ın ve hem de Weimar klasizminin estetik hümanizmine çok şey borçludur. Alman idealizmi geleneğinde Lukács'ın bilimsel algı tarzlarını sanatsal olanlardan keskin biçimde ayırması anlamlıdır. Lukács *Aesthetics*'inde (1962) sanatın daima insan kişiliğinin imgelerini içerdiğini, "antropomorfik" olduğunu; ne var ki bilimin, öznel unsuru bilinçli olarak sonuçlardan elemeye çalıştığını, yazdı.[89] Öte yandan Brecht kültürel modellerin çağdaş işlevlerini araştırırken, Alman klasik ve idealist kültürünü erken yirminci yüzyıl Almanyası'nın hâkim sınıflarının ideolojik bir desteği olarak gördü. Faustçu

---

[86] Lukács, *Der junge Hegel* (Zürih, 1948); ve *Goethe and seine Zeit* (Berlin, 1946), İngilizcesi *Goethe and His Age* (New York, 1969).
[87] Mittenzwei, "Marxismus und Realismus," s. 29-31.
[88] Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, s. 170.
[89] Kiralyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, s. 36, 51.

kahramanların ya da Schillerci pathos'un 1790'larda oynadığı ilk rol ne olursa olsun, bunlar anlamlarından boşalmışlar ve çağdaş hakimiyet dili içinde manipüle edici bir avantaja dönüşmüşlerdi. Depresyonun başlangıcında yazılan *Saint Joan of the Stockyards*'da Brecht, sanayici Pierpont Mauler'in para ve iktidar savunusunda kibirli klasik dili tekrar tekrar kullanarak bu dilin toplumsal işlevlerini parodileştirdi. Brecht'in kendi kültürünün gerçek "vulgarlığı", Fritz Stern'in haklı olarak 1870'den sonra Alman üst orta sınıflarının "vulgar idealizm"i olarak betimlediği şey buydu.[90]

Hegel idealizmine gelince, Brecht'in Marksizmi nesne ile öznenin diyalektik etkileşimi üzerinde odaklanırken, Marksist diyalektiği Hegelci diyalektikten ayırma eğilimi gösterdi. Bu konuda Brecht, Korsch'un 1930'dan sonraki gelişmesinden etkilenmiş olabilir. Korsch'un *Karl Marx*'ı (Brecht basılmadan önce okuduğu kitaba büyük bir hayranlık duydu ve 1933-36'da Danimarka'nın Svenburg kentinde Korsch'la uzun uzadıya tartıştı), Marx'ı Hegelci felsefeden materyalist bilime doğru bir ilerleme olarak değerlendiriyordu.[91]

Brecht, Marksizm ile Hegel ve Goethe arasında bağlantı kurma yerine, Marksist eleştirel akılcılığın Fransız Aydınlanmasının radikal materyalistlerine, özellikle Denis Diderot'ya olan borcunu vurguladı. Tiyatro felsefecisi Diderot ve genelde Aydınlanma estetiği üzerinde duran Brecht, aktörden "gözyaşlarını beyninden akıtmasını"[92] ve sanatın değişen bir toplumsal ger-

---

[90] Fritz Stern, "The Political Consequences of the Unpolitical German," *The Failure of Liberalism* (New York, 1972).

[91] Rasch, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer," s. 1004; Karl Korsch, *Karl Marx* (New York, 1963), s. 169.

[92] Darko Suvin, "The Mirror and the Dynamo," *Radical Perspectives in the Arts*, der. Lee Baxandall (Baltimore, 1972), s. 83.

çekçiliğin yapısını göz önünde bulundurarak eğlence ile eğitimi birleştirmesini istedi. Lukács'ın ilgisini çeken çok yönlü estetik "deneyim" yerine, hem Brecht hem de Diderot, sanatın entelektüel olarak bilişsel ve siyasal olarak yararlı işlevi üzerinde durdular.[93] *Encyclopedia*'nın önde gelen siması (Diderot -çn.), kendisi de sansürden kurtulmaya çalışıyordu; Brecht'in *Sklavensprache*'deki (kölelerin konuşması) tarzını pekâlâ doğrunun iletilmesi için intiharı göze almış kahramanlardan kaçınan, mümkün olanın sanatı şeklinde değerlendirebilirdi.[94] Nihayet, 1920'lerin kübistleri ve konstrüktivist Rus avangardı gibi, Brecht de, sanatı "sadece" zanaat ya da teknik beceriden daha yüksek bir imgesel uğraşı olarak gösteren on dokuzuncu yüzyıl idealist tanımını reddetti; bunun yerine, materyalist bir anlayışla, sanat ile yorumcu arasında, mekanik beceriler ile yararlı beceriler arasında, "yönetme, öğretme, makine kurma ve uçma sanatı" gibi bir bağlantı kurmayı amaçladı. Bu bakımdan Brecht, sanat, bilim, üretim ve toplumsal praksis arasında bağlantı kuran onyedinci ve on sekizinci yüzyıl Fransız ve İngiliz felsefesine özellikle yaklaştı.[95] Bu durumda Marx'ın bu gelenekle ilişkisini vurgulaması şaşırtıcı değildir.[96]

Brecht, Marksizm'i "sıradan insanlar"ı yerlerinde tutan idealist kültür ve etiği zayıflatabilecek materyalist ve bilimsel bir yön-

---

[93] Müller, *Geschichte im Werke Bertolt Brechts,* s. 172-174.

[94] Theo Buck, *Brecht und Diderot: Über Schwierigkeiten der Rationalitat in Deutschland* (Tübingen, 1971), s. 64-65.

[95] Diderot'nun yanı sıra Brecht, Francis Bacon'ın, tümevarımsal, deneysel ve topumsal olarak özgürleştirici bilim kavramından yararlandı. Bkz. "Notizen über rcalistische Schreibweise," *GW,* c. 19, s. 367-369 ve Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution: Versuche über das Verhatnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts (Reinbek ber* Hamburg, 1973), s. 256.

[96] Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution,* s. 255-256.

tem olarak gördü. Marx'ı okumadan çok önce yazdıkları, toplumsal gerçekliklere yönelik sadece duygusal, idealist ya da dinsel tepkilere karşı duyulan bir kuşkuyu açığa vuruyordu. Sanatı mitolojiden arındırma aracı olarak gören Brecht, kuşkucu bilimsel düşünceyi model olarak kullandı.[97] Amacı, değerini küçültmemekle birlikte sadece alaycı bir sergileme üretmek değildi; radikal toplumsal değişim için bir *modus operandi* (uygulama tarzı -çn.) geliştirmek istiyordu. Bu anlamda yararlılık bir kılavuz ipiydi: Eğer moral idealizm toplumun dönüşümünü gizleyecek yerde ona hizmet edecek idiyse, acıma duygusunun da doğru biçimde işlevsel olması gerekecekti.

Marksist teoriyle tanışmadan önce Brecht, borsa karşısında hem büyülenmiş hem de dehşete düşmüştü.[98] Bize anlattığına göre, önce o sırada yazmakta olduğu oyun için (daha sonra *Saint Joan of the Stockyards* ile bütünleştirdi) tahıl piyasasının dinamiklerini kavramak amacıyla 1926'da *Kapital*'i inceledi.[99] Bu "soğukkanlı" Marx incelemesiyle ilgili olarak, doğal bilimler alanında eğitim görmesinin (bir tıp öğrencisi olarak) kendisine, güçlü duygusal etkilere karşı bağışıklık kazandırdığını ve Marksizm ile daha bilimsel biçimde ilgilenmesini sağladığını öne sürdü.[100] Bu kuşkusuz bir başka Brechtçi maske idi: Toplumsal durumun neden olduğu kendi acılarına pragmatik ve üretken bir tepki gösterme girişimi, özellikle 1929-32 kriz yıllarında her türlü "yumuşama"ya karşı kendisini çelikleştirme girişimi. Ancak *Galileo*'da görüldüğü gibi, toplumsal konulara sadece eleştirel ve bilimsel yaklaşımın plebyen yoksulların ve ezilmişlerin davasına

---

[97] Willett, *Theatre of Bertolt Brecht,* s. 78-79.
[98] Hans Mayer, "Bertolt Brecht and the Tradition," *Steppenwolf and Everyman: Outsiders and Conformists in Contemporary Literature* (New York, 1971), s. 102.
[99] Brecht, "Marxistische Studien," *GW*, c. 20, s. 46.
[100] Agy.,s.96.

hizmet edeceğine inanıyordu. Lukács'ın eserleri pozitivist ve sadece ekonomist Marksizm'e saldırıyla birlikte anılırken, Brecht, bilimsel ve ekonomik bilgiyi kullanmaktan kuşkulanan bu duygusal hümanistleri eleştirdi. "Kulağa hoş gelen şeyi hakikat sanıyorlar," diye yazdı. "Eğer hakikatin, bulunması ve incelenmesi zor, istatistiksel, kuru ya da olgusal bir şey olduğu kanıtlanırsa, onu hakikat olarak kabul etmezler; bu onları sarhoş etmez."[101] Nazilerin iktidara gelmelerinden iki yıl sonra Brecht şöyle yazıyordu: "Aşırı baskı zamanları yüksek ve büyük meseleler hakkında çok fazla konuşulan zamanlardır. Böyle zamanlarda emekçilerin beslenmesi ve barınması gibi küçük ve ihmal edilebilir meseleler hakkında yazmak cesaret ister; her türlü şan ve şerefin köylülerin üzerine yağdığı bir sırada, onların şerefli uğraşılarını hafifletecek makinelerden ve gıda maddesi stoklarından söz etmek cesaret ister."[102]

Yine de Brecht'in anti-psikolojik, teknik olarak düşünülmüş, materyalist bilimi ile Lukács'ın Hegelci ve hümanist Marksizmi arasındaki ayrım abartılmamalıdır. Brecht, 1920'lerin sonunda Amerikan teknolojisine duyulan ve "Yeni Nesnellik" edebiyatında rol oynayan coşkudan etkilenmiş olsa da, teknik ilerlemeye tapan biri değildi; yeni üretim yöntemlerinin sosyalist yönde "işlevsel dönüşümü"ne duyulan ihtiyacı vurguluyordu.[103] Ek olarak Brecht kendi "yabancılaştırma aygıtları"nı, çağdaş gerçekliğin sadece ampirik olarak algılanmasına karşı çıkmak için kullandı. Marx gibi o da, bilimi her zaman dolaysız "olgular" halinde açığa

---

[101] Brecht, "Writing the Truth: Five Difficulties," *Galileo* (New York, 1966), s. 135.

[102] Agy., s. 134.

[103] Bkz. Helmut Lehten, *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*, (Stuttgart, 1970), s. 114-126; Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, s. 127.

çıkmayan, tarihsel yapılar içinde bir araştırma süreci olarak anladı. Marx'ın eseri katı bir biçimde "bilimsel" olarak yargılansa da yargılanmasa da, Brecht'in bilime dair kendi görüşü, daha sonraki pozitivist yorumdan çok farklı bir eleştirel, diyalektik ve tarihsel yönteme dayanarak geliştirildi. Burada Lukács' ın daha önceki, İkinci Enternasyonal'in mekanik ortodoksisini eleştirdiği *History of Class Consciousness*'ı ile bir benzerlik vardır.

Bu kitabın merkezi konusu "şeyleşme"nin tartışılması olmuştur. Lukács bu terimi kapitalist toplumda Marx'ın betimlediği meta fetişizmi görüngüsü için kullandı. Üretken hayat, "insanlar arasındaki sınırlı toplumsal ilişkiler," diye yazıyordu Marx kapitalizm hakkında, "onların [insanların] gözünde şeyler arasında fantastik bir ilişki biçimi kazanır.".[104] Hem Brecht hem de Lukács bu analizi temel aldıkları için, yaklaşımlarını kıyaslamak yararlı olacaktır.

1930'larda Lukács edebiyat araştırmalarında şeyleşme teorisinden yararlandı. O sırada natüralist ve modernist edebiyatı modern kapitalist toplumda kişisel eylem ile nesnel tarih arasındaki görünür bölünmenin ötesine geçmeyi başaramamakla eleştiriyordu. Brecht de, "yabancılaşma" araçlarını izleyicinin siyasal eylem aracılığıyla gizemsellikten arındırma sürecini tamamlaması için kullandıysa da, çağdaş şeyleştirmeye karşı çıkmaya çalıştı. Ernst Bloch, Brecht'in izleyicileri, istemeden uyum sağladıkları "şeyleşmiş" hayattan sarsarak çıkarmak için kullandığı çeşitli yolları göstermiştir. Bu teknikler *Verfremdung* ("yabancılaştırma") efektleri denilen şeyi oluşturur. Bunlar *Entfremdung*'un ("yabancılaşma") fiilen üstesinden gelmek için tasarlanıyordu.[105]

---

[104] *Marx-Engels Reader*, s. 217.

[105] Ernst Bloch, "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement", *Brecht*, der. Erika Munk (New York, 1972), s. 7-11.

Eğer Brecht'in inandığı gibi, kapitalist "normallik" tarihin sonsuz bir değişim ve insani bir yorum olarak algılanmasını önlüyor ve ifade edilmiş değerler ile toplumsal gerçeklikler arasındaki çelişkileri gözlerden gizliyorsa; bu durumda, "alışılmış olan", yabancı ve beklenmedik bir şey olarak görülmeli, böylece rüya gören kişiyi "şeyleşmiş" bir uykudan uyandırmalıdır.

Yine de bütün bu görünüşteki benzerliklere rağmen, Lukács ve Brecht yabancılaşmayı aynı tarzda görmediler. Lukács, "bireyin kapitalizmde değerini kaybetmesi ve yıkıma uğraması" dediği şeyle uğraşıyor ve çağdaş gerçekçi bir edebiyatın, on dokuzuncu yüzyılın büyük romanlarında betimlendiği gibi, bireylerin kendi ortamlarına karşı "soylu" bir direniş göstermeleri gerektiğini ısrarla belirtiyordu.[106] Ona göre yabancılaşma kapitalist işbölümünden türüyor ve tekil işçinin birleşik ve "kendine dönük bir süreç yaşaması bu işbölümü içinde önleniyordu.[107] Dolayısıyla Lukács'ın gerçekçilik anlayışı, kişisel, tekil deneyimden -bu deneyim sadece yabancılaşma sürecini yansıtıyordu- soyut olmayan, ancak dışsal olduğu kadar içsel de olan kişilik gelişmesi ve bireyselleşmiş, insani etkileşim aracılığıyla somut olarak açığa çıkan bir toplumsal bütünlüğü gerektiriyordu. Böylelikle, okurun sanat deneyimi toplumsal insansızlaştırma deneyimine karşı duracak ve onun kendi bireyselliğini gerçekleştirmesine yardımcı olacaktı.

Ne var ki Brecht'e göre, bu türden geleneksel hümanist tutumlar modern toplumsal üretimin kolektif gerçekliklerini gözlerden saklıyor ve şeyleşmiş çağdaş bilincin kapsamını kavrayamıyordu. Daha önce gördüğümüz gibi, Brecht özel gündelik hayatlardan genel tarihsel dinamiklere artık ulaşılamayacağını öne

---

[106] Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics," s. 9
[107] Lukács, "The Old Culture and the New Culture," s. 6-7.

sürdü. Örneğin, büyük bir şirketin gerçekliği bireysel deneyimden hareketle kavranamaz.[108] Toplumsal bütünlüğün tamamını kapsamak için birden çok değişik bakış açısının konstrüktivist bir montajı gerekiyordu. Brecht, özel deneyimin yanıltıcı bilişsel iddialarına nüfuz etmek için, kendi gerçekliğini imgesel bir "oyun" ya da akılcı bir "yorum" olarak ortaya koyan bir sanata ihtiyaç olduğunu öne sürdü. Tarihsel gelişime estetik panzehirler etkili olmazdı. Brecht, somutlaşmış tarihsel güçler olarak "tipik" bireysellikler arayacak ya da duygusal karmaşa içindeki okura "katarsis" sağlayacak yerde, normal kişisel deneyimlerden gizlenen kolektif toplumsal yapıların çağdaş dinamiklerini açığa çıkarmaya çalıştı.

Brecht, Alman kültürel geleneğinin daha çok insan ruhuna yönelmesine tepki gösterdi ve yarattığı karakterlerin toplumsal davranışı üzerinde odaklanarak tekil psikolojik portre oluşturmaktan kaçındı. Bu her zaman, 1929-32'nin *Lehrstüche*'sinde izlenen aşırı kolektifleştirici uygulama gibi, kişisel benzersizliğin bütün izlerini yok etmeye çalışmak anlamına gelmiyordu. 1936'da Nazi diktatörlüğünün iyice yerleşmesi ve ona karşı doğrudan yasal mücadele verme umutlarının sona ermesi üzerine Brecht'in Marksizmi, 1930'ların sonunda, eleştirel bilimsel araştırmayla ve sınıflı toplum ile tarihsel değişimin insanların tutum, larında meydana getirdiği kalıcı değişikliklerle ilgilenerek daha geniş bir kapsam kazandı. En iyi oyunlarını (*Cesaret Ana, Sezuan'in İyi İnsanı, Galileo, Kafkas Tebeşir Dairesi* vb.) bu dönemde yazmaya başladı. Bunların hepsinde, sadece soyut olarak canlandırılmış toplumsal görüngüler değil, keskin biçimde tanımlanmış, kahraman olmayan, plebyen kişiler yaratmaya yöne-

[108] Brecht, "Der Dreigroschenprozess," *GW*, c. 18, s. 161-162.

lik derin bir insani ilgi vardır.[109] Aynı zamanda Brecht, *Verfremdungseffekt'i* (V-effekt, yabancılaştırma etmeni -çn.) "katarsis"i eleştirel düşünceye, örneğin toplumsal adaletsizlik karşısında duyulan öfkeye ya da dramatik eylem sırasındaki üzüntüye (bunu kendimizde gözlemleriz) yol açan duygusal tepkilerden ayırarak karakterize etmeye başladı.[110] Ne var ki bu kez de, sıradan izleyicinin tekil karakterlerle "özdeşleşmesini" önlemek için her türlü aracı kullanmaya çalıştı. Yukarda gördüğümüz gibi Lukács, bu tutumu güçlü bir biçimde eleştirmiştir. Anlaşmazlık kısmen Brecht'in kendi görüşünden kaynaklanıyordu. Buna göre ancak eylemci ve kolektivist bir değer yapısı alt sınıfların özgürleşmesine yardımcı olurdu. Oysa Lukács'a göre "bireyin yıkılması" kapitalist yabancılaşmanın özündeydi ve buna karşı sanatta direnilmeliydi.[111] Ne var ki Brecht, bunun ötesine geçerek, Marx'ın "şeyleşme" analizini yirminci yüzyılın kolektif ve "kitle toplumu"na uygulamaya çalışmıştı. Burada teknolojiyi temel alan toplumsal mühendislik, Marx'ın yanı sıra onun gözde gerçekçi yazarı Balzac'ın da deneyimini aşıyordu.

Brecht'in 1926'da yazdığı oyun, *Mann ist Mann*'deki Galy Gay, içinde bulunduğu ortamın güçleri tarafından bir kişiden başka bir kişiye öylesine kararlı ve tekrar tekrar dönüşür ki, onu bu rollerde kendisine yabancılaşmış olarak görmek anakronistik

---

[109] Bu değişikliğin teorik temeli 1938-42'de yazılan *Messingkauf Dialogues*'da oluşturuldu. Burada Brecht, örneğin, sınıfın etkisinin "farklı köylülere farklı uygulama" olarak gösterilmesi gerektiğini vurguladı. (*Messingkauf Dialogues* [Londra, 1965], s. 80).

[110] Agy., s. 47; ve *Brecht on Theatre,* der. John Willett (New York, 1964), s. 227

[111] Brecht'in eserlerindeki "tekil karakter"in daha kapsamlı bir analizi -ve Lukács'tan farklılığı- için bkz. Klaus Detlev Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, s. 148-167.

hale gelir: Onun "kendisi" bu dönüşümlerin her birindedir.[112] Bu erken oyunda belli belirsiz ifade edilen bu türden bir bakış açısı kuşkusuz, kendi çözümünü de getiriyordu: Tamamen değişebilirlik olayların çok farklı olabileceği umudunu teşvik eder. Brecht'e göre sorun, modern, kolektivist çağda kaçınılmaz bir ruhsal kişiselsizleştirme -yabancılaşma teorisinin genelde gelenekçi yorumu- değil, teknolojinin nasıl ve kimin yararına kullanılacağı sorunudur. Bu oyunlarda Brecht, mevcut özgürleştirici imkânları gözlemler ve bunların potansiyel bir gelecekte daha tam olarak gerçekleştirilebileceği noktasından hareket eder.[113] Brecht bütün insan hayatını, Lukács'ın teolojik görüşündeki gibi bir "öz"ün gerçekleşmesi olarak değil, sürekli bir tarihsel değişim süreci olarak görüyordu. Brecht'in modernist "hümanizm"i bu bakımdan Lukács'ın klasik versiyonuna ters düşer.

* * *

Son yıllarda, Lukács'ın 1930'lardaki edebiyat incelemeleri, bazı Lukács araştırmacıları tarafından usta bir diyalektik Marksist'in eseri olarak övülmüş ve başkaları tarafından da mekanik materyalist ya da öznelci idealist olarak eleştirilmiştir. Aslında Lukács kendi eserini diyalektik yöntemlere bir dönüş olarak görse de, onu şu üç konuma göre değerlendirmek ve onun estetiğini de buna bağlı olarak incelemek daha doğrudur: Gerçekçilik üzerine içerik analizi, edebi ifadenin tarihsel kaynaklarına dair görüşü ya da sanatın toplumsal kabulü hakkında yaptığı tartışma.

Gerçekçilik teorisinde Lukács, "tipik" öznel kişiliklerin nesnel tarihsel sürecin daha geniş unsurlarının sürekli dolayımıyla

---

[112] Brecht, "Mann ist Mann," *GW*, c. 1, s. 297-377. Ayrıca modern kişisizleştirilmiş kolektif hayat üzerine düşünceleri için bkz. "Vorrede zu 'Mann ist Mann'" (Nisan, 1927), *GW*. c. 17, s. 976-978.

[113] Suvin, "The Mirror and the Dynamo," s. 88.

gerçekleşen eylemlerde kendi hedeflerini izledikleri diyalektik bir tarzı savundu. Lukács'a göre yazar, nesnel koşulların dönüşümünde bilinç ile toplumsal varlığın sonsuz etkileşmesinin bir parçası olarak rol alan karakterler yaratmalıdır. Ancak Lukács kendi diyalektik yöntemlerini, roman *içindeki* estetik üzerinde yoğunlaştırdı. Siyasal bakımdan eylemsiz kaldığı 1928-1956 yıllarında, kapitalist istikrar üzerinde odaklanan evrimci görüşlerini geliştirmeyi sürdürdü.[114] 1930'ların başında edebi diyalektiği siyasal praksisten ayırdı ve romancının üretken bilinç gücünü reddeden sanatsal ifadeyi "kopya" olarak gören teoriye geri döndü. 1934'de, "Sanat ve Nesnel Gerçek" başlıklı bir denemesinde, "Dış dünyanın kavranması," diye yazıyordu, "dünya bilinci içinde bilinçten bağımsız olarak var olan bir yansımadan başka şey değildir."[115] Burada Lukács 1930'dan sonraki Sovyet Rusya'nın yanı sıra, İkinci Enternasyonal'in pasif ve tepkisel siyasetlerini belirleyen determinist Marksizm'i yeniden üretti.

Lukács da, Marx ve Engels gibi, bir yazarın sınıfının ya da ideolojisinin, eserinin anlamını basit biçimde dikte ettirdiği şeklindeki indirgemeci görüşe karşı çıktı. Ancak bu uyarıyı hoşlanmadığı edebiyata her zaman uygulamadı. Bununla birlikte, edebiyatın toplumsal kaynakları üzerine yaptığı tarihsel analiz, edebiyatı, aslında bir dönemin karakteristik ideolojik konumlarının sadece bir tekrarına *indirger*. Bu ideolojik konumlar da, hâkim toplumsal sınıfın tarihsel konumundan kaynaklanır. Bu nedenle, aristokrat kralcılığına rağmen Balzac, oluşum halindeki burjuvazinin, akılcı ve tarihsel olarak iyimser ideolojisini kendi anlatılarında ortaya koyarken, dışavurumculuk "çöküş halindeki burju-

---

[114] Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brecht*, s. 52; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 90-95.

[115] Lukács, "Art and Objective Truth," *Writer and Critic*, s. 25.

vazinin mistik akıldışılığı"nı yansıtıyordu. Bu durumda kaba ekonomik determinizmden kaçınılırken, tarihsel ideolojilerin pasif yansıması mekanik estetiğe gerçek bir alternatif oluşturmuyordu: Gerçekçi sanatçı sadece duyularla algılanan olayların gerisinde yer alan nesnel tarihsel özün bilişsel olarak yeniden üretilmesine son verir. Toplumsal ilişkilerin, edebi tekniklerin bir parçasını oluşturdukları üretici güçlerle hiçbir dolayımı yoktur. Biçim nesnel içeriğin sadece bir ifadesidir. Sanatçının eseri üretkenlik bakımından olduğu kadar epistemolojik bakımdan da gereksizdir.[116]

Eğer Lukács'ın edebiyatın kökenlerine dair anlayışı, katı biçimde nesnelci Komünist Marksizm ortodoksisiyle barıştıysa, estetik idealizmi de ifadesini edebi tepki boyutunda buldu. Lukács'a göre gerçekliğin bir yansıması olan sanat eseri, aslında, kendisiyle sınırlı olan tarihsel bütünlüğün bir "yanılsaması" idi (bu iki konumun çelişki içinde olduğu görülse de, Lukács ikisini de eşzamanlı olarak savundu). Yazar sanatsal etki -katartik dalış ve okurun kurgusal momente teslim olması- sağlamak için, hayata dair tamamen inanılabilir bir "yanılsama" yaratabilmeli; bu yaratılmış "dünya"yı, hayatı onun topyekün hareketi içinde yansıtacak şekilde oluşturabilmelidir. Sanat eseri, "doğası gereği, gerçekliğin, alıcının sahip olduğundan daha gerçek, daha tam, daha canlı ve daha dinamik bir yansımasını" sağlarken, bunu ancak "bu kendi içine kapalılığa, bu kendi etkisini kendi üzerinde gerçekleştirme kapasitesine sahip olarak," gerçekleştirir.[117] Böylece Lukács, alıcıyı insansızlaştırılmış uzmanlaşmadan özgürleş-

---

[116] Bkz. Thomas Metscher'in mükemmel felsefi tartışması: "Aesthetik als Abbildtheoric: Erkenntnistheoretische Grundlagen der materialistischen Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften," *Argument*, 77 (Aralık, 1972), s. 919-976.

[117] Lukács, "Art and Objective Truth," s. 36-40.

tiren ve nihai doğruların deneyimine izin veren eserler için gençlik döneminde duyduğu arzuyu canlı tutmayı başarmıştı.[118] 1930'da Lukács için nihai "öz" tarihsel değişim haline gelmiş olsa da, sanatın ayrıcalıklı bir özerkliğe sahip olduğu anlayışı sürdü.

Öte yandan Brecht'in oyunları, hayatın bütünlüğüne dair özerk ve ayrıcalıklı bir "yanılsama" oluşturan sanat anlayışını gizemsellikten arındırmaya çalıştı ve bunu, insan faaliyetlerinin değişebilir yorumlarını tekrar tekrar sergileyerek yaptı. Brecht 1928'den 1940'a kadar teorik yazılarında, sanatı, gerçekliğin "bilişsel" yansımasının özel bir biçimi olarak gören yaklaşımı eleştirdi. Lukács gerçekçi edebiyatı tarihsel değişimin nesnel bir "görünümü" (*Abbild*) olarak değerlendirirken, Brecht bu türden diyalektik olmayan materyalizme meydan okudu ve sanatsal uygulamayı "hem temsil edilen model, hem de onu temsil etme tarzları" olarak gördü.[119] "Üstyapı"nın indirgemeci ve şeyleşmiş kullanımı, sanat ve bilinci, sosyoekonomik temelin sadece basit "yansımalar"ı olarak gören anlayışları kesinlikle reddetti ve bunun yerine, edebi faaliyeti, üretici bilincin öteki biçimlerine benzeyen "dönüştürücü praksis"in bir parçası olarak gördü. "Değiştiremediğimiz hatta bizi değiştirmeyen hiçbir şeyi kavrayamayacağımızı söyleyemez miyiz?" diye soruyordu.[120] Brecht, Marx'ın Feuerbach materyalizmine eleştirisini izleyerek, sanatı, sadece ekonomik ilişkilerin bir yansıması olarak değil, bizzat "bu gerçekliğin pratik yapı unsuru, toplumsal bireyin üretken faaliyetinin bir yapı unsuru"[121] olarak görüyordu. Oyun yazarının edebi-

---

[118] Georg Lichtheim, *Georg Lukács*, s. 5.
[119] Suvin, "The Mirror and the Dynamo," s. 82.
[120] Brecht, "Marxistische Studien," *GW*, c. 20, s. 140.
[121] Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 84.

yat teorisi ve pratiği, Marx'ın eleştiri olarak bilgi kavramıyla çok yakın ilişki içindeydi. Ona göre sanat sadece taklide (*mimetic*) değil, geleceğe yönelikti (*anticipatory*). Entelektüel praksis'in göreli özerkliği üzerinde ısrar eden Brecht, sanatın, alternatif ve gerçekleştirilebilir bir sosyo-ekonomik sistemi sezinleyerek, verili gerçekliğin dönüşümüne yardımcı olabileceğini savunuyordu.[122]

Sanatın verili toplumsal ilişkilerin değişmesine yardımcı olma yeteneği, Brecht'e göre, gündelik dünyanın kargaşasının "üzerinde" yer alan sözde ayrıcalıklı bir konumdan değil, bunun tam tersinden, sanatın toplumun üretici güçlerinin bir parçası olma konumundan türüyordu. Buna göre üretim olarak sanat, sadece bilişsel soyutlama olarak "üstyapısal" unsurlarla değil, kolektif üretimin, özel birikimi temel alan, toplumsal ilişkiler tarafından engellenen ve bunlarla çelişen teknik güçleriyle bağlantılıydı. Marx'ın kapitalizmin siyasal ekonomisinin "klasik" analizinden alınan bu "üretim estetiği" ile Brecht, özellikle sanattaki ideolojik toplumsal içerik üzerinde odaklanan bir alternatif sundu. Marx'ın estetik görüşlerindeki darlık genellikle onun ölümünden sonra geliştirilmişti.

Lukács'ın modernist edebiyat tekniklerine saldısına karşılık verirken Brecht, yukarda gördüğümüz gibi, montajın potansiyel olarak özgürleştirici biçimde kullanılması, örneğin Joyce'un içsel monologu ve Kafkaesk mesafe koyma ile bunların önceden bağlantılı oldukları toplumsal ilişkiler arasındaki çelişkiye işaret etti. Bu çelişkiyi tarihsel praksis çözümleyecekti. Bu formel araçlar, kendi toplumsal ya da ideolojik kullanımlarına kaçınılmaz biçimde bağlı değildirler. Bunlar, özgün olarak içinden çıktıkları

---

[122] Brecht, "Marxistische Studien," *GW*, c. 20, s. 76-78.

toplumsal ilişkilerle sarmalanmış ileri sanayi üretimine daha çok bağlıdırlar.[123] Edebi tekniklerin ve formların toplumsal ve ideolojik tarihten göreli "özerkliği", Brecht'e göre, bütün teknolojik üretim araçlarının özerkliği idi.

Burada, yirminci yüzyıl koşullarına tepki olarak ortaya çıkan pek çok farklı estetik formun, özellikle modernist olanların yeniden kullanılmasına izin veren bir esneklik vardı. Gene de Brecht'in eserleri kendisine malettiği çok değişik form ve etkileri birleştirirken -Çin oyun tekniklerinden İncil'e, Villon'un şiirinden Kipling'inkine kadar- estetik düşüncesinde merkezi bir kanal, ödünç alınan eklektik unsurların uydurulduğu bir birleşik temel vardır. Brecht'in Marksist estetiğini anlamak bakımından en önemli olan, onun teori ve pratiğinin sadece modernist olmaması, aynı zamanda, genellikle denildiği gibi, sembolizm ve dışavurumculuktan türeyen akımlara ters düşen, özgül bir biçimde kübist ya da konstrüktivist türlerin imgesel adaptasyonunu sergilemesidir. Brecht'in kullandığı dil Rimbaud'dan izler taşıyordu[124], ama kendisi, sembolik estetikte görülen fiziksel ve toplumsal gerçekçiliğin sadece metaforik ve şiirselleşmiş dönüşümüne katlanamıyordu. Maddi dünyanın yarı müziksel biçimde eritilmesi, arkadaşı Walter Benjamin'e duyduğu inatçı eğilimi

---

[123] Brecht, "Notizen über realistische Schreibweise," *GW*, c. 19, s. 360-361; Brüggermann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 173-177. Engellenmiş teknik üretim araçları olarak sanatta formel yenilikler üzerine bir perspektif dışavurumcu tartışma sırasında geliştirildi ve Ernst Bloch ile ve Brecht'in müzik alanındaki çalışma arkadaşı ve dostu Hans Eisler tarafından kullanıldı. Bkz. Bloch/Eisler, "Die Kunst zu erben," *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 105-109. Eisler-Bloch'un, kaset, radyo, film vb. gibi yeni kültürel medyayı bu temelde savunmaları da Brecht'in görüşlerine çok yakındı. Eisler'in özellikle müzik üzerine geliştirdiği teoriler için bkz. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, s. 174-178 ve özellikle Gunther Mayer, "Zur Dialektik des muzikalischen Materials," *Alternative*, 69 (Aralık, 1969).

[124] Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, s. 88-89.

gösterse de, Brecht'in içindeki katı gerçekçi için çok melankolik ve pasif kalıyordu. Büchner ve Wedekind'in güçlü, seri ateşli üslupları onu etkiledi; ama daha sonra bu erken oyun yazarlarını kaynak olarak alan olgunlaşmış dışavurumculuk onun için çok solipsist, duygusal ve egoist hale geldi. Bu yaklaşım "insan faaliyetinin bir nesnesi olarak dünyayı aydınlatma yeteneği"ne sahip değildi.[125] Dışavurumcuların en nesneleştiricisi olan Kafka bile, mesel ve duygusal mesafe koyma tekniğini kullanırken, bazı bakımlardan tarihsel olarak kehanetçi ve teknik olarak verimli; ama Brecht için fazla gizemselleştirici, düşsel ve kendi kötümser saplantılarını sonsuzlaştırıcı idi.[126] Brecht tiyatrodaki zekâ ve humorun verdiği estetik zevklerden hoşlanır ve bunları özellikle diyalektik düşünceyi geliştirme ya da toplumsal gerçeklikleri açığa çıkarma amaçlarına hizmet ettiklerinde kullanırken, duyguları "sadece" özgürleştiren ve yenileyen, örneğin gerçek dünyayı ve onun maddi sorunlarını gözlerden gizlediği için siyasal olarak gerici bir etki yaptığını düşündüğü nesnel olmayan çılgınca renkli resim gibi sanatları derin bir kuşkuyla karşıladı.[127] Tarihsel nedensellik meselelerini ele almadan, kişisel psikolojik analizler üzerinde yoğunlaşan yazarları tekrar tekrar eleştirdi. Kendi oyunları, özellikle şiirleri yetenekli şiir yazarını açığa vururken, Brecht toplumsal kullanım bakımından yararsız gördüğü bu türden güzellik deneyimlerine katlanamıyordu. Walter Benjamin'e, kısmen jest olarak, küçük bir çocukken, "bir okul arkadaşı ona piyanoda Chopin çaldığında ve bunu protesto edecek gücü ken-

---

[125] Agy., s. 105. Ayrıca bkz. Walter Sokel, "Brecht und Expressionismus," *Die sogenannten Zwanziger Hajre,* ed. Reinhold Grimm ve Jost Hemand (Frankfurt, 1970).

[126] Bkz. Benjamin, *Understanding Brecht* (Londra, 1973), s. 107-112.

[127] Brecht, "On Non-Objective Painting," *Marxism and Art,* ed. Berel Lang ve Forest Williams (New York, 1972), s. 423-425.

dinde bulamadığında uzun bir hastalığa yakalanmış olduğunu," söylemişti.[128]

Brecht bu lanetleyici yargıların çoğunu, daha sonra göreceğimiz gibi, Benjamin ve Adorno gibi daha az yararcı ve üretimci eleştirmenlerle değil, Leninist Lukács'la paylaştı. Brecht'in kültürel deneyime "uyguladığı" -Lukács'ın aksine- Marksizm, Brecht'in esas olarak kübist modernizmiyle dolayımlandı. Bu modernizmin izleri, onun Marksist eğitiminden önce de belirgindi. Brecht'in kullandığı montaj, Dadaist ya da gerçeküstücü montaj -Brecht'e göre "yabancılıktan çıkmamış nesneler" ile "eğlence adına şok"[129]- değil, kübistik montajdır. Yani, bilinebilir, ama değişen, çok yüzeyli ve çelişkin dışsal gerçekliği, izleyicileri alışılmış zihinsel varsayımlara yabancılaştırarak ve böylece toplumsal dünyayı gerçekten kavrayabilmelerini sağlayarak açığa çıkarmak için entellektüel olarak tasarlanmıştır. Brecht'in antipsikolojik, plebyen ve pro-endüstriyel tutumları -bunların hepsi onun "üretim estetiklerine" katkıda bulunur- savaştan önce Paris'te geliştirilen kübist gelenek içinde yer alır. Onun yabancılaştırma aygıtları, kübistlerin nesnel dünyayı analitik olarak ayrıştırmak, saldırgan bir biçimde yeniden düzenlemek ve sonra yeniden yapılandırmak için duydukları "bilimsel" arzuyu paylaşır. Brecht'in kendi sözleriyle, "yabancılaştıran bir gösteri, nesnenin tanınmasına izin veren, ama aynı zamanda onu yabancı gösteren bir şeydir." Bu teknik aslında Braque'ın estetiğine sosyalist bir yön vermeye çalıştı: "Daima iki nosyona sahip olması istenir -biri diğerini yıkar."[130] Brecht'in oyunlarındaki pütürlü

---

[128] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 114.

[129] Brecht, "Notizen über V-Effekte," *GW*, c. 15, s. 364; *Messingkauf Dialogues*, s. 77-78.

[130] Bkz. Suvin, "The Mirror and the Dynamo," s. 84.

süreksizlik ve kesintili nitelik, geleneksel edebiyat sanatının yumuşak ve organik doğrusal anlatılarının pasifleştirici etkilerine ters düşecek şekilde, dünyaya akılcı bir biçimde ve hemen müdahale etme tutumunu teşvik etme eğilimindedir. Aynı zamanda, bireysel olarak yaşanan ânın geçiciliği, kübistik olarak aynı yüzeyde yer alan görüşlerin çatıştığı nokta, radikal olarak tarihselleştirilmiş ve görecelileştirilmiştir; Brecht burada açıkça çevrimsel mit lehine tarihsel gelişmeden ya da şimdiki ânın sonsuzlaştırılmasından kaçınmak için savaş öncesi modernizmdeki eğilimi yeniden yönlendirmeyi, "işlevsel olarak dönüştürmeyi" amaçlar. Uyguladığı yabancılaştırma yöntemleri, kübizmde en yüksek noktaya ulaştığını düşündüğü sanatsal "öz-düşünümsellik"i geliştirir; böylelikle Piscator'un epik tiyatrosundaki "dokümanter montaj" dışlanır. Piscator'un yaşanan siyasal olaylar üzerinde yoğunlaşması ve örneğin çağdaş haber filmlerini ve gazeteleri kullanması, Brecht'in dışsal dünyayı parabolik olarak yeniden kuracak yerde, bu dünyanın çok dolaysız ve doğrudan, şiirsellikten yoksun, mimetik bir tarzda yeniden üretilmesi olarak gördüğü tekniklerdi.[131]

Verfremdungseffekt ve montaj, her insanın hayatının birbiriyle ilişkili ve kolayca ulaşılabilir yönleri idi. Bu aracın kullanılmasıyla dünya deneyimi yeniden kazanılmış oluyordu: "Birinin anasını bir adamın karısı olarak görmek için," diye yazıyordu Brecht, "bir V-efekti gerekir; bu da, örneğin, bir üvey baba edinildiğinde sağlanır."[132] Brecht'in oyunlarındaki sinemadan esinlenmiş kesintililik ve müzik üzerinde de durmak gerekir. 1928'den sonra müzik konusunda birlikte çalıştığı kişiler (Hindemith, Eisler, Dessau ve Weill) 1920'lerin Paris müziğindeki "kübist" harekete

---

[131] Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, s. 128-131.
[132] *Brecht on Theatre*, s. 144.

ve anti romantiklere, Satie, Stravinskiy ve Milahud'un hafif, mekanik olarak canlı ve caz etkisi taşıyan montajlarına çok şey borçluydu.[133] Ancak geniş çapta ele alındığında, kübist montaj, Brecht'in kültürel geçmişin geleneklerini yeniden bir araya getirmek ve işlevlendirmek için seçtiği teknik idi: Brecht doğrusal süreklilik ve basit "gelişme" yerine -Lukács'ın ve bütün klasikçilerin gelenek anlayışı- amaçları zamanla değişen oldukça dağılmış kültürel parçaların yeniden bir araya getirilmesinde bir zenginlik gördü.[134]

Ancak Picasso'dan Brecht'e uzanan yolun, Brecht'in modernizmine daha doğrudan kaynak oluşturan 1920'lerin Rus Marksist avangard'ından geçmesi gerekiyordu. Brecht'in tiyatro pratiğinde ve "üretim estetikleri"nde Rus fütürizmi ve konstrüktivizmindeki figürlerden ve akımlardan çeşitli şekillerde etkilendiğini görüyoruz. 1920'lerin *Lef* ve *Noviy Lef* gibi konstrüktivist yayın organlarında, Mayakovskiy, Boris Arvatov, Sergey Tretyakov ve formalist eleştirmen Viktor Şklovskiy gibi yazarlar, siyasal bir bağlamda, sanayi üretiminin bir parçası ve emekçi kitlelerin kendilerini özgürleştirmelerinin potansiyel yönü olarak, yadırgatıcı, yabancılaştırıcı bir sanat deneyimi anlayışını geliştirdiler.[135] Gördüğümüz gibi, Brecht'in Asya Lacis, Erwin Piscator, Walter Benjamin ve Sergey Tretyakov ile kurduğu dostluklar, ona bu çalışma alanıyla önemli bağlar kurma fırsatı sağladı. Özel-

---

[133] Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, s. 125-133.

[134] Rainer Friedrich, "Brecht and Eisenstein," *Telos*, 31 (Bahar, 1977); Burkhardt Lindner, "Brecht/Benjamin/Adorno- Uber Vetanderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-trchnischen Zeitalter," *Bertolt Brecht 1*, Sonderband aus der Reihe Text and Kritik (Münih, 1972), s. 18-20.

[135] Stanley Mitchell, "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicization Russian Formalism," *Screen*, 15:2 (Yaz, 1974), 74-80; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 102-103,139-164.

likle Tretyakov, *Noviy Lef*'de, Tolstoycu gerçekçilikte görülen basit süsleme geleneğine karşı çıktı ve yeni bir kültürün, gazete okurlarının, yazarların ve kendi endüstriyel deneyimlerini "edebileştirme"yi öğrenecek "işçi muhabirler"in etkileşiminden doğacağını, bu arada bütün yazarların kendilerini kültür üreticileri olarak göreceklerini, umdu. Tretyakov ve arkadaşları 1930'ların başında Sovyet kültürel siyasetinde bürokratik denetime ve kültürel formların "kitlesel hipnoz" ve ideolojik maniplasyonun kullanılmasına doğru sürüklenişini durdurma umuduna kapıldıklarında, zihinlerinde bu türden düşünceler taşıyorlardı.[136] Bu kavramların Brecht'in estetik düşüncesiyle nasıl ilişkilendiği açıktır. Tiyatro pratiğine gelince, Brecht'in, Meyerhold ve Eisenstein'ın drama ve sinema alanında görülen Marksist konstrüktivizmlerini daha 1920'lerin ortasında gayet iyi anladığını ve bu konstrüktivizmi, oyun olarak anti-hayalci tiyatro, süreksizliği sağlayan kesinti, pro-endüstriyel içerik vb. gibi kendine özgü benzersiz yöntemlerle nasıl genişlettiğini görmüş bulunuyoruz.[137] Böylece Alman kültürel geleneklerine, özellikle de onların romantik, idealist ve içe dönük yaklaşımlarına karşı verdiği savaşta Brecht er-

---

[136] Brüggermann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 190-194; bkz. 1933-37 arasında Brecht-Tretyakov yazışmaları: Marjorie Hoover, "Brecht's Soviet Connection, Tretjakov," *Brecht Heute*, 3 (1973), 39-56. Özellikle Walter Benjamin, Brechtçi makalelerinin çoğunda bu argümanı daha da geliştirecekti. "The Author as Producer" (1934) *Understanding Brecht* içinde çevrildi; ve "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" İngilizce'de ilk kez *Illuminations* içinde (New York, 1969) yer aldı.

[137] Eisenstein ve Brecht'in montaj teknikleri üzerine iyi bir kıyaslamalı analiz için bkz. Rainer Friedrich, "Brecht and Eisenstein." Brecht'in Meyerhold'la ilişki için bkz. Lew Kopelev, "Brecht und die Russische Theaterrevolution," *Brecht Heute*, 3 (1973), 19-38. Brecht'in Rus avangardıyla ilişkisi üzerine, 1930'ların sonunda bu akımın kötü kaderi karşısında gösterdiği tepki üzerinde odaklaşan bilgi için bkz. John Fuegi, "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice," *Brecht Heute*, 2 (1972).

ken Sovyet Moskovası'ndan ve daha uzak olan savaş öncesi Paris'inden esinlenecekti.

Kent modernitesi ve onun teknik deneyleriyle büyülenmesi (kübistleri izleyerek) Brecht'in teknolojinin insani potansiyelleri üzerinde yoğunlaşmasına ve bazen de endüstriyel modernleşmeden kaynaklanan ve Lukács'ın yaklaşımında vurgulanan sorunları ihmal etmesine neden olmuştu. Bu türden coşkular, *Üç Kuruşluk Opera*'nın filminde yaptığı değişiklikler nedeniyle açılan ve 1931'de kaybettiği bir davada yargılandı. Ne var ki bu deneyim nedeniyle kaleme aldığı uzun deneme, çağdaş sanatsal üretim ve yeni teknik medyanın kullanımı üzerine düşüncelerini açıklığa kavuşturmasına yardımcı oldu. Geleneksel hümanistlere karşı çıkan Brecht, sinemanın kitlesel bir eğlence türü olduğu için değersiz bir sanat biçimi olarak görülmemesi gerektiğini öne sürdü. (Kitlelerin sorunu, her durumda, "beğeni yoksunluğu" değil "iktidar yoksunluğu"dur).[138] Brecht ilerici kültür emekçileri tarafından işlevsel olarak yeniden yönlendirilmesi halinde sinemanın, grafik görüşü sayesinde eski "etik olmayan" anlatı sanatının içe dönük psikolojisini aşarak, algısal işlevlerin toplumsal etkileşimin dışsal dinamiklerini kapsamasını sağlayabileceğini düşünüyordu.[139] Sinemanın kolektif ve şaşmaz teknolojik üretimi, sanatın dinsel bir "coşku"yla daha yüksek bir gerçeklik olarak yüceltilmesini gizemsizleştirerek, hayalci (illüzyonist) estetiğe öldürücü bir darbe indirebilirdi.[140]

---

[138] Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit,* s. 120.

[139] Brecht, "Dreigroschenprozess," GW. c. 18, s. 156-159.

[140] Agy., s. 158. Belirtilmeli ki, bu konuda Walter Benjamin'den daha dikkatli olan Brecht yeni medyanın doğasından gelen ilerici işlevin sonuçlarını saptamaktan kaçındı. Bkz. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, s. 217-251.

1930 ve 1931 yıllarında sinema endüstrisinin yaşadığı deneyim Brecht'in modern entelektüelin ve sanatçının proleterleştirilmesi anlayışını güçlendirdi. Brecht, sanatçının karışıklığın üzerinde duran bir izleyici olarak ayrıcalıklı bir konum işgal edecek yerde, bir kafa emekçisi olarak, fabrika işçilerininkine özdeş değilse de, benzer bir konumda olduğunu (tam olarak kanıtlamaksızın) öne sürdü. Brecht'e göre, bir sanatçının kendi "yaratıcı ürünü"nün metalaştırılmasından kaçınma umuduyla, üretken kültürel aygıtlardan özerklikte romantik ısrarı -davayı kaybettikten sonra liberal görüşlü eleştirmenlerin Brecht'e yaptıkları tavsiye- bir sanayi işçisinin sanayiciler hesabına çalışmaktan görünüşte "özgür" olmasına benzemektedir.[141] (Bu uzaklık aynı zamanda kültür alanındaki girişimcilerin kötü iş yapma haklarını da doğrulayacaktı.) Eğer sanat kapitalizmdeki yabancılaşmış üretim deneyimini açığa vuruyorsa, sanat eserine dışsal olduğu düşünülen bir toplumun "yansıması" olarak değil, entelektüel emekçilerin kendi emeklerinin ürününe yabancılaşmalarının bir sonucu olarak iş görür. Brecht'e göre, sanatın ve sanatçıların endüstrileştirilmesi kaçınılmazdı ve önemli bir insani potansiyel taşıyordu. Kültürel üretim araçlarının doğru olarak demokratikleştirilmesi için verilen mücadelelerde, sanatsal çalışma kâra yönelecek yerde, bilinçli olarak kolektif insani sonuçlara yöneltilerek yabancılaşmış emek niteliğini kaybedecekti. Ancak metalaştırılmış sanat deneyimi yararlıydı ve bundan kaçınılmamalıydı. Bu deneyim "kişisel ifade" olarak sanat mitinin zayıflamasına yar-

[141] Brecht, "Die Dreigroschenprozess," s. 156-159.

dımcı oluyor ve sanatçıların kendilerini işçiler ve üreticiler olarak görmelerini sağlıyordu.[142]

Brecht'in yönlendirilen modern teknolojinin özgürleştirici potansiyelleri anlayışı, sanatın, nihai kültürel ürünlerini bir izleyiciye "dağıtan" ve her şeye gücü yeten yazarın "kapalı" evreni olarak anlaşılmasına yönelttiği eleştiriyle ilişkiliydi. Üstü kapalı biçimde seçkinci olan bu anlayış, Lukács'ın, yazarın gerçekliği "bir araya getirerek" bütünleştirdiği "deneyimler" okur tarafından edinilir, görüşünde süreklileştirilmişti. Lukács kültürü, kendini belirleyerek niteliksel olarak yeniden tanımlanmış kolektivist üretim olarak değil, verili geleneksel edebi biçimlerin pasif niceliksel *dağılımı* olarak gördü.[143] Lukács, örneğin Maksim Gorki, Roman Rolland, Anatole France ve Thomas Mann'ın "popülerliği"ni, modernist yazarların ulaşılmazlıklarına karşı çıkarak överken, bu yazarların eserlerinin gerçekten "kitlelere nüfuz ettiği"ni öne sürmüştü.[144] Öte yandan Brecht, sanatsal olarak kapalı bir "deneyim"e "dayanarak" yukardan bakan anlayıştan, sadece pasif tüketim içinde kapsayıcı toplumsal eğitimi pekiştiren bir yaklaşımdan, çok erken bir tarihte kopmuştu.[145] Dramatik eserlerini, izleyicinin entelektüel faaliyetiyle çözümlenebilecek çelişkilerle, "açık uçlu" olarak bırakma konusunda gösterdiği modernist ısrar, Brecht'in karmaşık siyasal oluşumunun

---

[142] Lethen, *Neue Sachlichkeit,* s. 122. Lethen, Brecht'in "Dreigroschenprozes"ini s. 117-122'de ayrıntılı olarak inceler. Sinemanın Recht'in epik tiyatrosu üzerindeki etkisi, Lindler, "Brecht/Benjamin/Adorno," s. 18-20'de tartışılır.

[143] Bu görüş 1920'de, "The Old Culture and the New Culture" başlıklı makalede ele alınır ve Lukács'ın daha sonraki edebi incelemelerinin çoğunda üstü kapalı biçimde yer alır.

[144] Lukács, "Es geht um den Reaismus," s. 82.

[145] Walter Sokel, "Brecht und Expressionismus," s. 72-73.

çok güçlü biçimde liberter ve radikal olan demokratik bileşenleriyle ilişkiliydi.

Brecht modern medyanın, işlevsel olarak yararlı hale getirilmesi şartıyla, geleneksel seçkinci uygulamalara karşı etkili olacağını düşündü. Benimsediği Marksist estetiğin öteki yönlerinde olduğu gibi burada da, kültürün, kültür üretimini etkileyecek şekilde yeniden dağılımıyla ilgili sorunların aşılması gerektiğini savundu. Brecht, 1932'de radyo hakkında yazdığı bir dizi notta, yeni medyanın sağladığı imkânlardan söz etti. Eğer radyo izleyicinin dinlemesinin yanı sıra konuşmasına da izin verecek şekilde alımlanabilir *ve* iletilebilirse, üreticileri tüketici haline getirerek ve hepsini "birbirinden soyutlayacak yerde bir ilişki içinde" toplayarak, "geniş bir şebeke" oluşturacaktı. Radyo gerçekten kamusal bir nitelik kazanmak için, iletişim sürecini, açık bir meydan okuma, tartışma ve fikir alışverişinin yapıldığı karmaşık bir şebekeye açarak yönetilenlerin yönetenleri sorgulayabileceği araçlar sağlayabilirdi. Böylesine demokratik olarak denetlenen bir teknolojinin "yükseklerden" toplumsal ve kültürel iletimin önceki kapalı süreçlerini nasıl çözebileceğini göstermek için Brecht, başlıca hedefin "izleyenleri öğrencilere değil öğretmenlere dönüştürmek" olabileceğini vurguladı. Modern teknik üretimin böylesine liberter ve demokratik biçimde kullanılması "ütop-yacı" görülüyorsa, diyordu Brecht, "ben de sizden bunun neden ütopyacı olduğunu düşünmenizi isterim."[146]

---

[146] Bertolt Brecht, "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat," *GW*, c. 18, s. 129-131. Bkz. Hans Magnus Enzensberger, "The Consciousness Industry: Constituents of a Theory of Media," *New Left Review*, 64 (Kasım-Aralık, 1970). Burada Brecht'in önerilerinden yapılan bir çıkarsama yer alır. Radyo yayınlarının etkileri üzerine Brecht'in düşünceleri hakkında bütünlüklü bir değerlendirme için bkz. Peter Groth ve Manfred Voigts, "Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie, 1927-1932," *Brecht Jahrbuch*, 1976 (Frankfurt, 1977).

V
STALİNİZM, NAZİZM VE TARİH

1930'larda Brecht ve Lukács'ın Marksist estetiği, komünist antifaşistleri kaygılandıran ikiz kutuplarda, Almanya ve Rusya'da yaşanan karışık yılların belli başlı siyasal altüst oluşlarıyla etkileşerek gelişti. Estetik teori ile tarihsel deneyim birbirine aracılık etti: Nazizm ve Stalinizm onların kültürel tavırlarını belirlemelerine yardımcı oldu; ancak bu gerçeklikler de, ikisinin de savunduğu "halk cepheleri"nde görüldüğü gibi, birbirine ters düşen teorik merceklerle yorumlandı. Brecht, kendi "üretim estetikleri"ni Stalinist topluma yönelik yayımlanmamış araştırıcı eleştirilerinin temeli olarak kullandı. Ne var ki, gerek Brecht gerekse Lukács, halkın önünde komünist harekete bağlılığı ve bu harekete yönelişi ("bağımsız" bir tonda olmakla birlikte) paylaştılar -birinin 1956'da Doğu Almanya'da, ötekinin 1971'de Macaristan'da ölmelerine kadar sürecek bir model. Her iki adam da büyüyen komünist monolitin giderek dışında kalan Marksist programdan, işçi sınıfının kendini özgürleştirmesi anlayışından ve radikal demokratik sosyalizmden çok uzaklaşan bürokratik ve diktatör bir yönetim sistemiyle değişik ve zaman zaman yıpranan bir

uyum içinde oldular (aralarında bir fark varsa, o da 1950'lerde komünizmi demokratikleştirmek için fiilen çalışanın Brecht'ten çok Lukács olmasıydı; Macar Devrimi'ne cesaretle katılışı, Brecht'in Doğu Almanya'da 1953 işçi ayaklanması karşısında gösterdiği kararsız ve sınırlı tepkiden çok farklıydı.)[1]. Nazi Almanyası'na gösterdikleri tepki de oldukça farklıydı ve Lukács'ın patrisyen idealizmi ile Brecht'in bütün yoksullar lehine sınıf mücadelesinde ısrarı arasındaki zıtlığı yansıtıyordu. Sovyet Rusya'ya yaklaşımlarında da oransızlıklar vardı, ancak ikisi de ortak bir Leninist çerçevede yer aldı. Ne var ki Brecht'in Stalinizm hakkındaki özel kuşkusu, ölümünden sonra yayımlanan eserlerinde açıkça görüldüğü gibi, Lukács'ınkinden çok daha öteye gitti ve bu modernist estetiğinde vurguladığı liberter özelliklerden çıkan tutarlı bir sonuç oldu. Ancak sorunlar daha karmaşıktır. Şimdi bunları, bu iki figürün 1930'lardaki değişik *kültürel* siyasetlerle olan bağlantılarıyla sınırlı kalmaksızın incelemek gerekiyor.

Lukács 1917'den beri kültürel bir "dışardan gelen kurtuluş" olarak gördüğü Bolşevik Devrim'e karşı neşeli bir iyimserlik içinde olmuştu. Morris Watnick'in sözleriyle: "Ona göre kapitalist Batı kendisini bir kültürel çöküş bataklığında bulduğundan beri, Sovyetler Birliği, bu kültürü besleyecek ve onu geleceğe iletecek bir umut olarak kalmaya devam etti."[2]. Lukács'ın Sovyet

---

[1] Bu değerlendirme genellikle onların 1928-40 arası siyasal-kültürel düşünceleriyle sınırlıdır, çünkü bu modernizm ve onların Marksist estetiğe ters düşen gelişimleri üzerine "tartışma" dönemidir. Savaş sonrası yılları ayrıntılı olarak ele almaya gerek yoktur. Lukács'ın 1945'den sonraki siyasal kariyeri ve düşüncesi için bkz. Michael Löwy, "Lukács and Stalinism," *New Left Review*, 91, (Mayıs-Haziran 1975), yeniden bas., Löwy, *Georg Lukács*. Brecht'in DAC'ne yönelik tutum ve davranışları için bkz. *Brecht Jehrbuch*, 1974 (Frankfurt, 1975) s. 53-76. Ayrıca bkz. Helmut Dahmet, "Bertolt Brecht and Stalinism," *Telos*, 22 (Kış, 1974-75).

[2] Watnick, "Georg Lukács," s. 57.

Rusya ile siyasal dayanışması 1924'ten sonra da devam etti. Bu arada Lukács, işçi sınıfının tarihin yaratıcı ve kendi kaderini belirleyen bir öznesi olma zorunluluğunu vurgulayan *History and Class Consciousness*'ın eleştirel ve heretik sol Komünist perspektifinden giderek uzaklaştı. Brecht'in 1933'den sonra Danimarka'yı seçmesi, Sovyet Komünist disiplininden, özellikle kültürel sorunlardan uzak kalma isteğini yansıtmaktayken, Macar eleştirmenin bu yıllarda Stalinizm'le sergilediği büyük uyum 1932'den sonraki Moskova sürgünüyle sembolize edildi ve önem kazandı.

Lukács'ın neredeyse resmi bir havayla, "insanlığı gerçek anlamda kurtaran yaşayan kahramanlar, büyük Ekim Devrimi'nin kahramanları," diye yazmasının nedeni, sadece 1930'larda Stalinist baskı mekanizmasına yakın olması değildi.[3] Bu dönemde yazdığı edebi yazılarda, Sovyet toplumunu sosyalizmi "gerçekleştirmiş" bir toplum olarak gördüğü açıktı.[4] Bu tutum onun tarihsel süreç anlayışına, geriye dönük, teleolojik bir iyimserlik kazandırdı. Lukács, Sovyet Rusya'yı sosyalizm davasıyla ve faşizme karşı savaşla özdeşleştirdiği için, Komünist cemaat içinde kalmasına izin veren ve onu Korsch'un siyasal tecrit durumundan kurtaran küçültücü dönüşler yapabildi. Heretik *History and Class Consciousness*'ında bile Lukács, en katı parti disiplininde ısrar etmiş, Marx'ın işçi sınıfının *kendisini özgürleştirmesi* konusundaki ısrarına rağmen, Lenin'in entelektüel öncüyü "devrimin gerçek bilincini tek başına cisimleştiren bağımsız bir tarihsel varlı-

[3] Georg Lukács, *Studies in European Realism* (New York, 1964), s. 241.
[4] Ay.

ğın rolü"ne yükseltme siyasetini sürdürmüştür.[5] Bu türden bir "öncü" parti anlayışı, Lukács'ın yüceltilmiş, kültürel olarak "hümanist" bir Marksizm'i Stalinist siyasetlerle birleştirmeyi nasıl başardığını açıklamaya yardımcı olur. Ne var ki bu, Sta-lin'in liberal burjuva unsurlarla "halk cephesi" kurma görüşünü benimsediği 1935'e kadar bütünüyle açığa çıkmadı. Lukács bu cepheyi 1928'den beri istemiş ve bu görüşü edebiyat araştırmalarında dolaylı olarak savunmuştu.

Tartışmamızla özellikle ilgili olan konu, Lukács'ın Sovyet Rusya'daki "sosyalist gerçekçilik"le ilişkisidir. Duygusallaştırılmış bir "olumlu kahramanlar" edebiyatını zorlayan "sosyalist gerçekçilik", süregiden toplumsal çelişki ve mücadelelerin resmen reddedilmesini kolaylaştıran geniş bir Stalinist siyasetin parçasıydı. Toplumsal hiyerarşinin ve ayrıcalıklara dönüşün haklı çıkarılması, muazzam bir "kahramanlık" kültürüyle birleşti ve eleştirel olmayan yeni bir teknik ve idari "entelijansiya"nın yükselişine yardımcı oldu.[6] 1960'ların sınırlı Stalinsizleştirme döneminde Lukács, daha otuz yıl önce, "sosyalist gerçekçilik" siyasetlerine karşı, bu siyasetlerin basit propagandacılığını Balzac, Tolstoy ve Goethe'nin klasik gerçekçi kazanımlarıyla üstü kapalı bir biçimde kıyaslayarak mücadele etmeye çalıştığını iddia edecekti.[7] Parti düzeninin ürettiği bir edebiyata yönelttiği eleştirinin

---

[5]Lichtheim, *Georg Lukács,* s. 47. Gene bkz. Lukács'ın 1928'den sonraki siyaseti için mükemmel bir tartışma, Istvan Mészáros, *Lukács' Concept of the Dialectic,* s. 76-84.

[6] Isaac Deutscher, *Stalin: A Political Biography* (New York, 1960), s. 337-342; John Berger, *Art and Revolution: Ernest Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR* (New York, 1969), s. 670-63.

[7] Georg Lukács, "Preface," *Writer and Critic,* s. 7. George Steiner ("Georg Lukács and His Devil's Pact," *Language and Silence* (Middlesex, 1969], s. 291-306) Öteki eleştirmenlerin yanı sıra Georg Steimer Lukács'ı bu çizgiler boyunca savunmuştur. Helga Gallas ve Klaus Völker gibi daha genç Alman eleştirmenler, Lukács'ın

ve bu edebiyatın ajitasyon düzeyinde kalan değeri hakkında öne sürdüğü yargının, Rusya'da resmi olarak kutsanmış uygulamayı doğrudan hedef aldığı ve bu tutumların zaman zaman Lukács'ı tehlikeye soktuğu doğrudur.[8] Ne var ki klasik gerçekçi geleneği överken sergilediği darlık ile modernist "yozluğu" şiddetle reddedişinin, modernist deneyim ve bu deneyimi gerçekleştirenler edebiyat alanından tasfiye edildikleri için, onun entelektüel saygınlığını zedelemesi de aynı şekilde önemliydi. Ayrıca Lukács kendi Balzac modelini mevcut "sosyalist gerçekçilik"teki saçmalıkların üstü kapalı bir eleştirisi olarak görebilse de, tekil kahramanları olumlu biçimde resmederek ana projeyi onaylayan argümanı, resmi teoriyle oldukça tutarlıydı. Sanki ana projeyi uygulayanlar Lukács'ın arzuladığı "toplumsal bütünlük"ü kendi eserlerinde ifade etmeyi başaramamışlardı.[9] Lukács'ın buradaki konumu, Sovyet parti doktrininin tepeden bakan, sofistik versiyonuna yaklaşıyordu. Temeldeki yapısal benzerlik, Lukács'ın sürekli kullandığı sabit ve durağan "kültür" anlayışında yatar. Bu kültürün demokratikleştirilmesi ancak kitleler arasında giderek daha fazla "dağıtılması"na bağlıydı ve bu Sovyet yetkililerinin kendi iktidarlarından vazgeçmeksizin onaylayabilecekleri bir hedefti. Lukács'ın 1920'de yazdığı şu sözler önemliydi: "Komünizm, içinde yer alan herkesin, kapitalizm öncesi toplumlarda

---

Jdanov siyasetleri üzerinde büyük bir etki yarattığını, Lukács'ın eleştirel edebi çalışmalarının da bütünüyle bu siyasetlerden ibaret olduğunu iddia etmişlerdir. (Bkz. Gallas, *Marxistische Literaturtheorie* ve Völker, "Brecht und Lukács.") Birbirine karşıt bu iki yorum anlamlı biçimde Lukács'ın, propagandist sanat eleştirisi ya da batı "çöküşü"ne saldırıları gibi çalışmalarının farklı yönlerine gönderme yapılarak savunulmuştur.

[8] Hans Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie*, s. 220-229; Hans-Jürgen Schmitt (der.), *Die Expressionismusdebatte: Materialen zu einer marxistischen Realismus-Konzeption* (Frankfurt, 1973) s. 10.

9 Lukács, "The Intellectual Physiogonomy of Literary Characters," s. 125.

sadece hâkim sınıflar için mümkün olabilecek bir tarzda yaşayabildiği bir toplumsal düzenin yaratılmasını hedefler."[10]

Brecht, Lukács'ın 1930'larda Sovyetler Birliği konusunda aldığı tutumu genellikle paylaşıyordu. Marksist öğretmenleri, Korsen ve Strenberg'in aksine Brecht, Stalin yönetimine karşı artan bir kuşku ya da kararsızlık duymasına rağmen Sovyet Rusya'dan kopmayı reddetti. Resmi komünizmi, özellikle bu komünizmin faşizme karşı Avrupa'nın savunulmasını tek başına temsil ettiği sırada terk etmek ağır bir hata olacaktı; bu aynı zamanda "kitlelerden tecrit olma" anlamına gelecekti.[11] Bu dönemde diğer pek çok sol entelektüelin yaşadığı ikilemle -moral ve siyasal tereddütlerin, yani Stalinizm hakkında duyulan kuşkuların eleştirel bir durumda etkin bir eylemle nasıl bağdaştırılacağı- yüz yüze gelen Brecht, "olumlu anlamda eleştirel" olurken, kendi deyimiyle "yararlı" olmayı seçti.[12]

Genel bir destek tutumu içinde Stalinizm'den duyulan kuşku ve ona yöneltilen eleştiriler, siyasal meselelerde diyalektik yaklaşıma ve alternatif açıklamalar oluşturmak için olayların sorgulanmasına izin veren zihinsel kısıtlamalara yol açıyordu. Brecht, Komünist hareket ve Sovyetler Birliği içindeki gelişmeler konusunda yazdığı pek çok özel yazıda, resmi siyasetlerin yanında ve onlara karşı argümanları aynı anda yan yana kullanarak, beslenmeye devam ettiği dost ve öğretmenlerinin, Korsch ve Fritz Strenberg'in nüfuz edici eleştirilerinin de yardımıyla, şakacı ve kuşkucu sezgilerini açığa vurdu. Gene de bu çelişkin ve zaman zaman çözümlenmemiş denemelerin özel bir zihinsel diyalektiği vardı. 1935 ve 1936'da anti-faşist yazar gruplarına yaptığı ko-

---

[10] Lukács, "The Old Culture of the New Culture," s. 5.
[11] Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, s. 182.
[12] Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955*, c. 1, s. 36 (19 Ocak 1939)

nuşmalarda görüldüğü gibi, Sovyet iç siyasetini kuşkuya yer bırakmayacak biçimde destekledi[13] ve sonunda II. Dünya Savaşı'nın ardından, Stalinist Doğu Almanya'ya yerleşti.

Kaçamak sözlerine ve kararsızlığına rağmen Brecht, bir siyasal aktör olarak kişisel tepkilerine disiplin getirmeye, egosunun ve öznelliğinin, eserlerinin pek çoğunda gördüğümüz karanlık yanını yok etmeye çalıştı. *Önlem*'de (1931) Brecht benliğin parti kararlarına ve disiplinine Leninist anlamda boyun eğişini araştırıcı bir biçimde ele aldı. Bunu, gerçek bir durumun acı veren çelişkilerini vurgularken, bu tür eylemlerin "insani" ya da kolay değil, acı ve belirsiz olduğu bir durum yaratarak yaptı.[14] Bu, mutlak bir gruba bağlılık, belirli tarihsel durumlarda toplumsal değişim için güç ve şiddetin gerekliliği hakkında kendi kuşkularını sorgulamak için yaptığı bir egzersiz idi. Sorgulanabilir eylemlerin yalnızca hâkim sınıflar tarafından sergilendiği ve Lukács'ın hayranlık duyduğu daha duygusal Gorki eserlerinin rahatlatıcı basitliklerinden kaçınması, Brecht'i oyun konusunda Moskova'dan gelen sıkıcı uyarılara maruz bıraktı.[15] Bu tür eserlerde Brecht, estetik bir kaygı ve gerçekçi bir dürüstlük sergiliyordu. Buna rağmen Moskova'dakiler Brecht'in Leninist bir siyasetin temellerini ölene kadar savunmaya devam edişini öne çıkarırlar (Brecht, kuşkusuz Lenin'in felsefi konumuyla, kaba yansıma teorisiyle ve kültürel gelenekçiliğiyle anlaşmazlık halindeydi). Brecht'in Leninizm'i, böylesine otoriter bir praksis türü içinde olabildiği kadar, öğretici, demokratik ve insani idi: Eleştirel bir Marksizm'in gerekliliğini; toplumsal ve kültürel deneyi-

---

[13] Brecht, "Aufsatze über den Faschismus," *GW*, c. 20, s. 245.

[14] Brecht, "The Measures Taken," s. 75-108, *The Jewish Wife and Other Short Plays* (New York, 1965).

[15] Esslin, *Brecht*, s. 163-164.

min yaygınlaşmasını; *bütün* partinin emekçi kitlelerle ilişki içinde önemli kararların alınmasına fiilen katılmasını vb. vurguluyordu. Ne var ki Brecht, Lenin'in düşünce ve eylemindeki duygusallaştırılmış hümanizme ters düşen, kurnaz pratikçiliğin[16] ve muhtemelen asla üstesinden gelemediği soğuk, stereotipik "maskülin" insafsızlığın da bir parça etkisi altındaydı. Leninizm'le siyasal ilişkisi belki en iyi şekilde 1938'de Walter Benjamin'e söylediği şu sözlerde görüldü: "Rusya'da bir diktatörlük proletaryaya hükmediyor. Bu diktatörlük, proletaryaya karşı görevlerini yerine getirdiği sürece, kişi kendisini ondan ayırmaktan sakınmalıdır..."[17]. 1956'da ölümünden kısa süre önce Brecht şöyle yazdı: "Stalinizm'in tasfiyesi ancak partinin kitlelerin bilgeliğini devasa bir biçimde seferber etmesiyle başarılabilir."[18]. Bu tam olarak bürokrasinin kendisini reforma tabi tutması gibi naif bir anlayış değildir; kitlelerin vurgulanması önemlidir. Gene de Brecht, seçkinlere karşı çıkmayı başaramadı, kitlelerin eylemini ancak parti tarafından yönlendirilmesi halinde üretken ve yararlı gördü. Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin ilk ayları hakkında kendi yayın organında şunları yazdı: "Verili koşullar altında işçilerin desteği olmaksızın, hatta onların direnişine rağmen yerine getirilmesi gereken görevler vardı."[19].

Hem taraftar olan hem de karşı çıkan bu çelişkin argümanla oynayan Brecht, sonunda ekonomik üretimin hızla arttırılmasının zorunlu olduğunu vurgulayarak, Stalinist bürokrasinin dikta-

---

[16] David Bathrick, "The Dialectics of Legitimation," s. 101-102. Tretyakov'a göre, Brecht, Lenin'i "büyük bir düşünür" olarak inceledi ve eserlerinin çoğunu kendi kitaplığına aldı. Bkz. Hubert Witt (der.), *Brecht as They Knew Him* (New York, 1974) s. 77.

[17] Benjamin, *Understanding Brecht,* s. 121.

[18] Brecht, "Vorschlage für den Frieden," *GW,* c. 20, s. 325-326.

[19] Brecht, *Arbeistjournal, 1938-1955*, c. 2, s. 1009.

törlüğünü savunmaya çalıştı. Üretimin artması çeşitli toplumsal tabakaların hayat şartlarını eşitlemek için gerekliydi.[20] Sonraki yıllarda Nazi Almanyası'na karşı savunma için askeri üretimin zorunluluğunu vurguladı.[21] Her iki argüman da, kuşkusuz, Stalinist gerekçelere benziyordu ve bir ölçüde makuldü; çünkü ekonomik durum ve uluslararası koşullar gerçek anlamda demokratik ve özgür bir toplumun oluşturulmasını, bunu gerçekleştirecek siyasal irade olsa bile, çok zorlaştırmıştı. Ancak bu tür argümanlar, aynı zamanda, Brecht'in "üretim estetikleri"nin meşru yönlerini ön plana çıkardı. "Üretim estetikleri" teknik ve endüstriyel olarak "doğaya hâkim olma" (hem dış ortama hem de insanlara) anlamına geliyordu ki Stalinist toplumlarda gerçekleştirilmekte olan da buydu.[22]

Brecht'in temizlik hareketlerine yönelttiği eleştirinin, sanıklar hakkında öne sürülen delillerin yetersizliğiyle sınırlı kalması ve temizlik hareketlerinin siyasal ve ideolojik öncüllerine değinilmemesi anlamlıydı.[23] (Batı'da yaşayan herkes gibi Brecht de, kuşkusuz, partinin dışında milyonlarca kişiyi kapsayan temizliklerin gerçek boyutlarını bilmiyordu.)[24] Bütün bunlar karşısında Brecht, Sovyet Rusya'nın Batı kapitalizmine ve faşizme somut bir alternatif oluşturduğu umudunu elinden geldiğince sürdürmeye çalıştı. Kuşkusuz bu bağlılıktan vazgeçmenin onu

---

[20] Brecht, "Marxistische Studien," *GW*, c. 20, s. 66,101-107; Bormans, "Brecht und Stalinismus," s. 65.

[21] Brecht, "Marxistische Studien," *GW*, c. 20, s. 104-105.

[22] David Bathrick, "Affirmative and Negative Culture," s. 181-183. Dış ve iç doğanın teknokratik araçsallaştırılmasıyla ilgili bütün eleştiri, Adomo ve Horkheimer tarafından *Dialectic of Enlightenment*'da yapıldı. (New York, 1972). İlk basım. 1947'de yayımlandı.

[23] Agy., s. 111-116; Bormans, "Brecht undder Stalinismus," s. 63-65.

[24] Bkz. özellikle Roy Medvedev, *Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism* (New York, 1971).

1920'lerin başında yaşadığı amaçsız ve kaotik bir nihilizme ve kötümserliğe götüreceğini, bunun da siyasal ve kültürel bakımdan sonu olacağını hissediyordu. Burada Brecht'in Lukács'la paylaştığı çok şey vardı; ancak Brecht'in iyimserliği diyalektik olarak daha açık uçlu ve "modern" olabiliyordu. Klasik kültürün sürekliliğini vurgulayan "hümanist" bir yaklaşımdan çok, üretimci bir yaklaşımla bilimsel ve teknolojik "ilerleme"nin vurgulanması, Stalinizme bir mazeret oluşturabiliyordu. Ancak, Brecht'in "üretim estetikleri" anlayışının, önceki bölümde de gördüğümüz gibi, sanayileşen bir Sovyet Rusya'nın demokratik olmayan otoriter niteliğini hedef alabilen keskin bir eleştirelliği de vardı.

Brecht'in Sovyet toplumu hakkındaki kuşkularının derinliği, Batılı sol muhalefetin Stalinizm'e karşı geliştirdiği teorik perspektiflerle ilgilenmesi ve özellikle de Sovyet siyasal ekonomisine eleştiri olarak bir Marksist kültürel teori geliştirme tarzı (ve sorunu dar anlamda ideolojik ve estetik bir mesele olarak ele almaması), Lukács'ın 1930'larda yaptığından daha araştırıcı bir Stalinizm eleştirisine yol açtı. Brecht'in meşrulaştırıcı argümanlarının çoğu, en azından dostlarına sunduğu ya da özel yazılarında yer aldığı kadarıyla, bir deneme niteliğinde, bir karşı savunma *ve* eleştiri, yaşadığı kararsızlığın bir belirtisi, ama aynı zamanda hiç kuşkusuz bağımsız entelektüel bir tutumla ele alındı. Sürgün yeri olarak Danimarka'yı seçmesi anlamlıdır. (Brecht'in Sovyetler Birliği'ni seçmemesi, kuşkusuz, Rus Avangard sanatçılarının 1930'larda Stalinist kültürel tasfiye sırasında yaşadıkları kaderin farkında olmasına atfedilebilir.[25] Doğu'ya göç etmesi halinde aynı somut fiziksel tehlikeyle karşılaşacaktı.)

---

[25] Bkz. John Fuegi, "The Soviet Union and Brecht."

Ne var ki Brecht'in 1930'larda Sovyet kültür siyasetini sorgulaması, bu ülkede sanatsal faaliyete giydirilen deli gömleğinin, toplumsal, siyasal ve ideolojik *kökleri* üzerine sık sık yaptığı eleştirel gözlemleri de kapsıyordu. Rusya'da Marksizmin bir "ruhban kamarilla"nın denetiminde, duragan ve eleştirel olmayan bir *Weltanschauung*'a dönüştürülen, kapalı, ideolojik ve kendini haklı çıkaran bir sistem içinde yozlaşması onu dehşete düşürdü.[26] Batılı Komünist partilerin Stalin'in Rusya'nın ihtiyaçlarına göre belirlenen görüşlerine boyun eğmelerini güçlü bir biçimde eleştirdi ve parti saflarında eleştirel aklın zayıflaması karşısında üzüntüye kapıldı.[27] Brecht'in ekonomik ve askeri zorunluluklar nedeniyle Stalinist bürokrasiyi savunma girişimlerine değindik. Ancak Brecht en ağır eleştirilerden de geri durmadı. 1938'de Walter Benjamin'e, "Ancak kalın kafalılar, Rusya'nın şu anda kişisel yönetim altında olduğunu inkâr edebilirler," diyordu.[28] Daha temel olarak Korsch' un Sovyet bürokratik aygıtlarına saldırısının da gayet iyi farkındaydı ve bürokrasinin kendi siyasal yönetimine değil de emekçi kitlelerin çıkarlarına hizmet etmekte olduğuna dair Sovyet iddialarını da sık sık sorguluyordu.[29] Walter Benjamin'in izleyici olarak katıldığı bir gösteride Sovyet Devleti'ni taklit ediyor ve kurnazca bir yüz ifadesiyle, "Biliyorum, sönümlenmem gerek," diyordu.[30] 1939 ve 1941'de Korsch'a yazdığı mektuplarda anti-Stalinist heretiğin Sovyetler Birliği'nde ekonomik büyüme sorunlarına ve bu sorunların bağımsız işçi sı-

---

[26] Brecht'in Korsch'a yazdığı 1937 ve Şubat 1939 mektupları Amsterdam'daki Uluslararası Toplumsal Tarih Enstitüsü'nde bulunmaktadır. Mektuplar 1386/27 ve 210/02 olarak numaralanmıştır. Benjamin, *Understanding Brecht,* s. 114-115.

[27] Brecht, "Me-ti. Buch der Wendungen," *GW,* c. 12, s. 539.

[28] Benjamin, *Understanding Brecht,* s. 117.

[29] Brecht, "Me-ti. Buch der Wendungen," *GW,* c. 12, s. 537.

[30] Benjamin, *Understanding Brecht,* s. 115.

nıfı örgütlerinin yok edilmesiyle olan ilişkilerine, diyalektik bir çözüm getirmesini istedi ve Sovyetler'in tasfiyesi konusunda öne sürülen sözde tarihsel gerekçeyi kuşkucu bir tavırla yorumladı.[31]

Brecht'in Stalinist yörüngenin dışında kalması (önce Danimarka'da, daha sonra İsveç, Finlandiya ve Birleşik Devletler'de sürgünde olması) 1930'ların sonunda ve 1940'ların başında resmi disiplinden ve fiilen yaşanan bir Stalinist toplumun üzücü görüntüsünden tamamen özgür bir ortamda en iyi eserlerini üretmesini sağlamış olabilir. Bu bağımsızlığı 1948'de Doğu Almanya'yı benimseyerek kaybetti.[32] Ne var ki daha doğrudan siyasal bildirileri ya da dramaları (*Arturo Ui, Yuvarlak Kafalılarla Sivri Kafalılar* vb.) sürgün yıllarında genellikle sürdürebildiği içgörü ve canlı imgeselliği her zaman göstermez. Brecht'in liberter, oyunbaz ve kuşkucu yanı, öyle görünüyor ki esas olarak estetik teorilerine, siyasetle bağlantısı ise daha dolaylı olan oyun (*Galileo, Kafkas Tebeşir Dairesi* vb.) ve şiirlerine kanalize edildi. O sırada Brecht'in sanatı ve Marksist estetiği, açık Leninist siyasetlerinin bir bakıma -yüceltilmiş bir formda- pek ortaya koyamadığı eleştirel toplumsal ve siyasal perspektifleri sağlıyordu.

Örneğin Brecht'in Sovyet estetiğiyle anlaşmazlığı, genellikle bu estetiğin Sovyet toplumunun belli başlı bazı yönlerine getirdiği eleştirinin alanıyla çerçevelendi ve bu alanı kapsadı. Brecht, gerçekçi edebiyatın gelişen toplumsal gerçeklikle ilişkide eleştirel bir işleve hizmet etmesi gerektiğini, sözde "sosyalist gerçekçilik"in taşıdığı halinden hoşnut pozitivizmin bunu kavra-

---

[31] Brecht'ten Korsch'a Şubat 1939 tarihli mektup, 210/02; Rasch, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer," s. 998-1000.

[32] Örneğin bkz. Hannah Arendt, "Bert Brecht, 1898-1956," *Men in Dark Times* (New York, 1968), s. 212-216, ve Litscheim, *Europe in the Twentieth Century*, s. 144.

makta nihai olarak başarısız olduğunu[33] ve Sovyetler'in Batılı modernist "yozlaşma"ya karşı giriştiği saldırıların, Nazi rejiminin sahte klasisizmine benzediğini öne sürmekle kalmadı.[34] Sovyet kültür hayatına yönelttiği eleştiride daha da ileri gitti ve kendi "üretim estetikleri" anlayışının en demokratik ve liberter yönlerini ortaya koydu: Özgürleştirici bir toplumsal üretim standardı karşısında ölçülü bir tavır takınan Sovyet sanatı, pasif bir biçimde algılanan sanat "nesneleri"nin yabancılaşmış sahte özerkliğini sadece sürdürmeye devam etti. Özel ellerde toplanan mülkiyetin devlet denetimiyle yer değiştirmesi, nasıl yabancılaşmış fabrika emeğini ortadan kaldırmadıysa -çünkü Sovyetler Birliği'nde fabrika emeği ancak ileride bizzat üreticiler tarafından denetlenecekti- geleneksel kültürel üretimin *maledilmesi* de şeyleşmiş sanat anlayışına ve denetime son vermedi.[35] Ancak edebiyat üzerindeki bu kısıtlama daha geniş kapsamlı bir başarısızlığa dönüşüyordu: Stalinist rejim toplumsal emeğin niteliksel olarak özgürleşmesi yerine bütünüyle niceliksel üretim artışı üzerinde odaklanıyordu.[36] Gerek parti denetimindeki ekonomide, gerekse gerçekçi edebiyat tekniklerinin getirdiği gelenekçi kısıtlamalarda, "sınıf bilinçli proletarya"nın oluşturduğu yeni insanlığın - hem fabrika emekçileri hem de entelektüel emekçiler- "kendisini oluşturması"na izin verilmiyordu.[37]

* * *

---

[33] Brecht, "Aufsatze zur Literatür," *GW,* c. 19, s. 445-446.

[34] Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955,* c. 1, s. 13-14. Brecht'in Nazi ve Stalinist kültür siyasetlerini kıyasladığı bağlam Lukács'ın özel yayın organında eleştiri konusu oldu. Bu nokta, Emst Bloch ve Hans Eisler tarafından açıklanmıştır. Bkz. "Die Kunst zu Erben," yeniden bas. *Marxismus und Literatur,* c. 2, s. 105-109.

[35] Brecht, "Marxistische Studien," *GW,* c. 20, s. 120; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution,* s. 104-115.

[36] Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 104-115.

[37] Brecht, "Bemerkungen zum Formalismus," *GW*, c. 19, s. 316.

Sovyetler Birliği'nin 1930'larda gösterdiği gelişmeden çok daha önemli olan, Almanya'daki Nazi rejimine karşı savaşmanın gerekliliği idi. George Lichtheim'm yazdığı gibi, Lukács'a göre, "belirleyici savaş Alman kültürünün iki temel akımı arasında yapılacak bilinçli seçim düzeyinde verilmeliydi: bir yanda akılcılık ve hümanizm, öte yanda akıldışılık ve barbarlık. Siyasal terimlerle belirtilirse, entelijansiyanın dönüştürülmesi gerekiyordu." Almanya'nın klasik geleneğinin -Hegel ve Kant'ın Goethe ve Schiller'in hümanist Weimar'ı ile birbirine bağlandığı- "romantik taşkın ve bu taşkının yıkıcı sonuçlarıyla kaplanmadan önce" restore edilmesi gerekiyordu.[38] Bu perspektif Lukács'ın *Zerstörung der Vernunft*'da (Aklın Yıkımı, 1954) Nazizm'in sözde entelektüel kökenlerini izlemek amacıyla kullanılacak ve onun daha sonraki girişimine hâkim olacaktı.

Aynı şekilde Lukács, dışavurumcuları da, daha önce gördüğümüz gibi, romantik anti-kapitalistler olarak görüyordu. Dışavurumcuların üstü kapalı ideolojik konumları -bilinçli güdüleri ne olursa olsun- onları Nazi inanışının görülebilir merkezi kaynaklarından birini oluşturan Wilhelmci felsefenin akıldışı mistisizmine bağlıyordu.[39] Bunun bir edebiyat hareketinin yorumu olarak taşıdığı değer ne olursa olsun, yaklaşım, Hitler rejiminin Nazi ideolojisinin ötesinde yorumlanması bakımından başarısızdı. Lukács, tarihsel olarak "ilerici" ideolojilere dayanılarak tartışılan "kültür"le ve bunların yıkılışından kaynaklandığı görülen yozlaşmayla uğraşırken, Nazi rejimini bir hareket ve bir rejim olarak, geleneksel seçkinler ve ağır basan alt orta sınıflarla somut ilişkisi içinde, toplumsal ve siyasal bakımdan analiz etmeyi ihmal

---

[38] Lichtheim, *Georg Lukács*, s. 85-86.

[39] Lukács, "'Grösse und Verfall' des Expressionismus," s. 11-17. Bu denemenin çevirisi: Lukács, *Essays on Realism*, s. 76-113.

etti. Yazar Anna Seghers'in 1938'de Lukács'la mektuplaşmaları sırasında belirttiği gibi, Lukács'ın zaman zaman faşizmden çok "yozlaşma" ile savaşmakta olduğu görülüyordu.[40]

Lukács'ın kendi konumunun toplumsal sonuçları, patrisyen anti-faşistlerinkine daha yakındı. Bunların önde gelen sözcüsü Thomas Mann, Lukács'a çağdaş kültürel direnişin başlıca örneğini sağladı. Mann'da kendisine en yakın olan şeyi ihmal eden Lukács, romancıyı "muhalefete ve sürgüne" yönelten içgüdünün sadece "ilerici anti-faşizm" olmadığını, daha çok, "eğitim görmüş patrisyen burjuvazinin vahşi plebyenlerle, yani gamalı haçın gölgesinde çılgınca koşmakta olan *Kleinbürger* (Alm., küçük burjuvazi -çn.) ve *Lumpen-proletairat* ile olan antagonizmi" olduğunu göremedi.[41] "Dışavurumculuk gibi ham ve "irrasyonel" isyan biçimlerini "küçük burjuva" diye kınayanLukács,[42] daha erken burjuva yüksek kültürünün patrisyen saygıdeğerliğini kullanarak, Nazizm'e karşı savaştı. Lukács'ın, Alman nüfusunun ana gövdesinin maddi ve toplumsal ihtiyaçlarını ihmal etmesi ve ideolojik anlaşmazlığı vurgulaması, kısmen entelijansi-yanın eksen oluşturduğu ve bir "ilerici" insani perspektife kavuşturulması gerektiği iddiasından türedi[43]; ancak bu, Lukács' ın kendi "irrasyonel" ve "romantik anti-kapitalist" gençliği yüzünden yaşadığı suçluluk duygusunu yatıştırma kaygısından kaynaklanmış da olabilir.

---

[40] "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács," *Marxismus und Literatur*, c.2, s. 129-130. Bu metin de çevrilmiştir: Lukács, *Essays on Realism*, s. 167-197.

[41] Isaac Deutscher, "Georg Lukács and Critical Realism," *Marxism in Our Time* (Berkeley, Calif., 1972), s. 285.

[42] Lukács, ""Grösse und Verfall' des Expressionismus," s. 39.

[43] Lukács'ın 1930'larda Nazizm'e yaklaşımının bu savunusu, yazarın *Zerstörung der Vernunft*'una rağmen Lichtheim tarafından yapılmıştır, bkz. *Georg Lukács*, s. 85-86.

Brecht, Nazi hareketi ve rejiminde hümanist "kültür" ile faşist "barbarlık" arasında bir mücadele yerine, kapitalist ve proleter sınıflar arasında Marksist anlamda daha katı bir çatışma gördü. Zaman zaman faşizm ile kriz içindeki kapitalizm arasında genel ve kaba bir Marksist özdeşlik kurdu. Batı Avrupa ve Amerikan kapitalizminin, Alman ve İtalyan zenginleri gibi mülkiyetlerini korumak için henüz demokratik kısıtlamaları ortadan kaldırmayı gerekli görmediklerini, ancak bunun da zamanının geleceğini öne sürüyordu.[44] Lukács faşizmin sınıf analizinden kaçınırken, Brecht, dönemin neredeyse bütün Marksistleri gibi, prekapitalist toplumsal yapıların hâlâ çok güçlü olan kalıntılarının, geleneksel askeri, bürokratik ve aristokratik seçkinlerin Orta Avrupa faşizminin zaferinde önemli rol oynadıklarını düşündü. Oyunlarında, konuşmalarında ve teorik yazılarında Brecht'in Nazizm'e gösterdiği tepkinin bir zayıflığı daha vardı. Brecht, toplumsal çelişkilerin yumuşatılmasında, işçilerin şikâyetlerinin azaltılmasında ve yirminci yüzyıl kapitalizminde iş dünyasındaki rekabetin şiddetini kaybetmesinde devletin oynadığı rolü asla anlamadı ve bu nedenle faşizmi, hatalı biçimde uzun süreli bir "üretim anarşisi"nin abartılmış uzantısı olarak gördü.[45] *Arturo Ui'nin Önlenemez Yükselişi*'nde ve başka yerlerde iş mekanizmaları ile anarşik suç arasında yaptığı analojiyle kaba bir biçimde ve bir saplantı halinde büyülenmesi, onu, Nazi inancını tehlikeli bir biçimde küçük bir gangsterler şebekesine indirgemeye yöneltti.[46] Anti-semitizm meselesini görmüyor değildi. Bu konuda

---

[44] Brecht, "Aufsätze über den Faschismus," *GW*, c. 20, s. 188, 239-242.
[45] Lethen, *Neue Sachlichkeit*, s. 124-126; Fetscher, "Bertolt Brecht and America," s. 264.
[46] Adorno, "On Commitment," s. 184. Daha kapsamlı olarak: Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, s. 72-76.

sağlıklı bir "revizyonizm"e fena halde ihtiyacı olan ortodoks Marksizm'in bir belirtisi olarak Brecht, genellikle "ırksal" konuları mekanik bir biçimde "sınıfsal" konulara indirgedi. (Daha az ortodoks olan Frankfurt Okulu bile, Adorno'ya göre, 1940'ların ortasına kadar aynı durumdaydı.)[47] Brecht bu konuda, *Yuvarlak Kafalılarla Sivri Kafalılar*'da, (1936) zengin Yahudilerin eninde sonunda yoksul "Aryenler"e ve yoksul Yahudilere karşı Nazizm'le aynı safta yer alacaklarını öne sürecek kadar-onlara böyle bir seçenek sunulacakmış gibi- ileri gitti.[48]

Brecht, bazı bakımlardan vulgar Marksist Nazizm değerlendirmesinden kaçındı ve Lukács'ın görmediği eleştirel toplumsal ve ideolojik meseleleri ele aldı. Örneğin, Siegfried Kracauer ve Ernst Bloch gibi başka bağımsız Marksistlerle birlikte, Nazizm'in alt orta sınıflara hitap edişine önem verdi; böylece o sırada yapılan pek çok kaba Marksist analizin vardığı komplocu sonuçlardan sakındı.[49] Nazizmin toplumsal olarak ayrıcalıklı

---

[47] Bkz. Martin Jay, "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of anti-Semitism," *New German Critique,* 19 [Kış, 1981].

[48] Ewen, *Brecht,* s. 307-311. Ayrıca bkz. Brecht, "Aufsätze über den Faschismus," *GW,* c. 20, s. 248. Burada Brecht Nazilerin Yahudileri cezalandırmalarının özünde Yahudiler ile işçilerin sınıf mücadelesinin bir parçası olarak birlikte kovuşturulmalarından ibaret olduğunu öne sürer. Irkçılık üzerine bir başka kısa oyun, *Jewish Wife*'da Yahudilerin durumuna biraz daha duyarlılık gösterdi. Bkz. Brecht, *The Jewish Wife and Other Short Plays* (New York, 1965).

[49] Franz Norbert Mennemeier, "Bertolt Brechts Faschismus-Theorie und einige Folgen für die literarische Praxis," der. Amtzen, Helmut, et al., *Literarurwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich* (Berlin, 1975), s. 564-567. Kracauer'in *Die Angestellten*'i (1930) alt orta sınıfların kolayca manipüle edilmeleri hakkında öncü niteliğinde bir çalışmadır. Proletaryanın sonunda *Mittelstand* (orta sınıflar ve esnaf için izlenen ekonomik siyaset -çn.) kapsamına alınması hakkındaki Marksist görüşü eleştirmesi bakımından eşsizdi. (Bkz. Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer," *Salmagundi,* 31/32 [Güz 1975-Kış 1976] 50-57.) Ernst Bloch'un *Die Erbschaft dieser Zeit* (1935) bu konuda daha ortodokstur.

olanların ötesinde bir kitle desteğine sahip olduğunu tam olarak anladı. Brecht, *Volksgemeinschaft*'ı (halk dayanışması -çn), sadece proleter ile kapitalist arasındaki sınıfsal bölünmeler olarak değil, *Mittelstand* (orta sınıftan -çn.) girişimciler, beyaz yakalı unsurlar ve ekonomik seçkinler arasındaki sınıfsal bölünmeleri de belirsizleştirmeye çalışan bir girişim olarak gördü.[50] 1930'larda başladığı *Cesaret Ana*'da, savaştan kârlı çıkmaya çalışan yoksullaşmış bir küçük tüccarın sonunda nasıl katliama uğradığını gösterdi. Brecht'in oyunları genellikle alt orta sınıflar arasındaki bu türden "sahte bilinçlilik" örneklerini sergiliyordu. Ayrıca ideolojik manipülasyonun, *Kleinhandel*'in (küçük ticaret) büyüyen savaş ekonomisine kurban edilişiyle sonuçlanacağını doğru biçimde saptadı.[51]

Lukács'ı liberal anti-faşistlerle aynı çizgiye getiren, romantik akıldışıcılıkla klasik hümanizm arasındaki ideolojik mücadeleyi yirminci yüzyıla uyarlama anlayışı yerine, Brecht, Nazi idealist retoriği ve bu retoriğin kitlelerin, özellikle alt orta sınıfların maddi sorunlarını gözlerden gizleme kapasitesi üzerinde yoğunlaştı. Örneğin *Volk*'un (halk -çn.), toprak ve ırk uğruna idealistçe kendini feda edişinin, siyaset dışı ve ekonomik olarak güvensiz *Kleinbürger*'i (küçük burjuva- çn.) resmi düzeyde nasıl belirlediğini ve duygusal olarak nasıl etkilediğini gösterdi.[52] Brecht'in gözünde, yüceltilmiş ideolojik hümanizm, bu türden mitleştirilmiş

---

[50] Brecht, "Aufsätze über den Faschismus," *GW*, c. 20, s. 237-238; Fritz Stemberg, *Der Dichter und die Ratio*, s. 18-19; Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, s. 76-82.

[51] 1933'ten sonraki bu tarihsel trend hakkında bkz. David Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution* (New York, 1966), s. 113-151. Weimar Cumhuriyeti'nde *Mittelstand*'ın yol açtığı durumun ekonomik ve toplumsal kaynakları için bkz. Hermann Lebovics, *Social Conservatism and the German Middle Classes, 1914-1933* (Princeton, N.J., 1968).

[52] Brecht, "Aufsatze überden Faschismus," *CW*, c. 20, s. 182.

kahramanlık retoriğine üretken olmayan bir karşılık veriyordu; çünkü bu mücadeleyi sadece Nazilerin gerçek dünyayı gizleme yeteneğine uygun, şeyleşmiş bir soyutlama düzeyinde sürdürüyordu. Gerekli olan, *"Kultur"*un savunulmasından söz etmek yerine, açık sözlü bir plebyen gerçekçilik edebiyatı oluşturmaktı. Brecht'in *Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda* gibi eserlerde göstermeye çalıştığı şey, buydu. Bu oyunun "ahmak" küçük "kahraman"ı, pratik oportünizmden hareketle, iktidardakilerin kahramanca duruşlarını altüst eder. Brecht daha da ileri giderek, eğer kültür savunulacaksa, kültürü kitlelerin bütün üretken faaliyetleriyle ilişki içinde görmek gerektiğini öne sürdü.[53]

Nazizm deneyimi, Brecht'in resmi kültürün gizlediği maddi gerçekliği açığa vuracak gerçekçi bir edebiyat yaratma arzusunu artırdı.[54] Bu sanat, bazı modernist teknikler, daha klasik uygulamalar karşısında avantajlı olsa da, hiçbir dönemin ya da edebi üslubun tekeline sahip değildi. Brecht özellikle Lukács'a karşı çıkarak, gündelik ya da bireysel "deneyim"e kapalı bir gerçekliği açığa vuran modernist deneyimi savundu ve Nazilerin dil ve görüntü manipülasyonlarını gerçek formalizm olarak ele aldı. Katarsis estetiğine duyduğu kuşku, seyredenin duygusal olarak özdeşleştiği düşsel bir gerçekliğin, kasten Wagnerci tarzda yorumlanmasından ibaret olan Nazi teatrallığı üzerine yapılan bir gözlemle vurgulanmıştı.[55] Duygusal ihtiyaçları dolaylı olarak karşılamayı kesin olarak reddediş, eleştirel gözlem ve zekâ üze-

---

[53] Agy., s. 249.

[54] Brecht, "Praktisches zur Expressionismus debatte," *GW*, c. 19, s. 292-296.

[55] Brecht, "Radiotheorie, 1927-1932," *GW*, c. 18, s. 132; "Bemerkungen zum Formalismus," *GW*, c. 19, s. 313-319. Nazi kültürünün bu özelliği hakkında mükemmel bir tartışma için bkz. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, 1960), s. 300-303. Burada Nazi filmi *Triumph des Willens* analiz edilmektedir.

rindeki ısrar, aynı zamanda, Nazi siyasal kültürünün manipüle edilmiş psikodramasının farkında olmakla da yakından bağlantılıydı.[56] Brecht' in, Walter Benjamin'i yorumlayarak sanatı siyasallaştırması, Nazilerin estetikleştirilmiş siyasetlerine meydan okumayı amaçlıyordu.[57]

Tıpkı 1928'den sonraki Lukács ve 1934'den sonraki resmi Komünist siyaset gibi Brecht de, Nazizm'e karşı bir halk cephesi taraftarıydı. Ancak Lukács'ın burjuva liberallerin işçi sınıfıyla ittifakını sağlamaya çalıştığı ve liberal mirasın klasik patrisyen çizgisini vurguladığı yerde Brecht, eski ya da yeni ekonomik siyasal seçkinlere karşı, işçilerden, alt orta sınıflardan, köylülerden ve yabancılaşmış entelijansiyadan oluşan, aşağıdan bir birleşik cephe için çalışıyordu. Buradaki ölçütü, sanayi proletaryasının merkezi bir konumda olduğunu -ortodoks tarzda- düşünmesine rağmen, üretim araçları üzerinde denetimi olmayan herkesin bir araya getirilmesiydi.[58] Ne var ki bu sınıfa basit bir parti siyaseti nesnesi olarak yaklaşılmadı: SDP ve AKP'nin Nazilere karşı bir halk cephesi kurmaları için beslediği umutlar -ki Stalin kritik 1930-33 yıllarında buna etkin biçimde karşı çıkmıştı- sadece parlamenterlerin, sendika bürokratlarının ve Komünist görevlilerin değil, sıradan işçilerin ortak çabasına yönelik olmuştu.[59]

---

[56] *Brecht on Theatre,* s. 145; Ewen, *Bertolt Brecht,* s. 217-218.

[57] Bu formül Walter Benjamin'in.'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"unda kullanılmıştır, s. 242.

[58] Brecht, "Aufsätze über den Faschismus," *GW,* c. 20, s. 259-26; ve "Writing the Truth; Five Difficulties," s. 150.

[59] Fritz Srenberg, *Der Dichter und die Ratio,* s. 26-27. Komintem'in 1921 -28 arasında izlediği siyasette "aşağıdan" (bazılarına göre alt orta sınıflar dahil) bir halk cephesi için, 1936 sonrasına kıyasla daha güçlü unsurlar vardı. Bkz. Helmut Gruber, *International Communism in the Era of Lenin; A Documentary History* (New York, 1967), S. 359-371, 411, 491-498.

Nazizme ve Stalinizme gösterdikleri tepkilerde Brecht ve Lukács, modern tarihsel süreç hakkında farklı görüşleri açığa vurdular. Batı toplumu ve I. Dünya Savaşı sırasındaki ve öncesindeki kültür hakkında taşıdığı son derece kötümser görüşün baskısı altında çalışan Lukács, 1920'lerin sonunda ve 1930'larda *History and Class Consciousness*'ın daha açık uçlu tarihsel perspektiflerini terk ettikten sonra, telafi edici, zıt bir kutba, tarihi, ilerlemenin kaçınılmaz aşamaları olarak anlayan sterilize edilmiş bir Marksizm'e yöneldi. Nazizm'i "barbarca" ve "yozlaşma" olarak resmetmesi, çağdaş dünyayı bu dünyanın gerçek çelişkilerinden ve teröründen arındırdı; bu arada Sovyetlerin "kahramanca ilerlemesi"ni zıt bir pozitif ışık altına yerleştirdi. Sovyetlerin ilerleyişi gelişkin kapitalist toplumun "çöküş" ve "hastalığı"nı aşacak ve erken burjuva hümanizminin ilerici kültürünü sürdürecekti. Lukács'ın bu seferki determinist tarih anlayışı, Stalinist polemiklere çok benzer bir tarzda, onun modern Batı sanatını "nesnel olarak" gerici bulmasına yol açtı.

İlerdeki aşamaların, kapalı bir tarihsel ilerleme süreci içinde önceden bilineceğine inanan biri için, Batılı modernist kötümserlik, bir Balzac ya da Goethe'de üstü kapalı biçimde bulunan ilerici perspektifler ya da eleştirmenin Gorki'de bulduğu "zaferin coşkulu kesinliği" lehine bastırılmaktaydı.[60] Aslında Lukács'ın edebiyattan talep ettiği ve Kafka, Joyce ve Toller'in vermediği şey, bu ilerleme yolunun kapitalist "çöküş"e, dünya savaşına ve faşizme rağmen (ve genellikle yazarın kendi siyasal sempatilerine rağmen) kaçınılmaz bir biçimde ilerlemekte olduğunu sürekli olarak doğrulamaktı. Tarih'in "oyunlarına" ve içkin akılcığına dair Lukács'ın benimsediği Hegelci teoloji, pasif yansıma esteti-

[60] Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics," s. 99.

ğinin yanı sıra, bu ışıkta görülmektedir: Eğer sanat, çelişkilerin pozitif çözümüyle insanların gelecekteki şaşmaz ilerlemeye ikna olmalarına yardımcı olacak ise, bu durumda ilerlemenin başarısına müdahale etmek için yapılacak pek az şey kalır.

Lukács'ın iyimserliği çağdaş Avrupa ve özellikle Alman deneyiminin yükselttiği acı verici kuşkulardan sürekli korunmayı gerektirdi. Bu, Lukács'ın on dokuzuncu yüzyıl tarihsel akılcılığından her türlü sapmaya karşı giriştiği tek yanlı saldırıların taşıdığı çılgınca tonu açıklamaya yardımcı olur. Faşizm deneyimi 1920'lerin başından beri Lukács'ın geliştirdiği ilerlemeye, akla ve insanlığa duyulan basit güveni engelledi. Çağdaş tarihin üzücü gerçekliklerinden bu şekilde kaçınmanın merkezi unsurlarından biri, Lukács'ın algılayışındaki aşırı coğrafi bölünmeydi. Bu bölünme, tecrit edilmiş, genç ve yeni Sovyet Rusya'yı, Batı'nın "çöküş halindeki" ileri kapitalizminden ayırıyordu. 1930'larda Lukács'ın eleştirel analiz türünü gerektiren hiçbir alan yoktu. Bunun yerine kendisini genellikle Sovyet Rusya ile özdeşledi ve Batı kültürel geleneğini, geriye dönük bir iyimserlikle, tarihe inanmaktan umutsuzca vazgeçen modernistleri lanetleyerek yorumladı.

Brecht bu türden pasifleştirici bir iyimserliği benimsemedi (Sovyet endüstriyel ilerlemesiyle ilgili bazı yorumlarında buna yaklaşsa da). Bunun yerine, 1928'den sonraki Marksist perspektifler ona, savaş, faşizm ve Stalinizm deneyimleriyle çevrelenen bir tarihsel kötümserlik ve kuşkuculuk zemininde geliştirdiği bir "umut fideliği" sağladı. Bütün şiir ve oyunlarının tekrar eden motiflerinden biri, yaşamakta olduğumuz "karanlık zamanlar"

("Gelecek Kuşaklara-To-posterity" şiirindeki gibi) [61] imgesidir. Erken oyun ve şiirlerinde görülen elle tutulabilir umutsuzluğa yüz çevirmeyi reddeden Brecht, Nazizm'in yeni bir "karanlık çağ"ın habercisi olabileceği endişesini taşıyordu. 1930'ların sonunda "ince zeka ve sebat gibi niteliklerin kahramanlıktan daha önemli olduğu yerde, insanlığın bütün toplumsal mücadelelerini kapsamak" için, dolaysız çatışmaların ötesinde düşünüyordu. Lukács'ın hoşlandığı çok yönlü kişilikler yerine, Brecht'in akıllı "bilgeleri" halkın içinde yaşayan, anonim, becerikli ve yılmaz erkekler ya da kadınlardı –Galy Gay, Herr Keuner, Azdak ya da Şvayk. Bu kişiler, Brecht'in Kafka'nın karakterleri hakkında yazdığı gibi, "çarkların altından bile" sorular soruyorlardı.[62]

Eleştirmenler, Brecht'in Marksizm'inin, "temeldeki kötümser" bakışı gizleyemeyen telafi edici ve yüzeysel bir iyimserlik taşımadığını, tam tersine, deneyimle derin bir biçimde zenginleştirildiğini görmeyi genellikle başaramadılar.[63] Antonio Gramsci ve Walter Benjamin gibi Brecht de, resmi Komünizm'in tarihsel kaçınılmazlığa olan inancının kötümser "iyimserliği"nden sakındı -AKP'nin Nazilerin iktidara gelmelerine etkin biçimde direnmesini önleyen o feci varsayım. Brecht, her tarihsel ânın çelişkin niteliğini vurgulayarak, bu umut umutsuzluk gerilimi içinde yaşamayı başardı. Modernist bir beklenmedik durum ve belirsizlik estetiğini kullanmasının başlıca nedeni buydu. Bunlar aynı anda hem büyük tehlikeler, hem de büyük im-

---

[61] Bu şiir *Selected Poems of Bertolt Brecht*'de yer alır, çev., H. R. Hays (New York, 1959), s. 173-177.

[62] Stanley Mitchell, "Introduction to Benjamin and Brecht," *New Left Review, 77* Ocak-Şubat, 1973), 3-4.

[63] Martin Esslin ve Robert Brustein'in çalışmalarıyla Birleşik Devletler'de geliştirilen bu görüş Qayum Qureshi'nin *Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Brecht*'inde kapsamlı biçimde geliştirildi (Köln, 1971).

kânlarla yüklü bir durumdan kaynaklanan deneyimden türüyordu. Tarih gelecekte varılacağı bilinen bir hedefe doğru, nesnel olarak garanti edilmiş bir ilerleme değildir. Daha ziyade, toplumsal gerçekliklerle dolayımlanan, ancak insanların somut dönüştürme praksis'lerinden çıkan bir projedir.[64] Brecht'in oyunlarında görülen şimdiki zamanın umutsuzluk deneyimi, *potansiyel olarak* daha adil bir geleceğin karşısına konularak inkâr edilmez ya da bundan kaçılmaz.

İlerlemenin kaçınılmaz olduğuna dair rahatlatıcı bir inançla kendi zamanının acı gerçeklerinden sıyrılmayı reddeden Brecht'in sanatı, izleyicinin pasif ve kaderci tutumuna, kendini "olayların gidişatı"na uydurmasına karşı bir saldırıyı amaçladı. "Yabancılaştırma"nın, "normal" algılamalar üzerinde yarattığı şoklar tarihsel sürece fiili müdahalenin kaçınılmaz bir biçimde teşvik edilmesini gerektiriyordu. Öte yandan Lukács'ın geriye dönük edebi fikirler sosyolojisi bu kaçınılmazlığı pek içermiyordu. Eleştirmenin tarihin kaçınılmaz biçimde yukarı doğru ilerleyişine duyduğu dikkatle korunmuş inanç, eleştirel ucu bu inancı sarsabilecek kötümser sanat eserlerini hedef alan, düşünceye dayalı bir estetiği teşvik ediyordu.

Brecht, çağdaş edebiyatın parçalı ve çelişkin havasına çok daha açıktı. Çok farklı ideolojik düşünceleri üstü kapalı biçimde içeren eserler, okurun ya da izleyicinin üzerinde düşünmesini gerektiren gerçek deneyim "momentleri"ni pekâlâ içerebilirdi. Kafka'nın aşırı tarihsel kötümserliğini eleştirel olarak değerlendirmesine rağmen Brecht -kendi edebi tekniklerine uygulanabilecek farklı kullanımları vurgulayarak- ondan, yabancılaştıran bürokrasi, kent hayatı vb. gibi çağdaş tarihin karşı konulabilir

---

[64] Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, s. 90-91.

tehlikeleri ya da Nazi veya Sovyet gizli polisine dair kâhince beklentiler üzerinde düşünmeyi de öğrenebildi.[65] Edebiyat, her durumda, sadece güvenilir yanıtların değil, bunların dışında çözümlenmesi gereken sorunların da farkında olmamıza yardımcı olur. Lukács çöküş ve yükseliş süreçlerini birbirinden ayırmış, bunları farklı tarihsel dönemler ve coğrafi yöreler içinde kompartmanlaştırmıştı; erken burjuva Avrupa ve çağdaş Rusya'nın "ilerici" olduğuna hükmedilirken, geç burjuva toplumu "çürümüş" diye nitelenerek mahkûm ediliyordu. Ne var ki Ernst Bloch, Lukács'ın dışavurumculuğa karşı giriştiği saldırıyı yanıtlarken şöyle yazdı: "Çürüme ile yükselme arasında herhangi bir diyalektik ilişki var mıdır?.... Burada da eskiden yeniye geçişin materyalleri var mıdır?"[66].

Brecht'in sanatı ve düşüncesi, Lukács'ın kaçmaya çalıştığı çağdaş ileri sanayi toplumunun sorunlarına yöneldi. Lukács yirminci yüzyıl kültürüne ve bu kültürün açığa vurduğu toplumsal karmaşalara yönelik erken tepkilerini asla kaybetmedi. 1970 gibi geç bir tarihte, ölümünden bir yıl kadar önce, şöyle yazdı: "Örgütlenme biçimleri, manipülasyon bilim ve teknikleriyle birlikte modern hayat, sözü sadece mekanik bir işaret basitliğine indirgeme yönünde amansızca hareket eder. Bu da hayattan radikal bir kopuş anlamına gelir."[67] Edebi zevkinin olgun bir sanayi toplumunun sorunlarını değil, modern toplumsal sınıfların *oluşumunu* açığa vuran eserlere (örneğin, Balzac'ta Fransız burjuva-

---

[65] Benjamin'le yaptığı konuşmalarda söylediği gibi, bkz. *Understanding Brecht*, s. 108-111.

[66] Ernst Bloch, "Diskussionen über Expressionismus," *Marxismus und Literatur*, c. 2, s. 56. Bu deneme *Aesthetics and Politics* içinde çevrilmiştir, s. 16-27. Brecht aynı noktayı *Arbeitsjournal, 1935-1955*'inde belirtti, c. 1, s. 28-29.

[67] Lukács, "Preface (1970)," *Writer and Critic*, s. 11.

zisi, Gorki'de Rus proletaryası) yönelmesi anlamlıdır.[68] Marksist estetik yorumu bu tarihsel inançlarla, özellikle hem gerçekçilikte hem de hümanizmde bulduğu gelenekçi tarzla ilişkiliydi. Öte yandan Brecht'in eseri, Weimar Cumhuriyeti'nin yeni, kentli, teknolojik toplumunun bir ürünüydü. Çok erken bir tarihte bu dünyayı kendi çevresi olarak benimsedi ve bunu klasik kültürlerin ağlayıp sızlamasıyla değil, yeniçağa uyum sağlayan bir sanat yaratmaya çalışarak yaptı. Kendi deneyselliğinde, bilinçli olarak açık uçlu dramalarında ve kendine özgü Marksist estetiğinde, modernistlerin, özellikle de kübist montajı geliştirenlerin, yirminci yüzyılın teknoloji ve kitle toplumu dünyasını hoş karşılayanların perspektiflerini paylaştı. Brecht'in Marksizm'i, zaman zaman Stalinist Rusya'da "gerileme" olarak gördüğü şeyi temel alacak yerde[69], Batı'daki ileri kapitalist koşullar altında şeyleşmiş deneyimlere bir tepki oldu. Burada, modernitenin asfalt yollu kentlerinde yaşanan eğilimleri yeniden yönlendirmeye çalıştı. Lukács'a yönelttiği eleştirilerin birinde söylediği gibi, özünde, "Geriye dönüş yoktur. Bu eskinin iyi, yeninin kötü olması meselesi değildir. Teknolojinin kaldırılması değil, onun geliştirilmesi meselesidir. Kitleleri terk ederek değil, ancak onlarla birlikte yeniden insan olacağız... ama daha önce olduğumuz gibi değil."[70]

---

[68] Bkz. s. 207-211, Gorki üzerine yazılan bölüm, *Studies in European Realism* (New York, 1964).

[69] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 116-117.

[70] Brecht, "Die Essays von Georg Lukács," *GW*. c. 19, s. 298.

III. KISIM

BENJAMİN VE ADORNO

VI
AVANGARD VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Brecht ve Lukács'ın tartıştıkları Komünist siyasetler ve gerçekçilik meselesinden ayrı olarak, Theodor Adorno ve Walter Benjamin, 1930'larda, alternatif Marksizm ve modernizm oluşumları konusunda da karşı karşıya geldiler.[1] (Benjamin'in 1940'da ölümünden sonraki yıllarda Adorno, ondan etki-

[1] Benjamin ve Adomo'nun *Gessammelte Schriften*'i [bundan sonra *GS* olarak geçecek] Suhrkamp Verlag (Frankfurt) tarafından 1972'de 6 cilt ve 1973'de 23 cilt olarak ayrı ayrı yayımlanmıştır. 1967-73 döneminde, Benjamin taraftarı bazı Alman *New Left* entelektüelleri ile Adomo'nun Benjamin'in Marksizmi'ne yönelttiği eleştirilerin yanında yer alan Frankfurt'taki Toplumsal Araştırmalar Enstitü-sü'nün taraftarları arasında şiddetli bir anlaşmazlık (1967-68 olaylarının ateşleme-siyle) patlak verdi. Tartışmanın ardında yatan sorun (Enstitü'nün Benjamin'in yazılarını sahiplenmesinin yarattığı anlaşmazlıktan ayrı olarak) Marksizmin ne kadar revizyondan geçirildiği idi. Benjamin taraftarları, onun düşüncesindeki eklektik karmaşıklıkları genellikle bir yana bırakarak ateşli bir ortodoks çizgi izlediler. Tartışmanın bir özeti "Marxistischer Rabbi"de *(Der Spiegel,* 22, 16 -15 Nisan 1968) bulunabilir. Bu tartışma sırasında her iki düşünürün de görüşleri çarpıtıldı. Ne var ki 1973'den beri her ikisinin görüşleri de daha insaflı, kapsamlı ve dikkatli bir tutumla ele alınmaktadır. Bu tutum özellikle Benjamin'in çalışmaları için gerekliydi. Özgül analizlerden genellikle ayrılsam da kendi araştırmamda son on yıl boyunca sürdürülen bu yorum faaliyetinden çok yararlandım. Özgül analizler aşağıdaki notlarda belirtilmektedir.

lenmeye, bunun yanı sıra arkadaşının kışkırtıcı tezlerine karşı çıkmaya devam etti.) Benjamin ve Adorno güçlü bir modernist bakışa sahiptiler. Bakış açıları arasındaki, bu bölümde yorumlayacağımız karşıtlık (Adorno saldırı durumunda olduğu için buna tam bir "tartışma" denemez) modernizm konusunda değil, kapitalist toplumdaki avangard ve ticarileşmiş "kitle" sanatının tarihsel anlamları üzerinde merkezlendi. Benjamin ve Adorno, Baudelaire'den bu yana modern deneyim üzerine zengin ve nüfuz edici diyalektik araştırmalarda bulundular. Bu da konuya ilişkin Brecht ve Lukács'ınkinden daha kapsamlı bir kavrayış geliştirdiklerini ve sempati duyduklarını gösteriyordu. Ancak bu yorumlar da birbirine ters düşüyordu: Benjamin, ilerde göreceğimiz gibi, özellikle modern Paris'in uzamsal, metaforik ve kişisizleştirilmiş edebiyatından etkilendi (bazen de Brechtçi ve Rus konstrüktivist sanatından). Öte yandan Adorno'nun analizleri Avustro-Cermen müzikal ve felsefi geleneklerine, Freud ve Schoenberg'in Viyana modernizminde görülen öznelcilik eleştirisine çok şey borçluydu. Bu iki eksen onların birbirine ters düşen, teknik olarak yeniden üretilmiş sanat (Adorno'nun azımsayarak sinemanın, "pop" müziğin vb. "kültür endüstrisi" dediği şey) değerlendirmelerini derinden etkiledi. Avangard ve popüler sanatı yorumladıkları "Marksizm", her iki örnekte de, Brecht ya da Lukács'ınkinden (ya da bu konuda bir başka Marksizm türünden) daha az ortodoks ve daha çok *idiosyncratic* idi ve farklı estetik duyarlıklarla, görünüşte birbiriyle bağdaşmayan psikanaliz (Adorno) ya da Yahudi mistik teolojisi (Benjamin) gibi akımlarla; bunun yanı sıra Adorno'nun eserlerine hâkim olan ve Benjamin'in hayatı boyunca sürdürdüğü kararsız bakışın önemli bir bileşenini oluşturan derin bir tarihsel kötümserlikle, sürekli olarak beslenecekti. Marksçı analizi kullanışlarındaki farklılıklar

modern kültür konusunda birbirine karşıt olan yönelimlerini etkileyecekti. Bölüm 7 ve 8'de, Benjamin ve Adorno'nun entelektüel biyografileri ve geliştirdikleri alışılmamış ölçüde açık ve esnek Marksizm ve avangard anlayışları, 9. Bölüm'de ele alınacak "kitle" kültürü üzerine eleştirel eserlerini aydınlatmak için incelenecektir. Ancak başlarken, Adorno'nun 1930'ların sonunda ve 1940'ların başında Benjamin'in sinema konusunda yaptığı savunmaya ve Baudelaire ile on dokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine yaptığı karşılaştırmalı incelemeye verdiği yanıtı, en açık biçimde tartıştıkları bu alanı, sergilememiz gerekiyor.

Benjamin (1892-1940) ve Adorno (1903-1969) 1923'ten beri tanışıyorlardı ve Adorno kendisinden daha yaşlı olan arkadaşının 1928'den önce yayımlanan yazılarından derin biçimde esinlenmiş ve etkilenmişti.[2] Ne var ki 1930'ların ortasında Benjamin'in gerçeküstücü eğilimleri ve daha önemlisi, Adorno'nun vulgar materyalizmin kaba bir türü olarak gördüğü bir Brechtçi Marksizmle bağlantı kurması, Adorno'nun, arkadaşının bakış açısında meydana gelen bu değişikliğe sert bir biçimde itiraz ettiği bir dizi mektup yazmasına neden oldu. Özellikle Benjamin'in yeni kitle iletişim araçları üzerine pozitif görüşlerini ve onun Baudelaire ve Paris üzerine yaptığı materyalist incelemede bulduğu diyalektik olmayan yaklaşımları eleştirdi. Adorno'nun 1936 ile 1945 arasında yazdığı en önemli denemelerinin çoğu (radyo, sinema, caz ve popüler müzik incelemeleri), başka şeylerin yanı sıra, Benjamin'in "popüler" sanatlar üzerine yaptığı analizi çürütmeye çalıştı. Daha sonra bu hesaplaşmayı her ikisinin ayrı ayrı ürettiği eserlerle bütünleştireceğiz. (Benjamin örne-

---

[2] Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and Frankfurt Institute* (New York, 1977), s. 20-25, 69-110.

ğinde bu, yazarın eserlerinde Brecht'in umut verici bir fırsat olarak değerlendirdiği, geleneksel kültürün *bir bütün olarak* yaşadığı krize yönelik irdelenmiş kararsızlığı açığa vuracaktır.) Şimdilik Benjamin'in, Adorno'nun ateşine maruz kalan denemeleri ve Benjamin'in bu eleştirilere verdiği çeşitli yanıtlar, son on yıl içinde hakkında çok şey yazılan bir siyasal-estetik hesaplaşma üzerinde yoğunlaşacağız.[3]

1936'da Benjamin, Brechtçi temalardan güçlü biçimde etkilenen "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı meşhur bir deneme yayımladı. Bu deneme yirminci yüzyıldan önce geleneksel sanatın "aura"sını tanımlama çabası üzerinde yoğunlaştı ve bu geleneksel sanatın yeni kültür teknolojilerinin etkisi altında çöküşünü analiz etti. Özellikle sinemanın, Rönesans'tan bu yana tarihsel işlevlerini büyü ve ritüelin, dinsel ta-

---

[3] Burada 1967-73'ün özgül anlaşmazlıklarından çok, Adorno'nun 1930'larda yazdığı mektupları aydınlatma kaygısıyla Adorno ve Benjamin'in temel düşünce yapılarını karşılaştırmak için yapılan daha kapsamlı girişimlerden söz ediyorum. İngilizce'de belli başlı iki araştırma şunlardır: Martin Jay, *The Dialectical İmagination,* s. 173-218 (*Dialektik İmgelem,* çev. Ünsal Oskay, Ara, 1989) ve Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics,* özellikle 8. ve 11. bölümler. Her iki yazar da Adorno'nun görüşüne daha yakındılar ve onun düşüncesini Benjamin'inkinden daha ayrıntılı olarak ele aldılar. Şu kaynaklar Benjamin'in ortodoks Marksit tarzda okunuşu bağlamında Adorno'ya çok düşmanca yaklaşırlar: Philip Slater, *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective* (Londra, 1977), s. 119-148 ve Zienhard Wawrzyn, *Walter Benjamin's Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption* (Darmstadt, 1973). Daha kısa pek çok karşılaştırmalı çalışma her ikisine yönelik eleştiriler içerir: Helmut Pfotenhauer, *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spatwerk Walter Benjamin* (Stuttgart, 1975), s. 44-52, 84-102; Michael T. Jones, "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno," Doktora tezi, Yale University, 1978, s. 180-202; Andrew Arato, "Esthetic Theory and Cultural Criticism," *Essential Frankfurt School Reader,* der. Andrew Arato ve Eike Gebhardt (New York, 1979), s. 207-219; "Presentation III," *Aesthetics and Politics* içinde (Londra, 1977), s. 100-109; ve Buckhardt Linder, "Herrschaft als Trauma: Adorno's Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin," *Text und Kritik,* 56 (1977), 72-91.

pınma ve seküler güzellik kültünün bir parçası olarak yerine getiren sanat üzerindeki "auratik" izleri dağıtma eğilimi gösterdiğini öne sürdü. Şimdi, auratik ifadesinin bir kült nesnesi olarak nihai çöküşüyle birlikte sanat, kitlelerin özgürleşmesinde potansiyel bir araç oluyordu. Böylece sanatın tarihsel yörüngesi dinden siyasete geçti.[4] Weber'in modern dünyanın amansızca *Entzauberung*'u (kelime anlamı "demagification" [tılsımını bozmak]) nosyonundan etkilendiği görülen Benjamin, bunu aslında *Komünist Manifesto*'daki daha iyimser Aydınlanma perspektifiyle yorumlar: Kapitalizm insan ilişkilerini algılayışımızdaki idealist ve teolojik "hale"yi çıkarıp atmıştı.[5]

Sanatın tarihsel anlamının, onun teknik üretiminin taşıdığı nitelik nedeniyle değiştiğini vurgulayan Benjamin, fotoğrafların, basılı materyalin ve en çok da filmin çoğaltılabilir olma özelliğinin, "auratik" sanatın kültürel geleneğindeki, eşsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik, köktenlik duygusunu yok ettiğini öne sürdü. On dokuzuncu yüzyılın sonunda estetler bu sekülerleşmiş, "otonom" kültür teolojisini, sanatın giderek kâr getiren bir gösteri değerine sahip olması ve fotoğraf gibi yeni teknik araçların ortaya çıkması üzerine, kurtarmaya çalışmışlardı. Ne var ki kitlelerin toplumsal ilerlemesi ve film gibi kitlelere dağıtılan medyanın icadı yirminci yüzyılda amansızca "auranın çöküşü"ne yol açmıştı.[6] Bu da, kendine dönük, eşsiz ve özerk sanat ve edebiyat yaratma girişimlerinin artık hem umutsuz hem de anakronistik olduğu anlamına geliyordu.

---

[4] Benjamin, *Illuminations,* (içinde yer alan bazı yazılar için bkz. *Parıltılar,* Çev.Yılmaz Öner, Belge Yayınları,1990) s. 217-252.

[5] Arato, "Esthetic Theory and Cultural Criticism," s. 209; Irving Wohlfahrt, "The Smallest Guarantee, the Straw at Which the Drowning Man Clutche: On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections," *Glyph,* 3 (1978), 192.

[6] Benjamin, *Illuminations,* s. 217-228.

"Aura"yı, bir yerde, eşsizlik ve "yakın da olabilen [bir nesneye] uzaklık görüngüleri" olarak tanımlayan Benjamin, onun şimdiki çöküşüne yol açan iki durumu ayrı ayrı belirtti: "çağdaş kitlelerin şeyleri uzamsal ve insani olarak daha yakına getirme arzusu" ve bu kitlelerin "gerçekliğin yeniden üretilmesini kabul ederek bu gerçekliğin üstesinden gelmeye yönelik ateşli... eğilimleri." Nitekim, aura'nın çöküşündeki toplumsal temel, Benjamin'e göre, çağdaş kitlelerin özümlediği bir duygu, "şeylerin evrensel eşitliği duygusu" idi. Montaj ve radikal bitiştirmeler -gerek teknik olarak yeniden üretilebilir sanatta, gerekse dadaistlerin ve gerçeküstücülerin eserlerinde- kitlelerin, yüksek ve alçak (ekonomik ve kültürel bakımlardan), geçmiş ve gelecek, orası ve burası arasında görülen türden, uzamsal, zamansal ve toplumsal mesafelerin üstesinden gelme girişimleriyle tarihsel olarak koşullandı.[7]

Benjamin, neredeyse eşzamanlı olarak, auratik geleneğin yok oluşuyla insan kavrayışının yeri doldurulamaz kayıplara uğradığını öne süren başka denemeler yazıyorduysa da, "Sanat Eseri" başlıklı denemede bu dağılma sürecinin sadece olumlu sonuçlarını gördü. Bu en belirgin biçimde sinema sanatındaki eğilimler üzerine tek yanlı değerlendirmelerinde açığa çıktı. Film üretim mekanizmasının doğal olarak ilerici olduğunu, ancak bu etkinin kapitalist toplumda sinemanın yapımcının sermaye çıkarlarına tabi olması nedeniyle küçüldüğünü öne sürüyordu. İlk önce (bu Benjamin'in aşırı iyimser yargılarının en kararsız olanlarından biriydi) aktörün fiilen eşsiz olan görüntüsünün ortadan

---

[7] Agy., s. 233. Benjamin'de aura kavramı ve auranın zayıflayışı hakkında daha bütünlüklü bir tartışma için bkz. Wawryzn, *Walter Benjamins Kunsttheorie*, s. 25-40 ve Heinz Partzold, "Walter Benjamin's Theory of the End of Art," *International Journal of Sociology*, 7 (1977), 25-75.

kaldırılması, düzeltilmiş ve yorumlanmış "rol"ü oluşturan gösterilerin kesintili montajı (aktörün temsil ettiği karakterle özdeşlenmesine engel olarak) aktörün kendi "aura"sının yok olmasına yol açıyordu. Burada Benjamin, film endüstrisinin stüdyonun dışında yapay bir star "kişiliği" oluşturarak direndiğini düşünüyor, ancak bu direnişin kendi üretim tarzının sonuçlarına direnmek anlamına geldiğini de ısrarla belirtiyordu.[8] Filmin izlenmesine gelince, Benjamin daha az yoğunlaşmış ve daha çok dağılmış zihin durumunun taşıdığı olumlu değeri vurguladı. Seyirci kitlesi sinemayı bu zihin durumuyla izliyordu. Benjamin bunu daha bireyselleşmiş resim ya da roman deneyimiyle kıyasladı. Beceri üstünlüğünün ve dünyayı dokunurcasına algılamanın düşünceye dalarak başarılamayacağını öne sürdü; nesneyi, anlık, neredeyse bir zihinsel dağılma durumunda algılayan izleyiciler, materyali bir alışkanlık olarak elle dokunurcasına algılayabiliyorlardı.[9] Bu bilerek kavramanın olmadığı bir durum yaratmaktan çok, yeni bir "uzmanlık" biçimiydi. Burada izleyenlerin eleştirel ve alımlayıcı tutumları çakışıyordu. Benjamin, "Bisikletlerine yaslanmış bir grup gazeteci çocuk" arasında bir bisiklet yarışının "uzmanca" tartışılmasına yol açan spor alanında olduğu gibi, benzer bir aktif farkındalığın, örneğin bir Chaplin filmi seyrederken izleyenlerin görsel ve duygusal zevklerini birbiriyle kaynaştırdığını iddia etti. Bu birlik, diye vurguluyordu, "ilerici" olanın sanatsal olarak algılanmasını sağlayan şeydir. Benjamin bu sürecin en çok Rusya'da geliştiğini öne sürüyor, basındaki "işçi muhabirler" deneyimini, yazara dönüşen okurların teknik uzmanlıklarının edebi kabulünü, örnek gösteriyordu.

---

[8] Benjamin, *Illuminations*, s. 229-231.
[9] Agy., s. 231-235.

Aynı şekilde Rus sinemasında da işçiler, kendilerini iş süreci içinde canlandıran insanlar olarak aktör değildirler. İç içe geçmiş bütün bu değişiklikler, sanatın üretimi ile alımlanmasındaki ve onun ulaşılamaz ve eşsiz bir tapınma nesnesinden (Benjamin'e göre bu otoriteye boyun eğmeyi kolaylaştırıyordu) bir kolektif özgürleşme aracına dönüşmesindeki "mesafe"nin kayboluşunu haber veriyordu.[10]

Benjamin bu konuyu bütünüyle açıklığa kavuşturmadıysa da, o sırada tarihsel olarak makul bir senaryo olarak hissettiği şeyi (ütopyacı olsa da) kuşkuya kapılmadan yorumladı. Denemenin zayıflığı, (1930'ların Sovyet gerçekliklerini kavramamış olmasının yanı sıra) bütün bu değişikliklerde yeni medyanın *doğasında var olan* potansiyelleri tam olarak kullanmadığını ısrarla belirtmesinde yatıyordu. Bunların potansiyellerinin dolaysız gerçekleştirilmesini engelleyen şey, Benjamin'e göre, kapitalist toplumdaki üretim tarzlarının ve üretim ilişkilerinin diyalektiği, gerek teknolojinin gerekse modern kolektif toplumun özgürleştirici sonuçlarına yönelik Nazi yıkıcılığında en aşırı biçimini bulan çelişkiler idi. Faşizm ve Nazizm, diye vurguluyordu, "kitlelere haklarını değil, bunun yerine kendilerini ifade etmeleri için bir şans" vererek mülkiyet sistemini korur. Aynı şekilde teknoloji de, en yüksek noktasına "l'art pour l'art"ta ulaşan estetikleştirilmiş bir modern şiddetin yüceltilmesiyle ihlal edilir. Marinetti'nin mekanikleştirilmiş savaşın güzelliklerine düzdüğü fütürist övgüye ("makineli tüfeklerin ateşli orkideleriyle süslenen çayır" gibi) değinen Benjamin, faşizmin "teknolojinin sağladığı bir algı değişikliği sayesinde savaşın sanatsal bir haz vermesini beklediğini" öne sürdü. Benjamin'in yorumuna göre insanlığın kendine

[10] Agy., s. 234-241.

yabancılaşması, "öyle bir dereceye varmıştır ki, kendi yıkımından estetik bir haz duyabilmektedir." "Faşizmin estetikleştirdiği siyaset durumu budur," sonucuna varır. Öte yandan "Komünizm (buna) sanatı siyasallaştırarak karşılık verir.".[11]

Özgül olarak faşizm konusuna değinmeyen Adorno, Benjamin'in denemesindeki başlıca tezlere güçlü bir itirazla karşılık verdi. Mart 1936'da Benjamin'e yazdığı bir mektupta, "sanat eserindeki aura unsurunun azalmakta olduğu"nu kabul etti; ancak bu çöküş yorumunda bulduğu "yüceltilmiş bazı Brechtçi motif kalıntıları"na itiraz etti. Benjamin'in, düşsel, sihirli ve auratik (dolayısıyla karşı devrimci) gördüğü avangard "özerk sanat eseri"ni, Adorno, doğrudan kendi formel "yasalar"ını geliştirdiği için kendi aurasını teknik anlamda giderek tasfiye eden bir sanat olarak betimledi. Kafka'ya, özellikle de Schoenberg'e değinerek, görünüşte hermetik olan bu sanatın sorunlarıyla uğraşan sanatçıların bunu nasıl teknik olarak planlanmış bir çalışmaya dönüştürdüklerini vurguladı. Bu, avangard üretimin, mitsel, fetişleştirilmiş niteliklerini azaltmakta olan içsel bir süreçti. Belki de kapitalist kültürdeki yabancılaşmış işbölümü nedeniyle ("ciddi" ve "popüler" sanat arasında bir uçurum yaratır) tecrit edilmiş ve şeyleşmiş "özerk" sanat, sihir unsurunu, bir ürünün "bilinçli olarak nasıl üretildiğini ve yapıldığını" açığa vuran bir "özgürlük durumu" ile diyalektik olarak bitiştirir. Bu sanatı Brechtçi anlamda siyasallaştırmak, onu dolaysız kullanım değerinin hizmetine sokmak, bu aşkın ve doğru biçimde ilerici bileşeni tahrip etmektir.[12]

---

[11] Agy., s. 241-242.

[12] Adomo'dan Benjamin'e, 18 Mart 1976, *Aesthetics and Politics*, s. 120-126.

Otuz yıl sonra Adorno son önemli eseri *Aesthetische Theorie*'de (Estetik Teorisi), modern avangard sanatta aura'yı sürekli olarak tahrip eden estetiksizleştirme *(Entkunstung)* süreci üzerinde odaklanarak, bu argüman çizgisini sürdürecekti.[13] Bu, makine teknolojisi ya da kitlelerin dışsal müdahalesi ile geleneksel sanatın sona ermesi (Benjamin'in argümanı) değil, daha ziyade bu sanatın, auratik niteliklerin içerden aşındırıldığı teknik gelişimi anlamına geliyordu. Brechtçi bir siyasallaştırılmış sanat ya da olumlayıcı "kültür endüstrisi" karşısında bu süreç, bütünüyle enstrümanlaştırılmış bir dünyanın inkârını, sanatın öncelikli işlevi olarak canlı tutar[14]: "sanat (ancak) kendi iç yapısını gözlemlediği yerde saçmalığının pratik nedenine ikna olur."[15] Gerçekten özgür bir toplumda, bu türden negatif "özerk" sanat gerekli olmayabilir, ancak Adorno'ya göre bugün asıl tehlike onun baskıcı bir dünya ile erken işlevselleştirilmiş bir uzlaşmaya girmesidir: "Bir zamanlar insanlığın, artık ihtiyaç duyulmayan, kapalı, içkin bir kültüre ulaştığı düşünülebilir; [ne var ki] bugün kültürün yapay biçimde ortadan kaldırılması, bir barbarlık aracı haline getirilmesi tehdidi söz konusudur."[16]

Adorno, Benjamin'e yazdığı mektupta, arkadaşını özerk sanatı azımsarken, "bağımlı sanat"ın teknikliğini abartmakla eleştirdi. Montaj ve öteki ileri teknikler sinemada pek az kullanılmaktadır: "gerçeklik her yerde daha çok çocukça bir mimetizmle yorumlanır ve daha sonra 'fotoğrafı çekilir'." "Auratik" karak-

---

[13] Adomo, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt, 1970), s. 123.
[14] Agy., s. 336.
[15] Agy., s. 475.
[16] Agy., s. 424. Adomo'nun estetik üzerine bu son çalışması hakkında daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Gerhard Kaiser, Benjamin, Adomo: Zwei Studien (Frankfurt, 1974), s. 79-168, ve Burckhardt Lindner ve W. Martin Lüdke (ed.), Materialien zur asthetischen Theorie Theodor W. Adomos (Frankfurt, 1979).

terde bir şey varsa o da sinemadır, diye yazıyordu Adorno. Ona göre sinemada da "aşırı ve yüksek derecede kuşku" vardır. Bunun alımlanmasına gelince, izleyicinin bir sinemadaki kahkahası, "en kötü burjuva sadizmiyle dolu"dur. Adorno, zihin dağınıklığı teorisini ayartıcı bulmakla birlikte, inandırıcı olmadığını düşünmektedir. "Komünist bir toplumda iş öyle bir tarzda örgütlenecektir ki," diye yazıyordu, "insanlar artık zihin dağınıklığına ihtiyaç duyacak kadar yorgun ve ketlenmiş olmayacaklardır." (Burada, diğer mektuplarda olduğu gibi, Adorno, her zamankinden daha devrimci bir ton kullanarak, Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisine karşı koymaya çalışıyor olabilir.)[17] "Popüler" müzik üzerine 1940 tarihli bir makalede Adorno, kapitalist toplumda ticari eğlencenin, mekanik ve akılcı hale getirilmiş emek süreciyle karşılıklı ilişki içinde olduğunu yazdı: "Tamamen yoğunlaşmış ve bilinçli sanat deneyimi" boş zamanlarında "aynı anda hem sıkıntıdan hem de çaba göstermekten (bir) kurtuluş" arayanlar için mümkün değildir.[18] Adorno "uzmanlık" ve "zihin dağılması" kavramlarını, Benjamin'in "devrimdeki çıkarları dışında burjuvazi karşısında mutlak olarak hiçbir avantaja sahip olmayan, aksi halde tipik burjuva karakterinin bütün bozucu ala-

---

[17] *Aesthetics and Politics*, s. 102.

[18] Adorno, "On Popular Music," *Studies in Philosophy and Social Science*, 9:1 (1941), 38. Adorno'nun öğrencilerinden biri olan Rolf Tiedeman, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*'de (Frankfurt, 1965, s. 92) Adorno'nun kolektif olarak algılanan "zihin dağınıklığıyla ilgili tezlerinden bazılarının, Nazi devletinin bireylerin bir kitle içinde manipüle edildiği, bir özerk düşünce kaybının olduğu "totaliter" sanat politikasıyla ortak bir eğilim taşıdığını öne sürdü. Bu görüş haklı olsun olmasın, Benjamin bu türden manipülasyonları üstü kapalı biçimde görmezden geldi ve bizzat betimlediği "zihin dağınıklığı" durumunun eleştirel işlevlerini onayladı. Ateşli bir ortodoks Marksist olan Helmut Lethen, Benjamin'in kitlesel algı teorisini Adorno'ya ve tutucu kültürel eleştirmenlere karşı savunmuştur. Bunu yaparken, Adorno'nun eleştirisini, onu tutucu konumla birleştirerek çarpıtır (örneğin, Heidegger'inkiyle). Bkz. Lethen, *Neue Sachlichkeit*, s. 134-135.

metlerini taşıyacak olan gerçek işçilerin gerçek bilinci" hakkında yaptığı değerlendirmedeki kadar romantikleştirilmiş buluyordu. Brecht'in bu türden "bozulma"yı, epik tiyatrosunun mesafe koyma teknikleriyle nasıl düzeltmeye çalıştığını dikkate almayan Adorno, Benjamin'i "tarihsel süreç içinde proletaryanın kendiliğinden gücü" ve açık görüşlülüğü gibi sözde Brechtçi motifleri tamamen "tasfiye" etmeye zorladı.

Adorno kitle sanatından radikal kopuşu sırasında, Schoenberg ve Amerikan sinemasının, yirminci yüzyıl kapitalizminin "lekeleri"ni açığa vurduğunu, çünkü avangard ve popüler sanatın "bütünlüklü bir özgürlüğü ikiye böldüğünü, ancak ona bir şey eklemediğini" öne sürdü.[19] Gerekli olan, birini diğerine kurban etme yerine, her birinin meydan okuyan bir sofistikleştirme ile geniş kesime hitap etme arasındaki kopukluktan nasıl etkilendiğini analiz etmektir. Ne var ki Adorno'nun yaklaşımı, hermetik modernizmin seçme eserlerindeki "ilerici" özellikleri yorulmaksızın açığa çıkarmaya çalışırken, "popüler" sanatın demokratik yüzeylerinin ardında hissettiği baskıcı özellikleri keşfetmek için gösterdiği yorulmak bilmez çabadaki kadar tarafsız değildi. Benjamin'e yazdığı aynı mektubun "Sanat Eseri"ni tartıştığı bölümünde, Adorno, caz üzerine yakınlarda yazdığı, "kültür endüstrisi"ne şiddetli bir saldırıyla başlayan bir denemeden alıntı yapıyordu: "(Kültür endüstrisi) caz hakkında, aslında tamamen gerici olan bir şeyin yüzeylerinde yer alan 'ilerici' unsurları (montaj benzerliği, kolektif çalışma, yeniden üretimin üretim üzerindeki üstünlüğü) özellikle açığa vurarak, hükme varır."[20]

---

[19] Adomo'dan Benjamin'e, 18 Mart 1936, *Aesthetics and Politics*, s. 123-125.
[20] Agy., s. 125.

Adorno 1936 tarihli "Über Jazz" başlıklı makalesinde, daha sonraki "popüler" kültür eleştirilerinde yaptığı gibi, sanatın ideolojik anlamını hem onun yorumundaki iç yapısal ilkelerden hem de alımlanma tarzından hareketle deşifre etti. Örneğin, müzikteki koro benzeri tekrarlardan kurtulmuş görünen, görünüşte özgür ve kendiliğinden caz solosu ya da "konu"sunda doğaçlamayla yapılan "kopuşlar" sadece süsleme olarak önemliydi. Bütünün gelişmesiyle ilişkisi bakımından konstrüktivist ve kurucu bir değere sahip olacak yerde bunlar hiçbir yere gitmez ve sadece kişinin soyut olarak icrada bulunan bir kolektife feda edilmesini onaylar. Bu "uyarlama virtüyözlüğü" ritm değişikliğinde de geçerlidir.[21] Beethoven'daki, eski kurala isyandan çıkıp gelişen yeni kuralı üretme gücüyle tarihsel "özne"ye seslenen ritm değişikliğinin aksine, cazdaki ritm amaçsız ve keyfi olarak iptal edilir.[22] Bu da geç kapitalist toplumdaki güçsüz bireylerin sahte özgürlüklerinin yansıması ve güçlendirilmesidir. Cazın ilkel "doğallığı"nın, mekanikleşmiş ve çöküş halindeki uygarlığa yönelik bir protesto olduğu iddiaları da düzmecedir. Özgürleştirici bir arkaik kullanım olarak görülen şey aslında cazın modern ticari mantığa tabi kılınmasıdır: Ansızın ortaya çıkıyormuş gibi görünen çılgın ajitasyon, katı ve sonsuz bir hareketsizlik içinde köklenir. Değiştirilebilir emtia formunda tekrarlanan benzeşimin daima yeniymiş gibi görülmesi gerekir.[23] Böylece "doğa" -baskı altına alındıktan sonra, ama ancak baskıcı bir biçimde- bireyin kolektife ritüel olarak kurban edilmesiyle, müzikte uzamsallaşmış, durağan ve mitik tekrarın gerçek tarihsel gelişmenin yerini almasıy-

---

[21] Agy., s. 125.
[22] Agy., s. 255. Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 105.
[23] Adomo, "Über Jazz," *Zeitschrift für Sozialforschung,* 5: 2 (1936), s. 242-243, 252-256.

la, altüst edildi. (Adorno'da bu ikisi birbiriyle bağlantılıydı; çünkü geçicilik tekil deneyimin önemli bir özelliğiydi.)[24] Böylece, arkaik ve modern özellikler, Adorno'nun cazın "ilkelci" ve "ilerici" savunucularına yönelttiği iki uçlu eleştirisinde, bir başka şeyi açığa çıkardı.[25] Cazın askeri marşlarla olan ritm benzerliği onun faşizm tarafından kullanılmasını kolaylaştırırken (caz o sırada Almanya'da yasaklanmış olsa da), onun özgür kolektiflik iddiaları da, daha çok, "eşgüdümlü atomları yukardan etkileyen bir gücün komutasında oluşan... uydurma (bir) *Gemeinschaf*'ta (dayanışma duygusu -çn.) benzer.[26]

Caz, kökeni bakımından da, ilkel ve arkaik ihtiyaçların ifadesinden çok, sadomazoşist özellikler gösteren bir köle müziği idi.[27](Burada Adorno öznenin otoriteye boyun eğerek yok oluşu görüşünü desteklemek için Eric Fromm tarafından yeniden yorumlanan Freudçu motifler kullandı.) "Hot" cazın vaadettiği cinsel kurtuluş, solistin icrasında üstü kapalı biçimde var olan gerçek bir kastrasyon korkusunu, kişinin korktuğu kolektifle özdeşleşmesinin getirdiği bir iktidarsızlık tehdidini gizler.[28] Benzer bir mazoşist pasiflik nihayet müzik alıcısında da görülür. Caz, bir Bethooven sonatındaki gibi, aktif dinlemeyi teşvik etme yerine, dansa yatkın dinlemeyi teşvik eder. Gerçekten dinlemesi halinde müziğin güç kaybettiğini gören dansçı, "düşünmeye cesaret edemediği şeyi düşlemenin sahte bilinci"ni tercih eder.[29]

---

[24] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 187.
[25] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 264.
[26] Adomo, "Über Jazz," *Zeitschrift für Sozialforschung*, s. 250.
[27] Agy., s. 242-243. *Prisms* içinde "Perennial fashion-Jazz" başlığıyla çevrilen 1953 tarihli bir bölümde Adomo analizinin Freudcu bileşenlerini genişletti. (s. 119-132).
[28] Agy., s. 256.
[29] Adomo, "Über Jazz," *Moments Musicaux* (Frankfurt, 1964), s. 119-120.

Bu sunuştan da anlaşılacağı gibi, Adorno'nun kitle kültürü hakkındaki görüşleri, pek çok yerde keskin olmakla birlikte, geleneksel Avrupa yüksek kültürü içinde inşa edilen etnosentrik bir taşralılık yüzünden bulanıklaştı ve bunun ötesini pek göremedi. Bu durum ticari caz ile siyah kültürde daha sahici biçimde köklenen formlar arasındaki zorunlu ayrımı yapamayışına katkıda bulunmuş olabilir.[30] Adorno'nun kitle kültürüne ikinci büyük saldırısı, 1938'de yayımlanan "Müziğin Fetiş Karakteri ve İşitme Regresyonu Üzerine", monolitik kötümserliği sürdürdü, ancak hedefini daha açık belirledi. Makale ağırlıklı olarak, Adorno'nun, Benjamin'in "Sanat Eseri"ne verdiği eleştirel yanıtlardan ve daha erken caz denemesinin Freudcu-Marksist yorumlarının bir uzantısından oluşuyordu. Artık Birleşik Devletler'de sürgünde bulunan Adorno, kendisini çok yabancı hissettiği Amerikan kültürel ortamına karşı polemiksel bir kültürel saldırı başlattı.

"Ağır" ve "hafif" denilen müziklerin her ikisine de, günümüzde çağdaş pazarın değişim değerleri hâkim olmuştur, diyordu Adorno. Müzik bu pazara kolay hazmedilen fetişleştirilmiş bir mutfak nesnesi olarak servis ediliyordu. Gelişim temposu içinde bütünün yorumsal kavranışı, çağdaş müzik hayatında, onları şiddetle istemeyi öğrenmiş geniş bir izleyici kitlesine ürünleri emtia olarak satmak için kullanılan cazibe artırıcı çeşitli unsurlara feda edildi. Adorno bu noktayı canlandırmak için aktüel kompozisyonlarla yapılan icra ve yorumlara, hem popüler hem de klasik müzikteki "star" saplantısına (Toscanini gibi), sık görülen izlenimci renk efektlerine, standartlaştırılmış hit parçalara, konstrüktivist bağlamlarından çıkarılmış romantik yükselişlere ya da melodilere atomize olan dinleyiş vb.'ye verilen önemden

---

[30] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 186-187.

söz etti.[31] "Kolay dinleme" için yapılan bu türden yatıştırıcı hoşluklar karşısında Adorno, "ileri sanatın belirtisi"ni "öyle oldukları için tüketilmeye çalışılan bütün mutfak nazlarının" çileci bir tutumla reddedilmesinde buluyordu.[32] Adorno'nun buradaki modellerinin Viyana "okulları" olması anlamlıdır. "Haydn ve Beethoven'in renkçi cimrilikleri,... yorum ilkesinin... dinamik birliğin dışında... melodik çıkışa üstün tutulması"[33]; ve "Schoenberg ile Webern'in bireyin krizi karşısında hissedilen terör duygusunu, genellikle kaçınılan bir terörü seslendiren zor ve endişe verici müzigi."[34]

Adorno'ya göre bu türden endişelerden kaçınma girişimi, kitle kültüründeki çeşitli psikolojik regresyon biçimleriyle yapılıyordu. "Bilincinde hiçbir şey kalmayan, ancak reklamı yapılan maddenin üstün gücüne teslim olan" izleyici, "dayatılan malları tam olarak kendine ait kılarak ruhsal huzur satın almaya" çalışır.[35] Buna da kişisel "zevk" denir ve kişinin kendisini "yutturulan" şeyle özdeşlemesinin yol açtığı aşikâr pasif bağımlılık, reddedilir. Müzikal olarak hazırlanan ve beğenilen şey usulüne uygun seslerden oluşan bir çocuk besinidir. Bunun kesin belirtisi "en rahat ve akıcı," şekerli müzikal çözülümlerin sonsuz tekrarı lehine "aşina olunmayan her şeyin kibirli ve cahil bir tutumla reddedilmesi"dir. Kültür tüketicisinin davranış şeması kişinin mazoşistik özelliklerini bir araya getirir. Bu kişi, "kendi hücresini... kendisini feda etmeyi sever" ve sadistçe, moda olanı izleye-

---

[31] Adomo, "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening," *The Essential Frankfurt School Reader*, s. 270-299; Jay, *Dialectical Imagination*, s. 189-190.
[32] Adomo, "Fetish-Character in Music, s. 274.
[33] Agy., s. 282.
[34] Agy., s. 298-299.
[35] Agy., s. 287.

rek, dün kendinden geçercesine bağlandığı şeye yönelik şiddetli bir öfke sergiler ve bunu yaparken "kendinden geçtiği için geriye doğru sanki kendisinden öç alır."[36].

Adorno bu kitle kültürü analizine *Dialectic of Enlightenment* (*Aydınlanmanın Diyalektiği*) başlıklı kitabının "kültür endüstrisi" bölümünde devam etti. Bu kitabı 1944 ve 1945 yıllarında, bizzat 1938'de katıldığı Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde yakın işbirliği yaptığı Max Horkheimer'le birlikte yazdı. Ne var ki Adorno ve Horkheimer bu kitabı tam da Adorno'nun 1930'ların sonundaki Benjamin eleştirisi sırasında tartışıyorlardı.[37] Batı tarihsel gelişiminin gidişatı hakkında yaptıkları en kötümser değerlendirmelerinde, Horkheimer ve Adorno, "kültür endüstisi"ni modern kapitalist toplumun totaliter yönlerine yardımcı olmakla suçladılar ("Kitle kültürü" terimini düşsel bir kendiliğinden popülerlik imasında bulunduğu için reddettiler)[38]. Çoğu, Adorno'nun daha önceki çağdaş müzik değerlendirmesinin bir tekrarı olan uzun ve son derece kışkırtıcı tartışmayı özetlemeden, burada, Adorno'nun geliştirdiği eleştiride yeni olan bazı şeyleri vurgulamak yararlı olur.

Daha erken incelemelerini sürdüren Adorno, burada da çağdaş Batı toplumunda "bireyin tasfiyesi" dediği şey üzerinde durdu. Bu çalışmada bu "tasfiye"yi, daha çok, kolektif bütün içindeki ya da tek tek kişilerin önceden belirlenmiş "sahte demokratik" uyumuyla ilişkilendirdi.[39] Proletarya ve sermaye, birey ve top-

---

[36] Agy., s. 286-290, 296.

[37] Adomo'dan Benjamin'e, 10 Kasım 1938, Adomo, *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt, s. 143.

[38] Adomo, "Culture Industry Reconsidered," *New German Critique,* 6 (Güz 1975), 12,19.

[39] Adomo'dan Max Horkheimer'a, *The Dialectics of Enlightenment* (New York, 1972), s. 121.

lum, yüksek ve alt kültür arasında ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan çelişkilerin azaltılmış gibi göründüğü geç kapitalizmin "yönetilen" sistemi, "otoritelerin kurnazlığı" (şirket ve hükümet bürokrasileri içindeki) temelinde olmaktan çok "yanlış yerleştirilmiş sıradan insan sevgisi"nin bir sonucu olarak işlev gördü.[40] Modern sanayi toplumu homojenleşmiş bir bütün, birbirine bağlı parçalardan oluşan dikişsiz bir ağ görüntüsü verir. Değiştirilebilir kişilerin, sınıfların, emtiaların, popüler şarkıların ve filmlerin görünüşteki özdeşliğinin bir sonucu olarak, geriye kalan son "olumsuz" ve kısmen özerk alanlar -eleştirel düşünceye dayanan bir sanatla uğraşanların yaratabilecekleri direniş alanları- (daha önce "çelişkiler" nedeniyle mümkün olmuşlardı) ortadan kaybolmaktaydı. Felsefi konuşmak gerekirse, zıtların diyalektik dolayımı (özne ve nesne, sanat ve toplum, vb.) bunları birbirine yaklaştıran bir toplam "kimlik"e yol açıyordu. Doğayı dışardan ve içerden manipüle eder ve sömürürken tözel toplumsal sonuçların akılcı incelenmesinden sakınan "araçsal aklın" kurduğu kapsayıcı bir monolitik hâkimiyet karşısında, verili dünyanın yapısal olarak değiştirilmesi ve aşılması imkânları gittikçe daha fazla uzaklaşmaktaydı. Adorno ve Horkheimer'a göre, "kültür endüstrisi" böyle bir "rasyonelleşmiş" dünyanın düzgün biçimde işlemesine yardımcı olmak için vardı. On dokuzuncu yüzyılın yüksek kültürü ve çağdaş avangardları, kendi toplumlarının duygusal yoksulluğunu dürüstçe protesto ettikleri yerde (sanatsal yüceltme araçlarıyla), "kültür endüstrisi," insanları dolaysız biçimde kandıran ama vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminlerin dağıtımını yapıyordu: "Sanat eserleri çileci ve utançsız-

[40] Agy., s. 133.

dır; kültür endüstrisi ise pornografiktir ve iffet taslar."[41] Gerçek sanatı tahrip eden bu türden hayali zevklerin bir sonucu olarak adaletsizlik açıkça algılanamaz ve tüketici nüfus, içgüdüsel ihtiyaçlarıyla yönetim aygıtlarına daha sıkı bağlanır.

Nazi Almanyası'ndan kaçan bu entelektüel sürgünlerin perspektifinde, Amerikan "kültür endüstrisi" faşizmin eşgüdümlü *Volksgemeinschaft*'ına (halkın birlik içinde yaşaması -çn.) çok benziyordu. Bunun toplumsal psikolojik temelleri, 1930'larda ve 1940'larda Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün üyeleri tarafından yorulmaksızın analiz edildi.[42] Böylelikle, liberal kapitalizmin faşizmden ayırt edilmemesi, Enstitü'nün çalışmasını ve Adorno'nun modern toplum ve "kitle kültürü" analizini zayıflattı. Adorno ve Horkheimer, örneğin, şöyle yazıyorlardı: "Amerika'da radyo... faşizm hayranlığına uygun düşen kayıtsız ve tarafsız bir hayali form kazanmıştır. Radyo, Führer'in evrensel sözcüsü haline gelmektedir... Radyonun yapısında var olan eğilim konuşan kişinin sözünü emir haline getirmekte, mutlaklaştırmaktadır."[43] Benjamin sinema endüstrisini daha çok tarih dışı görme eğilimindeyken, bu endüstrinin nasıl kötüye kullanıldığını gösteren Adorno, zamanla bu yönde daha da ileri gitti (radyo konusunda yaptığı gibi) ve en zararlı kullanım biçimlerini engellemeye çalıştı. Adorno bir on dokuzuncu yüzyıl özerk burjuva "öznesi"ne başvurmanın ne kadar yanıltıcı olduğunu gayet iyi anladı: "bireysellik" daima bütün toplumsal süreçle dolayımlanır ve onun on dokuzuncu yüzyıl formu, tarihsel olarak bir daha asla ele geçirilemez. Ancak Jürgen Habermas, Adorno'nun aşırı biçimde "savunmacı" olan *Kulturkritik*'inde çatlaklar gördü. Bun-

[41] Agy., s. 140.
[42] Bkz. Jay, *Dialectical Imagination*, 3, 4, 5 ve 7. Bölümler.
[43] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 159.

lar Brecht'in Lukács'ın görüşlerinde bulduğu çatlaklara benziyordu: "Adorno'nun tezleri ancak, soyutlanmış durumda okumaya ve düşünceye dalarak dinlemeye, yani burjuva bireyliğine giden bir algılama tarzını öngören yeniden üretim tekniklerine bağlı kalmaları şartıyla edebiyat ve müzikten alınan örneklerle kanıtlanabilir.[44] Burada Benjamin ile Adorno arasındaki tek yanlı alışverişin (Benjamin asla saldırıya geçmediği için) çözülebilecek önemli sorunları olduğu gibi bıraktıklarını ortaya koyan bir örnek vardır (başka örneklerin yanı sıra).

Adorno'nun, Benjamin'in 1930'larda yaptığı çalışmalara yönelttiği öteki eleştiri, onun on dokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine yaptığı ve *Passagenarbeit* (Pasajlar) denilen incelemenin tamamlanmış ilk iki bölümüyle ilgiliydi. İlk bölüm, bütün sürecin son derece örtülü biçimde gözden geçirilmesi, 1935'de tamamlanan bir sunuş idi. Benjamin'in "Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti" başlığını verdiği bu bölüm, çağın bir dönemi için karakteristik olan uzamsal bir metafor sağlıyordu. Kendi analojik yöntemiyle oluşturduğu ateşli bir hızla Benjamin, Baudelaire'in metropolis'indeki ticarileştirilmiş kültürün yönlerini radikal biçimde bitiştirerek bir montaj oluşturdu.

On dokuzuncu yüzyıl ortalarının Paris'inde, demirle desteklenerek inşa edilmiş çarşılar, gaz kullanılarak yapılan aydınlatma, gümüş levhalı fotoğraflar gibi ilk kez görülen yeni teknolojilerle büyülenen Benjamin, bu dürtüyü, kapitalizmdeki "sahte bilinçliliğin özü" olarak karşıladı. Moda bu bilinçliliğin "yorulmak bilmez temsilcisi" idi. Örneğin, kendi işlevlerinden kuşkuya düşen sanatçılar, *nouveauti*'yi (yeni icat -çn.) en yüksek değerleri hali-

[44] Jürgen Habermas, "Consciousness Raising on Redemptive Criticism," *New German Critique*, 17 (Bahar, 1979), 43.

ne getirmek zorunda kaldılar. Ancak Benjamin, "toplumsal üretim düzeninin kusurları"nı aşma yönünde kolektif bir arzunun, "yeni"nin vaatlerini, onu satılabilir bir emtiaya dönüştürerek boşa çıkaran bir toplumsal sistemi aşma arzusunun var olduğunu da vurgular. Bu arzu "kolektif bilinçliliğin imgeleri" halini alır. Burada antik geçmişin anısı ütopyacı bir gelecek umudunu serbest bırakır: "Her çağın ardından gelecek çağın imgelerini, gördüğü düşlerde, bu ikinci çağın, tarih öncesinin -yani sınıfsız bir toplumun- unsurlarıyla eşleştirdiği görülür."[45]. Benjamin, böyle bir ütopyacı imkânın Fourierist düşüncede var olduğunu öne sürer. Ona göre bu düşünce "mimari düzen"ini çarşılardan, yüksek düzeyde karmaşık toplumsal örgütünü yeni makinelerden alır. Tarih öncesinin belirsiz imgeleri ve yüceltilmiş şimdiki zaman, Baudelaire'in şiirsel renklerinde de görülür. Baudelaire, Paris'in topografik oluşumunun taşıdığı mitolojik unsurları kurgular; örneğin -bütün bohem tabakayla birlikte- şiirsel ürünlerine alıcı bulmak için pazar yerine gider.[46]

Dünya sergilerinin popülerliği, Benjamin'e on dokuzuncu yüzyıl Paris'indeki kültürel emtia biçimi üzerine yaptığı incelemede bir anahtar sağlar. Marx'ın, emtianın "teolojik sıçramaları", toplumsal üretim ve kullanımlarına yabancılaştırılmış nesnelere fetişçe tapınma nosyonundan ipuçları edinen Benjamin, yüceltilmiş değişim değerinin estetikleştirilmiş öldürücülüğünün iç içe geçmiş bir görünümünü geliştirir:

> Moda, ritüeli öngördü; fetiş meta, kendisine ritüel aracılığıyla tapınılmasını istiyordu. Grandville [Dünya Sergileri işletmecisi] modanın etkisini günlük kullanım nesnelerinin ötesine, evren kadar geniş bir

[45] Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism* (Londra, 1973), s. 159-160.
[46] Agy., s. 170-172.

> alana yaydı. Aşırı uçlara götürerek onun yapısını açığa vurdu. Moda organik olanla çatışma içindedir. Yaşayan bir gövdeyi inorganik dünyaya peşkeş çeker. Yaşayanla olan ilişkisinde cesedin haklarını temsil eder. İnorganik olanın seks çağrısına yenilen fetişizm onun can damarıdır; ve emtia kültü bunu kendi hizmetine alır.[47]

Bu türden tüketim "festivalleri" günümüzün eğlence endüstrisini önceliyordu, der Benjamin ve böylece kapitalizmde teknik olarak yeniden üretilebilen sanata olan tepkisinin eleştirel yanını ortaya koyar. Daha önemlisi, Benjamin, yirminci yüzyıldaki savaşların ve faşizmin "bir önceki yüzyılın arzu sembollerini moloza dönüştürmüş" olduğunu öne sürerek, projesinin özünü açığa çıkarır. Modern teknik ilerlemelerin henüz başlamakta olan hatalı yönünü, 1930'lardaki üstün konumundan hareketle değerlendiren Benjamin, son satırda şunları yazar: "Pazar ekonomisinin yolaçtığı altüst oluşla birlikte burjuvazinin anıtlarını daha yıkılmadan harabe olarak görmeye başlarız."[48]

1938'de tamamlanan, "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i" başlıklı kapsamlı denemesinde Benjamin bu türden temaları çok sayıda maddi veriyle besledi ve Baudelaire'in şiiriyle, onun siyasal, toplumsal ve ekonomik ortamı arasındaki etkileşimi ve metaforik ilişkileri yorumladı.[49] Benjamin'e göre, şairin

---

[47] Agy., s. 164-166.

[48] Agy., s. 176.

[49] Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 9-101. Nisan ve Eylül 1938'de *(Briefe* c. 2, der. Theodor W. Adomo ve Gershom Scholem [Frankfurt, 1966] s. 750-752 ve 774-775), Benjamin, Max Horkheimer'a bu denemenin, bir üçlemenin sadece ikinci bölümünü oluşturduğunu yazdı. Tamamlanmayan birinci bölüm Baudelaire'in alegorilerini, ikinci bölüm, onun eserlerindeki toplumsal birleşik-konumları (tamamlanmış iki deneme, "Paris of the Second Empire" ve "Some Motives in Baudelaire" bunun farklı versiyonları idi) ele alıyordu. Asla tamamlanmayan üçüncü bölüm ise, Baudelaire'in temalarından hareketle, özellikle şiirsel bir nesne olarak emtia üzerine teorik bir senteze ulaşmayı amaçlıyordu. Bütün bu üçleme,

sadece ürünlerini satmakla kalmadığı, metropol kalabalıklarının inorganik emtia "deneyim"iyle karşılıklı bir duygusal ilişkiye de girdiği artık açıkça ortaya çıkmıştı; nitekim Baudelaire, "alıcılar"ının geçici ilgisine teslim olduğunda hissettiği "şok" duygularından söz eder. Şair kendisini, "ruhunun kutsal fahişeliğine, kendi potansiyel tüketiciler kitlesini "harekete geçirme" duygularının verdiği sarhoşluğa terk eder.[50] Kendisinin satıcısı olarak şair hiçbir kişiliğe ya da kanaate sahip değildir; sadece çeşitli maskeler -paçavracı, gezgin (*flâneur*), apaş ve züppe- takar. Bu arada kılık değiştirme özelliğini korur ve görevini dil metamorfozlarıyla kolaylaştırır.[51]

Benjamin'in benimsediği yaklaşımın bir amacı, geç o dokuzuncu yüzyıl estetizminin cazibesini Baudelaire'in şiirini materyalist analize tabi tutarak yanıtlamaktı. Ancak Benjamin'in metaforik kıyaslamalar ağını yorumlayışının Baudelaire'in hayal gücünü cisimleştirdiği, bu arada onu gerçeküstücü montaj yönünde genişlettiği (beklenmedik füzyon efektleriyle şok yaratmayı amaçlar) görüldü. Bu yöntemi açığa vuran işaret, "mesafe" aurasının tutulmaya uğraması (*eclipse*) idi (sanat ile maddi varoluş arasında olduğu gibi, uzamsal ve zamansal). Benjamin bunun metropol kitlelerinin temel arzusu olduğunu öne sürmüştü. (Benjamin bu türden imge ya da metaforların kendi sihirli aura'larını yaratabildiğini görmedi, yoksa gördü mü?) Baudelaire'in tekniği, özellikle antikite ile en sıradan ve gündelik modern arasında kurduğu şaşırtıcı bağlantılar (zamanı donduran

---

taslakları 1935'te "Paris, Capital of the Nineteenth Century"de ortaya konulan *Passagenarbeit*'in minyatür bir modeli olacaktı.

[50] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 55-61. Benjamin'in *Arcades*'te emtia fetişizmi kavramını kullanış tarzıyla ilgili sorun üzerine bkz. *Pfotenhauer, Aesthetisc Erfahrung*, s. 59-66.

[51] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 80, 97-98.

gözde bir sembolist yöntem), Benjamin'in kendi "aktarımlar"ının bir parçası oldu: Bu türden "flaş benzeri görüntüler" edebi bir "darbeci"nin eseridir, siyasal şoklar yaratan bir Blanqui'ye denk düşer.[52] (Benjamin bu analojiye, Baudelaire'i profesyonel fesatçılar dünyasıyla kıyaslayan denemenin başındaki bir bölümle hazırlanmıştı.)[53] Metin boyunca Benjamin bu tür şaşırtıcı birleşik-konumları (constellation), Paris topografyası, paçavracılar, fesatçılar, gaz fenerleri, kent dedektifleri, sütun gazeteciliği, İkinci Cumhuriyet'in şarap vergisi vb. gibi konular üzerine olgusal dokümanları titiz bir tutumla bir araya getirerek destekledi. Bunların her biri, toplumsal motifler olarak, Baudelaire'in şiirlerindeki maddi tortuların aydınlatılması amacına hizmet etti. Böylelikle, meta fetişizmi kavramından hareketle, merkezi bir yorumsal ipliğin sayısız şekilde dokunmasının yanı sıra[54] Benjamin, Fransız modernist estetiği ile Marksist materyalizmi her birinin anlamını karşılıklı olarak değiştirecek tarzda ve ortak bir yüzeyde bir araya getirdi. (Bir başka önemli bileşeni, Benjamin'in "kurtarıcı" edebi yorumlarının yanı sıra, antievrimci zaman nosyonunu oluşturmasına da yardımcı olan mesiyanik Yahudi özlemi geleneğini, daha sonra ele alacağız.)

Şimdi Adorno'nun, Benjamin'in *Arkadlar* incelenmesine verdiği yanıtlara gelelim. Ağustos 1935'de yazdığı bir mektupta Adorno, antik geçmişin yeniden biçimlendirilmesini ve Paris'in ütopyacı geleceğini eleştirdi. Burjuva moderni içinde en son modanın "ilerici" olarak mazur gösterilmesine bir reddiye olarak gizlenen ilkel arkaik'i deşifre edecek yerde (bu, gördüğümüz gi-

---

[52] Agy., s. 99-100.
[53] Agy., s. 11-20.
[54] Benjamin, Gershom Scholem'e "meta fetişizmi"nin bütün *Arcades* projesinin esas konusunu oluşturduğunu yazmıştı. Benjamin, *Briefe*, c.2, s. 654.

bi, Adorno'nun kendi yöntemidir) Benjamin, "en eski ile en yeni arasındaki ilişki"yi "sınıfsız bir toplum" için ütopyacı bir referans noktası olarak yorumladı. "Modern arkaik" bir "felaket" olarak görülmeliydi, ama Benjamin bunu altın bir çağ olarak saptamıştı.[55] "Ortaya çıkan ilk teknolojiyi eleştirisiz kabul etmeniz," diye yazıyordu Adorno, "aslında arkaik olana fazla değer vermenizle bağlantılı."[56] Ayrıca, şimdiki kapitalisti aşmaya çalışan tarihsel "özne" -Adorno'nun proletarya anlayışı nedeniyle fazla umut bağlamadığı bir "özne"- Benjamin'in taslak denemesinde, Adorno'ya göre gerici Jungcu düşünceye tehlikeli biçimde benzeyen bir "kolektif bilinçlilik düşü", psikolojize edilmiş bir kategori olarak ortaya çıkıyordu. Benjamin, meta fetişini "bilinçlilik üreten" bir maddi gerçeklik olarak görecek yerde, onu bir "arkaik kolektif ego" içinde ifade edilen dolaysız bir "bilinçlilik olgusu" olarak hatalı biçimde subjektifleştirmişti.[57]

Hiç kuşkusuz, Benjamin'in bir daha asla kullanmadığı Jungcu izlenimler taşıyan dil talihsiz ve hatalıydı.[58] Ancak bu noktayı öne çıkardığı için Adorno, Benjamin'in dilindeki metaforik tonu fark edemedi. Oysa bu dil Marx'ın şu sözlerinden esinlenmiş olabilirdi: "Dünya, bilinç yoluyla bir şeye tam olarak sahip ol-

---

[55] Adorno'dan Benjamin'e, 2 Ağustos 1935, *Aesthetics and Politics*, s. 112.

[56] Agy., s. 116. Aralık 1934'te Benjamin'e yazdığı bir mektupta Adorno, arkadaşının diyalektik bir dolayım sağlamaksızın arkaik ve modern ile (Kafka üzerine bir denemede) büyülenmesini benzer biçimde eleştirmişti. Bkz. Adorno, *Über Walter Benjamin*, s. 103-105.

[57] Adorno'dan Benjamin'e, 2 Ağustos 1935, *Aesthetics and Politics*, s. 111,113.

[58] Cari Rudbeck, Binghamton'daki State University of New York'ta 1976'da verdiği, "The Uterary Criticism of Walter Benjamin," başlıklı doktora tezinin 173-177. sayfalarında Benjamin'in rüya imgelerini kullanışını, Jung'un tarih dışı, geriye bakan ve anti rasyonalist "kolektif arketipleri"nden etkin biçimde ayırdı.

madan önce uzun süre o şeyin düşüne sahip olur."[59] Ne var ki bundan ayrı ve daha ciddi olarak Adorno, kapitalist toplum içindeki üstün ütopyacı imkânların, mevcut sınıf ilişkilerinin bozduğu imkânların oluşumuna dair Benjamin'in öne sürdüğü varsayımdan ayrıldı.[60] Ütopyacı unsurlar var idiyse, Adorno'ya göre bunlar, sanat eserinde içsel olarak görülmeliydiler. Bu durumda kapitalist gelişmenin eleştirel *olumsuzlama* anları olarak var olacaklardı. Bu farklılık Adorno'nun eleştirisinde üstü kapalı olarak vardı ve Paris denemesindeki, sadece ütopya olarak değil, "Cehennem olarak (da) on dokuzuncu yüzyıl diyalektik imgesi" üzerinde neden daha fazla odaklanmadığını açıklamaya yardımcı oluyordu (Benjamin'in *Arkadlar* projesi üzerine Adorno'nun gördüğü ama kaybettiği daha erken bir taslak, denemede daha belirgin biçimde yaptığı bir vurgu).[61] Aslında, on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki burjuva toplumunu Benjamin'den daha "cehennemi" bir biçimde betimlemek zordur. Benjamin'in ikinci taslaktaki merkezi referansı, ölü emtia nesneye, "ceset"e, "inorganik olanın seks çağrısı"na karşı konulamayarak tapınılmasıdır.

Ne var ki Susan Buck-Morrs'un gösterdiği gibi, buradaki asıl mesele siyasal idi: Bu türden emtia fetişizminin, işçi sınıfı, kolektif, devrimci özne tarafından aşılabileceğine dair Marksist nosyonun (Marx *aşılacaktır* demişti) Benjamin tarafından üstü kapalı biçimde onaylanması. Böylesine devrimci bir *onaylama* yerine (ki aslında Paris denemesindekinden daha dilsiz ve mesafeli olamazdı) Adorno bu satırın bütünüyle eleştirel *inkâr*ında ısrar

---

[59] Hildegard Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zur Passagenentwurf," *Alternative*, 59/60 (Nisan/Haziran 1968), 48-61.
[60] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 145.
[61] Adorno'dan Benjamin'e, 2 Ağustos 1935, *Aesthetics and Politics*, s. 111.

etti.[62] Kolektif bilinçlilik nosyonunu reddederek, sözde "gerçek toplumsal süreç"ten soyutlanmış kendine dönük ve atomlaşmış bir "burjuva bireyi"ni kastetmediğini vurguladı. Ancak, diye yazdı, "birey" diyalektik bir geçiş enstrümanıdır ve mitleştirilmemesi gerekir, sadece aşılabilir."[63] Bu da bu aşmanın *Dialectic of Enlightenment*'da şikâyet edilen "totaliter" formdan başka biçim alıp alamayacağı ya da nasıl bir biçim alacağı açıklığa kavuşturulmaksızın yapılır.

Adorno'nun, Benjamin'in "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i"ne cevabı (Kasım 1938) daha da sertti. Benjamin'i "Baudelaire eserindeki pragmatik içerikleri zamanın toplumsal tarihindeki bitişik özelliklerle, tercihen ekonomik özelliklerle doğrudan" ilişkilendirdiği için azarlayan Adorno, onu kitabı bir kez daha gözden geçirmeye zorladı. Bu versiyonda kültürel özellikler, *"bütün toplumsal süreç*le dolayımlı" olarak materyalist bir biçimde belirlenecekti. Mevcut denemedeki "dolayımlı" analizden kopan, "üstyapısal" unsurları "doğrudan ve belki de nedensel olarak bunlara karşılık gelen altyapı özellikleri" ile ilişkilendiren Adorno, Benjamin'in bizzat ortaya koyduğu teorik materyale müdahale etme konusunda gösterdiği duraksamayı araştırdı. Bu teorik atlamalar Benjamin'in ampirik bulgularına -şarap vergisi, Paris sokakları, gazete sütunları- Adorno'nun "sihir ve pozitivizmin kesişme noktaları"nda bulduğu gizemlileştirilmiş bir maddi katalog niteliği kazandırdı: Benjamin'in yaptığı montajın ortaya koyduğu metaforik ilişkiler tarihsel ve felsefi aydınlanmaya direnen maharetli bir büyü etkisi yaratıyordu. Bunun yerine, diye yazıyordu Adorno, "teorik bir yorumlama *olmaksızın,* pa-

[62] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 145.
[63] *Aesthetics and Politics*, s. 119.

norama ve "özellikler", *flâneur* ve *arkalar,* modernizm ve değişmezlik -bütün bunlar, kendi aura'sı tarafından tüketilmeksizin sabırla yorumlanmayı bekleyen bir malzeme midir?[64] Adorno'ya göre kendisinden yaşlı olan arkadaşı sadece proletarya ve teknoloji mitlerine teslim olmakla kalmamış, bu teslimiyeti, "bilişsel süreç içinde, aktif, eleştirel olarak yorumlayıcı öznenin rolü"nü ortadan kaldırarak desteklemişti.[65] Benjamin'in Goethe ve Alman Barok'u hakkında Marksist olmadan önce yaptığı araştırmaları Adorno, bu tür çalışmalara kıyasla daha iyi bir Marksizm olarak yorumladı.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün kendisini mali sıkıntılara terk edeceğinden korkan Benjamin'in (o sırada Paris'te kıt kanaat geçiniyordu), Adorno'nun eleştirileri karşısında yumuşak bir tutum almak için nedenleri vardı.[66] Aralık 1938'de belirgin bir umutsuzlukla yanıt verdi. Psikolojik yöntemini, "ayrıntılarla gelişen ve böylelikle okuru sihirli bir biçimde kendisine bağlayan bir metin incelenmesi"ni duraksayarak savunurken, daha geniş kapsamlı tarihsel gerçekliği nasıl "yorumladığını" açıklığa kavuşturamadı. Bu gerçeklik, bir tür "toplumsal metin" sayesinde "gerçeğin kapalı görüntüsü"nü giderecekti. Ne var ki *Pasajlar*'ın henüz tamamlanmamış bölümleri bütünlüklü teorik analizi kurtarıyordu.[67] 1938'de savunacak durumda olmadığı şey sistematik ve daldan dala atlayan felsefî argümana olan nefreti idi. Öğrenciyken neo-Kantçı akımlarla ilgilenmiş olsa da Benjamin, Adorno ve Horkheimer'in teorik olarak "dolayımlanmış" kate-

---

[64] Agy., s. 126-133.
[65] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 171.
[66] Benjamin, *Briefe*, c. 2, s. 683,839,890.
[67] Benjamin'den Adorno'ya, 9 Kasım 1938, *Aesthetics and Politics* içinde, s. 134-136.

gorileri konusunda üzerinde durdukları başlıca kaynak olan Hegelci düşünceyi çok erken reddetmişti.[68] Horkheimer'e, felsefi jargonu, "pezevenk muhabbeti" olarak gördüğünü ve kendisini bundan kurtarmaya çalıştığını yazmıştı.[69] Örneğin Baudelaire'in *L'Ame du Vin*'i için, "doğrudan şarap resminden sonuç çıkarma" yerine, şiir içindeki dağınık tarihsel unsurları filolojik olarak okuduğunu, yazıyordu Adorno'ya. Şarap vergisinin, "Baudelaire için sarhoşluğun önemiyle" dolayımlandığını gayet iyi anlıyordu; ancak üzerinde yoğunlaşacağı bu tür yorumlar şiirin "kendisi olma" sürecine izin vermeli, bu süreci bozmamalıydı.[70] O halde Adorno "bu türden sistematik bir teorik yorum için Benjamin'de daha derin bir nefret, dünyanın gizemli iksirini düzenlenmiş söylemin yarı saydam teknesine boşaltmakta içsel bir duraksama ararken" hatalı olmayabilirdi.[71] Analistin müdahalesi tam olarak daldan dala atlayan teoride değil, dağınık tarihsel unsurların "yorumlan-ması"nda yatar; öyle ki şiirsel ürün ve maddi varoluş, ondoku-zuncu yüzyıl Paris'i ve 1930'ların Avrupası, karşılıklı olarak birbirine nüfuz eder: Teorik anlamlar bu tür yorumlardan çıkacaktı. Benjamin, bu işlem Goethe ve Alman Barok'u (1923-24'te tamamlandı) üzerine daha önce yaptığı çalışmalardan farklı ise, bu farkın "son on beş yıldır hepimizin paylaştığı deneyimlerle (bir) dayanışma"dan kaynaklandığı, yorumunu yaptı.[72]

Benjamin, "popüler sanatlar" konusundaki anlaşmazlıkları yorumlayarak mektubunu sonuçlandırdı. "Müziğin Fetiş Karakteri Üzerine" başlıklı denemenin kendi değerlendirmesinden da-

---

[68] Benjamin, *Briefe*, c.1, s. 166
[69] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 169.
[70] *Aesthetics and Politics*, s. 137.
[71] "Presentation III," *Aesthetics and Politics*, s. 104.
[72] *Aesthetics and Politics*, s. 136.

ha kötümser olduğunu yazdı; ancak bu belki de, "görünüşte farklı ama eşit derecede kabul edilebilir açılar"dan "meseleye bakışımız"ın bir sonucu olabilirdi. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri," "pozitif momentleri, sizin negatif olanları eklemlemeye çalıştığınız kadar açık bir biçimde eklemleme" girişiminde bulunurken, "sizin incelemenizin güçlü" olduğu yerde zayıflıklara sahiptir. Benjamin bu kez, örneğin sesli sinemanın, sessiz sinemanın taşıdığı sinematik potansiyelleri regresif kanallara başarılı biçimde yeniden yönelttiğini, yazdı.[73]

Bunlar yatıştırıcı yorumlar olarak görülür. Ancak bunlar Benjamin'in görüşlerindeki belirsizliği ve kararsızlığı da ortaya koyuyordu ve kendisi bunları açıklığa kavuşturmaktan anlaşılması zor bir biçimde kaçınıyordu. 1928-40 dönemi, kendi "Marksizm" (olduğu kadarıyla) yılları *boyunca* Benjamin, modern tarih ve sanat ile kitle kültürünün bu tarih içindeki yeri hakkında bütünüyle karşıt olmasa da, alternatif görüşlerle oyalandı. Adorno'nun *Arkadlar* incelemesinin tamamlanmış bölümleri hakkında yaptığı eleştiriyi aldıktan sonra çok farklı bir analiz yapmaya girişti. Bu analiz Adorno'nun, özellikle onun analitik yöntemleri üzerine yaptığı eleştirilerin etkisini açığa vuruyordu. Gene de yeni çalışma Adorno'nun konumunu benimsemekten çok kendisindeki zıt yanı açığa vuruyordu. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" başlıklı yeni denemede, aura'nın, geleneğin, ve bütünleşmiş düşünsel deneyimin zayıflaması, "Sanat Eseri"nde ne kadar kutsanıyor idiyse, aynı ölçüde eleştirel olarak ele alınıyordu. Yeni kentlerin kitlesel ortamının yarattığı "şoklar" içinde, diyordu Benjamin, insanın algı aygıtı tutarlı biçimde bütünleştirilemeyen duyarlıklar ve uyarıcılarla sürekli olarak bom-

[73] Agy., s. 139-140.

bardıman edilmektedir. Varoluş *(Erlebnis)* giderek düşünceyi ilerleten deneyimle *(Erfahrung)* yer değiştiriyordu. Bunu canlandırmak için Benjamin, Proust, Bergson, Simmel ve Freud'un eserlerindeki kavramlara ve sosyolojik olarak kentli kitleler arasındaki "çarpışmalar"a, şeyleşmiş endüstriyel iş sürecine ve basının yaydığı atomlaşmış enformasyona göndermede bulundu. Proleter "sınıf"ın bilinçli olarak kendini özgürleştiren kolektifi, manipüle edilebilir ve şekilsiz "kitle" ile kötümser bir tarzda yer değiştirdi. Baudelaire'in şiiri, bu ışıkta, özümlenemez modern "olaylar"ın bertaraf edilmesi; uyarıcılar, "aktarımlar" -bellek ritüellerini anlamsızlığın yarattığı boşluğa karşı harekete geçirmeye çalışırlar- ve bu bölümü bütün çıplaklığıyla ortaya koyan "spleen" (bunalım -çn.) aracılığıyla parçalanması için yapılan erken bir girişim olarak görülür.[74] Ama bu da yeterli olmaz. Baudelaire, "modern çağdaki duyarlığın ödeyeceği bedeli gösterdi: Aura'nın şok deneyimi içinde dağılması."[75]

Tam bir dönüş! Bu denemede aura çok değerli bir insan deneyimleri kompleksi olarak kavranır (bir ritüel, cemaat ve geleneği anlamlı biçimde iletme duygusu). Bu insani deneyimler modern (dolaylı olarak Sovyetler'i de kapsar) toplumda üzücü bir biçimde aşındırılmaktadır. Aura deneyimi artık, gelenekle olan ilişkisinden ayrı olarak, "insan ilişkilerindeki ortak bir tepkinin cansız ya da doğal nesne ile insan arasındaki ilişkiye aktarılması" olarak tanımlanır. "Baktığımız ya da kendisine bakıldığını hiseden kişi de bize bakar. Bir nesnenin aura'sını algılamak için onun bize bakmasını sağlayabilecek araçlara bakarız."[76] Adorno bu denemeye (kendi analizine çok daha yakın olduğu

[74] Benjamin, *Illuminations,* s. 180-185.
[75] Agy., s. 197.
[76] Agy., s. 188.

için bunu büyük bir coşkuyla karşıladı) yanıt verirken, aura'nın bu yeni kullanımını, sanayi toplumunda tutulma (*eclipse*) halinde olan *Erfahrung*'la (deneyim -çn.) ve insani olarak yorumlanmış nesnelerde tortulanmış Marksçı emek kavramıyla ilişkilendirdi; aura'nın zayıflaması bu nesnelerin kendi yaratıcılarından şeyleşmiş yabancılaşması, onlardaki "insani iz"in kaybolması anlamına geliyordu.[77]

Benjamin'in ikinci Baudelaire denemesini, bir yıl sonra 1940'da bir dizi olağanüstü not, "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler" izledi. Bu notlarda Benjamin, ilerleme, teknik ve bunların karşıtları hakkındaki burjuva, sosyal demokrat ve komünist görüşlere sert biçimde saldırırken, evrimci zamanın felaketli akışını durdurmak için "mesiyanik" bir müdahalenin gerekli olduğunu savunuyordu.[78] Bu son iki önemli denemesinde 1938'den önceki devrimci iyimserlikten keskin bir dönüş yaparak uzaklaştığı görülüyordu. Ne var ki Benjamin'in 1930'lardaki bütün üretimi hakkında yargıya varmak için daha sıkı bir inceleme yaptığımızda, 1939-40 tarihlerinde yapılan bu son çalışmaları, üst üste gelen tarihsel olayların yol açtığı, daima var olmuş bulunan bir melankoli ve kötümserlik vurgusu olarak görebiliriz. "Sanat eseri" ve daha erken *Arkadlar* denemelerini yazdığı 1935-37 tarihlerinde Benjamin, "Baudelaire Üzerine Bazı Motifler"deki temaların çoğunu açık biçimde çağrıştıran, anlatı sanatının zayıflamasıyla ilgili parlak bir analizde, "Öykü Anlatıcı"da, aura, gelenek ve deneyimin kaybı üzerine oldukça karşıt perspektifler ge-

---

[77] Adorno'dan Benjamin'e, 29 Şubat 1940, *Über Walter Benjamin*, s. 160; *GS*, 1:3, s. 1131-1132.

[78] Benjamin, *Illuminations*, s. 253-264.

liştirdi.[79] Otuzlu yılların başlarında, Brecht'ten etkilendikten çok sonra Benjamin, Karl Kraus, Proust ve Kafka hakkında denemeler yazdı. Bu denemelerde her birinin modern hayatla ilgili matemlerini değerini vererek ortaya koydu ve onların girişimini, Kafka'nın eserleri için yazdığı gibi, bir "geleceği erteleme", korku veren bir "son yargı" girişimi olarak gördü.[80] Bu tür denemeler Marksist eleştiri unsurlarını içerse de, Benjamin'i, kahramanların umutsuzluğunu, özgül olarak onların kapitalist modernite deneyimlerine indirgeyecek şekilde açıklamaya yöneltmedi. Ne var ki bu yazılarla eşzamanlı olarak, en Brechtçi denemelerinden birini, "Üretici Olarak Yazar"ı (1934) hazırlıyordu. Burada proletarya ve teknoloji hakkında devrimci iyimserlik, genelde görülenden daha nüanslı bir edebi "bağlanma" anlayışıyla olsa da, çok yoğun bir biçimde ifade edilmiştir.[81]

Birbirine ters düşen perspektiflerle paradoksal biçimde uğraşması, Benjamin'in yirminci yüzyıl üzerine düşüncelerini bir ilke olarak kararsız biçimde örgütlemesine hizmet etti.[82]

---

[79] Agy., s. 83-110. Pfotenhauer, bu denemenin "Some Motifs" ile bağlantısını kurmuştur, bkz. *Aesthetische Erfahrung,* s. 72. Bütünleştirilmiş deneyimin zayıflamasıyla ilgili nosyonun tamamı- Benjamin'in *Illuminationen*'i içinde 1933'te yeniden basılan "Erfahrung und Armuf'unda, yer almıştır (Frankfurt, 1961), s. 313-317.

[80] Bkz. *Illuminations,* s. 201-216 ve 111-140 ve *Reflections,* der. Peter Demetz (New York, 1078), s. 239-273. Kafka yorumu *Illuminations*'un 129. sayfasında yer alır. Bu durumun Benjamin'in kararsızlığına bir örnek olarak gösterilmesi konusunda, Buck-Morss'un *Origin of Negative Dialectics*'te öne sürdüğü argümana katılmıyorum. Bu argümana göre, yaklaşık 1932-37'den itibaren görülen bir "Brechtçi" aşamayı, aslında, 1939-40'da daha "Adomoesque" bir aşama izliyordu.

[81] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 85-104

[82] Jürgen Habermas, "Consciousness Raising or Redemptive Criticism"de (s. 44) Benjamin'in aura'nın yokoluşuyla ilgili kararsızlığını belirtir. Öte yandan Burckhardt'ın şu denemelerine bkz.: "Herrschaft als Trauma," *Text und Kritik*, 56 (1977) ve "Links hatte noch alles sich zu entratseln," *Walter Benjamin im Kontext* içinde (Frankfurt, 1978).

Lukács'daki birbirine geçmiş umut ve korku, matem ve ütopya ve bunların daha da fazlası Brecht ve Adorno'da vardı. Buna rağmen, Benjamin tek başına ortaya koyduğu eseri, patlayıcı bir karışım, en sofistike sentez girişimlerini bile bertaraf edecek hale getiren radikal bir belirsizlikle geliştirdi. Ona düşkün olan pek çok kişi bu olguyu gözden kaçırdı ve onun düşüncesinden kendilerine uygun unsurları seçerek, yazıları hakkında çok kısıni ve karşılıklı olarak birbirini dışlayan değerlendirmeler yaptılar.[83] Bu zıtların montajı, sadece içinde materyalist ve teolojik yöntemlerin eşzamanlı olarak geliştirildiği bir "Janus yüzü" (mitolojide iki yüzü olan ilah -çn.) değildi[84] -Kafka denemesinde ve "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"de canlı biçimde görüldüğü gibi. Ne de bu, görünüşte birbirinden uzak anlamlar taşıyan estetik ve toplumsal "metinler"in basit bir biçimde yan yana getirilmesi meselesiydi. Bu aynı zamanda onun, geleneğin ve aura'nın tarihsel çöküşüne, düşünceye daha çok ağırlık veren edebi kültürün ve entelijansiyanın krizine ve kolektif toplum ile mekanik yeniden üretimin gelip çatmasına verdiği kararsız yanıtlarla ilgiliydi. "İlerleme", kültürel gelenek, teknoloji, kitle toplumu ve kent hakkındaki belirsizlik -pek çok modernist kültürdeki merkezi motif-[85] bazı bakımlardan Marx'ın eserinde önceden yer

---

[83] Örneğin, Yahudi mistisizmi analisti Gershom Scholem'in karşılıklı olarak dışlayıcı ve karşılıklı olarak düşmanca değerlendirmeleri vardır. Örneğin bkz. *Walter Benjamin-Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt, 1975). Burada Benjamin'in Marksizmi'nin önemi küçültülür. Benjamin'in sadece en Marksist yazılarını inceleyen Alman Yeni Solcuları'nın (örn., Hildegaard Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder,") değerlendirmeleri de aynı derecede tek yanlıdır.

[84] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 141-143.

[85] Bu görüş Wolfgang Sauer'in, "Weimar Culture: Experiments in Modernism," başlıklı yazısında çok ikna edici bir biçimde konulmuştur. Bkz. *Social Research,* 39: 2 (Yaz 1972), 278-280. Ayrıca özgül örneklerle (Benjamin'inkini de kapsayan)

almıştı. Yukarda gördüğümüz gibi, Marx'ta kapitalist sanayi dünyası karşısında gösterilen çelişkin tepkiler, diyalektik olarak dokunmuştu. Ancak Marx düğümü, bir ikilemin alternatif nahoşlukları olarak bırakacak yerde, umut verici bir tarzda çözmüştü. Marx'ın düşüncesi, Aydınlanma'nın akılcı iyimserliğini toplumsal olarak radikalleştirirken, yeniden biçimlendirmişti: Zafer beklentisi, en büyük avantajı zamansal kaybı (örneğin, zanaatkârlığın ve cemaatin zayıflaması) geri çevrilemez biçimde tarihsel kazanıma dönüştürmek olan bir diyalektiğin en aşikâr belirtisidir. Marx her şeyden önce olan bir on dokuzuncu yüzyıl ürünüydü. Ne var ki, Benjamin'in diyalektiği, bir keresinde kendisinin de belirttiği gibi, bir "durgunluk" içinde bulunuyordu; bu, diye yazıyordu, kararsızlığın doğasıdır.[86] Adorno'nun işlemi genellikle, görünüşte özgürleştirici olan gelişmelerin gerici gerçekliklerini "açığa çıkarmak"tan ibaretti. Oysa Benjamin ("Sanat Eseri" denemesinde olduğu gibi), 1930'larda zaman zaman kararsız bir durumun ikiz antinomilerini bir bütün olarak paradoksal ve eşzamanlı ele alışında görüldüğü gibi, tam tersini öne sürebiliyordu. Kendi aralarındaki sözde "anlaşmazlık"ın -yani Adorno'nun, Benja-min'e yönelttiği eleştirinin- başlıca sınırlarından biri, daha geniş olan bu perspektifin gerçekten ortaya konulmamasıydı; çünkü Benjamin bunu açıkça ortaya koymayı tercih etmiyordu. Öte yandan Adorno'nun, Benjamin'in yazılarındaki devrimci olumlama ve umut momentleri üzerinde eleştirel biçimde odaklanması, bu ütopyacı bileşenleri kendi çalışmalarında önemsememesine (itiraf edildiği gibi bunlardan uzaklaşmasına) neden oldu. İzleyen bölümlerde onların birbirine ters

analiz edilmiştir. Bkz. Ivo Frenzel, "Utopia and Apocalypse in German Literature."

[86] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 171.

düşen modernizm ve Marksizmlerinin tarihsel, estetik ve felsefi köklerini inceleyeceğiz. Ne var ki bunu yaparken Adorno'nun Benjamin'e verdiği eleştirel yanıtlarda geçen ve anlaşmazlığa konu olan terimleri ele almamız, hatta bunların ötesine geçmemiz gerekiyor.

VII
BENJAMİN VE ADORNO DÜŞÜNCELERİNİN GELİŞİMİ

Benjamin'in yazıları teorik bir sentez yerine, bir sismograf gibi kaydedilen entelektüel akımlar ile tarihsel deneyimler arasında meydana gelen patlayıcı bir döllenmeyi açığa vurur. Bir çocuk ve ergen olarak kendi çevresine duyduğu yabancılaşma en üst sınırdaydı.[1] 1892'de Berlin'de üst orta sınıf bir ailede dünyaya geldi ve Wilhelm kültürünün azametli, ikiyüzlü ve sıkıcı atmosferine maruz kaldı. Yeni Alman metropolisine daima yabancılık duydu, onun beğenilerini ve davranış biçimlerini genellikle reddetti.[2] Ana babasının ekonomik durumları, babasının başarıyla yürüttüğü doğu halıları ve antikaları işine dayanıyordu.[3] Bu iş Benjamin'in sanatsal emtia fetişizmiyle erken yaşta tanışmasını sağladı. Yazılarında gençliğinde yaşadığı evden bir "mozole",

---

[1] Burckhardt Lindner, "Links hatte noch alles zu entratseln"de *(Walter Benjamin im Kontert,* s.7) bu noktayı açıklığa kavuşturur.

[2] Werner Fuld, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen* (Münih, 1979), s. 61-64. Bu kitap Benjamin'in hayatı üzerine yapılmış en iyi araştırmadır.

[3] Agy., s. 19-20.

anne ve babasından ise kibirli ve güvenli, asimile olmuş Yahudiler diye söz eder. Örneğin, anne ve babasının misafirlerine zengin hazinelerini göstermelerinden genellikle rahatsızlık duyuyordu.[4] Otoriter bir yönetimin hüküm sürdüğü jimnazyum "hapishanesi" de aynı şekilde katlanılmazdı ve Benjamin ilk gençliğinde hemen *Wandervogen*'in ya da gençlik hareketinin cazibesine kapıldı. Bu hareketi oluşturan dönemin orta sınıf gençliği, ailenin ve okulun patriyarkal baskısına karşı yaygın bir isyan hareketine girişmişti.[5] Sağa kayan gençlik hareketinden zamanla uzaklaşmasına rağmen, önce Berlin jimnazyumunda, daha sonra 1912-14 yıllarında Freiburg ve Berlin Üniversiteleri'nde, Gustav Wyneken'in idealist ve metafizik eğitim reformu ve özgür gençlik hakkındaki görüşlerinin etkisinde kaldı.[6]

Benjamin, Heinrich Rickert'in Freiburg'daki neo-Kantçı konferanslarında[7] sergilediği teknik olarak daha felsefi bir idealizmden de (profesörleri bundan asla hoşlanmasalar da)[8] bir ölçüde etkilendi ve Kant'ın Anglo-Fransız ampirizmi eleştirilerini inceledi.[9] Örneğin, Benjamin'in dil anlayışı (erken döneminin başlıca ilgi alanlarından biri) ile Fransız sembolist estetiğinden etkilenen neo-Kantçı Ernst Cassirer arasında bir yakınlık vardır.

---

[4] Hannah Arendt, "Introduction," Benjamin, *Illuminations* içinde, s. 28-29; Benjamin, *Reflections,* s. 10.

[5] Benjamin baskıcı okul disiplini ve bunun sonucu olarak katıldığı gençlik hareketi faaliyetleri hakkında 1930'larda acı dolu bir ifadeyle yazdı (*Reflections,* s. 18-20, 49.) Bu konuda bkz. Fuld, *Walter Benjamin,* s. 35-61 ve Bernd Witte, *Walter Benjamin-Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk* (Stuttgart, 1976), s. 15-22.

[6] Witte, *Walter Benjamin,* s. 15-16.

[7] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 41; c. 2, s. 857. Lieselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins* (Frankfurt, 1973), s. 9-24. Burada Benjamin'in neo-Kantçılığın "Marburg Okulu"yla ilişkisi tartışılır.

[8] Gershom Scholem, *Walter Benjamin,* s. 24,32.

[9] Benjamin, *Briefe;* c.1, s. 47, 50, 61, 81.

Cassirer, lengüistik gerçeklik "betimlemeleri"nin (bu gerçeklik ister mit, bilim ya da sanata ait olsun) keyfi ifade işaretleri ya da girişimleri değil, algılamayı sağlayan sembolik biçimler olduğunu, kapsamlı biçimde tartışıyordu.[10] Benjamin, benzer türden bir Kantçı "formalizm"i özümlerken, 1918 gibi erken bir tarihte, Hegel'i yavan (*distasteful*) buldu.[11] Bu tutum daha sonra kendi Marksizm'inde, Hegelci özne ve nesne dolayımları diyalektiğinden önemli ölçüde yararlanan Adorno ile aralarında bir anlaşmazlık konusu olacaktı.

Ne var ki Benjamin'in I. Dünya savaşı yıllarında ve erken Weimar döneminde özümlediği ve üzerinde çalıştığı iki akım, onun entelektüel gelişiminde daha belirleyici oldu. Bunların ilki Fransız sembolist şairlerinin mirası idi; ikincisi ise Yahudi mistisizmi. Mayıs 1913'de Benjamin ilk kez Paris'i ziyaret etti. Hayatının geri kalan bölümünün çoğunda, hem kent olarak (Paris'in büyük bir model oluşturduğu kent modernitesi deneyimi, daha sonraları onun başlıca uğraş alanı haline gelecekti)[12] hem de Fransız modernist sanatının yuvası olarak bu kent, eleştirel enerjisinin[13] merkezi çekim alanı olarak kalacaktı. 1914 ve 1916 yılları boyunca büyük bir istekle Baudelaire ve Mallarmé okudu.[14]

---

[10] Pfotenhauer, *Aesthetsche Erfahrung,* s. 137; David Biale, *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History* (Cambridge, Mass., 1979), s. 253, n. 111. Probleme der Sprachsoziologie: Ein Sammelreferat," *Zeitschrift für Sozialforshung,* 4 (1935), 246-268'de Benjamin Cassier'in dil üzerine eserinden övgüyle söz eder.

[11] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 166,171. Fuld, *Walter Benjamin,* s. 182.

[12] Benjamin'in kentin büyüsüne kapılması konusunda en kusursuz değerlendirme için bkz. Henning Günther, *Walter Benjamin: Zwischen Marxismus und Theologie* (Olten, İsviçre, 1974), s. 165-188.

[13] Fuld, *Walter Benjaminn,* s. 42.

[14] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 120, 133, 171,198, 213; Fuld, *Walter Benjamin,* s. 69; "Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin," Siegfried Unseld, der. *Zur Aktualitat Walter Benjamins* (Frankfurt, 1972), s. 53.

1919'dan sonra sıra Proust'a geldi. 1915 gibi erken bir tarihte Benjamin, Baudelaire'in şiirlerini Almanca'ya çeviriyordu. Kitap 1920'nin başlarında yayımlanacaktı. Bunu 1926-27'de, çağdaş gerçeküstücülerden etkilenmenin bir belirtisi olarak, Proust ve Verlaine çevirileri izledi.[15] Savaştan önce Benjamin modern edebiyat hakkında fazla okumamıştı. Ne var ki 1915 ve 1916'da, yirmi üç yaşındayken, daha sonra yazdıklarına bakılırsa, "Stéphane Mallarmé'nin eserlerindeki dil teorisiyle büyülenmiş" idi.[16] Ancak onun hayal gücünü etkileyen sadece Fransız sembolistleri değildi. Benjamin çok erken bir tarihte Stefan George ve Hugo von Hofmannsthal'ın şiirlerinin cazibesine kapıldı. Bu iki şair Alman dilinin en önemli iki sembolistiydi. Bununla birlikte Benjamin bu iki şairin yazdıklarının tutucu kullanımına karşı eleştireldi. 1920'li yılların başında Benjamin, çalışmalarını coşkuyla karşılayan Hofmannsthal ile sık sık yazıştı. Hofmannsthal onun öznelciliğe bir tepki olarak dile duyduğu ilgiyi paylaştı ve Goethe'nin "Birleşme Eğilimleri" üzerine yazdığı uzun bir denemeyi kendi gazetesinde yayımladı.[17]

İlk önemli makalesinde, "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine"de (1916) Benjamin, dilin öznel ya da özneler arası anlamlarını ya da nesnelerin zihinsel ifadelerini değil, kendisini anlattığını öne süren bir sembolist tutum geliştirdi. Dilin malzeme yoğunluğunun dünyayı kavramak için kurgulandığı görüşü daha

---

[15] Fuld; s. 79, 121; ve *Zur Aktualitat Walter Benjamin,* s. 232. Benjamin'in gerçeküstücülük üzerine 1929'da yayımlanan başlıca incelemesi *Reflections* içinde çevrilmiştir.

[16] Fuld, *Walter Benjamin,* s. 64-69. Witte, *Walter Benjamin,* s. 32, 99-106, 164-165.

[17] *Walter Benjamin,* s. 32, 99-106, 164-165, 194. Fuld, *Walter Benjamin,* s. 140. Adorno Benjamin'in, George'un estetizmini cazip bulması konusunda eleştirel yorumlarda bulundu (bkz. Adorno, *Über Walter Benjamin,* s. 38, 52).

o zaman Benjamin'in temel öncülü oldu. "Bu lambanın dili," diye yazıyordu, "lambayı iletmez... sadece, dil-lambayı, iletilen lambayı (iletir)"[18] Bir başka erken makalede, "Mimetik Meleke Üzerine"de (1920) Benjamin, insanın bir "parıltı"da "uçucu aktarımlar üretme" kapasitesinden söz eder. "Doğal aktarımlar"ın her yerde var olması bu türden yeteneklere yardımcı olur, ancak antik halklar ve çocuklar (onların mantığı birleştirici ve analojiktir) modern yetişkinlere kıyasla buna çok daha aşinadır.[19] Daha sonraki yıllarda Benjamin'in şiirsel olarak tasarlanan filolojisi, bu tür kaynaklardan beslendi. Charles Rosen, Benjamin'in sembolist esinini şu şekilde betimlemiştir:

> Fikir yalnızca sözcüklerin birbirini yansıtarak yan yana gelmesiyle belirmelidir - bu her sözcüğün anlamının birden çok yüzeyinin bu yansımaları yaratmak için kullanıldığını gösterir.... Sözcüklerin bağımsız inisiyatifi, sistematik olarak zayıflayan çizgisel hareketle, geleneksel olarak edebi üslup içinde beslenen cümlenin akışıyla sağlanır. Benjamin fikirlerin ifadesini iletişimden özgürleşen dilin içine yerleştirir... Mallarmé'nin sözcüklere yaptığını Benjamin fikirlere yapar: Onları isimlendirir, yan yana getirir ve birbirlerini yansıtmalarına izin verir. Doğrudan argümanı reddederek, dil aracılığıyla çapraz anlamlarını üretmek için fikirlere dayanır. Yaptığı düzenlemeler düşünme materyalidirler, bizzat okuru fikir titreşimlerinden anlam çıkarmaya zorlarlar.... Tıpkı Mallarmé'nin şiiri gibi, Benjamin'in eleştiriciliği de zorlayıcı değil, imleyicidir. Sembolizmi aştığı yerde, şokun daha modern gerçeküstücü kullanımı içindedir, ...birbiriyle uyuşmayan unsurları aynı boyunduruğa vurur... Aşırı uçlar pek az yorumla ya da hiç yorum yapılmadan yan yana getirilir ve fikir, aralarındaki sessizlikten yükselir.[20]

---

[18] Benjamin, *Reflections*, s. 314-316, 324.
[19] Agy., s. 332-336.
[20] Charles Rosen, "The Origins of Walter Benjamin," *New York Review of Books*, 10 Kasım 1977.

1915-16 yıllarında, sembolizme ilk kez derinden bağlandığı sırada Benjamin, daha sonraları Yahudi tarihindeki mistisizm geleneklerinin en derin modern yorumcusu olarak tanınacak olan Gershom Scholem'le yakın ilişki kurdu.[21] Benjamin, Scholem'in Siyonizm'ini asla tam olarak benimsemediyse de (bu arada Scholem, Benjamin'in daha sonra Marksizm'le ilgilenmesini büyük bir düşmanlıkla karşıladı[22]), iki adam karşılıklı olarak birbirinin Musevilik, dil ve tarih perspektiflerinden yirmi yıl boyunca etkilendiler.[23] 1923'de Filistin'e göçen Scholem, Benjamin'i kendisiyle gelmeye teşvik etti; Benjamin yıllarca bu ihtimalle oyalandı.[24] 1917'de, babası önemli bir Siyonist öncü ve Theodor Herzl'in yakın arkadaşı olan Dora Kellner'le evlendi.[25] Ernst Bloch ve Franz Rosenzweig gibi mistik felsefecileri 1919-20 yıllarında okumanın yanı sıra[26], bu türden ilişkiler sayesinde de, Benjamin'in entelektüel hayatında önemli bir Yahudi teolojisi damarı gelişti.

Düşüncesindeki bu Yahudi bileşen -önce onun sembolist estetiğiyle, daha sonra Marksist toplumsal teorisiyle etkileşecektikısa ama kapsamlı bir tarihsel değerlendirmeyi gerektiriyor. Lukács, Adorno (yarı Yahudi idi) ve Bejamin'in, bu arada Marx'ın da, Yahudi kökenini göz önünde tutarak onların entelektüel yaratıcılıklarının Yahudi geleneği içindeki dolaylı kay-

---

[21] Bkz. David Biale'in mükemmel çalışması, *Gershom Scholem.*

[22] Benjamin, *Briefe,* c. 2, s. 525-533 (Marksizm konusunda kendi aralarında bir görüş alışverişi).

[23] Biale, *Gershom Scholem,* s. 103-104. Ayrıca bkz. Benjamin'den Seholem'e, 25 Nisan 1930, Benjamin, *Briefe* içinde, c. 2, s. 513.

[24] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 173-195; Benjamin, *Briefe,* c. 2, özellikle s. 455, 461 ve 478.

[25] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 30-31.

[26] Scholem, "Walter Benjamin," *Leo Baeck Yearbook* içinde, 10 (1965), s. 132; Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 217-221, 234, 249.

nakları hakkında spekülasyon yapabiliriz: Kısmen, ortak kutsal metinlerin diaspora içinde etnik sürekliliğin önemli bir aracı olarak yorumlanması ihtiyacından türeyen bir "ehl-i kitap" olarak Yahudi varlığı[27]; Yahudilerin anti-Semitik ortamlarda aşağılanma ve güvensizlik duygularına karşı bir ekonomik var olma ve ruhsal savunma kaynağı olan, tarihsel olarak koşullanmış söz söyleme yetenekleri; tanrı tasvirlerine getirilen antik yasaklamanın kavramsal düşünce ve metin analizini teşvik etmesi[28]; ya da Holocaust'tan önceki yarım yüzyıl içinde Orta Avrupa Yahudi entelektüellerinin yaratıcı çalışma alanında gerçekleştirdikleri patlamanın özel toplumsal kaynakları. Bunların sonuncusu, genellikle kısmi özgürleşmenin, Yahudilerin çeşitli alanlardaki teorik ortodoksilerden daha fazla özgürleşmelerini sağlayan sürekli bir marjinal toplumsal konumun sağladığı yeni kültürel fırsatlarla ilişkili olmuştur.[29] Daha özgül olarak belirtmek gerekirse, Benjamin'in, Scholem ve erken yirminci yüzyılın pek çok genç Yahudi entelektüeliyle birlikte, kendi burjuva ana babasının liberal asimilasyoncu ortamına düşmanca tepki gösterdiğini biliyoruz. Bu nedenle, Siyonizm'in yanı sıra Marksizm'in de, bu tür-

---

[27] Cecil Roth, *A History of the Jews* (New York, 1970), s. 124-132.

[28] William Johnston *The Austrian Mind*'da benzer tarzda görüşler öne sürer, s. 23-29.

[29] Howard Sachar, *The Course of Modern Jewish History* (New York, 1958), s. 394-398; Oscar Handlin, "The Jews in the Culture of Middle Europe," der. Max Kreutzberger, *Studies of the Leo Baecj Institute* içinde (New York, 1967), s. 159-175; Stanley Tothman ve Philip Isenberg, "Sigmund Freud and the Politics of Marginality," *Central European History, 7:* 1 (Mart 1974), 65-69. 1890-1933 yıllarında Yahudi entellektüel yaratıcılığı üzerine on altı (Benjamin dahil) örneği temel alan bir inceleme için bkz. Frederic Grunfeld, *Prophets Without Honour* (New York, 1980). *The Ordeal of Civility: Marx, Freud, Levi-Strauss and the Jewish Struggle with Modernity*'de (New York, 1974) John Murray Cuddihy, Yahudi entelektüellerin modern toplumlarda duydukları rahatsızlığın ve içlerindekini "açığa vurma" arzularının ışığında bu yaratıcılığı değerlendirir.

den genç Yahudi entelektüellerin kendilerine verilen "yabancı" statüsüne ya da ana babalarının iş hayatlarındaki miyop özgüvene ya da Alman ulusalcılıklarına karşı genel bir siyasal isyan biçimi olduğu, çok sık öne sürülmüştür.[30]

Estetik modernizme Yahudi katkısı konusunda, çoğu modernistin ve onları destekleyenlerin Yahudi olduğu ya da 1890-1930 yılları arasında çoğu Yahudi entelektüelin modernist olduğu varsayımı konusunda yakınlarda bir uyarı aldık.[31] Bu önemli uyarıya rağmen, dışavurumcu harekette, *fin-de-siecle* Viyana'sının ve 1920'ler Weimar kültürünün gelişmesinde ya da entelektüel modernizm savunucuları arasında Yahudilerin oransal olarak (nüfus içindeki oranlarına göre) yüksek sayıda olduklarını inkâr etmenin kolay olmadığı görülüyor.[32] Benjamin ve Adorno 1928'den sonra sadece Marksist olmakla kalmadılar. Bu tarihten önce de burjuva toplumuna ve geleneksel kültürel hayata karşı *estetik* bir başkaldırı içinde olmuşlardı. Ana babalarının ticaret hayatlarına, bu ticaret hayatının Yahudiler için "doğal" olduğu söylenen "lekesine" ve liberal burjuva hayatına karşı, modern kültürel başkaldırının en aşırı biçimleriyle direndiler. Gerek Benjamin'de gerekse Adorno'da, farklı biçimlerde, estetik olarak aristokratik bir unsur, kapitalist topluma duydukları küçümsemenin parçasını oluşturdu (Lukács'da olduğu gibi). Bura-

---

[30] Örneğin, bkz. Arendt, "Introduction," s. 28-38.

[31] Peter Gay, "Encounter with Modernism: German Jews in German Culture, 1890-1914," *Freud, Jews and Other Germans* (Londra, 1978). Gay'in eleştirdiği eğilimin özellikle güçlü bir örneği için bkz. Walter Laqueur, *Weimar: A Cultural History* (New York, 1973) s. 72-77.

[32] Abartmalara rağmen bkz. Laqueur, *Weimar,* s. 72-77. Yahudi figürlerin önemi hakkında bkz. Carl E. Schorske, *Fin de siecle Vienna* ve Helmut Grubet, "The Politics of German Literature; A Study of Expresssionist and Objectivist Movements," Doktora tezi, Columbia Üniversitesi, 1962. Gruber kırk bir dışavurumcu seçer ve bunların yarısının Yahudi olduğunu görür. (Bkz. s. 15-17.)

da kuşakların içinde bir süreklilik vardı. Hem Benjamin'in hem de Adorno'nun ana babası burjuva patronların estetik hayatına hizmet etti: Benjamin'in babası doğu halılarıyla ilgileniyor, Adorno'nun babası kaliteli şarap satıyordu; Adorno'nun annesi ise konserler veren bir şarkıcıydı (ve Adorno'yu çok etkileyen halası bir piyanistti).[33]

Ancak, Yahudi entelektüel mirasının özelliklerinden *doğrudan doğruya* etkilenen Adorno ya da Lukács değil, tek başına Benjamin oldu. Bununla birlikte Adorno 1940'larda (genellikle Yahudilerden oluşan bütün Frankfurt Okulu'yla birlikte) anti-Semitizm'e ve modern toplumdaki ırkçı önyargılara büyük bir önem verecekti.[34] Aslında Benjamin sadece Yahudi entelektüel yaratıcılığında değil, 1900'den sonraki on yıllarda Yahudi dindarlığında da görülen rönesansın bir parçasıydı. Scholem, Benjamin, Bubner, Bloch, Rosenzweig ve Kafka gibi yazarlar, pozitivizme ve bilimciliğe karşı daha kapsamlı bir isyanın parçası olarak, köksüz orta sınıf "pratikliği"ne ve önceki liberal asimilasyoncu Yahudi kuşaklarının duygusuz saygıdeğerliğine isyan ettiler. Bu kişiler Yahudi geleneğini apokaliptik ve mistik karşı akımlarla (örn., Kabala) beslemeye başladılar. Bu akımlar, "özgürleşmiş" on dokuzuncu yüzyıl Yahudiliği'nin akılcı "Aydınlan-

---

[33] Buck-Morss, *Origins of Negative Dialectics*, s. 1. Bu örüntü geç on dokuzuncu yüzyıl entelijansiyasının bağlı olduğu estetizmin bir bütün olarak burjuva sınıfıyla paylaşıldığı Viyana'da muhtemelen daha yaygındı. Bu Schorske'de (*Fin de siecle Vienna*) önemli bir konstrüktivist düşünüş tarzıdır.

[34] Frankfurt Okulu'nun pek çok üyesinin Yahudi kökenli oluşu hakkında ve Adorno'nun önemli bir rol oynadığı 1940'lardaki anti-Semitizm'in analizi için bkz. Martin Jay, *Dialectical Imagination*, s. 31-35 ve 219-252. Ayrıca bkz. Jay'in incelemesi, "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism," *New German Critique*, 19 (Kış, 1980), 137-150.

ma" perspektifi içinde öfkeyle karşılanıyorlardı.[35] Bu türden akımlar, Benjamin'in entelektüel bagajının sürekli bir parçasını oluşturacak ve Marksist teorinin materyalist perspektifini benimsediğinde de asla terk edilmeyeceklerdi.[36]

Kabala 1500 yılı civarında İspanya'dan sürülmelerinden sonra pek çok Yahudi grup arasında etkili olan Ortaçağ mistik öğretileriydi. Benjamin, bu öğretilerde, sembolist şairlerden öğrenmekte olduğu dil anlayışını güçlendirecek ve metafizik olarak genişletecek araçlar buldu. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*'de (Yahudi Mistisizminde Başlıca Eğilimler) (1940) Yahudi kutsal metinlerinin Kabalist yorum tarzının, İbrani öğretilerini paradoksal olarak yeniden oluşturarak ve onlara gizemlilik duygusunu yükselten anlamlı bir belirsizlik kazandırarak, ilkel ve mitsel düşünce tarzlarının yeniden canlanmasına hizmet ettiğini açıkladı.[37] Kabalistler için bütün kozmos sonsuz bir karşılaşmalar ve birbiriyle ilişkili semboller şebekesidir; her şey kendi dışındaki her şeyi yansıtır. Bu sembolik bağlantıların kavranması ve böylece taşıdıkları dinsel gücün serbest bırakılması için uygun zaman boyutu, mistik bir "şimdiki zaman"ın "anlık bütünlüğü" içinde, gelip geçici doğru kavrayış anlarında idi.[38] Bu türden mistik Yahudi doktrinlerini Yahudi olmayan türlerinden ayıran şey, 1. kendini ifade eden otobiyografik itiraftan çok, gayri şahsi, nesnel betimlemenin derecesi; ve 2. "Tanrı'nın enstrümanı ola-

---

[35] Leon Wieseltier, 'The Revolt of Gershom Scholem," *New York Review of Books*. 31 Mart 1977.

[36] Benjamin'deki teolojik bileşen ile Marksizm arasındaki ilişki hakında en kapsamlı araştırma için bkz. Henning Günther, *Walter Benjamin*, s. 21-90.

[37] Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York, 1946), s. 22-25, 29, 35.

[38] Agy., s. 26-27.

rak gördükleri dil konusunda metafizik anlamda olumlu tutumları" idi.[39]

Bütün bu kavramlar Benjamin'in sembolizmine yeni bir öz ve yön kazandırdı. Kabalist kozmik ve doğal aktarımlarlarla ilgili nosyonlar, zamanın "şimdiki an"ın içinde dondurulması ve kişisizleştirilmiş bir dilin gerekliliği, Fransız sembolist şairlerine uygun düşüyordu. Benjamin, Kabalistlerin ilkel paradoksa verdikleri anlamı, arkaik hatırlamanın gücüne dair kendi görüşüyle anonimleştirdi. Bu kısmen, Benjamin için Tanrı'nın yaratışıyla eşzamanlı nihai bir gerçeklik olan dilin nitelikleri aracılığıyla tamamlanmış olacaktı. Cennette, diye yazıyordu Benjamin 1916'da, "dil-zihin saflığı içindeki insan hayatı tam bir mutluluktu," çünkü Tanrı'nın yaratışı, tıpkı Tanrı'nın *Genesis*'te yaptığı gibi, şeyleri lengüistik olarak adlandırma aracılığıyla tamamlanmaktaydı. Bu türden "isim verme", bugün yapıldığında, dil ile nesneler arasında başlangıçta var olan "sihirli kıvılcım"ı yeniden canlandırır. Benjamin, sembolist tarza uygun olarak, bu "kıvılcım"ın şeylerin diline *alımlanabilir* olduğunu savundu. "Şeylerin dilinden de, sessizce, doğanın dilsiz büyüsü içinde, Tanrı kelâmı ışıldar." Ne var ki İlk Günah'dan sonra, İncil'in lanetleriyle birlikte, dil, sadece konuşmaya, "bir şeyi (kendisinden başka bir şeyi) ifade etmek, böylelikle onun Cennet'e özgü yaratıcılığını ve sembolik gizemliliğini çözmek amacıyla kullanılan araçsallaştırılmış bir işaretler sistemine dönüştürüldü.[40]

Benjamin'e göre edebi yorum, metinleri tıkanmamış bir kutsallığın taşıyıcıları olarak ele alırken, bu türden bir vahiy gücü açığa çıkabilir; örneğin en küçük ayrıntılar, amaçlarına ve gün-

---

[39] Agy., s. 15.

[40] Benjamin, *Reflections*, s. 3. 14-33; Biale, *Gershom Scholem*, s. 105-106.

delik anlamlarına karşılık şimdiki zamanla bir birleşik-konum içerisine yerleştirildiyse, bu durumda eleştirmen, metaforik dilin içerdiği sembolik ağlar aracılığıyla "nesne"nin "kefaret"ini ödeyecekti. "Şimdiki zamanla birleşik konumlanma", arkaik dinsel geçmişin şimdiki zamana göre yeni bir verili anlam olarak "tekrar ele geçirilmediğini" gösterir.[41] Bir başka yönde, çevirmen, diller arasında aracılık ederken, anlamları tek biçimden kurtararak Tanrı kelâmının merkezi gerçekliğine yaklaşmayı sağlayabilirdi. Böylece gerçeklik, "gizi (dilin gizi) tahrip eden bir açılım" olarak değil, "onun hakkını gözeten vahiy" olarak aydınlatılmış olurdu.[42] Sembolist ve Yahudi mistik kaynaklarıyla Benjamin, teolojik öğretiyi yorumsamacı (*hermeneutic*) pratiğe tabi kıldı. Marksizm'in öğelerini özümsedikten sonra bile Benjamin 1931'de şöyle yazıyordu: "Deyim yerindeyse, teolojik bir anlamdan -yani Tevrat'taki kırk dokuz anlam düzeyine dayanan Talmudik öğretiye uygunluktan-başka bir tarzda asla araştırma yapmamış ve düşünmemişimdir."[43] Benjamin'in ifade etmediği şey, metafor mantığıyla tekil anlamların eşzamanlı olarak öteki anlamları vermesiydi.

Eleştirel yorumun vahiy gücünden ayrı olarak Benjamin, özellikle Scholem'in etkisiyle, mesiyanik tarih anlayışını da Yahudiliğe borçluydu. Yahudi cemaatlerinin bin yıldır sürgünde yaşadıkları güçsüzlük, geçmişin kefaretini öderken seküler mutluluk krallığını kuracak bir Mesih'in geleceğine dair beslenen ütopyacı umutla telafi edildi. Ne var ki Benjamin'in benimsediği

---

[41] Pfotenhauer, *Aesthetische Erfahrung*, s. 53; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 210 n., Adorno, "On Walter Benjamin," *Prisms*, s. 233-255.

[42] Alıntı, Arendt, "Introduction," s. 41. Ayrıca bkz. Benjamin, *Illuminations*, s. 69-82, 1923'te yazılan "The Task of the Translator" başlıklı yazı.

[43] Benjamin, *Briefe*, c. 2, s. 524.

ütopyacılık tarzında, bu türden umutlardaki içkin tarihsel gelişme ve süreklilik değil, Scholem'in yorumuna göre, apokaliptik ve aşkın müdahale önemliydi.[44] Scholem aşkın özlemin seküler eylem içinde Siyonistçe yeniden yönlendirilmesi gerektiğini vurgularken, Benjamin, genellikle Yahudi sürgünü perspektifi içinde kaldı: Hayatı, sonsuz bir ertelenmiş umut içinde geçecekti.[45] Scholem'in betimlediği daha eski Yahudi nosyonlarını yeniden canlandıran Benjamin, 1940'da, son denemesinin son iki cümlesinde şunları yazdı: "Yahudiler için gelecek homojen ve hükümsüz bir boşluk haline gelmedi. Bu zamanın tek tek her saniyesinde Mesih'in girebileceği küçük bir kapı vardı."[46] Sembolist ve Kabalist "aktarımlar"ın uzamsal odağını güçlendiren bu tür perspektifler, Benjamin'in çok olağandışı Marksizm'ine güçlü bir anti-evrimci eğilim kazandıracaktı.

Benjamin'in tarihsel kötümserliği, felaketli ve mesiyanik beklentileri dizginsiz biçimde bir araya getirişi, geleneğin sona ereceğine dair güçlü bir duygu beslemesi, Yahudilerin karşı karşıya kaldıkları tehlikelerin Kafka'yla birlikte farkında oluşuyla koşullanmış olabilir.[47] Ne var ki daha genel planda Benjamin, Dünya Savaşı'nın ve bu savaşın kötü toplumsal sonuçlarının, organik olarak birleşmiş, sürekli olarak aktarılan bir kültür duygusunu ya da "deneyim" yapısını parçaladığını öne sürdü. Savaşın gölgesi

---

[44] Scholem, "On the Messianic Idea in Judaism," *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality* içinde (New York, 1971), s. 9-36.

[45] Leon Weseltier, "Gershom Scholem and the Fate of the Jews," *New York Review of Books* 14 Nisan 1977; "On the Messianic Idea," başlıklı denemesinde Scholem ertelenen umutlarla yaşayanların güçsüz konumlarına Siyonist reddiye üzerinde durdu. *(The Messianic Idea,* s. 35-36).

[46] Benjamin, *Illuminations,* s. 264.

[47] Arendt, "Introduction," s. 37.1938'de Adorno'ya yazdığı mektupta, Benjamin Hitler yönetiminde Alman Yahudilerinin kaderinden büyük bir acıyla söz etti. Bkz. *Aesthetics and Politics,* s. 139.

Weimar ve erken Nazi yıllarının üzerine vuruyordu. "The Storyteller"da (1936) Benjamin şunları yazar:

> Sadece dış dünya değil moral dünya görüşümüz de çok kısa bir süre içinde hayal edemeyeceğimiz kadar değişmiştir. Dünya Savaşı'yla birlikte o zamandan beri hiç duraksamayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Deneyim hiçbir zaman stratejik savaşın taktik savaş, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, moral deneyimin iktidarda bulunanlar tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar reddedilmemişti. Okula atlı tramvaylarla giden bir kuşak, şimdi kendini bulutlardan başka her şeyin değiştiği bir gökyüzünün altında buluverdi ve küçük, narin insan bedeni, bu bulutların altında, yıkıcı sellerin ve şiddetli patlamaların ortasında kaldı.[48]

Benjamin'in siyasal sola, önce anarşizme, daha sonra Marksizm'e yönelişi (Weimar'ın sol entelijansiyasının o sırada genel tutumuydu) onun Dünya Savaşı'na gösterdiği tepkileri güçlü biçimde etkiledi. "Zayıflığı" nedeniyle askeri hizmetten muaf tutulmuştu. Bir *zitterer* ya da "korkudan titreyen" biri olduğu için askerliğe uygun olmadığı bildirildi.[49] Bununla birlikte, zehirli gaz savaşının teknolojisi, paletli tanklar ve başka tahrip araçları onun geç burjuva toplumunun "estetikleştirilmiş şiddet"ine dair görüşlerini biçimlendirdi.[50]

Gene de Benjamin bir savaş karşıtı değildi. En azından Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda ve savaşın yarattığı sarsıntılar sırasında, burjuva toplumuna karşı nihilist ve anarşist tutumlar sergiledi (oldukça mesafeli ve edebi bir tarzda olsa da). Dadaistlerin anlam ve tutarsız mantıklarının vahşi ve şiddetli saldırısı,

---

[48] Benjamin, *Illuminations,* s. 84. Benzer anlayışlara "Erfahtung und Armut"da yer verilmiştir; *Illuminationen* (Frankfurt, 1961) içinde, s. 317.

[49] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 20-21.

[50] Benjamin, "Theories of German Fascism" (1930), *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 120-128; Benjamin, "The Work of Art."

onu, büyülü sözcük deneyimleri kadar cezbediyordu.[51] 1918'-den sonra, Scholem'e göre ana babasına (parasal olarak hâlâ onlara bağımlıydı) ve onların toplumsal sınıflarına karşı belirgin bir nihilist ve amoral (ahlak dışı) tutum sergilemeye başladı.[52]

1920'de, "Şiddetin Eleştirisi" başlıklı denemede, "yasa koyucu" şiddete karşı "kutsal" devrimci şiddete eğilim gösterdi; ayrıca, George Sorel'den onaylayarak uzun alıntılar yaptı.[53] Bu anarşist ve "kutsal" biçimi özellikle ayırt eden ve ona "saflık" kazandıran şey, evrimci (diyalektik olmakla birlikte) gelişmeyle dokunmuş Marksçı eylemin araçsal ve amaçlı akılcılığından kurtulmuş olmasıydı.[54] Daha Marksçı bir siyasete yöneldiğinde bile Benjamin, bu erken yıllardaki güçlü apokaliptik damarı muhafaza edecekti.

Hayatının büyük bir bölümünde Benjamin'in "yıkıcılığı", küçümsediği dış "burjuva" dünyadan çok kendi benliğini ya da kişiliğini hedef aldı. Eski kitaplarla, yan yana getirilmiş alıntılarla, mimari parçalar ve harabelerle, fotoğraf ve sinema teknolojileriyle büyülenmesi ve kendi benliğini bir metin ya da bir düşsel montaj olarak "okuması"; bütün bunlar, Benjamin'in nesnelerin şiirsel gücünü açığa çıkarırken, onları açığa çıkaranın öznelliğini yok etme saplantısından geliyordu. Kendini dışavuran bir estetiği erken bir tarihte reddeden[55] ve daha sonra bireyin büyük kent kalabalığı içindeki izlerinin Baudelairevari silinişini betimle-

---

[51] Bkz. Scholem, *Walter Benjamin,* s. 101-104. Burada, Zürih'te yaşayan Alman dadaisti Hugo Ball ile Benjamin'in ilişkisi tartışılır. Ayrıca bkz. Benjamin'in *Reflections*'da füturizm ve dadaizm üzerine yorumları, s. 184, ve "Work of Art," s. 237-238, 250-251.

[52] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 71-72.

[53] Benjamin, *Reflections,* s. 277-300.

[54] Habermas, "Consciousness Raising," s. 55.

[55] Benjamin, *Angelus Novus Ausgewahlte Schriften* 2 (Frankfurt, 1966), s. 372.

yecek olan[56] yazar, hayatı boyuncca kendine dair bir pratik çaresizlik duygusuyla, patolojik kararsızlıkla ve hastalık eğilimiyle kederlenecekti. Bunlar, Benjamin'in en gözde yazarlarından biri olan Proust'ta bulduğu öznel olarak felç edici bazı niteliklerdi.[57] Scholem'e göre, "güzel, melodik ve etkileyici" bir sesi olan Benjamin bazı kişilere (eşi Dora da dahil) kendi bedenine yabancı, kişiliğinin çevresine onu dış dünyadan ayıran bir duvar ören, tinsel, ele geçmez, entelektüel olarak "zihni dağınık" biri olarak görünüyordu.[58] Benjamin, annesinin onun pratik hayata uyumunu sınamak için geliştirdiği bazı küçük gündelik davranış biçimlerinin onda fazla açığa vurmadığı bir inatçılık ve bir sakarlık eğilimi yarattığını acı dolu bir ifadeyle yazar.[59] Aynı "eğitim" türü Kafka'nın da babasına ve dış dünyaya yabancılaşmasına neden olmuştu.[60]

Kişiliğin yükünden kaçmanın bir yolu nesnelerin büyüsüne kapılmakla sağlanır. Bir diğeri, zamansal sürekliliğin anlamını azaltmakta, "salt yerine getirme" alanında kalmakta (buna kişisel, mesleki ya da siyasal olarak çok az sahipti) ve zamansal sürekliliğin yerine, Fransız modernistlerinden alıp özümlediği uzamsal duyarlıkta, yatıyordu. Susan Sontag, Benjamin hakkında "Uzayda," diye yazıyordu, "insan başka bir kişi olabilir. Orada zaman insana içinde hareket edebileceği bir alan sağlamaz: Bizi geriden ileriye doğru iter, bizi şimdiki zamanın dar geçidinden geleceğe sürükler. Ama uzay geniştir, imkânlarla, konumlarla,

---

[56] Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 42-48.
[57] Fuld, *Walter Benjamin,* s. 21.
[58] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 10-11, 34-35, 121-122.
[59] Benjamin, *Reflections,* s. 4.
[60] Bkz. meşhur *Letter to His Father* (New York, 1966).

kesişmelerle, geçitlerle, dolambaçlarla doludur..."[61] Benliğin uzamsal dağılmasının ötesinde benliğin tam olarak tasfiyesi imkânı yatar. Sembolist saplantıyı oluşturan ölüm, Benjamin'in aklından çıkmıyordu ve onun ister barok, Baudelaireci ya da faşist olsun, sanat ve siyaset üzerine düşüncelerinin merkezi temasını oluşturuyordu. 1922-23'de felaketli on yedinci yüzyılın ölüm manzaralarıyla dolu olan *The Origins of German Tragic Drama*'yı (Alman Trajik Dramasının Kökenleri) yazdığı sıralarda, arkadaşı Charlotte Wolf tarafından, ölüm özlemi duyan biri olarak betimlendi.[62] Bunun kanıtları bu dönemde yazdığı çeşitli mektuplarda da bulunabilir.[63]1920'lerin ortasında şöyle yazıyordu: "Bir rüyada kendi hayatımı bir tüfekle savunuyordum. Silah patladığında uyanmadım, ama kendimi bir an orada, bir ceset olarak yatarken gördüm. Ancak o zaman uyandım."[64] 1940'da bu işi morfinle yapacaktı. Büyük bir tehlikeyle karşı karşıyaydı: Nazilerden kaçıyordu. Ancak daha önce, 1932'de de intihara çok yaklaşmıştı.[65] Bu eylem, Baudelaire denemelerinden birinde yazdığı gibi, "gemicilik zamanlarında kentlerin taşıdığı *çok sayıda hastalık* karşısında yapılacak yegâne kahramanca iş," belki de onun "inorganik maddeye olan empati"sinin en yüksek noktasıydı.[66]

Benjamin'in erken entelektüel gelişimine dönersek, Marksizm öncesi başlıca çalışmalarında sembolist ve Yahudi temalarının 1914-23 yıllarının felaketli tarihsel deneyimleriyle iç içe geçtiğini görebiliriz. Alman romantiklerinin sanat eleştirisi üze-

---

[61] Susan Sontag, "The Last Intellectual," *New York Review of Books*, 12 Ekim 1978.
[62] Asja Lacis, *Revolutionar im Beruf*, s. 44.
[63] Benjamin, *Briefe*, c. 1, s. 281, 325 ve 422 (1921-26 yıllarından itibaren).
[64] Benjamin, "Einbahnstrasse," *GS*, IV/1, s. 133.
[65] Scholem, *Walter Benjamin*, s. 207-208, 222-223, 232-233.
[66] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 76.

rine doktora tezinde (1920) Benjamin, romantik öznelcilik ve doğaya tapınma üzerinde durmadı; Schlegel ve Novalis'in Fransız sembolistlerini haber veren özellikleri üzerinde yoğunlaştı. Bu özellikler şunlardı: Yargı olarak değil sanat eserini tamamlama yöntemi ve bu nedenle bizzat şiirsel olan eleştiri; ayrıntıları, bütünü oluşturan monadlar halinde aydınlatmak için mantıktan kopuş ve daldan dala atlayan üslup; şiirsel yorumun şiirselliğin başlıca öznesi olarak anlaşılması; mistik deneyimi seküler form içinde canlı tutmanın bir aracı olarak sanatın amacı; ve belki de en önemlisi, zihnin ve dünyanın birbirini sonsuz yansıtan bir aynalar odası gibi anlaşılması. Ayrıca, romantiklerin organik doğal evrim fikri üzerinde de durmayan Benjamin, romantik tarih anlayışını bir ruhsal kırılma, kriz ve umut duygusunu damıtan mesiyanik bir ütopya özlemi olarak yorumladı.[67]

Bunu Goethe'nin *Wahlverwandtschaften*'i (Gönül Yakınlıkları) üzerine 1923'te yazdığı parlak bir deneme izledi. Benjamin özellikle Nietzche'nin etkisiyle, romanı, sembolist mit nosyonlarıyla yorumladı.[68] Sanat dili aracılığıyla, diyordu, insanlar geçici olarak içgüdüsel kaosun endüstri öncesi mitsel güçlerini ve ilkel barbarlığı belirli bir mesafede tutabilirler. Ne var ki sanat, bunu yaparken, tarihsel zamanın içinde amaçsızca felaketlerin peşinden koşmamak için bu mitsel güçlere hâkim olmalı ve onlara formel bir düzen kazandırmalıdır. Ancak, içgüdüsel kaosun geri

---

[67] Rudbeck, "The Litterary Criticism of Walter Benjamin," s. 31-35; Witte, *Walter Benjamin,* s. 12-13, 93-95. Alman romantizmi ile Fransız sembolizmi arasındaki süreklilik unsurları günümüz edebiyat bilimcilerine aşinadır. Bkz. René Welleck, "Symbolism in Literary History," *Discriminations* (New Haven, 1970), s. 116-119. Mallarmé , Novalis'te derinlemesine incelenmiştir.

[68] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 79'da Benjamin'in I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Nietzche'nin mit anlayışıyla ilgilenişini tartışır. Ayrıca bkz. Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno* (New York, 1978), s. 37.

dönüşü karşısında insan zaafı daima galip gelir. Böylece Benjamin, bu yılların şiddet dolu karışıklığı karşısında gösterdiği tepkileri sembolik biçimde ortaya koyar.[69]

Marksizm öncesi döneminde kaleme aldığı başlıca önemli metinde, *The Origins of German Tragic Drama*'da (1925'te tamamlandı) Benjamin, erken entelektüel ve kişisel gelişiminin bütün izlerini on yedinci yüzyılın melankolik oyunlarının en esoterik ve geniş bilgiye dayanan yorumu içinde bir araya getirdi. Çalışmaya 1916'da, I. Dünya Savaşı sırasında başlaması ve metnin bu türden bağlantılar taşıması anlamlıdır.[70] Benjamin, Alman Barok dramasını, yirminci yüzyıla benzer bir felaket, parçalanma ve kesintililiğin ifadesi olarak, on sekizinci yüzyıl klasik edebiyatıyla zıtlık içinde gördü.

Uzun metodolojik giriş bölümünde Benjamin, kendi eleştirel stratejilerini ortaya koyar. "Şeyler", tarihin somut görüngüleri, amaçsız "yıldızlar"dır. Eleştirmen bunlarla, daha önce birbirinden ayrı olanları bir araya getirerek tarihsel bir "takım yıldızlar kümesi" oluşturur; süreç içinde, bu türden geçmiş nesneler şimdiki zamanın doğruyu yaratan müdahaleleriyle "kefaret öderler."[71] Eleştirmen, bulunmuş parçalara, anlık ayrıntılara ve alıntılara anlam veren "fikirler" kurgulayarak, bellek aracılığıyla sözcükleri iletişimsel olarak değil sembolik olarak kavramanın temelde mevcut olan tarzını yeniler. "Bu nihai olarak Plato'nun tutumu değildir," yorumunda bulunur Benjamin; bu, Cennet'teki

---

[69] Rudbeck, "The Literary Criticism of Walter Benjamin," s. 59-62.

[70] Witte, *Walter Benjamin,* s. 117; Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londra, 1977), s. 66. Witte'de *Trauersptelbuch* tartışmasının yanı sıra bkz. Richard Wolin, "An Aesthetic of Redemption: Benjamin's Path to *Trauerspiel*," *Telos*, 43 (Bahar 1980), 61-90.

[71] Benjamin, *Origin...*, s. 34-36

isim vericinin, "Adem'in tutumudur."[72] İnatçı bir kendi kendini -yokediş içinde Benjamin, ortaya koyduğu metin pek çok felsefi-tarihsel yorumu içeriyor olsa da, eleştirel süreci, karşılıklı anlamları göreli yerlerinden çıkarılan bir alıntılar mozaiğinin üretilmesi olarak kavrıyordu[73] ("bulunmuş nesneler"in bir tür kübist kolajı).

Benjamin, Alman Barok'unu yorumlarken, Goetheci klasik "sembol"e karşılık olarak tarihsel alegori kaynakları ve bir çöküş ve ölüm alanı olarak on yedinci yüzyıl tarih anlayışı üzerinde odaklandı. Dönemin verili askeri, siyasal ve toplumsal felaketleri -Otuz Yıl Savaşları ve sonrası- karşısında Alman barok oyun yazarları her zamanki doğal ortamlarında meydana gelen parçalanmalara ve tahribata anlam veremeyerek, geçici dünyadan sonsuzluğa kaçmak için alegorik yorumlara başvurmuşlardı.[74] Herhangi bir düşünceyi ya da kavramı göstermeden önce kendinde ve diğer şeylere göre önemli olan Goetheci sembol, canlı ve her yönüyle somut bir şey olsa da(Lukács'ın alkışladığı klasik "realizm"), nesneye anlam bahşeden etken, kavramlarla haşır neşir olan alegoristtir. Böylelikle alegori, harap olmuş, nesneleri kendi içinde anlamdan yoksun kalmış bir dünyaya uygun bir tarz olur. Felaket düşüncesi aklından hiç çıkmayan barok oyun yazarı, tarihsel zamanı, sürekli büyüyen bir enkaz yığını olarak algılar. "Alegoriler, düşünce alanı içinde," diye yazıyordu Benjamin, "şeyler alanındaki harabeler gibidir."[75] Barok alegoristler, organik olarak canlı olan bütün modellerde olduğu gibi, doğa ile an-

---

[72] Agy., s. 36-37; buradaki "fikirler" nosyonu için bkz. Hans Hemz Holz, "Prismatischrs Denken," *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1968) s. 89-92.

[73] Benjamin, "çok sistematik ve uygun biçimde düzenlenmiş 600'den fazla alıntı"sını o sırada yazdı (Benjamin, *Briefe,* c. I, s. 339).

[74] Benjamin, *Origin ...*, s. 139-140,224-225.

[75] Agy., s. 178.

tikite arasında klasik bir uyum görecek yerde, aradaki ilişkiyi hem kopmuş hem de çökmüş olarak algıladılar.[76] Bu kederli vizyonun en yüksek noktaya ulaşan alegorisi ölümün çok biçimli temsil edilmesidir: "Melankoli bilgi uğruna dünyaya ihanet eder. Ancak kendini özümleme direnciyle ölü nesneleri kendi düşüncesinde onların kefaretini ödemek için kucaklar."[77] Nitekim tarihsel harabe, insan *fiziği*nin bir ceset olarak tanımlanmasıyla, bir fikrin üstün alegorisiyle, *memento mori* ile (ölüm çağrışımı -çn.) maddi eşitliğe sahip olur.[78] Ancak o zaman bu seçilmiş nesneler kendilerini yansıtarak, bizzat alegorik edebi sürecin yapısını açığa vururlar. Bu süreç içinde "hayat" bu dünyanın şeylerinden akıp gider"[79] ve onlar montaj gibi inorganik tarzlarla "anlam kazanırlar."[80].

Benjamin'in, *Habilitationschrift*'i (doçentlik tezi -çn.) olarak tasarladığı Alman baroğu incelemesi, Frankfurt Üniversitesi tarafından, anlaşılmaz olduğu gerekçesiyle geri çevrildi.[81] Ancak Benjamin de, muhtemelen, tutucu Alman üniversitelerinde (en liberali olan Frankfurt'da bile) akademik kariyer yapmaya pek istekli değildi ve başarılı bir doçentlik tezi vererek babasını bağımsız bir bilgin hayatına yetecek miktarda para göndermesi için ikna etmek istemişti.[82] Ne var ki 1923 krizi babasının iflas etmesine neden oldu. Dolayısıyla daha uzun süre gelir sağlamak artık mümkün değildi. Aynca Benjamin'in yayıncısı iflas ettiğinde, bir gazetede editörlük yapma ve danışman olarak çalışma şansı da

---

[76] Agy., s. 177-179.
[77] Agy., s. 157.
[78] Agy., s. 216-218.
[79] Agy., s. 183.
[80] Peter Bürger, *Theorie der Avant-Garde* (Frankfurt, 1972), s. 95.
[81] Witte, *Walter Benjamin*, s. 140-141; Arendt, "Introduction," s. 24-25.
[82] Benjamin, *Briefe*, c. 1, s. 293.

ortadan kalktı.[83] 1925'ten sonra Benjamin hayatını zar zor edebiyat yayıncılığıyla kazanmaya çalışarak yeni mali duruma uyum sağladı. Buna rağmen olayların 1923'ten sonraki gidişatı, sözde "serbest" entelektüel varoluşunun ekonomik temelleri hakkında eskisine nazaran daha bilinçli olmasını sağladı.[84] 1924-28 yıllarında enflasyon *Mittelstand*'ın (orta sınıflar -çn.) çeşitli kesimlerini Nazilere doğru sürerken ve üniversite mezunları arasında geniş bir akademik proletarya oluşmaya başlarken[85] çağdaş notlar koleksiyonu *Einbahnstrasse*'de yer alan "Alman Enflasyonunun Turu" başlıklı bir metin kaleme aldı. Onu en çok öfkelendiren, orta sınıfların paranın ve maddi çıkarların, toplumun bütün öteki üyelerinin yanı sıra kendi hayatlarını denetleyen etkisini anlamak istememeleri, anlamları boşalmış statü kavramlarından anakronistik biçimde medet ummaları ve kendilerinden daha aşağıda olanlar için bir "istikrarlı sefalet" anlamına gelen savaş öncesinin istikrarına duyduklan nostaljik özlem idi.[86]

Kasım 1923'de Benjamin şöyle yazıyordu: "Almanya'da her kim ciddi bir entelektüel faaliyet yürütürse, en ağır biçimiyle açlık tehdidi altında kalır."[87] Bir entelektüel olarak kendi yoksulluğunun ve proleterleşmesinin yönelttiği tehdit, idealist akademik mandarinlik kültürüne olan hoşnutsuzluğu ve Weimar döneminin gözle görülebilir sınıf mücadeleleri üzerine düşünceleri,

---

[83] "Werkbiographie," *Text und Kritik,* 31/32 (1971), s. 82.
[84] Witte, *Walter Benjamin,* s. 137.
[85] Ringer, *The Decline of the German Mandarins,* s. 61-67.
[86] Benjamin, *Reflections,* s. 70-76. Bkz. Lebovics, *Social Conservatism in Germany and the Crisis of the Middle Classes,* Bölüm 1-2: *Mittlestand* içinde ekonomik sınıf ve maddi çıkar konularından anakronistik toplumsal statü ve ahlaki bireycilik nosyonları lehine kaçınılması konusunda. Benjamin, *Angelus Novus* içinde (s. 422-428) yeniden basılan 1930 tarihli denemesinde gerek *Mittelstand*'ın gerekse pek çok edebiyat entelektüelinin "sahte bilinci"ne yönelik saldırısını genişletti.
[87] Benjamin, *Briefe,* c.1, s. 311.

Benjamin'i yavaş yavaş materyalist bir yöne doğru itiyordu. Bu süreç içinde Benjamin, "feodal" ve aristokratik geçmişin hiyerarşik geleneklerine bilinçli olarak bağlı, sağlam Alman yüksek öğretim kurumu ile kentli Weimar kültürünün geniş demokratik ve sosyalist "özgür entelijansiyası" (çoğu Yahudilerden oluşan) arasındaki "sınıf savaşı"na katıldı.[88] Ancak Benjamin, solun, Tucholsky ve Ossietsky'den (*Weltbühne* gazetesinin önde gelen kişileri) bile daha "yersiz yurtsuz"bir adamı durumundaydı. Onlar hiç olmazsa şimdilik güvenli bir profesyonel konuma sahiptiler. Benjamin ise çevredeki bütün insanlardan ve kesinlikle Adorno'dan daha çok açlık tehdidi ve maddi zorluklarla karşı karşıyaydı. Bu durum, Benjamin'in, "altyapısal zorunluluklar"ı, bunların "dolayımlı" etkisi üzerinde duran genç arkadaşından daha fazla vurgulamasını kısmen sağlamış olabilir. Ana babasının ve kendisinin ekonomik varlıklarını kaybetmeleri ve kıt kanaat geçinebilmek için denemelerini edebi emtialar olarak satmak zorunda kalması, 1920'lerin ortasında giderek Marksizm'e yönelmesinin yegâne değilse de, *dolaysız* sebepleriydi.[89]

1924'te, ekonomik zorlukların başlangıcında, Benjamin ilk kez önemli bir Marksist incelemeyle, Lukács'ın *History and Class Consciousness*'ı (*Tarih ve Sınıf Bilinci*) ile uğraştı. Bu eserden derin bir biçimde etkilenen[90] Benjamin, burjuva toplumu-

---

[88] Profesörler ile bağımsız entelektüeller arasındaki çatışma konusunda bkz. Ringer, *The Decline of the German Mandarins,* s. 161. Sauer, "Weimar Culture"da 1890'dan sonra Almanya'da bir "bağımsız entelijansiya"nın yükselişini kısa ve mükemmel biçimde betimler. 1920'lerde "sol "bağımsız" bir grup hakkında yapılan özenli bir araştırma için bkz. Istvan Deak, *Weimar Germany's Left Intellectuals: A Political History of the Weltbühne and Its Circle* (Berkeley, Calif. 1968). Benjamin'in Üniversite profesörlerinin kültürü ve toplumsal tutumları hakkında kendi reddiyesi için bkz. Fuld, *Walter Benjamin,* s. 234.

[89] Bernd Witte, "Benjamin and Lukács," *New German Critique,* 5 (Bahar 1975),

[90] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 350, 355, 381.

nun krizi hakkında iyimser değildi. Bu kitapta Lukács ya sosyalizm ya barbarlık tarihsel alternatiflerini ortaya koyarken (daha sonra daha ortodoks bağlılığı yüzünden kuşku tohumlarını terk edecekti), Benjamin, proletaryanın zaferini kuşkulu görerek, daha da ileri gitti. Burjuvazi tutulma (*eclipse*) durumunda olsa da, tarihsel gelişme, kendi yıkımıyla büyük bir yangına, ölümcül bir felakete doğru gidiyordu. Faşizmin ortaya çıkışı bunun habercisi olabilirdi. Yegâne umut, proletaryanın sürüklenmeyi durdurmak için müdahale etmesiydi (eskatolojik anlamda). Başından itibaren Benjamin'in Marksizm'i, 1928'de metaforik olarak, dinamite doğru yanarak yaklaşan bir fitil olarak gördüğü tarihsel evrime duyulabilecek her türlü güveni açıktan hedef alıyordu: "Eğer burjuvazinin ortadan kaldırılması, ekonomik ve teknik gelişmenin aşağı yukarı önceden hesaplanabilir belirli bir noktasında gerçekleştirilmezse her şey kaybedilir (enflasyon ve zehirli gaz savaşı bunun yaklaştığını gösteren belirtilerdir). Kıvılcım dinamite ulaşmadan önce, yanmakta olan fitil sökülmelidir. Müdahale anı, tehlike ve tempo, şövalyece olmayan teknik sorunlardır."[91]

Benjamin, bir siyasal bağlanma "deneyimi" olarak bir ara düşündüyse de asla Komünist Partisi'ne katılmadı.[92] Erkek kardeşi Doğu Berlin'in en yoksul mahallelerinde doktor olarak çalışan bir Komünist idi ve o yıllarda Benjamin'i oldukça etkiliyordu.[93] Daha önemlisi, 1924'te Benjamin Asya Lacis adında Letonyalı bir Komünistle tanıştı ve ona aşık oldu. Lacis proleter çocuk tiyatrosunun öncüsüydü. Benjamin'i Brecht'le tanıştırdı, onun

---

[91] Benjamin, "Einbahnstrasse," *GS*, 4:1, s. 122. Witte'nin alıntısı ve analizi, "Benjamin and Lukács"; çeviriyi biraz değiştirdim.
[92] Benjamin, *Briefe*, c. 1, s. 368, 425-426.
[93] Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 43.

Yahudi mistisizmine duyduğu ilgiye savaş açtı ve 1926-27 kışında Moskova'yı ziyaret etmesini sağladı.[94] Benjamin, Moskova'da, konstrüktivist teatral, edebi, sinematik avangard'dan; toplumsal ve teknik deneyimi geliştirmek için "işçi muhabir" kapsamında işçi sınıfıyla kurulan ilişkilerden etkilendi.[95] (Benjamin'in Dora'yla evliliği birkaç yıl içinde sona erdi; yolları bir kez ayrılınca Benjamin ülke dışına pek çok gezi yaptı.)[96] Berlin'e döner dönmez Eisenstein'ın yeni sinemasının özgürleştirici etkilerini heyecanla yazmaya koyuldu. Brecht'le yakın ilişki kurmadan iki yıl önce yazdığı bu deneme kısmen "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" içinde yer alan daha sonraki tezlerinin habercisiydi.[97] Ancak, parasal gücün ortadan kaldırılması kadar, bizzat keşfettiği yeni teknolojinin ve kolektif hayatın potansiyelleri karşısında da coşkuya kapılmasına rağmen, Moskova üzerine özel düşüncelerinde, özellikle de bürokratik parti yönetiminin artan göstergeleri üzerine yaptığı yorumlarda, dikkat çekici bir soğukluk, uzaklık ve ironi vardı.[98]

Benjamin'i komünizme çeken şey, komünizmin Batı burjuvazisinin düşmanı, olumsuzlayıcı bir güç olması ve biraz da Benjamin'in daima kolayca benimseyebileceği ("Üretici Olarak Yazar" ve "Sanat Eseri"nde ortaya koyduğu görüşlere rağmen)[99] pozitif çözümleri temsil etmesiydi. Marksizm, asla tam olarak

---

[94] Agy., s. 42-51; Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 344-359.
[95] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 98-99,117-122.
[96] Lacis, *Revolutionär im Beruf,* s. 51; Witte, "Benjamin and Lukács," s. 15-18, 21-22.
[97] Benjamin, "Diskussion über rüssische Filmkunst und kollektivische kunst überhaupt," (1927), *Alternative,* 56/7 (Ekim-Aralık 1967), 219-220.
[98] Benjamin, *Reflections,* s. 102-110.
[99] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 52.

benimsemediği nihilizm ve anarşizm gibi[100], Benjamin'i geliştirdi ve onun çalışmalarını sağ için hazmedilemez hale getirdi. Scholem 1931'de Benjamin'e, partinin bakış açısından çok uzak olduğu için, Rusların onun "dinamit"ini burjuva kampı dışında kullanmayacakları yorumunda bulundu. Benjamin, verdiği yanıtta bu görüşe karşı çıkmadı; çalışmasının "karşı taraf için yenilip yutulmazlığını, herkes için böyle olması tehlikesini de göze alarak sağlamak için, tıpkı ispirtolu içkiler gibi metile etmeye" çalıştığını yazdı.[101] Benjamin, eserlerindeki Marksist teorik bileşeni çok ciddiye alır ve en azından 1933'den sonra *Kapital*'i, *1844 El Yazmaları*'nı ve Marx'ın siyasal yazılarını büyük bir dikkatle okurken, Karl Kraus'un komünizm anlayışından bir şeyler taşıyordu. Denemesinde bu büyük hiciv yazarından olumlu biçimde söz etti: "Komünizm... onu şeytan alsın; ama Tanrı onu mülk sahiplerinin başlarının üzerinde sürekli bir tehdit olarak tutuyor ve herkesi de dünya malının en yüksek değer olmadığı avuntusuyla açların ve yurtseverlerin cephelerine sürerek onu korumaya zorlamaktan hoşlanıyor."[102] Neredeyse yüz yıl kadar önce Heine de benzer biçimde şunları yazmıştı: "Ulusçuluk taraftarlarına duyduğum nefret yüzünden Komünistleri bile sevebilirim."[103] Buradaki "bile" sözcüğü dikkat çekicidir. Kolektif proleter dayanışması "burjuvazi"nin kendisiyle ilgili saplantısına karşı cezbedici olsa da, Benjamin, bir zamanlar yazdığı gibi, "her koşulda, kendi annemle bile bir birleşik cephe oluşturma"yı[104] başaramayacağını gayet iyi biliyordu.

---

[100] Rolf Tiedemann, "Nachwort" to Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Aeitalterdes Hochkapitalismus* (Frankfurt, 1967), s. 185-190.
[101] Benjamin, *Briefe,* c. 2, s. 531.
[102] Benjamin, *Reflections,* s. 272.
[103] Akt. Fuld, *Walter Benjamin,* s. 217.
[104] Benjamin, *Reflections,* s. ,11.

Benjamin Marksizmi'nin araştırmaya yönelik ve kesin olmayan niteliğinin bir belirtisi, Brecht'in ve onun tiyatro pratiğinin büyüsüne kapıldığı sırada, 1929'da, Brecht'in onun üzerindeki etkisine şiddetle karşı çıkan Adorno'ya biraz daha yaklaşmasıydı (1923'de Frankfurt'ta tanışmışlardı)[105]. Benjamin, Brecht' te bir "ham düşünce" kalitesi bulmuştu. Adorno'nun küçümsediği bu özellik, Benjamin'e göre teorik kaçışları kitlelerin yaşadığı temel maddi gerçekliklerle ilişkili olmaya zorluyordu.[106] Ona göre Brecht, gündelik pleb dilinin deyişleriyle temasta bir tür gerçeklik ilkesine sahipti. Bu dil Benjamin'in kendi tarzında ve düşüncesinde var olan esoterisizmden (anlaşılma zorluğu - çn.) kurtulmasına yardımcı olacaktı.[107] Ancak Benjamin, bir sonraki on yıl boyunca sadece Adorno'yla değil, daha önemlisi, Scholem'in yardımıyla öğrendiği Yahudi mistisizmiyle ve çalışmalarında daima etkisi hissedilen sembolist ve gerçeküstücü modernizmlerle entelektüel bağlantılarını koruyacak kadar Brecht'ten bağımsız oldu. Açıktır ki, ne Brecht'in ne de Adorno'nun Marksizm'i, Benjamin'in her kalıba giren bu formlarını tek başına içerebiliyordu.

Benjamin'in 1925-29 yıllarında Marksizm'e yaklaşması kendi toplumsal rolüne dair anlayışında meydana gelen bir değişiklikle çakıştı ve bu değişiklikten etkilendi. 1924'e kadar (*Habilitationschrift*'inin reddedildiği tarih) içe dönük, mistik ve estetikleştirilmiş bir dünyada yaşamasına ve yazılarının büyük ölçüde bir melankolik entelektüelin kendisine ilişkin narsist düşüncelerini yansıtmasına rağmen, bunu izleyen sekiz yıl içinde Benjamin gazetecilik faaliyetiyle (edebiyat eleştirmeni olarak) daha geniş

---

[105] Benjamin, *Briefe,* c. 2, s. 494; Scholem, *Walter Benjamin,* s. 197-199.
[106] Benjamin, *Understanding Brecht,* s. 81.
[107] Habermas, "Consciousness Raising," s. 31; Arendt, "Introduction," s. 14-16.

bir eğitim görmüş okur kitlesine ulaşmaya çalıştı. Genellikle burjuva entelektüellerinden oluşan okurlarını geleneksel burjuva toplumu ve kültürünün iflasına duyarlı hale getirmeye çalışan Benjamin, kendi edebi faaliyetinin toplumsal temellerini de kapitalist piyasa içinde dikkatle incelemeye çalıştı. Proletaryanın mücadelesine büyük bir sempati duyarken kendi işlevinin, düşmanlık beslese de burjuva kültürel hayatı içinde sadece bir eleştirel güç olduğunu gayet iyi biliyordu.[108] Brecht'in aksine Benjamin asla proletercilik oynamadı ya da yaptığı çalışmalar doğrudan işçi sınıfını hedeflemedi.

Benjamin 1926'da Paris'e taşındı. Seyahatler ve sonraki altı yıl içinde iş bulmak için Berlin'e zorunlu kısa dönüşler dışında 1940'da ölene kadar burada kalacaktı.[109] 1918-24 yıllarında Baudelaire ve Mallarmé'den aldığı sembolist perspektiflerle baroktan romantiklere varıncaya kadar Alman edebiyatını incelemişti. Fransız başkentine varır varmaz Proust[110] ve Valery[111] (çağdaş sembolistler) dahil Fransız edebiyatını, ama aynı zamanda ilk kez çağdaş gerçeküstücüleri ileri düzeyde incelemeye başladı. 1927'de Hofmannsthal'a, Alman edebi akımlarından çok Fransız edebi akımlarıyla ilgilendiğini, onların ruhuna yaklaşmaya çalıştığını yazdı.[112] Bu yıllarda Breton, Aragon ve öteki gerçeküs-tücülerin izledikleri komünizme giden yol onu ilgilendirdiyse de, en çok ilgisini çeken şey bu kişilerin burjuva kültürüne karşı verdikleri gerilla savaşıydı. Harekete ilişkin başlıca yazısında, "Gerçeküstücülük: Avrupa Entelijansiyasının Son Fo-

---

[108] Witte, *Walter Benjamin,* s. ix-xi, 136,162-163.
[109] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 160.
[110] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 395, 403-406, 409-412.
[111] Scholem, *Walter Benjamin*, s. 119.
[112] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 446-447.

toğrafi"nda (1929) gerçeküstücülerin öznel denilen özel benliğin içselliği içinde kamusal alanı açığa çıkarışlarını selamladı. Aynı zamanda, gerçeküstücüleri, emtialaştırılmış dünyadan kopuş olarak betimledi. Onlar nesnelerin "köleleştiren" yüzeylerine kendi materyalist ya da "kutsal olmayan parıltılar"ını yansıtıyorlardı. Böylece Benjamin Paris'in gerçeküstücü deneyimini coşkuyla inceledi. Bu inceleme sırasında metropolisin görsel imgeleri şaşırtıcı bir montaj tarzıyla kaydedildi.[113] Aragon'un *Le Paysan de Paris*'inde kent "şokları"nın damıtılması onu özellikle büyüledi ve bütün *Arkadlar* çalışmasına esin verdi.[114]

Benjamin'in Marksizm'e ve gerçeküstücülere duyduğu ilgi 1928'den sonra gelişirken, taşıdığı sembolist ve Yahudi mistik eğilimler asla azalmamıştı. 1920'lerin sonunda Filistin'e[115] ve 1930'ların ortasında Rusya'ya[116] göç etmeyi hâlâ ciddi biçimde düşünüyordu. 1929'dan sonraki yıllar boyunca, Brecht, Scholem (onlarla mektuplaşıyordu) ve Adorno'yla olan ilişkileri, karşılıklı olarak birbirini dışladığı görülen güçlerin gerilim alanında kalmasına yol açtı. Adorno, New York'a gelmesi için yalvarır (Toplumsal Bilimler Enstitüsü oraya yerleşmişti), Scholem onu Kudüs'e gelmeye zorlarken, Brecht, Danimarka'da kendisine daha yakın yaşamasını tavsiye ediyordu. Benjamin bunların hepsini reddederek Paris'te kalmayı tercih etti.[117] Taşınması halinde arkadaşlarından birine parasal ya da entelektüel olarak bağımlı olmaktan korkuyordu.[118] Bunun yerine her birinin karşısına diğer-

---

[113] Benjamin, *Reflections,* s. 177-192.
[114] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 170.
[115] Agy., s. 173-195; Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 261-262, 278-281, 454-458.
[116] Rosematie Heise, "Der Benjamin Nachlass," *Alternative,* 56/7 (Ekim-Aralık 1967), 188-189.
[117] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 197.
[118] Benjamin, *Briefe,* c. 2, s. 599; Arendt, "Introduction," s. 52.

lerinin perspektifiyle çıktı (çoğu kez üstü kapalı biçimde): Scholem'e karşı Marksizm'i, Adorno'ya karşı siyaseti çıkardı ve Brecht'i, kendi metafiziği ve Baudelaire ile Kafka üzerine yaptığı çalışmayla karşı karşıya getirdi. Böylece, 1938'de kendisini, "bir timsahın demir desteklerle açık tuttuğu çeneleri arasında duran bir adam" olarak betimledi.[119]

Benjamin'in 1930'larda ütopya ile felaketin kontrpuan oluşturduğu yazılarının kişisel art alanında sürekli bir ekonomik güvencesizlik ve dünyanın geleceğine dair artan bir umutsuzluk vardı. Dora'dan 1930'a kadar boşanamadı ve bu tarihe kadar ona karşı mali sorumlulukları üzerine uzun ve acı bir meydan savaşı verdi (ve kaybetti).[120] 1931 ve 1932 yıllarında "ekonomi cephesindeki yorucu savaş" ve Nazilerin güçlenmesi karşısında duyduğu acı Benjamin'i intihara yaklaştırdı.[121] Açıktır ki, pek çok modern yazar için olduğu gibi, Benjamin için de edebi ifade kendi "ayrışma"sına karşı hiç olmazsa geçici bir "panzehir" oluşturuyordu.[122] Bir başka "panzehir", Benjamin'in 1939 Hitler-Stalin paktına kadar eleştirel olarak desteklediği (bürokrasi ve tasfiye mahkemeleri hakkında beslenen kuşkuya rağmen) Sovyetler Birliği'ne bağlanan büyük umutlar olabiliyordu.[123] (Bu, kuşkusuz, Adorno'yla anlaşmazlığında da bir rol oynayacaktı.)

---

[119] Burada Irving Wohlfahrt'ın yaptığı bir saptamayı genişlettim, bkz. "No Man's Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character,'" *Dialectics,* 8:2 (Eylül 1978), 49, ve "On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections," s. 196, Akt. Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 155.

[120] Scholem, *Walter Benjamin,* s. 196-205.

[121] Agy., s. 207-208, 222-223, 232-233.

[122] Benjamin, *Briefe*, c. 2, s. 555-556.

[123] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 150; Scholem, *Walter Benjamin*, s. 274-275; ve Rolf Tiedemann, "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus"; Peter Balthaup (ed.), *Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte* (Frankfurt, s. M., 1978) s. 101-102.

1934 yılının başlarından itibaren Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün sağladığı küçük gelir, entelektüel bakımdan yalnız ve çok yoksul bir hayat süren Benjamin'e bir ölçüde yardımcı oldu. Ancak Horkheimer ve Adorno'nun Birleşik Devletler'de sürgünde bulunan enstitüye katılması için yaptıkları ricalara hep direndi.[124] Nazilerin Fransa'yı işgal etmeleri halinde, Almanya'dan sürülmüş solcu bir Yahudi olarak kendisini içinde bulacağı durumun gayet iyi farkında olmasına rağmen, Adorno'ya 1938'de ısrarla, "Avrupa'da hâlâ savunulacak mevziler var," diyordu.[125] Aynı yıl içinde Adorno'nun "İkinci İmparatorluğun Paris'i"ni yayımlamayı reddetmesi, ekonomik geçimini tehdit ettiği ve yalnızlık duygusunu güçlendirdiği için onu çok şiddetli bir depresyona sürükledi. Ne var ki savaş bulutlarının toplandığı koşullarda, denemenin gözden geçirilmesi büyük zorluklar taşıyordu.[126] Ancak bu en son darbenin ve 1930'ların sonunda yaşadığı parasal zorlukların ötesinde, Almanya'daki Yahudilerin durumunun giderek kötüleşmesinin[127] ve dünya çapında yakın bir felaket duygusunun verdiği acı, Benjamin'i çok kötü etkiledi.[128]

Nazi-Sovyet paktından ve Nazilerin Polonya'yı işgalinden sonra Benjamin tarih üzerine son düşüncelerini kaleme aldı. Burada, bütün evrimci ilerleme nosyonlarını teşhir etti ve "tehlike anında parlayarak hatıra gelen" bir umuttan, "geçmişe ilişkin (bir) umut"tan söz etti. Ne var ki Fransa'nın teslim olmasından üç ay sonra, 26 Eylül 1940'da Benjamin İspanya sınırında hayatına son verdi. Amerikan vizesi almış olmasına rağmen, hiçbir

---

[124] Fuld, *Walter Benjamin*, s. 240-241; Jay, *Dialectical Imagination*, s. 197.
[125] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 197.
[126] Fuld, *Walter Benjamin*, s. 276; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 158.
[127] Benjamin'den Adorno'ya, 9 Aralık 1938, *Aesthetics and Politics*, s. 139.
[128] Örneğin bkz. 1935'te yazdığı mektup, Benjamin, *Briefe* içinde, c. 2, s. 698.

kuvvet onu Amerika'ya götürememişti. Hannah Arendt (Benjamin'i Paris'te tanımıştı) onun Amerika'yla ilgili beklentilerinden söz ederken şöyle der: "İnsanlar muhtemelen onu arabaya koyup 'son Avrupalı' olarak ülkede bir aşağı bir yukarı dolaştırmaktan başka yapacak bir şey bulamayacaklardı.". Vichy rejimi Nazilere yaranmak için Alman sürgünleri fark gözetmeksizin reddettiği için Fransa'dan çıkış vizesi alamayan Benjamin, bir grup sürgünle birlikte, güvenli olmayan bir yoldan Fransa-İspanya sınırını gizlice geçmeyi, oradan Lizbon'a gidip bir gemiyle Amerika'ya hareket etmeyi planladı. Ancak tam da o gün İspanya sınırı kapattı. Yol yorgunu, kalbinden rahatsız, Amerika'ya sürgüne gideceği için mutsuz ve Gestapo'ya teslim edilmekten korkan Benjamin (Paris'teki apartmanında neredeyse yakalanıyordu), on beş morfin tableti yuttu ve acılar içinde öldü.[129]

* * *

Anne ve babasıyla şiddetli ve uzun bir çatışma yaşadığı için burjuvaziyi küçümseyen Benjamin'in aksine Adorno, kendi çocukluğunu kaybolmuş bir cennet, katı gerçekler karşısında bir sığınak olarak gördü ve bundan özgürleşmiş bir ütopyacı gelecek imgesi olarak yararlandı.[130] Başarılı bir şarap tüccarı olan babası, felsefe ve müzikle ilgilenmesine karışmaksızın ona ekonomik güvence sağladı. Adorno, profesyonel bir şarkıcı olan annesi ve teyzesi tarafından yetiştirildi. Teyzesi bir piyano akompanistiydi ve küçük yaşta piyano çalmayı öğreterek müzikle fiilen uğraşma konusunda ona bir model oluşturdu. Estetik olarak gelişmiş bu Alman burjuva ev ortamında Adorno, yerlisi olduğu kentin,

---

[129] Arendt, "Introduction," s. 17-18; Jay, *Dialectical Imagination,* s. 197-198.

[130] Carlo Petazzi, "Studien zu Leben und Werk Adorno," *Text und Kritik 56* (1977), 24; Jürgen Habermas, *Philosophisch Politische Profile* (Frankfurt, 1971). s. 188-189; George Lichtheim, "Adorno," *From Marx to Hegel* içinde, s. 128.

Frankfurt'un liberal havası, I. Dünya Savaşı sırasında savaşamayacak ya da savaşın Alman toplumu üzerinde yarattığı derin etkiyi yaşayamayacak kadar genç olması sayesinde Alman siyasal gerçekliklerinden korundu.[131] 1914'te sadece on bir yaşındaydı.

1920'lerin başında Adorno burjuva toplumunun krizini, 1924'te doktorasını alacağı Frankfurt Üniversitesi'nde uğraştığı felsefi sorunlar aracılığıyla hissetti. Burada ortodoks olmayan neo-Kantçı Hans Cornelius'la çalıştı. Cornelius'un seminerlerinde, hayat boyu dostu ve daha sonra çalışma arkadaşı olan Max Horkheimer'la tanıştı. Adorno ve Horkheimer, Edmund Husserl'in fenomenolojik perspektiflerine birlikte ilgi duydular ve bunda, burjuva idealizminin yaşadığı krizin ve çözülmenin en açık biçimde ifade edildiğini hissettiler. Adorno doktora tezinde, Husserl'in kesin bilgiyi dünyadaki nesnelerde, "kendinde şeyler"de bulma girişimini incelerken, Husserl'in böylesine geçici fenomenlerin doğruya ulaşmak için gerekli zemini vermeyecekleri korkusunu vurguladı.[132] Ancak daha sonraki bakışının akademik olmayan kaynakları vardı. Ernst Bloch'un *Geist der Utopie*'sinden (1918) derin biçimde etkilenmişti. Bu kitap ütopyacı dışavurumcu motifleri mesiyanik umut ve eskatolojik Marksizm'le bağlantılı olarak kullanıyordu. Lukács ve Benjamin'in bu dönemdeki çalışmaları bu apokaliptik vizyonun güçlü unsurlarını paylaşırken, Adorno, ötekilerin aksine bunun içinde çerçevelendiği dışavurumcu biçimle ilgilendi.[133] 1942'de Bloch'tan, "sözcük bilgisinin ve ifadesinin bir ve aynı olduğu Dışavurumculuk'un felsefecisi," olarak söz etti ve bunun "Almanya'da hoş

---

[131] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 1-2.
[132] Agy., s. 3-10.
[133] Petazzi, "Studien," s. 27-28.

karşılanmadığı"nı belirtti.[134] Daha sonra, Schoenberg ve Kafka'nın genellikle retoriksel dışavurumcu işlemleri nasıl nesneleştirdiklerini vurgulayan Adorno'nun, kültürel çözülmenin serbest bıraktığı imkânlarla ilgili ilk kesin deneyimi, dışavurumcu hareket aracılığıyla gerçekleşti.[135] Daha en başından beri Adorno'nun sıkışmış öznelliğe duyduğu ilgi, Benjamin'in sembolistlerin kişisel ifadeye ilişkin lengüistik uzaklıklarından duyduğu hazza ters düşüyordu.

Schoenberg'in hayranı Alban Berg, 1924 baharında dışavurumcu başeseri *Wozzeck*'in temsili için Frankfurt'a geldi. Adorno müzikten derin biçimde etkilendi, besteciyle tanıştı ve birlikte Adorno'nun Viyana'ya gelip Berg'in kompozisyon öğrencisi olmasına karar verdiler. Avusturya'nın başkentinde geçirdiği bu iki yıl (1925-26), bir estetik ve toplumsal düşünür olarak Adorno için çok önemli bir dönemdi. I. Dünya Sava-şı'ndan önceki on yıl içinde ve özellikle 1918'de Habsburg monarşisinin devrilmesinden sonra Viyana, barok Katolik ve Em-peryal geçmişin içi boş kabuğu olarak yaşıyordu. Kent, süregi-den bürokratik boğulmanın ve 1920'lerde yeni ekonomik hastalığın artırdığı yoksunluk ve yavaş ölümden artakalanlarla doluydu.[136] Aristokrat ve burjuva gelenekler, çağdaş Berlinli dadaistler ve konstrüktivistler arasında olduğu gibi, sadece sanatçılar tarafından terk edilmiş ya da saldırıya uğramış değildi, aynı zamanda görülebilir bir ölüm katılaşması içindeydi: Viyana'nın en yetenekli yazar ve müzisyenleri -Musil, Broch, Hofmannsthal, Kraus,

---

[134] Akt. Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 4.

[135] On sekiz yaşında yazdığı ilk yayımlanmış makalesi dışavurumcu yazındaki geleneksel formların dağılışını gösteriyordu: T. Wiesengrund, "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur kritik neuer Dichtung," *Die Neue Schaubühne,* 2:9 (1920), 233-236. *GS* içinde yeniden basıldı, c. 2, s. 609-611.

[136] Johnston, *The Austrian Mind,* s. 73-75,391-392.

Schoenberg, Berg ve Webern (Praglı Kafka'yla birlikte)- geleneksel toplumsal ve kültürel formlardan kurtulmaktan çok, bu formların kendilerini tahrip edişlerini ve tükenişlerini *içerden* kanıtlamak gerektiğini hissediyorlardı. Geleneğin sadece tarihsel olarak zorunlu üstünlüğü sayesinde içinde yaşadığı bu içkin perspektif (eş zamanlı olarak "yüceltilen" ve "korunan" bir Hegelci *Aufhebung* ya da "olumsuzlama" için mükemmel bir paradigma) Adorno'nun toplumsal ve estetik analizindeki tarihsel yöntemin sabit özelliklerinden birini oluşturacaktı.

Eserleri Adorno'yu özellikle etkileyen Schoenberg'e göre, çokseslilığin gerekçesi, müzikal mantığın on dokuzuncu yüzyılda geliştirdiği iç evrimde yatıyordu. Schoenberg sadece bu nesnel açımlamayı klasik tonal merkezin nihai çözülmesine doğru geliştirmekteydi.[137] Adorno, 1925'de, tarihsel geleneğe duyulan ilginin Schoenberg'in kültürel radikalizmini gerektirdiğini öne sürdü. Tutucular bu durumu moderne karşı giriştikleri saldırıları haklı çıkarmak için kullandılar. 1929'da Adorno, değişime gösterilen bu direnişi Marksist açıdan değerlendirdi, yani sınıfsal ayrıcalığın ideolojik amaçlarına hizmet eden bir tutum olarak yorumladı: "Eserlerin tarih içinde çürüyüp dağılmasını tartışmak, gerici bir amaca hizmet eder; sınıf ayrıcalığı olarak kültür ideolojisi değerli malların ortadan kalkması olgusunu tolere etmeyecektir. Bu malların sonsuza kadar var olması, sınıfın kendi varlığının sonsuzluğunun garantisi olarak görülür."[138]

1920'lerin sonunda Adorno, geleneğin kibirli bir tutumla yıkılmasının değil, diyalektik biçimde aşılmasının zorunlu olduğunu vurguladı. Schoenberg'in öğrencisi Webern'deki dışavurum-

---

[117] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 13-14; Schoenberg'un *Harmonielehre*'sinin (1911) incelendiği yer.

[118] Agy., s. 44-45.

culuğun, romantik bireyciliğin tarihsel olarak tamamlanması ve eşzamanlı olarak tersine çevrilerek kavranması gerektiğini yazdı; gelenekte benzer bir ters çevrilme Berg'in *Wozzeck*'iyle tamamlanıyordu.[139] 1932'de Adorno, Schoenberg'in, parçalanan ego ve bilinçaltı baskısına dair Freud benzeri açıklamasının radikal ve yeni nesnel müzikal araçlar gerektirdiğini öne sürdü: Yapay armonilerin sonu ve dizonansın özgürleşmesi. Bunlar zorunlu dışavurumcu materyalin formel iletimini sağlayacaktı.[140]

Schoenberg'in kökleri belirgin olarak *fin-de-siecle* Viyana estetizmine karşı isyanda yatıyordu. Derin bir hayranlık duyduğu Viyanalı Karl Kraus ve mimar Adolf Loos gibi, Schoenberg de şiirsel dile izlenimciliğin "hayali" görünüşlerine, *art nouveau*'ya, sembolist "güzelliğe" karşı modern "gerçekler"i savundu.[141] Schoenberg'in eserlerinde sanat kişisel ıstırabın (cinsel ya da başka) duygusal "gerçekleri"nin radikal dışavurumu için hayati bir araç haline gelir. Schoenberg'in teorik yazıları "ifade"nin nesnel müzikal materyalle nasıl geliştirileceğini açıklığa kavuştururken (böylece kendisini Werfel ve Toller gibi, daha saf öznel dışavurumculardan açık bir biçimde ayırıyordu); özellikle 1914'ten önce, bizzat müziğin patlayıcı dinamikleri ve yoğun duygusal aşırı yüklenmesi konusunda herhangi bir yanlış anlama yoktur.[142]

---

[139] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 15,20.

[140] Adorno, "On the Social Situation of Music," *Telos*, 35 (Bahar 1978), 133-137. Özgün olarak Frankfurt Estitüsü'nün gazetesi *Zeitschrift fur Sozialforschung*'un ilk baskısında yayımlandı.

[141] Allan Janik ve Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York, 1973), s. 67-112.

[142] Bu en iyi şekilde Schoenberg'in analizinde görülür; bkz. Schorske, *Fin de Siecle Vienna*, s. 344-364 ve Charles Rosen, *Arnold Schoenberg*, 1-22. İkinci bölümde görüldüğü gibi, Walter Sokel'in nesnelleştirilmiş ve öznel dışavurumculuk

Ancak duygusal isyan siyasal bağlanma anlamına gelmiyordu. Schoenberg, belli başlı Viyana sanatçılarının çoğu gibi, bir "estet" olmasa da, bir kültürel devrimci olarak kaldı. Paris, Berlin ve Moskova'da modernist isyancılar kendi sanatlarını 1918'den sonraki devrimci eyleme bağlamaya çalışıyorlardı. Bu arada Schoenberg'in burjuva toplumuna karşı verdiği savaş, "Özel Müzik Performansı Derneği"nin mabedinde örgütlü bir biçim kazandı. 1918'den 1921'e kadar Schoenberg'in birlikte çalıştığı öğrencilerden oluşan bir çevre müzik üretiminde ve üretilen müziğin dinleyiciye ulaşmasında görülen ticari baskılardan kaçınmak için, gerekli araçları oluşturmaya çalıştı.[143] Bu özel modernist zümrenin bir kısmı, kitleleri ve emtialaştırılmış dünyayı mümkün olduğu kadar uzak tutarak, 1920'lerin sonuna kadar Schoenberg'in çevresinde kalmaya devam etti ve Adorno'ya derinden bağlandı[144] (Berg'in kişisel olarak daha kolay ulaşılabilir olmasına rağmen).[145] Adorno'nun bu avangard çevreyle yaşadığı deneyim, geç burjuva toplumda eleştirel "olumsuzlama"nın mevcut biçimleri hakkında kendi anlayışını oluşturması bakımından önemliydi. Marksist kategorilerin yardımıyla oluşturulan verili felsefi forma rağmen, Adorno'nun "olumsuzlama" anlayışı siyasal ağırlık ve sınıf analizinden genellikle yoksun olacaktı. Hiçbir kolektif devrimci "özne" olmadığı için, umulabilecek tek şey, baskıcı toplumsal bütüne karşı avangard'ın protestosu ve avangard eserde ifade edilen ütopyacı üstünlüğün diyalektik "momentleri" idi.

---

arasında yaptığı ayrımı temel aldım. Bkz. Walter Sokel, *The Writer in Extremis*, s. 50-51, 106-113,161.

[143] Rosen, *Schoenberg*, s. 65-69.

[144] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 22.

[145] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 15-16.

1920'lerin sonunda Adorno, Frankfurt'ta doktora sonrası çalışmasını tamamlarken, zamanının büyük kısmını Horkheimer'le geçirdi. Daha sonra, 1930'da Berlin'e taşındı. Burada, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin ve Bertolt Brecht'in içinde yer aldığı entelektüel çevreye katıldı.[146] Hepsi modernist toplumsal düşünce ve sanata çok şey borçlu olan bu kişiler, resmi komünist versiyonlarla değişik bir eleştirel Marksist estetik geliştirmeye çalışıyorlardı. Adorno'nun Marksist analiz yöntemini kavradığına ilk kez bu yıllarda tanık olundu. Pek çok arkadaşıyla birlikte Adorno, Lukács'ın *History and Class Consciousnes*'ından derin biçimde etkilendi ve 1928'de Lukács'ın burjuva ideolojisine yönelttiği eleştirilere kendi yazılarında yer verdi.[147] (*Ideologiekrik*'i Benjamin'den çok Horkheimer'la paylaştı; Benjamin'in yazıları bu toplumsal analiz modelinden görece özgürdü.)[148] Ancak, Adorno ve Horkheimer, Lukács'ın perspektifini *History and Class Consciousness*'ın görece eleştirel biçimi içinde bile tam olarak benimsemediler. İkisi de Lukács'ın "kimlik teorisi"ni, nesnel tarih anlayışı ile proleter sınıf bilincinin, ancak proletarya Komünist Partisi'nin yönetimindeyse birlik halinde olacağı iddasını tamamen reddetti. Onlara göre teori ile pratik arasındaki ilişkinin oldukça dolayımlı olması gerekiyordu; teorinin geçerliliği, partinin ya da işçi sınıfının araçsal ihtiyaçlarından kesinlikle bağımsız olacaktı.[149] Adorno, fırsat oldukça proletaryayı ezen sınıfın haksızlıklarından söz ettiyse de, sanki bireyi tarihsel olarak ve dolayımlı bir toplumsal bütünün içinde kavrıyormuş gibi, kendi felsefi konumunu tekil akılcı öznede

---

[146] Agy., s. 17-20.
[147] Agy., s. 20-21, 25-28.
[148] Lindner, "Herrscaft als Trauma," s. 82.
[149] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 27-32.

köklendirdi. Adorno, 1920'nin başlarından itibaren yaptığı kültür eleştirilerinde, tekil yazar ya da müzisyenin, kendi eserini mevcut toplumsal kolektiflere bir katkı olarak yorumlamak suretiyle değil, kendi estetik materyalinin içsel sorunlarını çözerek toplumsal amaçlara en iyi şekilde hizmet edeceğini tekrar tekrar vurguladı[150] (onun 1930'larda Brecht ve Benjamin'e karşı kullandığını gördüğümüz bir argümandır bu).

Adorno bu tür kaygılardan hareketle, Benjamin'in 1930'larm ortasındaki siyasal konumunu Brecht ve Lukács'ınkine tehlikeli biçimde yakın bulacaktı. Benjamin'in 1930'ların ortasında yaptığı çalışmaların eleştirelliğine rağmen, Adorno, onun 1928-31 yıllarındaki bazı yazılarından, özellikle *Pre-Marxist Origin of German Tragic Drama*'ya yazdığı metodolojik girişten güçlü biçimde etkilenmişti. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics* adlı kitabında, Benjamin'in kendi yöntemini açıkladığı bu bölümün, Adorno'nun kendi Marksçı analiz formu üzerinde yarattığı etkiyi ikna edici biçimde kanıtlamıştır (ikisi 1929'da bu konuda uzun bir görüşme yapmışlardı). Buck-Morss, kitabında, Adorno'yu, 1931'den sonra Horkheimer'ın önderlik ettiği Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün öteki üyelerinden ayırmaya çalışır (ancak Adorno Enstitü'ye yedi yıl katılmadı). Buck- Morss, özellikle Adorno'nun "Felsefenin Sahicili̇ği" başlıklı yazısını ve Frankfurt Üniversitesi felsefe fakültesinin yeni bir üyesi olarak yaptığı açılış konuşmasını ve 1932'de yazdığı, "Doğal Tarih Düşüncesi"ni kullanarak, Adorno'nun tarihi nasıl "görüngüler içindeki somut birleşik-konumlar" ve çoğu kez bunun görünüşte en ayrıntılı detayları olarak gördüğünü ortaya koymuştur. Burjuva toplumsal düşüncesini Hegel, Marx ve

---

[150] Agy., s. 82-87.

Freud'dan aldığı felsefi kategorilerle deşifre etme çabası üzerinde yoğunlaşan Horkheimer'ın aksine Adorno, kültürel ürünlerin ampirik, kavramsız ayrıntılarının en mikroskopik analizleri üzerinde durdu. Bu ayrıntıların anlamı toplumsal bütünün eşsiz ve somut bir materyal "görünümü" olarak, önceden kestirilemeyen hallerinde yatar. Felsefecinin amacı evrensel ya da tarihin ötesindeki, hayali (Horkheimer bunu kabul edecekti) doğruları bulmaya çalışmak değil, süreksiz, geçişsel özelliklerin "bir aradalığını" yorumlamaktı. Bunlar, görüngüleri oluşturanların (caz müzisyeni ya da Schoenberg gibi) bilinçli olarak kavramadıkları geçici bir tarihsel doğrunun ölçüsüne tabi olmalıydılar.[151] Çarpıcı biçimde Benjamin'inkine benzer bir dil kullanan Adorno açılış konuşmasında şöyle diyordu:

> Felsefenin okumak zorunda olduğu metin çelişkin ve parçalıdır.... Otantik felsefi yorum, sorunun ardında yatmakta olan sabit bir anlamla buluşmaz, onu ansızın anlıksal olarak aydınlatır ve aynı zamanda tüketir.... Analitik olarak yalıtılmış unsurların yan yana getirilmesiyle önceden kararlaştırılmadan yapılan yorum ve bu türden yorumun gücüyle gerçeğin aydınlatılması, otantik olarak materyalist olan her bilginin programıdır.... Aslında zihin için gerçeği bütünlüklü olarak üretmek ya da kavramak mümkün değildir; ancak ayrıntılara nüfuz etmek, mevcut olduğu kadarıyla gerçeklik kütlesini minyatür olarak keşfetmek, mümkün olabilir.[152]

Tarih ancak şimdiki zaman içindeki konumumuza kaçınılmaz biçimde göndermede bulunarak kendi anlamını kazandı ve felsefi olarak bilinen öznenin taşıdığı anlamların, bu anlamlar kültürel materyalin somut anlık ayrıntıları içinde çökelmiş olduğu kada-

---

[151] Agy., özellikle s. 44-46, 88-114. Ayrıca bkz. Lindner, "Herrschaft als Trauma," s. 78-91.

[152] Adorno, "The Actuality of Philosophy," *Telos,* 31 (Bahar 1977), 126-127, 133.

rıyla, deşifre edilmesini gerektirdi.[153] Bütün bunlar Benjamin'in *Trauerspielbuch*'a yazdığı girişte ortaya konulmuştu. Ancak Adorno Marksist öncesi Benjamin'i kavrayışında çok seçiciydi. Bu sadece Adorno'nun Benjamin'in kendi içkin eleştiri ve mikroskopik analiz yöntemini içinde tasavvur ettiği teolojik ve mistik olumlama biçimlerinden kaçınmasıyla ilgili değildi.[154] Benjamin'in eleştirel lengüistik müdahale nosyonunu, tarihsel olarak evrimsel zamandan aldığı uzamsal birleşik-konumlar yorumunu Adorno asla paylaşmadı; 1925 kadar erken bir tarihte kültürel geleneğin geçici, diyalektik *Aufhebung*'unda ısrar etti. Aynı şekilde, Benjamin'in erken ve geç yazıları yazara ait öznelliğin (yorumlanmış metinlerin ya da kendisinin) giderilmesi yönünde baskı yaparken, Adorno daima bir özne-nesne dolayımında ısrar etti. Benjamin'in tarihsel eleştiri yöntemi kariyeri boyunca metaforik olarak şiirsel ve gayri şahsi çizgiler izleyerek, sembolistlerin esinlediği hayalci aktarımlar bağlantısıyla sürdü (bu "imgeler" sanki Marksçı ya da öteki görüşlerin etkilediği biri tarafından üretilmiş gibi). Öte yanda Adorno, kendi mikroskopik ayrıntılarını, sosyolojik ve felsefik kategorilerin yardımıyla, özellikle ve sistematik biçimde yorumladı. Tehdit edilen tekil kişiliğin dışavurumcu ifadesi onun benimsediği hammadde iken (Benjamin bunu çok önce kendi "öz"ü olan bir burjuva zihin meşguliyetinin ürünü olarak reddetmişti), Adorno kendi verilerini, Benjamin'in "aktarımlar"ının izin vermediği bir tarzda teorik olarak yorumladı.

Benjamin'in bazı yöntemlerinden etkiler taşıyan ilk Marksçı eleştiri metninde, "Die Öper Wozzeck"de bile (1929) Adorno

---

[153] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 50-53.

[154] Buck-Morss'un *Trauerspielbuch*'un girişi ile Adorno'nun yöntemi arasında gördüğü başlıca ayrım budur. Bkz. *Origin of Negative Dialectics*'de s. 90-95.

kendisinden daha yaşlı arkadaşıyla arasına bir mesafe koydu. Berg'in niyetlerine rağmen, dışavurumcu müziğin içsel mantığı ile çağdaş toplumun eleştirel Marksist kavranışı arasında yapısal bir birleşme vardı. Adorno şunu iddia ediyordu: "Her bireyin çektiği acı sınıf mücadelesine girmiş ve burjuva toplumunun sürekliliğinin karşısında yer almıştır."[155]. "Sınıf mücadelesi"ne yapılan gönderme Adorno için alışılmış olmasa da, bu, dışavurumcu öznelliğin diyalektik teoriyle incelenmesi anlamına gelmiyordu. Benjamin ile Adorno arasında 1930'ların sonunda ortaya çıkan karşıtlıklar, 1928'den sonra Benjamin'de meydana gelen değişikliklerle, barok dönemden hızla uzaklaşmasıyla -Adorno'nun onu dönmeye zorladığı analiz yöntemi- değil, daha çok iki düşünürün "kariyerleri"nin erken aşamalarından itibaren sergiledikleri farklılıkların daha grafik biçimde açımlanmasıyla ilgiliydi.[156] İki düşünürün 1928'den önceki formatif yıllarının son karşıtlıklarından birini burada belirtmek yerinde olabilir. Görebildiğimiz kadarıyla, bu karşıtlık, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Benjamin'in anarşist nitelikte devrimci alt tonlar taşıması, Almanya'daki enflasyondan etkilenerek kendi durumunu 1920'lerin proletaryasının durumuyla özdeşlemese bile benzeştirmesiyle ilgiliydi. Bu

---

[155] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 23 ve 211.

[156] Bu noktayı vurguladım; çünkü Buck-Morss, Adorno üzerine yazdığı önemli kitapta onun Benjamin eleştirilerini bütünüyle Adorno'nun perspektifinden, yani Benjamin ile 1928-29'da sözde paylaştıkları bir "ortak program"dan kopuşunun sonucu olarak görür. Ne var ki bu yıllarda Adorno, göstermeye çalıştığım gibi Benjamin konusunda oldukça seçmeciydi. Buck-Morss, Benjamin'in erken eserleri (gerçeküstücülükten ve 1920'lerin sonunda Brecht'ten önce) aslında Benjamin'in daha sonraki kendi düşüncesinden çok Adorno'nun bu eserleri anlayış tarzına göre yorumlar. Peter Hohendahl'ın *The Origin of Negative Dialectics* üzerine yaptığı mükemmel incelemede bu açıkça görülür, bkz. *Telos*, 34 (Kış, 1977-78), 34-137. 1950'lerde Adorno, Benjamin'in Marksizm öncesi yazılarında, *Arcades* incelemesi ve "Work of Art" denemesinin köklerini göstererek onda devamlılıklar bulmaktaydı. Örneğin bkz. "A Portrait of Walter Benjamin," *Prisms*, s. 227-242.

özelliklerin her ikisi de Adorno'nun tutumuna yabancıydı. Bu tutumda Marksist analitik yöntemler depolitize edilmiş biçimlerde ve işçi sınıfına pek az göndermeyle kullanılıyordu.

Lukács ve Benjamin'in eleştirel yöntemlerinin oldukça seçmeci biçimde özümlenmesinden ve ilk kez ortaya konulan Freudcu kategorilerden tamamen ayrı olarak, Adorno'nun erken Marksist incelemeleri Weimar Cumhuriyeti'ndeki belli başlı siyasal gelişmelerin damgasını taşır: 1923 enflasyonunun ardından büyük bir hızla gelişen Alman endüstrisi içindeki rasyonalizasyon ve tekelleşme süreci. Sermayenin giderek yoğunlaşması, daha küçük işletmelerin satılması yönünde artan bir eğilim; piyasa mekanizmalarını ve rekabet dinamiklerini aşma, fiyatları sabit tutma ve doğrudan doğruya tüketici talebi yaratma eğiliminin artması; iş üretkenliğini artırmak, kendiliğinden işlemleri azaltmak için Amerikan kitlesel üretim tekniklerinin kullanılması ve iş sürecinin rasyonelleştirilmesi; ileri teknoloji kültü, idari etkinlik ve "duygudan arınmışlık"[157]... Weimar Cumhuriyeti'nin rekabet ötesi, postliberal kapitalizminin bütün bu özellikleri Frankfurt Okulu'nun çalışmalarında teorik olarak ele alınacaktı. Okulun yayın organı *Zeitschrift der Sozialforschung*'un ilk sayısında Adorno, müziğin toplumsal analiziyle ilgili ilk önemli yorumunu yayımladı. Bu analiz bu türden idari kapitalizm süreçlerini[158] Friedrich Pollock'tan birkaç yıl önce ortaya koyuyordu. Pollock daha sonra "tekelci devlet kapitalizmi" teorisiyle bu ge-

---

[157] Özellikle bkz. Robert Bready, *The Rationalization Movement in German Industry: A Study in the Evolution of Economic Planning* (New York, 1970). Weimar tarihinin bu yönünün Frankfurt Okulu ile ilişkisi konusunda bkz. Slater, *Origins and Significance of the Frankfurt School*, s. 16-21.

[158] Adorno, "On the Social Situation of Music," s. 128-164.

lişmeleri Enstitü için kavramsallaştıracaktı.[159] Buna göre, artık devlet rekabetçiliğin ötesine geçen bir tarzda, ekonominin teknik ve idari denetimini ve eşgüdümünü anonimleştirecek şekilde işliyordu.[160] Bu, Frankfurt Okulu'nun taşıdığı Marksçı analiz damgasının önemli bir belirtisi olacak ve tarzını, 1940'larda Adorno ile Horkheimer'in, içinde "Kültür Endüstrisi" bölümünün yer aldığı *The Dialectic of Enlightenment* başlıklı önemli ortak çalışmalarında bulacaktı.

"Müziğin Toplumsal Durumu" (1932) başlıklı iki denemede Adorno, rasyonalizasyon sürecinin yarattığı tarihsel değişimleri, oldukça dolaylı bir tarzda, 1920'lerin Weimar kültüründeki "Neue Sachlichkeit" ya da nesnelci müzik kapsamında değerlendirdi. Aradaki bağlantı zorlama değildi: Bu akımla ilişkili olan pek çok yazar, sanatçı ve besteci, romantik ve dışavurumcu öznelliğin kendi eserlerindeki kalıntılarını yok etmek için çeşitli girişimlerde bulunurlarken, Amerikan (ya da Sovyet) teknoloji kültüne olumlu tepki gösteriyorlardı.[161] Schoenberg'in müziğinin kendi materyalinin öznel psişik kaynaklarından, "gerçekçi" nesnelciler olan Stravinsky ve Hindemith'ten kaynaklanan diyalektik bir nesnel düzen ilkesini geliştirdiği yerde, Adorno, onla-

---

[159] Bkz. Jay, *Dialectical Imagination,* Pollock'un eseri üzerine, s. 152-155.1917 gibi erken bir tarihten itibaren Adomo ailesinin bir dostu olan ve on yıllarca yakınlığını sürdüren Siegfried Kraucer, işgücünün rasyonelleştirilişini ve 1920'lerde makine ve iletim hattının kullanılışını incelemişti; bkz. *Die Angestellten* (Frankfurt 1930). Bir Kracauer denemesi olan, 1927 tarihli "Das Ornament der Masse" (*New German Critique*'de [s. 5, Bahar 1975] 'The Mass Ornament" adıyla çevrilip basıldı) popüler kültür formlarında teknikleşmenin etkisini incelemişti. Kracauer ve onun Adomo'yla ilişkileri konusunda bkz. Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer," *Salmagundi,* 31/32 (Güz, 1975-Kış, 1976), 49-106.

[160] Slater, *Origin and Significance of the Frankfurt School,* s. 20-21.

[161] Weimar sanatında ve toplumsal düşüncesinde çok yaygın olan *Neue Sachlichkeit* fenomeni için bkz. Willett, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933* ve Lethen, *Neue Sachlichkeit.*

rın pre-burjuva müzikal formlara anakronistik dönüşlerinde, bütün bireysel dışavurumun yapay olarak geçersiz kaldığını öne sürüyordu. Adorno, Schoenberg ve Berg savunusunda, onların Viyanalı çağdaşları, Karl Kraus, Adolph Loos, Sigmund Freud ve Oskar Kokoscka'dan gelen paralel motifler kullandı.[162] Bu Viyana kültürünün, çağdaş toplumda bireysel dışavurumun ne kadar kısa devreli olduğunun kanıtlanmasıyla, giderek teknikleşmiş ve rasyonelleşmiş toplumsal bütüne karşı güçlü bir protestoya vardığı yerde, Stravinsky, Hindemith ve yeni "nesnelciler," en ileri düzeyde sanayileşmiş ekonomilerde benliğin yabancılaştığı görüşünü benimsiyorlardı: "Yüksek düzeyde sanayileşmiş bir ekonomik bağlamın mülkiyetçi-anonim örgütlenmesi, uyumlulaştırıcı bir imge olarak görünen nesnelci müzik içinde ifade edilmiştir." Hem bestelenmesi hem de yeniden üretilmesi anlamında nesnelci müzik, aynı "özgürlük... kısıtlamasını ve müziğin dışında, toplumsal ve ekonomik gelişmelerde yaşanan teknikleştirmeye ve rasyonelleştirmeye yönelik aynı eğilimleri" sergiler. "Makinenin mükemmelleşmesi ve insani emek güçlerinin mekanik güçlerle yer değiştirmesi, müzikte de bir gerçeklik meselesi haline gelmiştir."[163] Ancak, "rekabetçi kapitalizmden tekelci kapitalizme geçiş" (Adorno buna özgül olarak değinir), ki toplumu daha "rasyonelleşmiş" hale getirdiği görülen süreçlerde gizlenir daha eski liberal burjuva düzenden bile daha akıldışı bir düzenin yaratılması olarak anlaşılmalıdır.[164] (Buradaki "akıldışı", toplumsal kaynakların Marksçı anlamda gerçek insani ihtiyaçların karşılanmasına ters düşecek şekilde kullanılması anlamına gelir.)

---

[162] Adorno, "On Social Situation of Music," s. 133-138.
[163] Agy., s. 148.
[164] Agy., s. 149.

Böylelikle Adorno, Weimar Cunmhuriyeti'nin Amerikan etkisi altındaki ekonomisinde, 1944-45'de Birleşik Devletler'de yazılan *Dialectic of Enlightenment*'da tam ifadesini bulacak çağdaş kapitalist toplum görüşünü ilk kez ortaya koydu. İdari kapitalizmin demir sisteminin bir devamı olarak faşizmin ortaya çıkışının kavranması ve böylece Amerikan gerçekliklerini sık sık hatıra gelen Nazi toplumuyla değerlendirmek için (Adorno'nun daha sonraki Amerikan sürgününün çarpıtılmış perspektifleri) atılan bir sonraki adım, Adorno'nun müzik üzerine 1932 tarihli denemesinde üstü kapalı biçimde ifade edildi. Böylece Adorno'nun gelişen toplumsal düşüncesi, 1920'lerin ortasındaki istikrarlı kapitalizm, ama aynı zamanda Adorno'nun kendi keskin "diyalektik imgelemi" nedeniyle, kısmen Amerikan-Alman etkileşimini yansıttı.[165] Adorno'nun düşüncesindeki kutuplaşmalar -ütopyacı umut ve koyu kötümser değerlendirme- kısmen 1918-22 yıllarının ütopyacı dışavurumcu kültürünün onun üzerinde yarattığı çifte etkiyle ve 1924'ten sonra Almanya'daki dizginlenmiş ekonomik, siyasal ve kültürel restorasyon çağında mesiyanik görüşün çöküşüyle oluştu.[166] Bu değerlendirmede ihmal edilen nokta, Adorno'nun dışavurumculuğunun genellikle Viyana potasında (asla bin yıllık bir döneme yayılmadı) oluştuğu ve ütopyacı boyutunun da 1925'ten itibaren oldukça ikincil bir mesele olduğu idi. "Özerk" burjuva bireyin parçalanmasının yarattığı çıplak görünümle silahlanan Adorno, Weimar ekonomisinin postliberal teknik rasyonalizasyonunu, geçmişin matemini tutma eğilimini (Viyana'da çok güçlüydü) Nazi Almanyası

[165] "Dialektik imgelem" terimi Martin Jay'in Frankfurt Okulu'na ilişkin incelemesinin başlığıdır.
[166] Petazzi, "Studien zu Leben und Werk Adorno," s. 28.

ve Birleşik Devletler gibi ileri endüstriyel toplumların analizine aktarmak için kullandı.

Müzik üzerine diyalektik denemelerini sürdürmesine rağmen Adorno'nun 1928-37 arasındaki başlıca eserleri, ne modern kapitalizmin ne de sanatın incelenmesini kapsıyordu. Bu dönemde daha çok burjuva felsefesinin en son dönemlerini eleştirdi. Arkadaşı Horkheimer'ın aksine Adorno, nihai olarak toplumsal kategorileri temel alsa bile, bir sosyolog olmaktan çok bir felsefeci idi ve Horkheimer'inki de yüksek düzeyde felsefi bir toplumsal bilimdi.[167] Horkheimer'ın denemeleri giderek gelişen Schopenhauerci bir savaşın beyhudeliği anlayışının izini taşıyan, toplumsal adaletsizliğe derin bir moral öfkeyi açığa vururken, Adorno, hakikat sorunuyla uğraşıyordu (gene de sonsuz değil, toplumsal, tarihsel bir hakikat).[168] Ne var ki bu farklılıklar onların 1936'dan sonra çok yakın bir çalışma ilişkisi içinde olmalarına ya da Adorno'nun Enstitü'nün 1938'den (bu tarihte New York'taki gruba resmen katılmıştı) önceki çalışmalarından etkilenmesine engel değildi. Bununla birlikte Adorno'nun Kierkegard (1928-33'de yazıldı) ve Husserl (1934-37) üzerine felsefi araştırmaları, enstitüden genellikle bağımsız olsa da, Horkheimer'ın yönetimi altında kurumun başlıca yönelimleriyle bağdaşabiliyordu.

Müzik analizlerine gelince, Adorno, varoluşsal ve fenomenolojik düşünürlerin geç "burjuva" felsefelerindeki geleneğin özyıkıcı diyalektiğini kanıtlamaya çalıştı. Schoenberg, Berg ve Webern'in romantik bireyciliğin "iptali"ni *(Aufhebung)* tamamlamaları gibi, Kierkegaard ve Husserl de, kendilerine rağmen,

---

[167] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 66-68,234.
[168] Agy., s. 9,67.

dünyayı saf bir öznellikle yorumlamaya çalışarak bütün burjuva idealizminin kendisini tasfiye ettiğini ortaya koymuşlardı. Adorno'nun analizi sadece idealizmin ideolojik eğilimlerini "açığa çıkarma" amacını değil, onun toplumsal gerçeğini (amaçlanmış değildi) sergilemeyi de amaçlıyordu: Gerek dünyanın bütünüyle kendinden ibaret olduğu görüşünün felsefi bakımdan hatalı olması ve gerekse geç burjuvazinin yönetim koşulları altında gerçek bütünleştirme deneyiminin *(Erfahrung)* mümkün olduğunu farzetme hatası.[169] Daha sonra, 1950'lerde, Martin Heidegger'in bir araştırmasında Adorno modaya uygun varoluşsal "otantiklik" diline karşı tahrip edici bir polemiğe girerek, bu argümanın çizgilerini sürdürecekti.[170] Husserl bazı bakımlardan psikolojizmin ötesine geçmiş ve Adorno nesneler üzerinde mikroskopik algı analizlerinden çok şey öğrenmiş olsa da, Adorno, burada da, varoluşçular arasında olduğu gibi, görünüşün ötesinde tarihdışı "özler"e yönelik bir özlemin var olduğunu hissetti.[171]

Bu burjuva felsefecileri, Adorno'ya göre, nesne ve özneyi birbiriyle diyalektik dolayıma sokacak yerde, indirgiyorlardı. Ortodoks Marksistler ve burjuva pozitivistleri aktif öznenin bilişteki ve tarihteki rolünü ortadan kaldırıyorlardı. Böylelikle Adorno, tekil ve bütün, birey ve kolektif, tarih ve doğa, nesne ve özne arasındaki çelişkilerin, bu çelişkiler monolitik ileri sanayi toplumlarında işledikleri zaman, yapay biçimde uyumlu hale getirildiği ya da ortadan kaldırıldığı bütün "özdeşlik" teorilerine karşı çıktı. Adorno da, Horkheimer gibi, Hegel'in düşüncesindeki mantıksal sonuçlarına kadar geliştirildiklerinde zıtların (antinom) her birinin, birbiriyle özdeş hale gelmeksizin diğerini açığa

---

[169] Agy., s. 114-121; Jay, *Dialectical Imagination,* s. 68-70.
[170] Bkz. Adorno, *The Jargon of Authenticity* (Londra, 1973).
[171] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 68-69.

vurduğu, zıt kategorilerin diyalektik ters dönüşünden çok şey öğrenmişti.[172] Ancak Hegel'in öncülleri, nihai bir mantık ve varoluş özdeşliğinin, zihin ve gerçekliğin öne sürülmesi ve ontolojik mutlak doğru iddiaları, Adorno'nun Horkheimer'in çevresindeki, ki Herbert Marcuse de buna dahildi, Frankfurt Okulu üyeleriyle paylaştığı daha modern ve sınırlanmış tutkulara yabancıydı. (Ayrıca diyalektik, Marx'ın da göstermiş olduğu gibi, mantıksal kategorilere indirgenemez değildi.) Nihai bir bilgi ya da gerçeklik zemini yoktu; sadece tarihsel hakikatin, özne ile nesne arasındaki çözülemez ve sürekli olarak değişen "güç alanı"nda yer alan şartlı ve parçalı anlık görüntüleri vardı.[173] Bu nedenle Adorno'nun 1934'deki felsefi çalışmasının, müzik analizlerindeki gibi, Benjamin'in yöntemlerinden bazı etkiler taşıdığı görüldüyse de -örneğin Kierkegaard araştırması, düşünürün somut tarihsel "birleşik konumlar"ını ve "burjuva içselliği"nin "imgesi"ni deşifre etti-[174] bu on yıl içinde Horkheimer, Marcuse ve Frankfurt Okulu'nun iç çevresindeki diğer üyelerin getirdikleri diyalektik araştırma türüyle ilişkili oldu.

Bir sonraki bölümde Frankfurt Okulu'nun çalışmasını daha kapsamlı olarak tartışacağız; bu noktada sadece, Adorno'nun 1930'larda onlarla paylaştığı ortak özelliklere kısaca değineceğiz. Post-liberal kapitalizmin tarihsel teorisi ve diyalektik dolayımla felsefi olarak ilgilenmenin ötesinde Frankfurt Okulu, 1930'ların başında, toplumsal analizde psikanalitik kavramları kullanmaya başladı. Bu genellikle işçi sınıfının devrimci potansiyeli hakkında artan kötümserliğin bir sonucuydu. Freudcu teorinin, kitlelerdeki içgüdüsel tutuculuğun -"kendilerine yapılan haksızlığı yanlış

---

[172] Agy., s. 46-49.
[173] Agy., s. 46-47.
[174] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 114-121.

yere koyarak sevmeleri"- ruhsal kaynaklarının açıklanmasına sanayi toplumuna gözden geçirilmiş bir Marksçı perspektiften bakılması halinde yardımcı olacağını umuyorlardı.[175] Daha erken bir tarihte, 1926'da yazdığı *Habilitationschrift*'te Adorno bilinçdışının işleyişinde akılcı bilgi bulma çabalarında Freud'dan yararlanmış ve 1920'lerde Almanya'da yaygın olan akıldışı felsefe türleriyle Freud'un bulgularını karşılaştırmıştı.[176] 1930'ların sonunda, Horkheimer'in denemelerinin yanı sıra, özellikle Erich Fromm'un Enstitü'nün kolektif çalışması *Studien über Autaritat und Familie* için yazdığı makalenin yardımıyla Adorno, caz ve kitle kültürü makalelerinde Freudcu anlamda otoriteye mazoşist bağımlılık üzerinde durdu.[177] Böylece psikanalitik teori, ileri toplumlarda kitlesel uyum ve otoritercilik ve aynı zamanda tekniğin egemen olduğu bir dünyada bireyin tasfiyesi üzerine psikolojik perspektiflere giriş sağladı.

Enstitü 1930'larda burjuva bireyci ve akıldışı düşüncenin çeşitli biçimlerinin nesnel maddi varoluşu ihmal etmesi üzerinde odaklanırken, 1930'ların sonunda, bireysel öznelliğin tutulmaya uğramasıyla (*eclipse*), diyalektik tarzda ve derin bir biçimde ilgilenmeye başladı.[178] Adorno'nun 1935-38 yıllarında Benjamin'e yazdığı mektuplarda dile getirdiği endişenin nedeni buydu. Bu mektuplarda Benjamin'in görünüşte teknolojik ve kolektif "saldırganlarla özdeşleşmesi"ni eleştirdi ve Benjamin'i, biliş sürecinde akılcı "özne"ye bir rol vermeyi reddetmekle suçladı. Benjamin'in Freud'u atlayarak bilinçdışını "keşfetmesi"ne ve gerçeküstücülerdeki gayri şahsi kamusal imge alanını "özel" dü-

---

[175] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 36-37,105,116.
[176] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 17-19.
[177] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 194.
[178] Agy., s. 52,276-277.

şünce içine yerleştirmesine[179] karşılık, Adorno, 1930'ların sonunda, bireysel öznelliğin yıkımından, farklı ve daha umut verici bir gelecek beklentisine yönelik en feci tehdit olarak söz etti. Bu kez, kolektif özneden (örneğin, işçilerden) gelen her türlü olumsuzlama belirtisinin, sakatlanmış varoluşu içinde tek başına kalan incinebilir bireyin giderek homojenleşen toplumsal bütüne direnişinin son kalıntılarını muhafaza ettiğini ısrarla belirtiyor, bu kalıntıların dikkatle beslenmesi gerektiğini vurguluyordu. En kederli ve kişisel, bazı bakımlardan en açık eserinde, 1940'ların başında Birleşik Devletler'de yazdığı *Minima Moralia: Reflections of a Damaged Life*'da Adorno şöyle diyordu:

> Farklılıkları yok etmenin kendi başına bir amaç olarak ilan edildiği totaliter birlik karşısında, toplumsal özgürleşme gücünün bir kısmı geçici olarak bireysel alana çekilebilir. Eleştirel teori burada oyalanıyorsa, bu sadece vicdan azabıyla ilgili değildir... Birey, bütün bireyci üretim süreçlerinde olduğu gibi, teknoloji devletinin gerisine düşer ve tarihsel olarak eskimiş hale gelirken, galibin karşısında mahkûm edilmiş olarak, hakikatin muhafızı haline gelir.[180]

Adorno 1938'de New York'taki Frankfurt Okulu'na katılmak için Birleşik Devletler'e geldi. Almanya'da entelektüel kariyeriyle uğraşacak ve kültürel olarak Orta Avrupa'da kök salacak kadar uzun süre kalmıştı. 1934'te göç etmek zorunda olduğunu anladı. Önce Viyana'yı seçti, ancak çalışmalarını sürdürmek için yaptığı başvuru Üniversite'nin felsefe fakültesi tarafından reddedildi. Bunun üzerine İngiltere'ye gitti ve zarif akademik atmosferinden hoşlandığı Oxford'daki Merton College'de çalıştı. Üç buçuk yıl boyunca Frankfurt'taki ailesini ve Berlin'deki müstakbel karısı

---

[179] Benjamin, *Reflections*..., s. 177-192.

[180] Adorno, *Minima Moralia* (Londra, 1974), s. 17-18,129.

Greten Karplus'u ziyaret etmek için Almanya'ya sık sık seyahat etti.[181]

Adorno, Amerikan toplumu ve entelektüel hayatına, Frankfurt Okulu'nun öteki üyelerinden daha çok yabancılık hissediyordu. Yahudi düşüncesiyle yüzeysel bağları ve her türlü siyasal faaliyetten uzak oluşu nedeniyle, Nazi öncesi Almanya'yı Benjamin'e kıyasla daha çok benimsemişti. Adorno'nun kültürel kötümserliği ve solcu seçkinci özelliği Birleşik Devletler'de daha da derinleşti. Sosyolog Paul Lazarsfeld'in yönetiminde Princeton Üniversitesi Radyo Araştırma Projesi'nde çalışırken radyo programlarını izleyenler üzerinde sadece ampirik ve niceliksel araştırma yapılmasına şiddetle tepki gösterdi. Bu tekniklerin, sadece halkın görüşlerinin kendiliğinden oluştuğu ve tüketicilerin üretilen şeylerin hakemleri olduğu şeklindeki ticari iddiaları sadece doğrulamaya yaradığını, öne sürdü. Oysa, yönlendirilen "zevk" ve "seçenek" biçimlerini, "artık kendiliğinden deneyim yeteneği olmayan, şeyleşmiş, manipüle edilebilir (bir) bilinç" üretimini, ancak eleştirel toplumsal teori açıklayabilirdi. İzleyicilerin tepkileri önceden belirlenmişti ve bunlar aygıtın yumuşak "emirleri"nin içselleştirilmesiyle oluşuyordu. (Adorno, kibirli bir tutumla, bu tür iddaları ampirik olarak doğrulama gereğini,felsefi itirazlarla, bir kenara itti.) Adorno yaklaşık otuz yıl sonra, 1938'de, bu dönem için "'Rasyonelleştirme' ve standartlaştırmanın kitle iletişim araçlarına nasıl nüfuz ettiğini anlamamıştım," diye yazdı.[182]

---

[181] Rose, *The Melancholy Science*, s. 9; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 136-138; Jay, *Dialectical Imagination*, s. 68.

[182] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America," *The Intellectual Migration,* ed. Donald Fleming ve Bernard Bailyn (Cambridge, Mass.,1969), s. 340-349.

Niteliksel yapısal değişim konusunda siyasal kötümserliği, nin yanı sıra, ileri kapitalizmin kolektif ve teknikleşmiş biçimleri karşısında takındığı kültürel savunmacı tutum, Birleşik Devletler'de kaldığı süre içinde arttıkça, Marksçı bir analitik çerçeveye daha fazla yaklaştı. Amerikan kültürü ve toplumunun onu *Geist*'in (akıl -çn.) ya da estetik inceliğin üstünlüğüne ya da özerkliğine dair her türlü oyalayıcı idealist düşünceden kurtardığını hissediyordu.[183] Birleşik Devletler'deki kültürel hayatın neredeyse toptan emtialaştırılması, Avrupa'da etkisi giderek artan ve geleceğin yükselen dalgasını oluşturan bir toplumda değişim değerlerinin egemen olması, onu nihai kararları alan anonim bürokratik yapılardan bile daha çok rahatsız ediyordu.[184] Adorno 1942'de, "Kitle kültürü"nün, homojenleştirici etkileri ile sahte bir eşitlik ideolojisinin varlığını sürdüren sosyo-ekonomik sınıf farklılıklarını gene de aydınlatabileceğini umuyordu.[185] *Dialectic of Enlightenment*'ın (1940'ların başında yazıldı) merkezi argümanlarından biri, toplumsal ve ekonomik yapıda devrimci değişimler olmaksızın teknolojik akılcılıkta görülen "ilerleme"nin, ileri kapitalist toplumun ilksel bir özelliği olan efsanevi barbarlığa dönülmesine neden olacağı idi. Ancak, herhangi bir siyasal praksis'in, gerekli olduğunu hissettiği değişiklikleri yaratabileceği konusunda giderek artan düşkırıklığı ve toplumsal bütünün iç içe geçen monolitik niteliğinin gittikçe arttığı duygusu, Adorno'nun çalışmalarındaki bu Marksist yönlerin gözden kaçmasını kolaylaştırır.

---

[183] Agy.,s. 367.

[184] Bu nokta *Dialectic of Enlightenment*'ta s. 120-168'de yer alan "kültür endüstrisi" bölümünde açıktır.

[185] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 187.

Dialectic of Enlightenment, Minima Moralia ve *Philosophy of Modern Music,* Adorno'nun Amerika sürgünü sırasında yazdığı belli başlı bu üç eser, Amerikan toplumunu Nazi Almanyası toplumu ile bağdaştıran pek çok bölüm içeriyordu. Birbirine epey ters düşen gerçeklikler arasında ayrım yapmak için, doğrudan terör ve zor'un, daha yumuşak olsa da etkililikte hiç de aşağı kalır yanı olmayan zoraki uyum biçimlerinden farklılaştığını ileri sürdü.[186] Ancak Adorno'nun tarihsel bakışının bir göstergesi olarak daha da önemlisi, çağdaş Amerikan kapitalist toplumunun I Dünya Savaşı'ndan önceki Orta Avrupa'nın *görece* prekapitalist yapılarından ayırt edildiği birçok bölümün bulunmasıydı. Eski topluma bir daha asla dönülemezdi. Buna rağmen Adorno, "feodal" kalıntıları sayesinde bu toplumun, tamamen niceliksel parasal eşdeğerlere çevrilmeleri nedeniyle nesnelerin yanlış "tanılanması"ndan, yani değişim değerinden, özgürleşmeye izin verdiğini vurguluyordu. Bu özgürlük paketleri, modernistlerinki de dahil Avrupa düşünce ve kültürünün, Birleşik Devletler'deki her şeyi kaplayan kapitalizmden kurtularak olgunlaşmasına izin vermişti. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının yüksek kültürünün yirminci yüzyıla basitçe adapte edilebileceğini tartışmaksızın (Lukács'ın yaptığı gibi) bu tarihsel zıtlığı o anki durumu aydınlatmak için kullanan Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*'da şöyle yazıyorlardı:

> Faşizm öncesi Avrupa, kültür tekeline yönelik eğilimden geri kalmadı. Ancak bu, zekâ ve yaratıcılığı bir ölçüde serbest bırakacak ve bunların son temsilcilerinin var olmalarını -kasvetli bir havada olsa da- sağlayacak kadar yavaş oldu. Almanya'da demokratik denetimin hayata nüfuz etmekte başarısız kalması paradoksal bir duruma yol açmıştı. Pek çok şey Batı ülkelerini istila eden piyasa mekanizmalarının

[186] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 172.

> dışında kaldı. Alman eğitim sistemi, üniversite, tiyatrolar, sanatsal standartlarıyla birlikte büyük orkestralar ve müzeler, korumadan yararlandı. Bu türden kurumları mutlakçılıktan devralmış olan siyasal iktidarlar, devlet ve mekanizmalar, onları, tam da on dokuzuncu yüzyıla kadar prenslerin ve feodal lordların yaptıkları gibi piyasaya hâkim olan güçlerden bir ölçüde özgür bıraktılar. Bu da, bu son aşamada sanatı arz ve talebin hükmü karşısında güçlü kıldı.[187]

Adorno'ya göre zayıflamakta olan bu eski kültür, Schoenberg çevresinin kendi eserlerinde deşifre ettiği kadarıyla, kapitalist yabancılaşmaya karşı avangard protestoları üretiyordu. (Adorno'nun geleneği bir şövalye tavrıyla terk etmemesinin, aksine bu geleneğin diyalektik ters çevrilmesi üzerinde ısrar etmesinin tarihsel bağlamı buradaydı.) Ancak burada piyasa ölçütüne eleştirel bir kültürün oluşmasını mümkün kılan direniş, Birleşik Devletler'de, "kültür endüstrisi"nin ürünlerinde açığa çıkan değişim değerlerinin her yeri kaplamasıyla (ve içselleştirilmesiyle) engellendi. "Birleşik Devletler, kapitalizmi, neredeyse tam bir saflıkla, hiçbir prekapitalist kalıntı taşımaksızın sergilemektedir." diye yazıyordu Adorno 1967'de. O sırada Batı Avrupa'nın da buna benzer bir gelişme gösterdiğini tam olarak değerlendirebiliyordu. (Bu gelişme tam da kapitalist teknolojinin "yeniden işlevselleştirilmesi"ni savunan Brecht'i 1920'lerde Amerika'ya çeken şeydi.) Adorno'nun ana babası, ticaretle uğraşan pek çok Avusturyalı ve Alman gibi (ve onların arasında da Yahudiler) kendi servetlerini çocuklarının entelektüel ve estetik eğilimleriyle mazur göstermeye çalışmışlardı. Ancak buna kıyasla Birleşik Devletler mazeret üretmeyen, dürüst bir servet hırsına sahip bir toplumdu. Bu toplumun iş alanında pratik başarı kültü, Richard Hofstadter'in gösterdiği gibi, estetik değerlere ve spekülatif eleş-

---

[187] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 132-133.

tirel düşünceye bilinçli bir saygısızlıkla belirleniyordu[188] - Adorno'nun incelikli Avrupa oluşumunu destekleyen bir görüş. *Minima Moralia*'da Adorno, Avrupa'yı Birleşik Devletler'den ayıran "feodal" kalıntıları değerlendirdi. Uzun bir parçayı buraya almak yararlı olacak:

> Avrupa'da burjuva öncesi, geçmiş kişisel hizmet ya da taraftarlıkların bedeli olan utanç duygusunda yaşar. Yeni kıta bu konuda hiçbir şey bilmez... Sanatçılar ve bilginler için itibarsızlık olarak görülen, bizzat kendilerinin en çok isyan ettikleri şey, bu kişilerin yaptıkları işin karşılığının ödenmesiydi ve bu deneyimi, bir piyanist olan Liszt kadar özel ders veren Hönderlin de tam olarak yaşadı. Bu deneyim onları hâkim bilince muhalefete yöneltti... Burjuva faydacılığının daha büyük gücü bu türden tepkilerin üstesinden geldi ve onları fazlasıyla telafi etti, gene de geriye insanın sadece alışveriş için yaratılıp yaratılmadığına dair bir kuşku kaldı. Avrupa bilincinde eskiden kalanlar yeniyi mayalandırdılar. Öte yanda Amerika'da, ... iş yapmanın asla itibarsızlığa yol açmadığı düsturunun apaçık savunulması, piyasa ilişkilerinin rezilliğine dair feodal anlamda hiçbir züppece düşüncenin olmayışı ve kazanç ilkesine dayanan demokrasi, nihai olarak anti demokratik olan şeyin, ekonomik adaletsizliğin ve insanın aşağılanmasının sürüp gitmesine katkıda bulunur. Hiç kimse için değişim değerine göre ifade edilemeyecek hizmet yoktur. Öznel aklın kazandığı zaferin gerçek önkoşulu budur; bu akıl doğruyu içgüdüsel olarak düşünme yeteneğinden yoksundur ve doğruyu sadece başkaları için de var olduğu kadarıyla, değiştirilebilir olarak idrak eder. Atlantiğin öteki tarafındaki ideoloji gurur, burada ise sunulan mallardır.[189]

Bu tür ifadeler 1930'larda ve 1940'ların başında Birleşik Devletler ile Orta Avrupa arasındaki önemli tarihsel zıtlıkları gözden kaçırır. Alman ve İtalyan faşizminin ticareti küçümseyen

---

[188] Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, s. 251. Amerikan anti-entelektüalizminde iş bileşeni hakkında uzun bir tartışma için bkz. s. 233-298.
[189] Adorno, *Minima Moralia*, s. 195-196.

prekapitalist seçkinler arasında gelişmesi, hattâ faşizmin büyük şirketlerin ekonomik gücünü artıracak şekilde işlemesi bile, Adorno'nun dikkatini çekmedi. Ayrıca Amerikan toplumunda kapitalist ideolojinin kapsayıcılığı ve bu ideolojiye hiçbir devrimci hatta ılımlı sosyalist tehdidin yöneltilmemiş olması (Avrupa kıtasında görülen türden), toplumsal sistemin gerçek anlamda otoriter önlemlere başvurulmadan sürüp gitmesine izin vermişti. Kuşkusuz anayasal güvencelerin oluşturduğu gelenek ve gerçeklikle, uzun bir siyasal hayat tecrübesi de burada önemli bir rol oynuyordu. Adorno'nun Amerikan toplumu hakkında yaptığı yorumlarda, sanatın ve düşüncenin araçsallaştırılmasına ve ticari olarak teşvik edilen "kimlikler"e muhalefetin, Orta Avrupa'nın "feodal" kalıntılarının zengin estetik kültürüyle yetişen Adorno'nun kendi anti-kapitalizmi içinde öne sürüldüğü de dikkate alınabilir.

Adorno on dokuzuncu yüzyıl Alman modelindeki aristokrat ya da akademik ayrıcalıklara dönüşü önermiyordu. O, idealist felsefeyi ve geleneksel kültürü eğitim görmüş seçkinlerin kazanılmış haklarını savunmak için kullanmaya çalışan, Fritz Ringer'in Alman akademik topluluğu hakkında yaptığı araştırmada betimlediği, 1890-1933 yıllarında modern kapitalist topluma karşı uzun bir artçı savaşı veren profesörler gibi bir "mandarin" değildi.[190] Adorno, Alman akademisyenlerinin ortak kültürel seçkinciliğini, pozitivist değerlerini ve onların modern teknolojik bir kitle toplumuna (kısacası "Batı"ya) yönelik savunmacı tutumlarını paylaşırken, maddi adaletsizlikleri ve duyusal mutsuzluğu yüksek bir retoriğin sisi ardında gizleyen modern "vulgar" materyalizmi, aynı derecede vulgar bir idealizmle karşılamadı.

---

[190] Ringer, *Decline of the German Mandarins*.

Ne de geleneksel idealist kültür ve düşünceyi tarihin değişim geçiren hareketlerinden korunmuş bir gövde olarak şeyleştirdi. Ayrıca Adorno, pek çok profesörün kendi kültürel matemlerinin siyasal ifade aracı haline getirdikleri ulusçu ideolojileri ve *Gemeinschaft*'ı da reddetti.[191]

Ancak, meslektaşlarının gerici nostaljik görüşlerine direnen, sanayi toplumunun tarihsel kaçınılmazlığını gerçekçi bir tutumla kavrayan ve kısmen tarihsel materyalizmin etkilediği toplumsal bilim yötemleriyle bunun özelliklerini araştıran bir grup "modernist mandarin" de vardı (Weber, Tönnies, Simmel, Brentano ve Troeltsch bu grubun öncüleriydi). Bunlar aynı zamanda ulusçu siyasetleri ve kötümser toplumsal görüşü de paylaşıyorlardı.[192] Bunlar "merkez"deki (bu terim onların ılımlı ölçülerde "tutucu" ve liberal" siyasetlerini ifade eder) mandarinler olarak betimlenebilirlerse, belki Adorno da solun bir tür "mandarin"i olarak görülebilir. Ancak bu tanım, kelimesi kelimesine ele almadığımız, onun düşüncesini kurumsal ya da toplumsal ihtiyaçların savunusuna indirgemediğimiz sürece geçerlidir. Burada bir başka önemli nitelendirme yapmak gerekiyor: Adorno, modernistlerin en ileri eserlerindeki, on dokuzuncu yüzyıl yüksek kültürünün tarihsel olarak zorunlu diyalektik tersine dönüşü üzerinde durdu. Daha eski entelektüel seçkinlerin toplumsal görüşlerinin bıraktığı tarihsel izler Adorno'nun düşüncesinde yer aldıysa da, bunlar estetik olarak modern (Viyanalı avangard için ortak bir konjonktür) ve toplumsal olarak Marksist prizmalardan kırılarak geçti. Gene de Lukács'ın başlardaki patrisyenliğini popüler bir gerçekçi sanatı benimseyerek telafi etmeye çalıştığı yerde,

---

[191] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 294-295.

[192] Ringer, *Decline of the German Mandarins*, s. 128-143, 202-212, 269-281.

Adorno, kendi kültürel avangard duruşunun aristokrat kaynakları için mazeret bulmaya çalışmadı. Bu duruş, Frankfurt ve Viyana'nın estetik olarak incelmiş *haute bourgeoisie*'sinden süzülmüştü. Eleştirilerinde gerçek sosyalist ve demokratik özellikler olmakla birlikte, bu eleştirilerde emtialaşmış bir kitle kültürüne yönelik geleneksel üst sınıfa özgü küçümseme kesinlikle hissediliyordu. Adorno bu aristokratik-sosyalist anti-kapitalizmi doğru bir diyalektik tarzda yazarak bizzat belirtmişti: "Eskinin kalıntıları [piyasa ilişkilerinin rezilliğine dair feodal anlamda züppelik ve eski tip kazanç ilkesine dayanan demokrasi] Avrupa bilinci içinde, yeni olanın mayalarıdır."[193]

Adorno'nun Amerikan kitle kültürüne "aristokrat" solcu saldırısı, 1930'ların ortasında Amerikan kültürel hayatında başlayan tutucu bir "popülist" formun gelişimiyle çakıştı. Hitlerizm ve Stalinizm karşısında ve depresyonun yarattığı en ağır tahribatlardan kaçınmak için geliştirilen New Deal siyasetlerinin görünüşteki başarısıyla birlikte, pek çok Amerikan liberali ve daha önce radikal tutum alan Amerikan yazarı, 1930'ların sonunda, "yerli" ulusal değerleri, kırsal hayatı ve Amerikan siyasal konsensüsünü yüceltmeye başladılar. Artık Amerikan kültürü, bu bağlamda halk iradesinin gerçek anlamda demokratik ifadesi

---

[193] Bu, aristokratik "tarz"ın kişiyi bir seçkinci haline getirdiği anlamına gelmez. Adorno'nun popüler kültür eleştirisinin güçlü anti-otoriter, anti-estetik ve demokratik yönleri vardı. Adorno'nun duruşu hakkında yaptığım analiz, onun sola ve yüksel kültür muhafazakârlarına yönelik polemikler arasında var olan farklılıkları dikkate almayan Edward Shils gibi yazarlardan ayrı tutulmalıdır. Shils'e göre bunların hepsi, halkın "demokratik" kitle kültüründen nefret eden seçkinci Avrupalı sürgünlerdi. (Bkz. "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Critique of Mass Culture," *Sewa-nee Review*, 65 [1957], 600.) Aynı zamanda, Adorno'yu "modernist mandarinler"i dikkate almayan Martin Jay'den çok (*Dialectical Imagination*, s. 294-295) Ringer'in araştırmasındaki "mandarinler"e yakın buluyorum.

olarak selamlanıyordu ve onun kapitalist ekonomilerle ilişkisi artık dünyadaki "halk demokrasileri" ile "totaliterlik" arasında süren meydan savaşının çatışma alanları içinde değerlendiriliyordu.[194] Adorno ile onun Frankfurt Okulu'ndaki meslektaşları bu yerlici ideolojiye nadiren göndermede bulunurlarken, Amerikan kitle kültürüne dair argümanlarının pek çoğu Amerikan kapitalizminin böylesine "popülist" bir tarzda savunulmasına yönelik eleştirel bir tepki olarak görülebilir. "Kültür endüstrisi" teriminin kendisi, gördüğümüz gibi, "popülerlik" kavramı içinde üstü kapalı biçimde ifade edilen kendiliğindenlik ve özgür seçim düşüncesini baltalamayı amaçlamıştı. (Ne yazık ki Adorno ve meslektaşları öteki uca savruldular ve "manipüle edilenler"in hesabına gönüllü bir hizmetkarlık üstlendiler.)

Sürgündeki Alman-Yahudi entelektüelleri arasında (Frankfurt Okulu'nda birlikte olduğu kişiler dahil) neredeyse sadece Adorno savaştan sonra Almanya'ya dönme konusunda sabırsızdı. Yurt özleminin yanı sıra, daha sonra bizzat kendisinin de kabul ettiği gibi, felsefeye, özellikle felsefenin spekülatif özelliklerine "özel yatkınlığı" nedeniyle Alman dili de onu çekiyordu.[195] Kuşkusuz burada, Adorno'nun Amerikan kültürel ortamı içinde duyduğu şiddetli rahatsızlığa dolaylı bir gönderme vardı. Ne var ki bu, ayrıca, 1950'ler ile 1960'lar arasında geçen on yıl içinde onun çalışmasını yönlendiren ve haklı çıkaran önemli bir gözlemi de işaret ediyordu: "Bir zamanlar modası geçmiş gibi görünen felsefe," diye yazıyordu 1966'da, "onu gerçekleştirme ânı

---

[194] Richard Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years* (New York, 1973), s. 292-329.

[195] Adorno, "Aut die Frage: was ist deutsch?", *Stichworte: Kritische Modelle 2* (Frankfurt, 1969), s.110.

kaçırıldığı için yaşamaya devam ediyor."[196]. Yazılarının geniş bir okur kitlesi kazanması ve artık takdir toplayan Frankfurt Okulunun kendi ülkesine yerleşmesiyle birlikte, Adorno, sosyoloji, müzik eleştirisi ve felsefe üzerine vargücüyle çalışmayı sürdürdü. Bununla birlikte Adorno, kendi ortamında Birleşik Devletler'den daha az yabancılık çekmesine rağmen, yazılarındaki melankolik kötümser özelliği sürdürdü.[197]

1969'da 66 yaşında ölmesinden önceki son on yılda Adorno son önemli çalışmalarını yazdı. *Negative Dialectics* (1966'da yayımlandı) ve *Aesthetische Theorie* (öldüğünde tamamlanmamıştı, daha sonra, 1970'de yayımlandı).[198] Bundan önce Adorno, Benjamin'in yazılarının ilk baskılarını yayımlayarak[199] talihsiz arkadaşının bilinmeyen *oeuvre*'ünü (eserini) unutulmaktan kurtarmak gibi büyük bir hizmette bulundu ve onun gecikmiş etkisine büyük bir katkı sağladı. Benjamin'in eseri, savaşı izleyen onyıllar boyunca benimsense de benimsenmese de etkisini sürdürdü. Bu kitabın bundan sonraki iki bölümünde onların modernist Marksizm versiyonlarını ve yirminci yüzyıl kültürüne Marksist "müdahaleler"ini kıyaslayacağım. Ne var ki ayrı ayrı her iki düşünürün kişisel biyografilerinin ve tarihsel deneyimlerinin bu bölümde belirttiğimiz ağırlığı belirgin bir biçimde açığa çıkacak: Örneğin, Paris sembolizmi ve gerçeküstücülüğü ya da Viyana dışavurumculuğu ve psikanalizinin; Yahudi mesiyanik za-

---

[196] Adorno, *Negative Dialectics*, s. 3.

[197] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 256.

[198] Adorno, Benjamin, Marcuse, Horkheimer, Bloch, Brecht vb.nin yazılarının çoğu *Suhrkamp Verlag*'la birlikte yayımlandı.

[199] Benjamin, *Schriften*, 2 c. (Frankfurt, 1955). *Illuminationen* (Frankfurt, 1961) ve *Angelus Novus* (Frankfurt, 1966), yayınına 1972'de başlanan Gesammelte Schriften'den önce yapılan ilk toplu basımdı. Adorno'nun 1950'den 1966'ya kadar editörlüğünü yaptığı Benjamin'le ilgili yayınların tam listesi için bkz. *Zur Aktualität Walter Benjamin*, s. 273-277.

mansal kopuşları ya da Alman diyalektik evrimlerinin; ertelenen ya da dolayımlanan öznelliklerin; siyasal öfke ve tarihsel belirsizlik ya da neredeyse toptan siyasal kötümserliğin; ve nihayet, edebi malların piyasaya sürülmesiyle yaşanan doğrudan deneyimin ya da yönetilen toplumsal bütünün yarattığı erozyonun daha uzaktan gözlemlenmesinin birbirine ters düşen yorumları.

VIII
MARKSİZMİN DAHA ÇOK REVİZYONU

Brecht ve Lukács'ın aksine Benjamin ve Adorno, terimin basit anlamında "Marksist" değildiler. Gördüğümüz gibi, öteki düşünce akımlarının çoğu son ikisinin (özellikle Benjamin'in) eserlerinde eşit derecede önemli rol oynadı; onların "Marksizmi" oldukça seçmeci, hatta güdük bir Marksizm idi. Adorno sınıf mücadelesi kategorilerinden genellikle kaçındı ve geliştirdiği klasik anlayış, tarihsel değişimde proletaryanın merkezi işlevini bütünüyle reddetti. Öte yandan Benjamin, birkaç önemli Marksist argümanı benimserken bunları genellikle metaforik bir tarzda, Marx, Mallarmé ve Gershom Scholem arasında yaptığı "kesişmeler"in stratejilerinden birinde kullandı. Brecht, Komünistlere kıyasla "modern", deneyci ve açık uçlu olabilirdi; ancak Adorno ve Benjamin'e kıyasla ortodoks olduğu görülür. Son ikisi Brecht'in, Lukács'ın edebi klasisizmine[1] yönelik eleştirel tutu-

[1] Bkz. Benjamin'in Brecht'le 1934-38 konuşmaları *(Understanding Brecht,* s. 105-121) ve Adorno'nun güçlü Lukács eleştirisi, "Reconciliation Under Duress" (1968), *Aesthetics and Politics* içinde, s. 151-176. Bu makalede Adorno Lukács konusunda Brecht'inkine benzer eleştiriler yapar; ancak başka yerlerde bu konuda

munu genellikle paylaşsalar da, ne Benjamin ne de Adorno, örneğin, Brecht'in Marksizmi'nin üretimci, sol faydacı ve Fransız Aydınlanmasına uygun kalıbına tahammül edemezlerdi. (Brecht, örneğin, bilimleri "doğadan yararlanma ve ona hâkim olmada gösterdikleri başarı nedeniyle" selamlamıştı.)[2] Ne Benjamin ne de Adorno, Stalinist diktatörlüğü, artan sosyalist sanayi üretiminin sözde ilerici değerine ve bir estetik teknokratik perspektife dayanarak rasyonelleştirirdi. Benjamin, tarih üzerine son düşüncelerinde bu perspektife şiddetle saldırmış[3] ve Adorno doğaya teknik hâkimiyet konusunda sert eleştirilerde bulunmuştu.

Benjamin ve Adorno, Sovyet Komünizmi ve Leninizm'e, Gramsci, Bloch, Lukács, Brecht ya da daha sonraki "Batılı Marksistler"e (Althusser, Lefebvre ya da Coletti) kıyasla çok daha uzaktılar. Bu durum kısmen Marksçı düşünce ölçütünde yaptıkları dönüşümlerde yenileyici bir özgürleşmeyi benimsemelerinin ve modern Batı kültürünü daha geniş biçimde ve kaba bir faydacılığın dışında kavramalarının sonucuydu ve bu kavrayışa katkıda bulunuyordu. Ancak bunun bir yanı daha vardır. Benjamin ve Adorno sadece Komünist Parti'den değil, her türlü siyasal deneyimden ve fiili işçi sınıfı hareketlerinden de özgürdüler (Benjamin zaman zaman entelektüel "üretim" ile işçi sınıfının üretimi arasında edebi köprüler kurarak bunu kısmen aşmaya çalıştıysa da). Benjamin ve Adorno'nun Marksist estetikleri, büyük ölçüde şiirsel ve müziksel yeteneklerden ve geniş bir modern kültürel deneyim alanıyla yakın tanışıklıktan yararlandı. Ancak

---

Brecht'i hedef alan gözlemleri de vardır (aynı kitap içinde çevrilen "On Commitment"de olduğu gibi, s. 177-195).

[2] *Brecht on Theatre*, der. John Willett, s. 184.

[3] Benjamin, *Illuminations*, s. 258-289.

yazıları tarihsel özgüllükten ve doğrudan iletişim olanağından genellikle yoksundu. Bu türden nitelikler kısmen toplumsal eylemle anlamlı bir ilişkiden tam bir yoksunluğu açığa vuruyordu. Bu genellikle bir seçim ve yatkınlık meselesi olabilirdi: Onlardan birini, özellikle de Adorno'yu, kurumsal çerçeveleri ne kadar cazip olursa olsun bir sendikada ya da siyasal harekette faaliyet halinde düşünmek zordu. Kuşkusuz bu duruma kısmen Hitler-Stalin döneminin tarihsel gerçeklikleri neden oldu: 1920'lerin ortasında AKP'nin Stalinistleştirilmesinden sonra açık bir eleştirel Marksist teori ile pratik eylemi ilişkilendirmenin büyük zorluğu, 1920'lerde ASP'nin ve Alman sendikalarının çoğunun giderek artan katı ve tutucu davranışları ve nihayet Nazilerin iktidarı ele geçirmelerinden hemen önce solun son yenilgisi ve yıkımı[4] (Benjamin 1926'dan 1932'ye kadar sürdürdüğü gazetecilik faaliyeti sırasında en azından geniş entelektüel orta sınıfların siyasal eğitimine katkıda bulundu). Hangi yan (onların kişisel yatkınlıkları ya da tarihsel durum) vurgulanırsa vurgulansın, Benjamin ve Adorno'nun sofistike düşünce yapısının, entelektüel olmayan halkın hayati ve günlük sorunlarından bu düşüncenin esoterisizmi içinde çok uzaklaşarak içerden aşındırıldığı gerçeğine varılır. Kuşkusuz bu durumu belirtmek, bütün entelektüel faaliyetin dolaysız tarihsel zorunluluklara ya da emekçi halkın sıradan sorunlarına tabi kılınması gerektiğini öne sürmek anlamına gelmez; ancak bu eleştirel toplumsal teori (kültürel hayat üzerinde odaklanan teori de dahil) özünde, bu tür gerçeklikler-den çok uzaktı. Benjamin ve Adorno bunun gayet iyi farkındaydı ve çalışmalarını bu tür kaygılarla sürdürmeye çalıştılar. Ancak

---

[4] Bkz. *Dialectical Imagination*, s. 36-37 ve Russell Jacoby, "The Critique of Automatic Marxism," *Telos*, 10 (Kış, 1972), 119-146.

ikisinin de yazılarında kullandıkları özel dilin üslup unsurları, ancak onu anlayanlara bütünüyle açık olan dil, Benjamin'in kendi esoterik eğilimlerinin üstesinden gelmek için gösterdiği büyük çabaya rağmen, muhafaza edildi. Özellikle Adorno'nun yazılarında, "kitleler"in ve siyasal eylemin yarattığı düşkırıklığı, kısmen kendi hermetik teorileştirmesine bir mazeret sağlayacak kadar bütünlüklü ve soyuttur.

Benjamin ve Adorno'nun yazılarındaki yüksek düzeyde esoterik nitelik, bu yazıların Brecht'in ve Lukács'ın "daha kaba" Marksizmlerini aşan üstünlüklerini zayıflattı. Bütün kusurlarına rağmen, Brecht'in eserleri dünyanın pek çok yerinde eleştirel sinema ve tiyatroyu zengin bir biçimde beslemiştir ve onun yönteminde en azından, izleyenlerin daha sağlam bir tarihsel anlayış temelinde toplumsal faaliyette bulunmalarını sağlayan bir potansiyel vardır. Lukács'ın yazıları, (özellikle 1930'larda ve 1940'larda) bazı bakımlardan komünist statükoyu haklı çıkardıysa da (Brecht'in yaptığı gibi), Doğu ve Batı Avrupa'da komünizmi demokratikleştirmek için yapılan pek çok girişime esin kaynağı oldu. Öte yandan Benjamin ve Adorno'nun analitik çalışmaları, toplumsal tecrit pahasına, genellikle akademik araştırmalar için ilginç bir kaynak olarak (kuşkusuz bu çalışma da bunun bir örneğidir) büyük bir önem kazandı. Belki de bütün bunlar sadece bu dört adamın her birinin sahip olduğu farklı yetenekleri -ya da özellikle soldan gelen eleştirel entelektüellerin daima karşı karşıya kaldıkları ikilemleri- yansıtmaktadır. Her durumda, büyük bir revizyondan geçirilmiş "Marksizm"in çeşitli versiyonları üzerine son incelemeye girişmeden önce bu gözlemi yapmak gerekiyordu.

* * *

Benjamin 1925'ten sonra Marksizm'i sanata "uygulamadı". Yazılarına yeni bir şiirsel metafor kaynağı soktu. Bu kaynak, Marksçı teoride yorumlanan toplumsal dünyaya yöneliyor ve onun düşünce dünyasının antinomileri arasındaki karmaşık yansımaları şiddetlendiriyordu. Böylelikle, Yahudi mistik teolojisi (özellikle onun esinleyici ve mesiyanik ifadeleri) eşzamanlı olarak yan yana getirilmiş ve Marx'ın materyalizminin seçilmiş yönleriyle şiirsel olarak ilişkilendirilmişti. Benjamin 1926'da siyasal ve dinsel yönlerin artık paradoksal olarak "birinden diğerine (her iki yönde)" dönüştürülmekte olduğunu yazdı.[5] Benjamin'in sembolist modernizmi özümlemesi birleştirici yöntemi sağlıyordu -özellikle, metaforik ifadenin uyarıcı, çekici, yankılayıcı gücünü. Teolojik öz mümkün olduğu kadar dünyevi bir tarzda ifade edilirken, günlük ve seküler dünyaya anlaşılması zor ve kutsal bir metin gibi yaklaşıldı.[6] Bu yaklaşımın klasik formülü Benjamin'in gerçeküstücülük üzerine yazdığı denemede (1929) görülüyordu:

> Dinsel parıltının yaratıcı bir biçimde üstesinden gelerek ulaşılan gerçek, uyuşturucularda yatmaz. O, bir materyalist, bir dünyevi parıltıya; haşhaş, afyon ya da herhangi bir başka şeyin ancak bir giriş dersi verebileceği antropolojik esinlenmeye yerleşir. (Ancak tehlikeli bir ders; üstelik dinsel ders daha sıkıdır.)[7]

Adorno, ilk Baudelaire denemesinde, mistik öğelerin ortaya çıkarılışını, teolojik "adlandırma" motifini, ekonomistik gerçeklikle birleştirdiği için Benjamin'e çattı. Daha genel olarak söylenebilecek şey, Benjamin'in "dünyevi parıltı"sının auratik ve siya-

---

[5] Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 425-426, 29 Mayıs 1926, Gershom Scholem'e yazılan mektup

[6] Witte, *Walter Benjamin,* s. 178-181.

[7] Benjamin, *Reflections,* s. 179.

sal olarak este-tiksizleştirilmiş niteliklerin en belirsiz karışımını içermesi, onun dile özünde şiirsel ve mistik yaklaşımının bu yaklaşımı tasfiyeyle tehdit eden (Brechtçi *Entzauberung* [Alm., tılsımı bozma -çn] panzehirinin yaptığı gibi) seçmeci bir Marksist özle karşı karşıya getirilmiş olmasıdır. Örneğin, gerçeküstücülük üzerine denemesinde Benjamin, gerçeküstücü eserlerdeki, benliğin görselliğinde yatan dokunulabilir fiziksel nesnelerin verdiği materyalist esinleri selamlıyordu. Benjamin, Breton'un, Nadya'nın yakın olduğu "şeyler"e, Nadya'ya olan yakınlığından daha yakın olduğunu vurguladı. Gerçeküstücü yazılar, "birinin kendi varoluşunun farkındalığı"nı kolektif kamu hayatı lehine terk ettiği yerde, "camdan bir ev"de yaşamanın "devrimci erdemi"ni çağrıştırıyordu.[8]

Marksizm, Benjamin'e özel ve öznel savaşı için gerekli toplumsal kategorileri sağladı ve aynı zamanda onun modernist estetiğine yeni anlam kazandırdı. "Alman Enflasyonunun Turu"nda Benjamin, "erotik vurgunun kamu alanına kaydırılması hem feodal hem de proleterdir" iddiasında bulunarak, "mahrem ilişkiler rejimi" nedeniyle burjuva aileye saldırdı.[9] Marx'ın kolektif eylemi ve üretimin toplumsal denetimini, yeni bir ortak hayat içinde öznel kişiliğin bir *özgürleşme* ve böylece burjuva devriminin taleplerini yeni bir temelde sağlamlaştırma aracı olarak görmüş olması, Benjamin'i ilgilendirmiyordu. Ona göre Marksizm kendi dil teorilerindeki yaklaşımı sürdürüyordu: Sembolist ya da gerçeküstücü nesnenin gayri şahsi şiirselliğine siyasal bir anlam katıyordu.

---

[8] Agy., s. 179-180.
[9] Agy., s. 91.

Benjamin Marksçı motifleri öne sürerken, düşüncesini ortaya koyan en somut görsel imgelemden, Marksçı düşüncenin tüketmediği pek çok anlamı açığa çıkaran bir işlemden yararlandı. Üzerinde odaklandığı noktayı bir eleştirmen olarak betimleyerek (yeni gizli "birleşik-konumlar"ı şimdiki zamanla birlikte yorumlayarak "geçmişin kurtarılması") yöntemi, Marksçı bazda yeniden bir araya getirdi: "Marksist diyalektikle işlenerek dönüştürülen tarihsel materyal şimdiki zamana ekilen tohuma hayat verebilen bir toprak haline gelebilirdi."[10] Bu türden şiirsel dil sadece Benjamin'in düşüncelerini "ifade eden" süs niteliğinde bir araç değildi. Sözlerinin maddi yoğunluğu bu türden cümlelerin okurunu onların canlandırdığı imgelere bağlar; bu elle dokunulabilir nesneler bu cümlelerin yardımıyla *kendi* anlamlarını açığa vururlar. Benjamin, tarih üzerine yazdığı son notlarda, düşüncelerindeki dinsel bileşenleri bu kez açıkça ortaya koyarken, tarihsel materyalizmi, teolojinin "kambur cücesi"nin kılavuzluğunda Türk kıyafetlerine bürünüp satranç oynayan bir kukla olarak gösterdi. Bu cüce onun içine yerleşip onun ellerini hareket ettirmektedir. Alegorik imge şöyle sonuçlanır: "'Tarihsel materyalizm' denilen kukla her zaman kazanacaktır. Herkesle kolayca karşılaşabilir; yeter ki günümüzde şekilsiz bir cüceye dönüşmüş olan ve gözden uzak tutulması gereken teolojiyi hizmetine alsın."[11]. Burada Benjamin kendi öyküsünü yorumluyor, ama öykünün gizemli tınısı aynı kalıyordu. Şiirsel form bir "örtü" değil, onun Marksist "yorum"unun bir niteliğiydi. Bu nitelik, Benjamin'in denemelerine kendi "bağlılığı"nın deneysel nitelik-

---

[10] Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian" (1937), *New German Critique*, 5 (Bahar, 1975), 32.

[11] Benjamin, *Illuminations*, s. 253.

lerini yücelten son derece dolaylı ve anlaşılması zor bir özellik kazandırdı.

Benjamin'in Marksizm'in toplumsal ve tarihsel teorilerini içinde gördüğü[12] teolojik analojileri umut verici bulmayan Adorno, Benjamin'i daha saf anlamda seküler bir söylem biçimine yöneltmeye çalıştı[13] Daha temelde, Adorno, Benjamin'in "kültürel özellikleri... bütün toplumsal süreç aracılığıyla... ortaya çıkarma" yerine, "üstyapı" ile "altyapı"nın (buna) "tekabül eden özellikleri" arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğu metaforik tarzı ima ediyordu.[14] Adorno güçlü fikirlerin, "öyleymiş gibi" yorumlanmaları karşısında hayal kırıklığına uğruyordu. Ancak Adorno, Benjamin'in metaforik hayal gücünün kapsamını da tam olarak değerlendiremiyordu: Benjamin sadece dolayımlı analizlerden ve daldan dala atlayan felsefi mantıktan kaçınmakla kalmıyor, pek çok durumda sebep sonuç analizini de, onun yerine ilişkisel sembolist "aktarımlar" dilini geçirerek, şiirselleştiriyordu. Benjamin, örneğin Baudelaire'in şiiri ile fetişleştirilmiş emtia yorumu arasında Marksçı etkiler taşıyan analojiler yaparken (böylelikle Baudelaire'in estetizmini zayıflatırken), eşzamanlı olarak sembolist formda bir Marksizm geliştiriyor, böylelikle Marksizm'in bilimsel açıklama iddialarını zayıflatıyordu. Nitekim kendi gençlik estetizmine en güçlü panzehir olan Marksçı materyalizmin kapsamını da estetikleştirecekti. Tehlikeyi gören Benjamin, paradoksal olarak "auranın yokoluşu"nu ve sanatın "siyasallaştırılması"nı benimsedi. Adorno, Benjamin'in kriz ve kültürel gelenek anlayışındaki sahici belirsizliği göz önüne alacak yerde, Freudçu teoriden yararlanarak, bu türden manevraları

---

[12] Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder," s. 55-56.
[13] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 201.
[14] Adorno'dan Benjamin'e, 10 Kasım 1938, *Aesthetics and Politics*, s. 128.

Benjamin adına teknolojik ve kolektivist "saldırganlar"[15] ile mazohistçe bir "özdeşleşme" olarak yorumladı -Benjamin'in mümkün olan en aşırı anlamda koyduğu alternatif perspektifler arasında seçim yapmayı reddederek.

Benjamin "kurtarıcı" ve "aydınlatıcı" güçle her zaman büyülenmişti. Bu gücü dünyanın fiziksel nesneleri içinde kapalı olarak buluyordu. Benjamin, en somut görsel imgelemi kullanırken kendisini aslında, bu nesnelerin gücüne hizmet eden lengüistik bir araç olarak görüyordu. Ancak hayatın geçip giden kısa ömürlü anlarına takılıp kalan erken Fransız sembolistleri gibi, bu perspektif de ölüm düşüncesinde görüldüğü gibi melankolik bir özellik taşıyordu. Ölüm, barok kitaptan Paris incelemelerine kadar Benjamin'in merkezi temasını oluşturdu. Benjamin'in Marksizm'i, daha da benzersiz biçimde, hayatı boyunca ölüm estetiği üzerine yaptığı araştırmalarda da sürdü; ama bu kez, her ikisini de eşit derecede küçümsediği pazar ekonomisiyle ve faşist şiddetle ilişki içinde yorumladığı nekrofolinin izlerinden, şeyleşme ve emtia fetişizmi teorisiyle kurtulmaya çalıştı.[16]

---

[15] Adomo, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1970), s. 58, 64. 1950'lerde ve 1960'larda yazılan iki kısa parça içinde. Ancak burada sözü edilen nokta 18 Mart 1936'da Benjamin'e yazılan mektupta belirtilir. Burada Adomo, Benjamin'in "Sanat Eseri" denemesini eleştirir: "...sanki barbarlığın gelmesinden korkuyorsunuz ...ve kendinizi, korktuğunuz şeyi bir tür ters çevrilmiş tabu haline getirerek koruyorsunuz." *Aesthetics and Politics,* s. 123.

[16] Benjamin üzerine geniş bir literatürde, bu ölüm temasının genellikle ihmal edilmiş olması oldukça şaşırtıcıdır. Witte (*Walter Benjamin,* s. 132) onun estetik teorilerinde ölümün taşıdığı genel anlamı gösterir, ama fazla açıklamaz. Benjamin'in modern kenti ölümle ilişki içinde anlayışı hakkında kısa bir tartışma için Bkz. Günther, *Walter Benjamin,* s. 174-176. *The Origin of German Tragic Drama* üzerine yapılan pek çok yorumda konunun bu eserdeki merkezi önemi atlanmamış, ancak onun aynı temayı *Arcades*'te ya da faşizmle ilgili denemelerinde çok farklı biçimde ele alışına yer verilmemiştir. Modern edebiyatın seçme eserlerinde ölüm konusu hakkında iyi bir tartışma için bkz. Theodore Ziolkowski, *Dimensions of Modern Novel* (Princeton, N. J., 1969), bl. 6 ve 7.Bölüm. Ziolkowski ölüm saplan-

Ölü emtia nesnelerin estetik bakımdan yüceltilmeleri, içinde yaratıldıkları emek süreciyle canlı bağlantılarından kurtularak şeyleşmeleri, Benjamin'in başlıca Marksist araştırmasının, on dokuzuncu yüzyıl Parisi ve kapitalist modernliğin kökenleri araştırmasının, merkezini oluşturdu. Gördüğümüz gibi, projenin taslak metninde şunları yazıyordu: "Fetiş emtianın tapınma arzusu yaratma ritüelini moda saptar....Yaşayanla olan ilişkisinde cesedin haklarını temsil eder. İnorganik olanın seks çağrısına yenilen fetişizm onun can damarıdır; ve emtia kültü bunu kendi hizmetine alır."[17] Baudelaire üzerine iki tamamlanmış makalesinde Benjamin, şiirin inorganik madde ve çürümüş mallar (tüketici arayan satılabilir bir emtia olarak kendi varoluşunun bir belirtisi)[18] ile empatisini ve şairin, kent *Erlebnis*'inin (yaşantısının -çn.) özümlenemez "şokları"na, değişim halindeki metropol kalabalıklarında bulunan geçici, yeni ve beklenmedik olana "sarhoş vaziyette" teslim oluşuyla uğradığı kişilik çözülmesini inceledi. Hem barok kitapta hem de Paris incelemelerinde, ceset, merkezi bir alegorik figür olarak iş gördü. Ne var ki ikinci örnekte ceset, Benjamin'in bir keresinde açıkladığı gibi, emtialaşmış olan kendi "ruhu"nun istismar edilen fetişizmine tabi olan şiir tarafından "içerden" görülür.[19] Bu analizde açıkça biyografik bir etki vardı: Benjamin'in kendisini edebiyat pazarında bir "emtia" olarak ve

---

tısının, Dilthey, Simmel ve Nietzsche'nin *Lebensphilosophie*'sinde tartışılan geçicilik deneyimi ve geri çevrilemez zamana karşı bir savunu olarak modernist eşzamanlılık görüşleri ile bağlantısını vurgular. Sembolistlerin özgül olarak ölümle uğraşmaları konusunda aydınlatıcı yorumlar Anna Balakian'ın, *The Symbolist Movement*'ında bulunabilir.

[17] Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 166. Benjamin'in bütün *Arcades* incelemesinde emtia fetişizmi kavramı üzerine iyi bir tartışma için bkz. Pfotenhauer, *Aesthetische Erfahrung*, s. 59-63.

[18] Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 55-61.

[19] Benjamin, "Zentralpark," *GS,* 1/2, s. 681,684.

modern anonim kentte bir ölümcül benlik kaybı uzmanı olarak hissedişi.[20]

Benjamin bu türden şeyleşmeye karşı verdiği mücadelede (bu süreci Lukács'ın *History of Class Consciousness*'ının yardımıyla gözden geçirdi) paradoksal olarak ölü nesnelere duyduğu ilgiden, onlara yeniden hayat kazandırma çabası içinde, yararlanmaya çalıştı. Fiziksel dünyadaki "şeyler"in "dünyevi parıltısı," onları emtialaşarak "köleleşmiş ve köleleşen nesneler" olarak sıradan ve alışılmış varoluşlarından "kurtaracak" ve böylece onları değişmiş bir toplumsal kullanım için özgürleştirecekti. Bu tekniğin merkezi bir özelliği, nesneleri pek çok açıdan ve yakından görerek yabancılaşma sağlamaktı. Mesafe koyarak gerçekleştirilen bu montaj tekniğini Benjamin her zaman kullanmıştı; ancak Brecht bu tekniğe kavramsal bir kullanım sağlayacaktı. 1950 tarihli bir denemesinde Adorno, arkadaşının çalışması hakkında şu yorumda bulunuyordu: "Nesnelere mümkün olduğu kadar çok yaklaşma düşüncesi sayesinde nesne, tıpkı mikroskopla incelenen günlük, sıradan bir şey gibi, yabancı hale gelir. Yabancılaşma tekniği hareketsiz olan şeyi harekete geçirir ve dinamikleştirir. Benjamin'in felsefesinin özü, tahrif edilmiş hayatın kendi şeyleşmesini inorganik düzeye inmek suretiyle tüketerek onarılması, böylece kurtarılması fikridir.[21]

Marksist döneminde daha iyi bir toplum için ölü nesneleri bu şekilde kurtarma nosyonu, Benjamin'in aksi halde felç edici olabilecek maraziliğine yapıcı bir yorum kazandırdı. Faşist siyasetlerin onu inciten suçlayıcılığı da, görüşlerindeki sembolist de-

---

[20] Baudelaire'in Paris'ini ele alışının yanı sıra bkz. Benjamin'in 1920'lerin ortasında kapitalist Berlin'in ölü-benzeri yapısı üzerine yorumları, *Reflections* içinde, s. 97-98.

[21] Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin," s. 240-241.

kadans tarzının zayıflaması için başka araçlar sağladı. 1930'dan sonra Benjamin, faşist ideolojideki estetikleşmiş teknolojik savaş sarhoşluğu, I. Dünya Savaşı'na duyulan faşist nostalji (Marinetti ve Ernst Jünger'de) ve bir sonraki savaşa faşist hazırlıktan söz ederek modern kapitalist kültürde ölüm kültü nosyonunu geliştirdi. Modern teknoloji değerlendirmesinde, Adorno'nun iddia ettiği gibi "saldırganla özdeşleşmek"ten çok[22] teknolojinin taşıdığı potansiyeli mevcut yıkıcı ve saldırgan şiddetten kurtarmak için gerekli ütopyacı imkânları ortaya çıkarmaya çalıştı. Savaşın ve devrimci benzeri siyasetlerin faşist tarzda estetikleştirilmesinin, on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki çöküşün en yüksek noktası olduğunu ve teknik kapasitelerin toplumsal olarak yanlış yönlendirilmesiyle mümkün olduğunu öne süren Benjamin, gönüllü şeyleşmenin faşist evrensel özyıkım ihtirasında zirveye ulaşmasını "birinci sınıf bir estetik haz olarak" gördü.[23]

Kendi şeyleşme ve emtia fetişizmi kavramlarını benzersiz bir biçimde açımlamasının yanı sıra, Benjamin, üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki kapitalist çelişkilerin Marksçı analizinden de yararlandı. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" ve "Üretici Olarak Yazar" başlıklı denemelerinde, bu kategorileri kapitalist toplumdaki yeni kitle iletişim araçlarına uyguladı. Benjamin bu kavramsal aygıtlardan, Brecht'in avangard edebiyat ürünlerini içinde tutuldukları ideolojik sınırlamalardan özgürleştirmek için yaptığı gibi, sık sık yararlandı. Ancak Benjamin için teknoloji sadece bilimsel bir "olgu" idi ve onun "ilerlemesi" insanlık için zorunlu bir lütuf değildi. Marx'ın, makine imalatındaki toplumsal gerilemeyi ve yabancılaşmış emeği vur-

[22] Adorno, *Über Walter Benjamin*, s. 58,64.
[23] Benjamin, *Illuminations*, s. 242.

gulamasına rağmen, modern makine aracılığıyla serbest kalabilecek yıkıcı imkânların tam olarak farkına varamadığı yerde, Benjamin, I. Dünya Savaşı sırasında teknolojinin nasıl "insana ihanet ettiğini ve zifaf yatağını bir kan banyosu haline getirdiğini," gösterdi.[24] Faşizmi incelerken, yıkıcı şiddetin estetik manipülasyonunun mülkiyet sisteminin maskelenmesine hizmet ettiğini öne sürdü. Mülkiyet sistemi savunulurken bu türden "teknolojik felaketler" olmaktaydı (aşırı basitleştirilmiş bir nedensellik). 1930'da teknolojinin "bir çöküş fetişi değil, mutluluk anahtarı" olarak kullanılmasını ancak proletarya devriminin sağlayabileceğini yazdı.[25] Açıktır ki Adorno'nun aksine Benjamin, modern teknik kapasitelerin özgürleştirici olabilecek potansiyelinin yanlış kullanıldığını öne sürüyordu. Öte yandan, Brecht'in daha iyimser teknoloji, proletarya mücadelesi ve "üretim estetikleri" anlayışını izleyen Benjamin, doğrusal "teknolojik ilerleme" nosyonunu ve "doğaya hâkim olma" şeklindeki Aydınlanma düşüncesini giderek daha çok eleştirdi (1930'larda). *Theses on the Philosophy of History*'de SDP'nin "vulgar Marksizmi"ndeki, Protestan estetizminin sekülerleştirilmiş bir versiyonu olarak teknoloji ve emek putperestliğine ve üstü kapalı biçimde doğal ortamı sömürücü tutuma (gördüğümüz gibi Brecht'in bazı bakımlardan paylaştığı bir tutum) saldırdı. Bütün bunları "daha sonra Faşizm'de ortaya çıkan teknokratik özellikler" olarak yorumladı.[26] Burada Adorno ve Horkheimer'la aynı zeminde yer alıyordu. Horkheimer'ın *Dialectic of Enlightenment*'ı da aynı şekilde, faşizmin, Aydınlanma'nın doğayı şeyleşmiş bir teknolojik "akılcılık"ı izleyerek dışardan ve içerden baskı altına alma eğiliminin

---

[24] Benjamin, *Reflections*, s. 93.
[25] Benjamin, "Theories of German Fascism," s. 128.
[26] Benjamin, *Illuminations*, s. 258-259.

zirvesi olduğunu öne sürdü. Modern dünyada barbarlığa dönüşler aslında gaddarca davranılan doğanın intikamıydı. Ancak Benjamin bütün bunlara Marx'ı karıştırmamış, bunun yerine "vulgarize edilmiş" Marksizm'i burjuva toplumunun teknokratik eğilimleriyle kıyaslamayı tercih etmişti. Öte yandan Benjamin kadar kararsız olmayan ve Marx'ın sentezindeki üretimci özelliklere zerre kadar sempati duymayan Adorno, 1969'da, Marx'ın bütün dünyayı dev bir işyerine dönüştürmek istediğini yazıyordu.[27]

Benjamin faşizmi sadece estetikleştirilmiş şiddet ya da yanlış yönlendirilen bir teknolojinin yok edici kullanımı olarak görmedi. Aynı zamanda Marx'ta başlangıç halinde bulunan "kitle" analizini genişletti. Baudelaire incelemesinde Benjamin, Marx'ın atomlarına ayrılmış kitleler ile modern Sezarist diktatörlük arasında bir bağlantı gördüğü (özellikle köylülük ile kent *lumpen-proletaryasını* ele alışında) *On Sekiz Brumaire*'den yararlandı. Ancak Marx'ın bu türden manipüle edilebilir "kitleler"i, proletaryanın sürekli gelişen sınıfsal oluşumuyla kısa süre içinde yer değiştirecek anakronik bir unsur olarak gördüğü yerde, Benjamin, bu durumdan pek emin değildi. "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris"te toplumsal ilişkiler ve modern çağın olayları için alışılmamış olan "belirsizliğe" göndermede bulundu.[28] Baudelaire üzerine iki uzun denemede, Benjamin'in, burjuva hâkimiyetinin olgunlaşma çağında kitle ve sınıf toplumu unsurlarının bir arada bulunduğunu öne sürdüğü görülür. Bir tüketici kapitalizmi, kendi tüketicilerini atomlarına ayrılmış ve şekilsizleş-miş bir kitle olarak birbirinden ayırma; böylelikle aksi

---

[27] Jay, *Dialectical Imagination*, s. 57.
[28] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 171.

halde daha belirgin hale gelecek olan yapılaşmış sınıf farklılıklarının çözülmesine yardımcı olma eğilimi gösterir. Tam da bu şekilsiz-leşmiş "kitle", bu "kalabalık", Baudelaire'in şiirinde, özümlenemeyiş oluşumların *(Erlebnisse)* şoklarını bertaraf etme girişimleriyle birlikte tasavvur edilen toplumsal unsuru oluşturuyordu. Bütünleşmiş deneyimin atomlarına ayrılmış tüketici akışı içinde erozyonu ve mülk edinme, uzamsal süreklilikten kopan geçici ânın sembolist tarzda yorumlanmasına bir kaynak oluşturdu.

Ancak siyasal düzeyde Benjamin, faşist devletlerde bu türden kitleselleşmenin, insanları satın alıcılar olarak "bir araya getiren piyasa ekonomisi olayı"nın, "ırk'ı tekrar bir araya getiren (bir) kader" olarak, "sürekli ve zorlayıcı" hale gelmekte olduğunu öne sürdü.[29]

"Baudelaire'de Bazı Motifler" denemesinde Benjamin, montaj işçilerinin makineye pasif adaptasyonlarını, sürekli tekrarladıkları fiziksel hareketleri, yoldan gelip geçen bir kalabalığa benzetti: Bu grupların her ikisi de, özümlenemez şoklara düşünmeden gösterilen bir tepki olarak, otomatik bir biçimde, davranışçı tarzda hareket etmeye koşullanmışlardır. Benjamin, iş sırasında paylaşılan yabancılaşmış emek deneyimlerinin (Marx'ın görüşü), bu türden günlük bombardımanın sonucu olarak bilinçli sınıf dayanışması oluşturacak yerde, manipüle edilebilir ve şekilsiz bir travmaya uğramış otonomlar yaratabileceğini öne sürdü.[30] Bu türden korkuları sadece burada dile getirmiş olmakla birlikte, bu deneme yazıldığı sırada, yani 1939'da, Benjamin proletaryanın eylemiyle ilgili Marksçı teşhisi hakkında eskisine na-

---

[29] Agy., s. 62-63.
[30] Benjamin, *Illuminations*, s. 175-177.

zaran daha kuşkucudur. Benjamin'in araştırma nesnesini oluşturan Louis Napoleon Fransası'nın ve çağdaş referansı olan Hitler Almanyası'nın Marx'ın sınıf mücadelesiyle ilgili beklentilerini çürütmeye istekli sosyolojik kitle toplumu teorisyenleri için en genel tarihsel kaynaklar oluşu bu bağlamda aydınlanmaktadır.[31] Marksçı sınıf analizine dair kuşkular ne olursa olsun faşist dönem Benjamin'i hareketlendirdi; öte yandan Hitler'in gelişi, onun materyalist kültür anlayışını pekiştirdi. Farklı tarzlarda olmakla birlikte Brecht ve Adorno gibi o da, Komünistlerin sadece ele geçirmek ve yeniden kullanmak istedikleri "kültürel hazineler"in yeniden üretim teknolojileriyle dönüştürüldüğünü ya da emtialara veya askeri galibin ganimetine dönüştürülme süreci içinde bozulduğunu vurguladı. Faşistlerin, klasik ve romantik kültürü ele geçirmeleri ve önceki kuşakların daha özgür ve daha adil bir gelecek umutlarını boşa çıkarmaları konusunda çok hassas olan Benjamin, "iletilmesi" gerektiği söylenen historisist (tarihsici) kültür nosyonunu suçladı.

> Her kim galip gelirse, bugün iktidarda olanların yerlere serilenlerin üzerlerine basıp geçtikleri bu günün zafer alayına katılır. Geleneksel uygulamaya göre yağma ve talan, bu alay boyunca devam eder. Bunlara kültürel hazineler denir ve bir tarihsel materyalist bunlara ihtiyatlı bir tarafsızlıkla bakar. Onun incelediği kültürel hazineler, istisnasız, dehşete kapılmaksızın düşünemeyeceği bir kökene sahiptir. Bunlar varlıklarını sadece onları yaratan büyük düşüncelere ve yeteneklere değil, aynı zamanda çağdaşlarının anonim angaryalarına da borçludurlar. Uygarlığın bir barbarlık belgesiyle aynı zamana rastlamayan hiçbir belgesi yoktur. Böyle bir belge barbarlıktan özgür olmadığı gibi, barbarlık da, onun bir sahipten diğerine aktarılına tarzını lekeler. Bu nedenle bir tarihsel materyalist kendisini ondan mümkün olduğu

[31] Edward Shils, "The Theory of Mass Society," *Center and Periphery: Essays in Macrosociology* (Chicago, III., 1975), s. 91-107.

kadar ayrı tutar. Ona tarihi tersine çevirme görevine baktığı gibi bakar.[32]

Bu bölümün son cümlesi, Benjamin'in alışılmamış (seçici) Marksizm yorumunu belirleyen aşırı anti-evrimci "tarih" anlayışını ortaya koyar. Benjamin'in tarihsel ardıllığın doğrusal sürekliliğini felaketli bir "enkaz yığını" olarak görüp bundan duyduğu dehşete ve devrimler ile "dünyevi parıltı"yı zaman içinde Yahudi umudunun mesiyanik "müdahaleler" modelinde bir kopuş olarak gördüğüne çeşitli fırsatlarla değindik. Onun 1915 gibi erken bir tarihte oluşan bu temel düşünce yapısının formülünde pek çok unsur yer alır.[33] Yahudi apokaliptizminin yanı sıra[34] Benjamin sembolist şairlerde toplamsal zaman ile gizemli ve özgürleştirici "görünüşler" arasında temel bir karşıtlık, eşzamanlılaşmış tarihöncesi ve modern deneyimler arasında ise "uzay-sınır" "karşılaşmaları" buldu.[35] Ayrıca, Lukács'ın *History and Class Consciousness*'da[36] yaptığı gibi, Benjamin de doğrusal zamanı anlamsız tekrarlardan oluşan boş bir ritüel ve bu nedenle de, yabancılaşmış emeğin merkezi bir unsuru olarak betimledi.[37] Aynı zamanda Benjamin'in Brecht'in epik tiyatrosunda değindiği ta-

---

[32] Benjamin, *Illuminations,* s. 256-257. Ayrıca bkz. 1937 tarihli makalesi, "Eduard Fuchs," s. 36-38.

[33] Habermas, "Consciousness Raising," s. 38-39.

[34] Benjamin'in ilerleme fikrine ve zaman kopuklukları görüşüne saldırısının kişisel ve teolojik kaynakları üzerine bkz. Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel," *On Jews and Judaism in Crisis* içinde (New York, 1976), s. 198-236. Yahudi apokaliptik mesihçiliğinin kötümser temelleri üzerine bkz. Scholenm, *The Messianic Idea in Judaism,* s. 10-11.

[35] Bkz. Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 81-90.

[36] Lukács, *History and Class Consciousness,* s. 88-90. Bu türden yabancılaşma hakkında yakın zamanda yapılan bir ampirik çalışma için bkz. E. P. Thompson, "Time, Work Discipline and Industrial Capitalism," *Pastand Present,* 51 (1967).

[37] Benjamin, *Illuminations,* s. 176-180.

rihsel zamanın "donmuşluğu"ndan da söz edebiliriz.[38] Bu kaynakların ötesinde ve Benjamin'in bunlara olan duyarlığını güçlendirecek şekilde, kendi zamanının felaketli "olaylar ardıllığı"na gösterdiği tepki vardı: I. Dünya Savaşı; orta sınıfın krizinden kaynaklanan faşist "evrim"; faşist dönemde örgütlü Marksizm'in siyasal etkinliğini sakatlayan, ilerlemeye ve zaferin tarihsel kaçınılmazlığına duyulan dogmatik güven; Yahudilerin toptan cezalandırılmalarının başlaması (bu, apokaliptik kefaret ihtiyacını güçlendirdi) ve 1939 Nazi-Sovyet paktıyla birlikte, Benjamin'e göre, komünist siyasetlerin nihai iflası. Bütün bu tarihsel unsurlar, Benjamin'in *Theses on the Philosophy of History*'de (1940) ilerleme teorisine gösterdiği tepkinin biçimlenmesine yardımcı oldu.

Son derece örtülü olan bu denemede Benjamin, tarihsel evrimin doğrusal sürekliliği -boş, homojen zaman dediği şey- ile "mesiyanik" zamandaki toplamsal ardıllık ve içsel gelişme arasında yaptığı ayrımı en tam biçimde ifade etti. Buradaki "mesiyanik zaman," devrimci belleğin gücünü, "şimdiki zamanın *(Jetztzeit)* doldurduğu," mistik bir "*nunc stans*" üretmek için "(bir) tarihsel zaman kamerası" olarak alır.[39] "Geçip giden zamanın (her) saniyesi Mesih'in içinden geçebileceği dar kapı idi," diye yazar, Yahudi umudunun antik biçimleri hakkında. "Tarih meleği" şimdiki zamandan geçmişe doğru hareket eden ve giderek artan yıkıma gözlerini dikmiş bakarken, cennetten gelen bir fırtına, adına "ilerleme" denilen bir fırtına, onu geleceğe doğru sürer. Gerçek devrimci sınıflar, "göğe doğru yükselen" bu "enkaz

[38] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 18-21.
[39] Benjamin, *Illuminations*, s. 261. Ayrıca bkz. "Eduard Fuchs," s. 28-29.

yığını"nı ele geçirme umuduyla, birbirini izleyen saniye tıktaklarının kesintiye uğradığı ânı südürmeye çalışırlar.

Tarihe süreklilik kazandırdıklarını fark etmeleri, devrimci sınıfların eyleme geçtikleri andaki özellikleridir. Büyük devrim yeni bir takvimi de beraberinde getirir. Bir takvimin ilk günü bir tarihsel zaman kamerası olarak iş görür. Ve temel olarak bu, anılması gereken tatil günleri biçiminde sürdürülen tarihtir. Nitekim takvimler zamanı saatler gibi ölçmez; onların hiç de küçük olmayan izi son yüzyıllarda Avrupa'da ortaya çıkan bir tarihsel bilincin anıtlarıdırlar. Temmuz devriminde bu bilincin hâlâ canlı olduğunu gösteren bir olay oldu. Savaşın ilk gecesinde, Paris'in çeşitli yerlerindeki saat kulelerine aynı anda ve kendiliğinden ateş ediliyordu.[40]

Bu deneme, liberal doğrusal ilerleme anlayışının revizyonunda Benjamin'in nasıl Marx'tan daha ileri gitmek istediğini gösterir. Benjamin tarihi sadece teknik ilerleme ve toplumsal gerilemeden ibaret diyalektik bir gelişme olarak görmüyor, aslında saat-zamanın akışını yakalama ihtiyacından söz ediyordu. Kendi görüşü ile Marx'ınki arasındaki farklılaşmayı hisseden Benjamin, kendi "tarihsel zaman kamerası"nı geliştirirken Marx'tan seçmeci bir biçimde yararlanmaya çalıştı. *Tezler* anlamlı bir biçimde *On Sekizinci Brumaire*'e göndermede bulunuyordu. Benjamin'e göre "şimdiki zamanla tarihin sürekliliğini parçalayan" Robespierre, burada "şimdiki zamanla dolu (bir) geçmiş" olarak antik Roma'yı çağrıştıracak şekilde betimlenir.[41] Ancak Benjamin, Marx'a göre, burjuvazinin bu devrimci imgeyi kendi sınıfsal çıkarlarına hizmet etmekte olduğu gerçeğini gizlemek için kul-

---

[40] Benjamin, *Illuminations*, s. 261-262.
[41] Agy., s. 261.

lanmış olduğunu, proletarya devriminin geçmişe başvurma ihtiyacı duymayacağını, kendi şiirselliğini ancak gelecekten alabileceğini anlayamadı.[42] *Tezler*'in hazırlık notlarında Benjamin, Marx açısından "sınıfsız toplum(un) tarihsel bir gelişmenin sonu olarak anlaşılma(dığını)," "ancak çok daha fazla mesiyanik özellikler taşı(dığını)." görüşünü öne sürdü.[43] Ancak bunu öne sürerken, kapitalizmin zaman içinde kendisiyle çelişen gelişimini belirgin biçimde temel alan Marksçı eskatolojiden kaçınıyordu. Başka yerlerde kendi apokaliptik umutlarının kötümser temellerinin, Marx'taki "ilerlemeci" düşüncenin güçlü kalıntılarıyla çeliştiği daha katı bir zeminde yer aldı. 1930'ların ortasında şöyle yazıyordu: "Marx, devrimlerin dünya tarihinin lokomotifleri olduğunu söyler. Ancak bunları belki de tamamen farklı bir anlamda görmek gerekir. Belki de devrimler insanlık treninin imdat frenidir."[44] Benjamin bazı Marksçı toplumsal yorumları bu radikal süreksizliklere sokmuş olsa da, olayların evrimci gidişatı üzerine bu derece umutsuzluk ve zaman kopukluğu üzerinde böylesine odaklaşma, onun tarih felsefesini Marx'tan çok daha "anarşistçe" olan Blangui ve Nietzche'ye (*Tezler*'de her ikisine de değinir) bağlar.

Benjamin'in hermenetik yöntemi ve devrimci eylem anlayışı, onun Marksizm'ini, Alman edebiyat eleştirmeni Peter Szondi'nin *Tezler*'deki bir bölümden bir cümle seçerek, yerinde bir ifadeyle, "geçmişteki (bir) umut" olarak betimlediği şey üzerinde odaklandırdı. Bu, zaman içinde geri gitme arzusu değil, önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umutların kurtarılması, bu umutları geçersizleştiren (yirminci yüzyılda modern

---

[42] *The Marx-Engels Reader*, 2. bas., s. 596-597.
[43] Benjamin, *GS*, 1/3, s. 1232.
[44] Ay.

teknolojinin, modernin ve erken on dokuzuncu yüzyılın "çocukluğu"nda taşıdığı ilk imkânları ihlal etmesiyle) evrimin gidişatını hedef alan kurtarıcı bir eylem arzusuydu.[45] Benjamin'in, Karl Kraus'un "köken hedeftir" sözünü alıp Fransız devriminde Roma Cumhuriyeti'ni ararken ya da zamansal ardıllıktan kurtulmayı ya da Baudelaireci "aktarımlar" içinde ölüme doğru sürüklenmeyi incelediği zaman kastettiği şey buydu: Proustçu "geçmişe dair hatırlamalar" ya da kendi çocukluk anıları. Örneğin, kendisini eski fotoğraflara kaptırırken, "o görülmez nokta"yı arıyordu. (O noktada) "uzak geçmişte kalan ânın şimdiliğini, kendisini ikna edici bir biçimde geriye doğru bakarak ekleyen geleceği keşfedebiliriz."[46]

"Şimdilik" sözcüğü bu önemli meselede Benjamin'in Adorno'dan farklılığını gösterir. Diyalektikçinin geçmiş ile şimdiki zamanı dolayımlamaya çalıştığı ve Benjamin'in "arkaik" ile "yeni"yi "tarih dışı" çiftleştirmesini eleştirdiği yerde,[47] Benjamin'in birleşik-konumlarında, "köleleştirilmiş" geçmiş anlar ile şimdiki zamanın ihtiyaçlarının eşzamanlılaştırıldığı görülür. Bir toplamsal gelenek anlayışına, "hazineler"in doğrusal iletimine karşı çıkan Benjamin, modern kentin Baudelaire'deki "kahraman"ını oluşturan kişi için yaptığı gibi, paçavracı, umut verici, iletilmemiş ve kural dışı "yıkıntı"yı, uygarlığın reddini seçmeci olarak devşirmeye çalışıyordu.[48] İhmal edilmiş ayrıntıları, alıntıları, eski tasvirlerdeki imgeleri, nesneleri ya da metinleri toplamak ve yeniden düzenlemek Benjamin için öteden beri bir saplantı olmuştu. Ne var ki 1940'da gizli geçmişin ütopyacı umudunun gasp

---

[45] Peter Szondi, "Hope in the Past," *Critical Inquiry*, 4:3 (Bahar, 1978), 491-506.
[46] Benjamin, "A Short History of Photography," *Screen*, 13 (Bahar 1972), 7.
[47] Adorno'dan Benjamin'e, 2 Ağustos 1935, *Aesthetics and Politics*, s. 112.
[48] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 79-80.

edilmekten (örneğin, Naziler tarafından), zayıf düşmüş sosyalist direnişi güçlendirecek şekilde kurtarılması sorunu, acil bir mesele haline geldi. Benjamin'e göre (Marx'ın aksine), geçmiş kuşakların çektikleri acılar asla "telafi" edilemeyecek olsa da, "son köleleşmiş sınıfın "öç alma" eylemine, özgürleşmiş torunlardan çok, köleleştirilmiş eski insanların hatırası rehberlik etmelidir.[49]

Geçmişi tarihsel olarak eklemlemek onu "gerçekte olduğu haliyle" (Ranke) kabul etmek anlamına gelmez. Bu, hem geleneğin özünü hem de bu geleneği benimseyenleri etkileyen... bir tehlike anında ansızın yanıp sönen haliyle bir anıyı yakalamak anlamına gelir. Her ikisinin üzerinde de aynı tehdit asılı durur: Hâkim sınıfların bir aleti haline gelmek. Geleneği her alanda onu neredeyse etkisiz hale getiren bir konformizmden uzak tutmaya çalışmak gerekir... Ancak *ölünün bile,* galip gelmesi halinde düşmandan kurtulamayacağına kesinlikle kanaat getiren tarihçi, geçmişteki umut kıvılcımını körükleme becerisine sahip olacaktır. Ve bu düşmanın galibiyeti sona ermemiştir.

* * *

Benjamin'in metaforik yorumları, teolojik imaları ve tarihin doğrusal olmayan "zaman kamerası", bu kez Marksizm, Yahudi mistisizmi ve Fransız estetik modernizminin oluşturduğu bir üçgen alan içine yerleştirildi. Bununla birlikte bazı Marksçı kavramlar görece "saf" biçimde kullanıldı: Sınıf mücadelesi (proletaryanın zaferine çok daha az umut bağlamakla nitelendi); üretim güçleri ve üretim ilişkileri arasındaki çelişkiler (teknoloji ve teknik savaş tehlikeleri üzerine daha bir yirminci yüzyıl perspektifiyle); ve meta fetişizmi (Benjamin'in kendine özgü bir "ölü nesneler"e hayranlık anlayışına sahip olmasına rağmen).

---

[49] Benjamin, *Illuminations*, s. 260.

Adorno'nun "Marksizm"i, gerek kendisi gerekse Benjamin öteki "Batılı Marksistler" ile otomatik ilerlemeye duyulan inancın terk edilmesi ve toplumsal bütünlük içinde, bilinç ve kültürün vurgulanması konularında ortak bir zemini paylaşsa da, özel bir yapıya sahipti. Ancak Adorno'nun da, Marksist kategorileri benzersiz biçimde geliştirirken kullandığı kaynaklar ne Yahudi ne de Fransız idi. Bu kaynaklar, kendi yorumunu da "içeren", eleştirel zihniyetli Avustro-Alman düşünce ve kültüründen oluşuyordu.

Adorno'nun odaklaştığı diyalektik yöntemler veri alındığında, en iyi yöntem gene Adorno'nun kendisinden başlamak, bu arada, bu yöntemleri Marx'ın diyalektiğiyle kıyaslamaktır. Adorno, Benjamin'in mikrolojik yöntemlerini paylaşıyor, bu yöntemler sayesinde belirli rastlantısal görüngüleri, kültürel hayatta göründükleri ölçüde toplumsal olarak deşifre ediyordu. Adorno'nun diyalektik yaklaşımının parolaları "kimliksizlik" ve "dolayım" idi. Gerçekliği nihai bir temelden türetmeyi ısrarla reddetti. Ne özne ne de nesne, ne "bütünlük" ne de somut parçalar, ne doğa ne de tarih vb. birbirine indirgenmeliydi; bunların her biri gerilimli bir "zor-alanı" içindeydi ve birini ötekinden ayıran unsurlara sahipti.[50] "Diyalektik," diye yazıyordu, "tutarlı özdeşsizlik duygusudur. Bir görüş noktası alarak başlamaz. Benim düşüncem ona, onun yetersizliğiyle yöneltilir."[51] Aynı zamanda bütünlüğün bütün parçaları sürekli dolayım içindedir; ancak bu ilişki onlara dışsal değil, onların yapısı içindedir: "Dolayım, bizzat nesnenin içindedir, nesne ile ona atfedilen şey arasında bir

---

[50] Agy., s. 255. Benjamin'in *Theses*'i tartışmayı uyarmıştır. Buradakinden daha ayrıntılı değerlendirmeler için bkz. Scholem, "Walter Benjamin and His Angel"; Gerhard Kaiser, *Benjamin Adorno: Zwei Studien,* s. 1-74; Irving Wohlfahrt, "On Messianic Structure of Benjamin's Last Reflections"; ve Peter Bulthaup'un derlemesi, *Materialen zur Benjamins Thesen über Begrify der Geschichte.*

[51] Adorno, *Negative Dialectics,* s. 5.

şey değildir."[52] Daha sonraki eserlerinde zaman zaman tarihte öznenin aktif rolünü bertaraf ettiği görülen Marx'tan daha tutarlı biçimde, Adorno, daima nesne ile özne arasındaki dolayımlı ilişkiyi, her kutbun, kendi içsel yapısında ötekinin oluşum eğilimlerini taşıdığını vurguladı. Adorno böylelikle, hayatı boyunca kendisini nesnelerin belirsiz dilinin bir aracı olarak görme eğilimi taşıyan, Marksizm'i ise kamusal, kolektif imge-uzayın açığa vurulması olarak gören Benjamin'den farklılaşıyordu. Adorno'nun denemelerini dikkatle okuyan biri zıt görünen şeyleri –örneğin, doğa ve tarih, psişe ve toplum, onaylama ve olumsuzlama- karşılıklı eleştiri içinde, sık sık nasıl biraraya getirdiğini, böylelikle her birinin kendi zıtlıklarını ötekinin dışında geliştirerek nasıl bir dolayım oluşturduğunu görecektir. Bu, Adorno'nun Marx'tan çok Hegel'e borçlu olduğu bir diyalektik işlemdir, Adorno bu yöntemi, metaforik bağlantıları birbirinden farklı perspektiflerin dolayımlanmamış eşzamanlılığına yöneltme eğilimi gösteren Benjamin'e de kabul ettirmeye çalıştı. Ayrıca, Adorno'nun geleneğin *Aufhebung*'unu tutarlı ve imgesel biçimde ele alışı, Hegelci Marksçı çerçeve içinde yer alıyor ve her birinin bir rol oynadığı süreklilik ve olumsuzlanmayı da bu kapsamda açığa vuruyordu (Husserl ve Schoenberg'in analizlerindeki gibi). Bu yöntem Adorno'nun tarihsel bakışını Benjamin'in çizgisel gelişmeyi daha bütünlüklü biçimde reddedişinden ayırıyordu. (Ancak burada Adorno'nun Hegel'i diyalektik tutarlılık bakımından eksik bulduğunu eklemek gerekir; çünkü Hegel kendi felsefesini, tıpkı ortodoks Marksistlerin zıt kutupta bilinci maddeye hatalı biçimde indirgemeleri gibi, varlığı düşünceye indirgeyerek ifade etmişti.[53]

---

[52] Akt. Williams, *Marxism and Literature,* s. 98.

[53] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 46-47; M. T. Jones, "Constellations of Modernity," s. 173-177.

Ayrıca Adorno, Hegel'in zorunlu tarihsel ilerlemeye inancını ya da mutlak doğruya dair metafizik iddialarını da izlemeyecekti; çünkü bir modernist olarak Adorno, bütün bilgi araştırmalarının göreli ve geçici oluşunu vurguluyordu. Mutlak kesinlik iddiaları hayali ve sürekli olarak zamanın çözücü işleyişini yakalamak için yapılan bir girişimdi.[54]

Adorno, Marx'ın materyalist diyalektiğinden ve Hegelci idealizme yönelik eleştirilerinden çok şey öğrenmişse de, proletaryayı devrimci değişimin kolektif faili olarak gören esas Marksçı düşünceyi daima reddetmişti. 1933 Nazi zaferinden önce bile endüstriyel işçi sınıfını kapitalist toplumun bütünleşmiş ve pasif bir yansıması olarak gördü.[55] Bu perspektifle Adorno kısa süre içinde teoriyi sadece "pratik" sol olarak görmeye başladı. Ancak Marx'tan ayrıldığı en önemli nokta bu değildi. Adorno, aynı zamanda, toplumu anlamak için "bütünlük" modelini güçlü biçimde savunarak da farklılaştı. Bu modelde, Adorno'ya göre, üretici güçler ile üretim ilişkilerini temel alan "alt ve üstyapı"nın üzerinde bütün toplumsal süreci kapsayacak şekilde sonsuz bir etkileşim vardır. Marx bu argüman biçimlerinin her ikisini de kullanmıştı[56]; Adorno ise sadece birincisini temel aldı. Frankfurt Okulu'ndan Horkheimer ve Marcuse için olduğu gibi, Adorno için de diyalektik, sadece insan bilincinin dışında nesnel bir süreç olmadığı gibi, "altyapı" denilen şeydeki çatlaklara nedensel olarak bağımlı da değildi (ortodoks Marksistlerin iddia ettikleri

---

[54] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 46-53; Jay, *Dialectical Imagination,* s. 68-69. Aynı şekilde Adorno da tutucuları, geleneksel kültürü tarihin üzerinde bir değer olarak dondurmaya çalıştıkları için eleştirdi *(Prisms,* s. 22).

[55] Adorno'dan Horkheimer'a, *Dialectic of Enlightenment,* s. 37; Adorno, *Minima Moralia,* s. 113-114. Bunun 1930'lardaki ifade biçimleri için bkz. "On the Social Situation of Music."

[56] Melvin Rader, *Marx's Interpretation of History* (Oxford, 1979), 1. ve 2. Bölüm.

gibi).[57] Adorno, kültürel gelişmeleri incelerken üretim güçlerini asli, yani estetik faaliyet *içinde* içerilmiş olarak gördü: Titiz Schoenberg'in ulaşabildiği (formel kompozisyona dayanan gelişmenin içsel mantığı) "[müziksel] üretim güçleri"ni daha ileri düzeyde geliştirdiği yerde, yabancılaşmış "üretim ilişkileri", kültür endüstrisinin "teknikleri"ni, emtialaştırılmış tüketim için, dışsal olarak dikte ettirmişti.[58] Adorno zaman zaman daha genel Marksçı "üretici güçler" nosyonuna göndermede bulunduysa da,[59] şeyleşmiş ve baskıcı teknolojik aygıtlar karşısında duyduğu yoğun kuşku ve ileri sanatın "içsel" analizi üzerinde ısrarla durması, onun genellikle klasik Marksçı formülün yerine kendi formülünü geçirmesini sağladı.

Adorno, özellikle 1940'ların başlarında çağdaş tarihe bir anahtar olarak piyasa sonrası kapitalizm nosyonunu benimseyerek, çağdaş toplumu giderek dolayımsızlaşmış dikişsiz bir "kimlikler" ağı -gönüllü olarak uysal bir birey ile baskıcı bir toplumsal bütün, işçi sınıfı ve "yönetim" ve ekonomik ve siyasal "egemenlik" arasında- olarak görme eğilimindeydi. (Özellikle o sırada ve daha sonra, Adorno bütünün içindeki anonim işleyişin önemli etkisine göndermede bulunuyor ve değişim ekonomisini olduğu gibi görüyordu.)[60] Bu da, üretimin sınıfsal denetiminden türeyen iktidar sayesinde kolektif eylemlere varılan araç şeklindeki Marksçı nosyonun aşındığı, giderek iç içe geçmiş ve monolitik bir "sistem"in ("Yeni Sol"un 1960'larda dediği gibi) hayaletiyle yer değiştirdiği anlamına geliyordu.[61]

---

[57] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 52-56.
[58] Rose, *The Melancholy Science,* s. 118-121.
[59] Adorno, *Minima Moralia,* s. 194; "A Social Critique of Radio Music," *Kenyon Review,* 7:2 (Bahar, 1945), 208-217.
[60] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment,* s. 120-121.
[61] Örneğin bkz. Adorno, *Prisms,* s. 34.

Adorno, Marx'ın tarihsel argümanının alışılmış yönünü ters çevirme eğilimi gösterdi. Marx'ın diyalektiğinde, üstün güçler görünüşte istikrarlı hâkimiyetin yapılarının dışında gelişiyordu (yani, en önemlisi, proletarya kolektifleştirici ve insansızlaştırıcı kapitalist emek deneyiminin dışında gelişiyordu). Ne var ki Adorno, görünüşteki "kurtuluş"un ardında gizlenen olumlayıcı ve uyumlulaştıcı gerçeklikleri gördü (kitle kültürü araştırmalarında olduğu gibi); ancak yalıtılmış avangard bir "negatif" direniş ve sahici bir ütopyacı umut unsurunu muhafaza ediyor, ancak bunu yaparken yönetilen "bütün"ün bir "yansıma"sından tamamen kaçamıyordu. "Olumlama" ve "olumsuzlama" terimleri, Marx'ın tarihsel sınıf analizinin, bütün "sistem"in içindeki geniş çoğunluk ile dışında kalan görece az sayıda kişi arasındaki diyalektiğe doğru keskin bir dönüşüm geçirdiğini gösterir.

Adorno ve Horkheimer, bir "idari kapitalizm"in on dokuzuncu yüzyılın "piyasa ekonomisi"nden nasıl çıkıp geliştiğini ya da bir başka şeye (faşizmden başka) nasıl dönüşebildiğini tarihsel olarak incelemeksizin, 1930'ların sonunda, çağdaş dünyaya egemen olan bir özelliği vurguladılar: Daha önceleri daha "anarşik" biçimde işleyen ekonomik ve toplumsal güçlerle ayakta duran bütünleşmiş ve özerk bir burjuva öznelliğinin neredeyse toptan tasfiyesi. Adorno bütün ticari değerlere yönelik *pre*kapitalist küçümsemenin izlerini kendi toplumsal görüşünde sergilese de, on dokuzuncu yüzyılın burjuva "bireyci" çağı ona ileri düzeyde eşgüdümlü bir kapitalizmden daha tercih edilebilir görünüyordu.

Adorno'nun şeyleşme nosyonunu ele alışı, bireyin içinde bulunduğu duruma ilişkin analiziyle doğrudan ilişkiliydi. Benjamin şeyleşmeyi "ölü" nesnelere tapınma bakımından yorumlamıştı; Adorno bunu çağdaş "kitleler"in içinde atomlar halinde

ayrılmış kişilerin değiştirilebilirliğinde gördü.[62] Benjamin bir "kitle" analizinin unsurlarını, üretim noktasında hâlâ sınıflar çatışmasının belirlediği bir perspektif içinde ortaya koyarken, Adorno bir sınıf çatışması perspektifinin izlerini, çağdaş "yoğunlaşmış iktidar ve dağılmış iktidarsızlık" anlayışında buldu.[63] Kişilerin kimliklerinin ardında yatan şey, Adorno'ya göre, iç içe geçmiş bürokratik yönetim ve ekonomik ticaret yapıları içinde soyut ve formel bir eşitlik ile değiştirilebilirliğin artan egemenliği idi. Aslında bu, çağdaş kapitalizmin uyumlu, anonim ve kişi dışı ekonomik sisteminin düzgün işlemesi bakımından büyük önem taşıyordu.[64] Adorno'nun teorisinde, Marksçı meta fetişizmi kavramının odağı, kapitalist emek sürecinden, bir yirminci yüzyıl bürokratik tüketim toplumunun ticari değişim değerlerine kaydı.[65]

Tam ekonomik rekabet çağında kuşkusuz toplum bireylerin hayatlarına dolayım sağlıyordu (bu nedenle bireyler klasik liberal anlamda "özerk" değildiler) ve burjuva "özneler" için varolduğu kadarıyla bu türden özgürlük sınıf ayrıcalıklarının muhafaza edilmesiyle korunuyordu. Adorno için o dünyaya dönmenin ne arzulanabilir ne de mümkün olduğu açıktı. Gene de on dokuzuncu yüzyılın görece "bireyci" dönemini, çelişkileri, çatışmaları

---

[62] Adorno, *Minima Moralia,* s. 231-232.

[63] Agy., s. 204.

[64] Rose, *Melancholy Science,* s. 43-47, 64-65, 86-91. 1966'da *Negative Dialectic*'te (s. 189-92) Adorno yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarından, bunları insanların koşullar hakkında ne "hissetmeleri" ya da "düşünmeleri" gerektiğine dair öznelci ya da idealist bir eleştiri formu olarak yargılayıp vazgeçti. Gerekli olan, diye vurguluyordu, bizzat koşulların içindeki şeyleşmenin nesnel "sebebi"nin incelenmesidir. Kitapta nesnenin oluşumu üzerinde daha fazla duruluyordu (örneğin bkz. 183-184). Adorno'ya göre bundan böyle "özne" giderek yalıtılıyor ve önem kazanıyordu.

[65] Örneğin bkz. Adorno, "The Fetish Character of Music," s. 278-279.

ve dolayımlanıyla birlikte, şimdiki zamanın yönetilen "kimlikleri"ne bir saldırı aracı olarak kullandı. Bu argümanın tarihsel temelleri en açık biçimde *Dialectic of Enlightenment*'ın önemli bir bölümünde ifade ediliyordu:

> Birey ekonomik faaliyetin dinamik bir hücresi olarak ortaya çıktı. Ekonomik gelişmenin erken aşamalarında vesayetten özgürleşen birey, sadece kendisiyle ilgilendi: Hizmetlerini işgücü piyasası aracılığıyla kiralayan, yeni teknik koşullara sürekli uyum sağlayan bir proleter olarak; ve ideal *homo economicus* tipine yaklaşmak için sürekli çaba harcayan bir işadamı olarak. Psikanaliz, karmaşık ve dinamik bir bilinç ve bilinçaltı, id, ego ve süper ego sistemi olarak, aynı şekilde gelişen içsel bir "küçük işletme"yi temsil etti. Karmaşık zihinsel aygıt, piyasa ekonomisinin temel aldığı öznelerin serbest etkileşimini bir ölçüde mümkün kıldı. Ancak büyük işletme ve dünya savaşları çağında sayısız monadlar aracılığıyla toplumsal sürecin dolayımlanması geriye doğru gidildiğini gösterir. Ekonominin özneleri psikolojik olarak mülksüzleştirilir ve ekonomi bizzat toplum tarafından daha akılcı biçimde işletilir. Birey artık, vicdan, kendini koruma ve itkilerin acı veren iç diyalektiği içinde ne yapacağına karar vermek zorunda değildir. Fiili emekçiler olan insanlar hakkında kararlar, ticaret derneklerinden ulusal yönetime kadar uzanan hiyerarşi tarafından ve özel alanda, kendisine ne verilirse tüketmeye zorlanan bireylerin son içsel dürtülerini ele geçiren kitle kültürü sistemi tarafından alınır.... Liberalizm sisteminde, nüfusun bir kesiminin bireyliği, toplumun bir bütün olarak teknolojik gelişmeye uyum sağlama sürecine aitti, ama bugün ekonomik aygıtların işleyişi, bireyin herhangi bir müdahalesi olmaksızın kitlelerin yönlendirilmesini talep ediyor.[66]

Adorno (ve Horkheimer) kendisini baskı aygıtlarına teslim eden bireyin ruhsal kaynaklarını anlamak için Freud ve Nietz-

---

[66] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 202-204. Ayrıca bkz. Horkheimer'ın bu süreç üzerine daha sonra yazdığı benzer ama daha kapsamlı betimlemesi, *Eclipse of Reason* (New York, 1947), s. 140-143.

che'ye döndüler. Adorno, Freud'un en tutucu çalışması, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*'dan (Grup Psikolojisi ve Benlik Analizi) (1921) demokratik bir "kitle toplumu" eleştirisi türetmeye çalışarak, Freud'un bireysel kimlikleri grup ve grup otoritesiyle birlikte ele alışını idari kapitalizm teorisiyle bağlantılandırdı. Faşizmi psikanalitik açıdan ele alan ve ilk kez 1951'de yayımlanan bir makalede Adorno şöyle yazıyordu: "Freud'a göre kitle psikolojisi sorunu ekonomik dönemin karakteristiği olan yeni tipte psikolojik sorunla yakından ilişkilidir. Bu dönemde toplumsal ekonomik nedenlerle bireyin çöküşüne ve sürekli zayıflığına tanık olunur. Freud toplumsal değişimlerle bizzat ilgilenmezken, bireyin derin krizinin ve güçlü dış ve kolektif faillere sorgusuz boyun eğme istekliliğinin izlerini, onun monadolojik sınırları içinde geliştirdi."[67] Freud'un kitlelerde analiz ettiği mazohistik pasiflik, ego teslimiyeti ve otoriteye bağımlılık, Adorno'ya göre tekil öznenin neredeyse toptan tutulmasına (*eclipse*) yol açıyordu; bu durumda teslim edilecek "benlik" ya ortadan kalkıyor ya da çok az kalıyordu. "Bütünüyle yönetilen toplum"da ve özellikle de bu toplumun faşist tipinde, Adorno, Freud teorisinde de var olan birey toplum dolayımlarının fiilen sona erişini gördü:

> Faşizmin psikolojisi genellikle manipülasyonla oluşturulur... Bu da eski, liberalist anlamda psikolojik motivasyonun terk edilmesine yönelik bir eğilimi gösterir... Faşizm toplumsal denetim sayesinde bilinçdışının ele geçirilmesi yoluyla bağımlılığı sürdürür... Freud'da öznenin psikolojik yoksullaşması, yani "kendisini nesneye teslim etme-

[67] Adorno, "Freudian Theory and the Patterns of Fascist Propaganda," *The Essenntial Frankfurt School Reader* (New York, 1977), s. 120.

si", Faşist kolektifleri oluşturan post-psikolojik bireysizleştirilmiş toplumsal atomları önceden haber verir.[68]

Öznenin kendisini tasfiyeye nasıl hazırlandığını betimleyen Adorno, Freud'un geliştirdiği, grubun "otorite tutkusu"ndaki arkaik ve bebeklik dönemine gerileme nosyonundan yararlandı.[69] Benjamin'in ilkel ve modern dünyanın metaforik çiftleştirilmesini, boş zamanın giderilmesi, geçmişin kurtarılması ya da bir "sınıfsız toplum"un ima edilmesi olarak kullandığı yerde, Adorno, bunları, geç kapitalizmin durağan özellikleri tarafından teşvik edilen ve en önemlisi Nazilerin ileri barbarlığında biriken arketipsel ve mitik tekrarlar olarak gördü.

Adorno ve Horkheimer Freud'dan yararlanırlarken, 1. onun toplumsal süreçleri biyolojiye ya da psikolojiye indirgeme eğilimlerinin,[70] ve 2. tam duyusal mutluluğu fiilen savunmayı başaramayışının gayet iyi farkındaydılar.[71] Bunları, bizzat Freud'un da hissettiği türden tuzakları gözönünde bulundurarak sadece yeniden yorumladılar. Ek olarak, klasik "Oedipus kompleksinin, özerkliğin gelişebildiği dinamiğin, kişisel bilinçaltında toplumsal denetimin daha doğrudan yerleşmesinin asli bir yönü olan çağdaş toplumsallaşma süreci içinde, dolayım sağlayan ailenin zayıflamasıyla ve egonun oluşumundaki muazzam zorluklar nedeniyle, önemsizleştiğini hissettiler.[72]

---

[68] Agy., s. 135-136.
[69] Agy., s. 123-124.
[70] Adorno, "Sociology and Psychology," *New Left Review,* 46 (Kasım-Aralık 1967), s. 46-47.
[71] Adorno, *Minima Moralia,* s. 60-61.
[72] Bu nokta Horkheimer'in Enstitü'nün *Studien Über Autorität und Familie*'sine (Paris, 1936) yaptığı katkıda açığa çıkmıştır. Bkz. "Authority and the Family", *Critical Theory* (New York, 1972) içinde, s. 47-128. Adorno ve Horkheimer'in Freud'u kullanışı ve revize edişi konusunda bkz. Jay, *Dialectical Imagination,* 3, 4

Daha az olmakla birlikte Adorno, Nietzche'ye de çok şey borçluydu. Adorno ve Horkheimer'in Fransız Aydınlanması'ndaki akılcılığa, insanın dışındaki ve içindeki doğa üzerinde araçsallaşmış bir egemenlik kurma eğilimi olarak yönelttikleri eleştiride Nietzche, Hegel'in yanı sıra önemli bir kaynaktı[73] (şunu da eklemek gerekir ki, onlar Nietzche'nin tarih dışı "hayat" olumlamalarından ve "taraftarlarınca" yüceltilen akıldışıcı zorlamalarından da etkilendiler).[74] Kitle kültürü ve ekonomik "akılcılık" içindeki çileci ve mazohistik unsurlar üzerine yaptıkları analizler de Nietzche'nin, özellikle *The Genealogy of Morals*'daki (*Ahlakın Soykütüğü*) erken analizlerine çok şey borçludur.[75] Bununla birlikte Nietzche bu eleştirileri özgül olarak kapitalist eğilimlerle ilişkilendirmemiş ve yeni topluma karşı içten bir aristokrat tutumu almıştı. Nietzche maddi çıkarlar üzerine daha saf anlamda Marksçı bir odaklanmaya karşılık olarak, modern kitlelerin, düzen, kesinlik, zorlamalı çalışma ve aile rutini ihtiyacını incelerken bir iktidarsızlık korkusu, embriyonik bir derinlik-psikolojisi -Adorno'nun faşist kolektiflere değinmeden caz ve film izleyicilerinde deşifre ettiği teslimiyet- geliştirdi.[76] Bu kesinliği ve her şeyi kapsayan sistem açlığını reddeden Adorno,

---

ve 7. Bölüm; Rose, *Melancholy Science,* s. 91-5; ve Jessica Benjamin, "The End of Internalization; Adorno's Social Psychology," *Telos,* 32 (Yaz, 1977), 42-64.

[73] Nietzche'den bu konuda *Dialectical of Enlightenment*'da pek çok alıntı yapılmıştır; bkz. s. 94, 128, 119 ve 154. Ancak Nietzche adı geçmeden pek çok yerde de etkili olmuştur: örneğin, Odysseus üzerine 2. bölümde, uygarlık, içgüdüsel feragat ve kendini feda etmeyle ilgili argüman Nietzche'nin *Genealogy of Morals*'ına çok şey borçludur.

[74] Adorno, *Minima Moralia, s.* 97-98; Rose, *Melancholy Science,* s. 24-25.

[75] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 50.

[76] James Miller, "Some Implications of Nietzche's Thought for Marxism," *Telos* 36 (Yaz, 1978), 35-39. Adorno, "Sociology and Psychology"de (s. 71-72) korku, ekonomik "akılcılık" ve baskıcı otoriteyle özdeşlenme arasındaki ilişkiyi bu tarzda tartıştı.

Nietzche'nin sistematik olmayan felsefileştirilmiş üslubunu izledi; her ikisi de parçalı ve aforistik denemeler yazdılar. Her ikisi de kendi olumsuzlamalarını sabit ilkelere yerleştirmekten kaçınan ahlakçılardı[77] (Adorno'nun Marx'ta hissettiği, proleter sınıf bilinci aracılığıyla gelecekteki ilerlemeye dair sabit ve görünüşte metafizik beklentilerin aksine).

Adorno'nun burjuva (ve vulgar Marksist) tarihte akılcı ilerleme anlayışlarına saldırısı, sık sık göndermede bulunduğumuz *Dialectic of Enlightenment*'ta en yüksek noktaya ulaştı. Karmaşık entelektüel yeteneklerinin birbirinden tamamen farklı kaynaklarından yararlanan Adorno ve Horkheimer, sadece kapitalist toplumun değil, Greklerden bu yana Batı uygarlığında gördükleri manipüle edici, hesapçı ve dar anlamda teknik akılcığın suçlanmasında da işbirliği yaptılar. "Kuşku yok ki parlak içgörülerle dolu olan bu çalışma, yazarların tehlikeli biçimde anti-pozitivist anlayışlarının (çoğu kez on sekizinci yüzyıl Aydınlanmasını daha sonraki pozitivizmin habercilerine indirgemelerine neden oldu) aşırı kullanımı nedeniyle sorunluydu. Gerçek bir demokratik sosyalist toplum olmaksızın "Aydınlanma"nın sömürünün giderek akılcılaşmış biçimlerinin sonsuz bir tekran anlamına geleceği öne sürülürken (Marksist gelenekte), onlar toplumsal teorilerinin odağını tarihsel olarak özgül sınıf analizinden uzağa kaydırdılar. "Antik" geçmişe doğru yorum yapma (o sırada benimsedikleri tarih dışı geniş burjuva toplumu anlayışlarını kapsayacak şekilde) sadece kapitalist "araçsal akılcılık" sorunu değildi, asıl vurgu artık Batılı bilim, felsefe ve ekonomik hayat tarihini kapladığı görülen teknolojik bir "doğaya egemen-

[77] Rose, *Melancholy Science*, s. 19. s. 18-26'da Rose Adorno'nun Nietzche ile ilişkisini parlak biçimde ortaya koyar.

lik" kavramına yapılıyordu. Hegel'in amprisizm eleştirilerini ve onun formel ve tözel mantık arasında yaptığı ayrımı kullanarak, bilimin zorunlu olarak konformist bir epistemolojiyi, "aklın verili olana itaati"ni cisimleştirdiğini ve "yalın gerçekler" karşısında ilkel halkların mitik boş inançlarını yeniden yarattığını öne sürdüler.[78] Bunun yerine gerekli olanın, "her bir dolaysızlığın kesin olumsuzlanması" olduğunu yazdılar.[79] Bilimciliğin, pozitivizmin ve teknoloji kültünün bütün biçimlerine karşı, sadece akıl dışı belirlenmiş amaçlara ulaşma araçlarını değil, izlenmekte olan amaçları da betimleyecek "'küresel' yargıları da formüllendirmek" için, tözel akıl yeteneğinin, "kavrayış"ın (*Verstand*'ın) yerine, Hegel'in *Vernunft*'unun (akıl -çn.) geçirilmesi gerektiğini vurguladılar.[80] Böylece, Weber'in modern dünyanın araçsal ve bürokratik "akılcılaştırılması"na dair yaptığı kötümser analizden yararlanırlarken, kendilerini, bu süreci Weber'in "demir kafes"inin dışındaki bir perspektiften görmekte özgür hissettiler.[81] Bunun anahtarı, Weber'in görüşünü 1920'lerin başında Marksist anlamda yeniden tanımlayarak daha eleştirel bir araca dönüştürmekte yatıyordu. Bu araç Lukács'ın şeyleşme teorisi idi.

Marx'ı izleyen Benjamin endüstriyel modernlik konusunda kararsız kalmıştı. "Aura'nın zayıflaması"yla ilgili görüşleri bu kararsızlığı anlamlı bir biçimde açığa vuruyordu. Adorno ve Horkheimer endüstriyel modernliğin olumlu kazanımlarını önemsemeyerek, makine çağını ve kolektivist toplumu, bu toplumun şeyleşmiş hayat biçimlerine karşı genel bir saldırıya ge-

---

[78] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 93.
[79] Agy., s. 26-27.
[80] Leszek Kolakowski, *Main Currents of Mantism* (Londra, 1979), c. 3, s. 346.
[81] Burada Arthur Mitzman'ın *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber*'inin (New York, 1970) başlığını kastediyorum.

gerek, yerdiler. Endüstriyel işgücü belirli hareketlerin sonsuz tekrarını zorlarken, insanlar tekrarlanabilir atomlar olarak, sadece formel eşitlik sağlayan baskıcı bir rejim altında birbirinin yerine geçirilebilir yönetim nesneleri olarak görülüyorlardı (kendilerini de öyle görüyorlardı).[82] Böylece, Aydınlanma'nın mitten ve baskıcı otoriteden özgürleşme umuduna, doğa (insan güdüleri de dahil) ayrı bir form olarak görüldüğü zaman -ve yararlanmak için doğayı manipüle etmesi gereken bilgili "özne"ye ters düşecek şekilde- ihanet ediliyordu. Yazarlar bunun, "akılcılığın" teknolojik etkinliğe tabi kılınmasını kolaylaştırdığını, doğaya ve kendi içinde nesnelleştirilmiş doğaya karşı bir yabancılaşmaya yol açtığını hissettiler.[83] Örneğin, Aydınlanma'nın doğal yasası (fiziksel modellerin değişmezliği), zamansal tarihsel gelişmeye değil, gelişen emtia ekonomisinin mitsel tekrarlarına anlam kazandırıyordu.

Ne var ki ileri endüstriyel toplumda, sömürülen doğa öcünü alır ve onun şeyleşmiş halinin bütün güçleri açıkça ortaya çıkar. Adorno ve Horkheimer'a göre bir idari kapitalist monolitin yapıları, bu yapılardaki eşgüdümlü personel istikrarlı biçimde uyumlu bir kurumlar şebekesine süreklilik kazandırırken, milyonlarca tüketiciyi manipüle eder. Görünüşte "doğa üzerinde egemenlik" sağlanırken (mitsel düşünce ve insanın zayıflığı üzerinde zafer) doğal dünyanın meşum güçleri karşısındaki ilkel güçsüzlük, daha sonraki bir tarihsel aşamada, toplumsal olarak yapılandırılmış, endüstrileşmiş bir "ikinci doğa"nın yaratılmasına yol açar. "İşçinin güçsüzlüğü sadece yöneticilerin bir stratejisi değil, antik ka-

---

[82] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 11-13.
[83] Agy., s. 4-10.

derin -ondan kaçmak için gösterilen çabalar sırasında- nihai olarak değiştiği endüstriyel toplumun mantıksal sonucudur.[84]

Adorno ve Horkheimer'a göre barbarlık, teknokratik bir uygarlığın engellediği ve baskı altına aldığı bir "doğa"nın geri dönüşüyle yirminci yüzyılda yeniden su yüzüne çıkar. Çıkarcı bir mantıkla insanların benliğinde ve vücudunda baskı altında tutulan içgüdüler patlak verir, ancak bu patlak verme sırasında içgüdüler içinde tutulduklan "demir kafes" nedeniyle uygarlığa karşı yıkıcı bir öfkeye dönüşürler. Sade üzerine yazdıkları (Nietzche üzerine olandan ayrı) bir bölümde Adorno ve Horkheimer, "baskı altına almanın geri dönüşü" olarak bir "faşizm" teorisi önerdiler: "Bir doğa devletine dönmek için duyulan iğrenç ve yıkıcı özlem, erken doğmuş bir uygarlık tarafından zalimce üretilmiştir: Barbarlık, kültürün öteki yüzüdür."[85]

O halde Adorno'nun, Benjamin'in tarih öncesi ile yeni arasındaki "kurtarıcı" aktarımlarına oldukça ters düşen, kitle kültüründeki "modern arkaik"e yönelttiği diyalektik eleştiri modern kapitalist toplumun mitik olarak tekrarlanan özelliklerine karşı giriştiği daha geniş bir saldırının parçasıydı. Benjamin'in akıp giden, sonsuz biçimde tekrarlanan ve felaket getiren süreci yakalamak için zaman içinde patlayıcı kopuklukları gerekli gördüğü yerde, Adorno, sürecin akıp gitmediğini, kendi "Aydınlanma" dinamiklerinden kaynaklanan sürekli bir gerilemeyle kendi üzerine kapandığını öne sürüyor ve bunun matemini tutuyordu. *Arkadlar* incelemesinin eleştirisinde, Adorno, "en eski ile en yeni" arasındaki ilişkinin, "modern barbarlığın bir belirtisi olacak yerde sınıfsız topluma ütopyacı bir gönderme" olarak kullanıl-

[84] Agy., s. 27-28.
[85] Agy., s. 111-112.

masına karşı Benjamin'i uyarmıştı.[86] Ancak Adorno çağdaş toplumda gördüğü, her yerde varolan toplumsal modele karşı hiçbir kolektif çözüm ya da eylem modeli öneremiyor, sadece kendi diyalektik teorisini ve Schoenberg'in müzikal "özne"si gibi öteki avangard yabancılarda hâlâ yaşayan, tekrarlanmayan, kendini kuran zamanı ortaya koyuyordu.

Benjamin'e göre aktif devrimci fail olarak proletaryanın gelecekte muhtemelen bir rolü olacaktı. Benjamin, aynı zamanda, böyle bir rolün zaman içinde ortaya çıkacağına dair Marksçı analize ve kapitalist evrim ile devrimci değişim arasındaki içsel ilişkiye karşı çıkıyordu. (Bu konuda tipik bir kararsızlığı vardı; çünkü senaryolarının birinde kitlelerin içinde yer aldığı teknik çağın evrimci gelişmesinden umutlu olduğunu ifade ediyordu.) Ne var ki *Dialectic of Enlightenment*'da, daha çok tersine çevrilemez görünen bir tarihsel süreç ve bu sürecin özgürlük ve adalet düşlerine kaçınılmaz ihaneti üzerinde duruldu. Ütopyacı umut tekil ve yalıtılmış kültürel dışlanmışların "hasara uğramış hayatları" içinde içerilmiş olabilirken, bunların işleyişinin gelecekte daha kapsamlı bir değişim hareketine nasıl bağlanabileceğini açıklayacak hiçbir şey yoktu. Gerçekleşmesinin mümkün olmayışı nedeniyle "ütopya", ancak mevcut olanın felsefi olarak zorunlu "olumsuzlanması", statüko ile uzlaşmayı reddeden eleştirel bir teorinin öncülü olarak var oluyordu.[87] Ancak bu, toplumsal olarak mümkün olması için tarihsel olarak türetilmiş bir argümana değil de, daima ütopyacı bir "moment"i içeren bir sanat ve felsefe anlayışına bağımlı olduğu için, verili olanın tarih dışı bir soyutlamayı

---

[86] Adorno'dan Benjamin'e, 2 Ağustos 1935, *Aesthetics and Politics*, s. 112.

[87] Bkz. Jay, *Dialectical Imagination*, s. 278-280 ve Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 189-190.

"aşmasını" sağlamıyor muydu? (Sorun, bütün çıkışsızlığın tarihsel gelişmenin bir ürünü olduğunu göstererek çözülmüyordu.)

Adorno'nun gerçek "devrimci" üstünlüğe dair felsefi beklentileri açısından bakıldığında, işçi sınıfı ya da bir başka büyük kolektif gövde, kuşkusuz, "bilinç" durumu ne olursa olsun bütünüyle yetersiz kalacaktı. "Asla sistemin istediğiniz kadar saf bir olumsuzlanması olmayacak."[88] Böylelikle, bir teorik hiperradikalizm hiçbir faaliyette bulunmamayı haklı çıkardı ve ister "evrimci" ister "devrimci" denilsin, uzun vadeli toplumsal dönüşümlerin savunulmasını ya da uygulanmasını zayıflatmaya hizmet etti. Adorno, insanları, "olabilecekleri şey"den nefret ederek, "oldukları gibi" sevmeyi haklı çıkaran bir hoşgörü biçimini eleştirdiğinde onunla aynı görüşte olmak mümkündü.[89] Ancak Adorno'nun "olabilir olanı" betimleyişi, genellikle, tarihsel olarak gerçekleştirilebilir olandan çıkarılan bir tahmini değil (örneğin, modern teknik kapasitelerin daha doğru bir biçimde demokratik ve sorunsuz kullanılması), gerçekleşmesi imkânsız olduğu için kaçınılmaz yenilgisi karanlığın daha da kararmasına hizmet edecek bir "umut"u yansıtıyordu. Ütopyacı vizyonların belli başlı etkisi, *Minima Moralia*'da belirtildiği gibi, şu olabilir:

> Kendisini mutlak güçsüzlük halinde açığa vuran şeyin, güzelliğin, mükemmelliğin ve hiçliğin büyüsünde, her şeye gücü yetme yanılsaması, negatif olarak umut biçiminde yansır. O her türlü güç denemesinden kurtulmuştur. Tam amaçsızlık, egemenlik dünyasındaki amaçlılığın yanlış olduğunu gösterir ve mevcut toplum şimdiye kadar ancak, kendi akıl ilkesinden kaynaklanan kurulu düzeni tüketen bu

[88] Terry Eagleton, "German Aesthetic Duels" (*Aesthetics and Politics* üzerine bir değerlendirme), *New Left Review*, 107 (Ocak-Şubat, 1978), 31.
[89] Adorno, *Minima Moralia*, s. 24-25.

olumsuzlama sayesinde bir başka şeyin mümkün olduğunu fark etmiştir.[90]

Adorno'nun ütopyası, Benjamin'inki gibi, çileci fantezinin ve imgelemin izlerini taşır. Her ikisi de sanatı, bu bölümde incelediğimiz kadarıyla, seçilmiş Marksçı kategorilere göre (şeyleşme, sınıf, diyalektik vb.) yorumlamakla kalmadılar; bu kategorilerin anlamı da, gördüğümüz gibi zaman zaman, her birinin ilk yıllarda sergiledikleri ya da daha sonra geliştirdikleri estetik ve kültürel yönelimlerle zenginleştirildi. (Brecht ve Lukács örneklerinde benzer bir modelin geçerli olduğunu daha önce gördük.) Bu kitabın son bölümünde, Benjamin ve Adorno'nun, Marksist estetiğe yaptıkları birbirine paralel olmayan katkıları incelerken geliştirdikleri birbirine ters düşen modernist analizler, daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacak.

[90] Agy., s. 224-225.

IX
MODERNİST ALTERNATİFLER

Benjamin ve Adorno'nun alternatif modernizmleri, birincisinin Paris-Moskova, ikincisinin Viyana ekseni üzerinde odaklanmasıyla ayırt edilebilir. Bu son bölümde, bu karşıtlık ayrıntılı olarak incelenecek ve her iki düşünürün sanat ve siyaset sorunu üzerine görüş farklılıklarıyla ilişki içinde geliştirilecek. Ancak başlarken bu iki estetik düşünürün ne kadar çok şeyi paylaştıklarını göstermek gerekir. İkisi de avangard sanat modeli -açık uçlu, parçalı ve uzlaşmaz biçimde karmaşık- üzerine eleştirinin, okuru bu modeli baştan sona düşünmeye ve süreç içinde aktif olarak yeniden oluşturmaya yöneltmesi gerektirdiğini düşündüler. Ayrıca, Marksist estetik geleneği içinde yer alan neredeyse bütün diğer kişilerin aksine, bir edebiyat ya da müzik metninin küçük ayrıntılarında, özeli hemen genel toplumsal analize tabi kılmayı reddettiler (bu özellikle Lukács'ın yaklaşımının, modernleri analiz ettiği sıradaki kusuruydu). Adorno şunları yazarken, hem kendisinden hem de Benjamin'den söz ediyordu: "Kavram, kendi dinamiklerinin toplumsal özü açıkça ortaya çıkana kadar kendisini monadın içinde tutmalıdır."[1]. Gerek Benjamin gerekse Adorno, formun "bizzat içeriğin daha derin mantığının nihai ek-

[1] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 25.

lemlenmesi" olduğunu, Brecht, Lukács ve Marx'tan daha iyi anlamışlardı. Bu anlayış onların formalist ve sosyolojik sanat anlayışları arasındaki boş tartışmayı aşmalarını sağladı.[2] Bu anlayış Brecht'in en iyi oyunlarının kurgusunda içeriliyordu; ancak onun zaman zaman öteki edebiyata yönelttiği eleştirel analizler genellikle kendi tiyatro pratiği içinde kullanıma yönelikti; Lukács'ın teorilerine karşı çıkarken yorumladığı belirli modernist tekniklerin değişikliğe uğratılması ve "yeniden işlevselleştirilmesi" form ve içeriğin içsel diyalektiğinin dikkatle değerlendirilmesine izin vermedi.

On dokuzuncu yüzyıl romanının ya da modern kolektivist tiyatronun gerçekçi ve popüler potansiyellerini tartışan Brecht ve Lukács'ın aksine Benjamin ve Adorno, modern şiir ya da müziğin çok talep edilen örnekleri gibi, hermetik ve daha az temsili sanat formlarıyla ilgilendiler. Her ikisinin de eleştirmene amaçlanmamış toplumsal ve tarihsel anlamın aydınlatıcısı olarak atfettikleri önemli rol bakımından, Benjamin ve Adorno, tam da özel ve "toplum dışı" görünen bu alana "müdahale"yi onayladılar. Aynı zamanda, bir şiir ya da kompozisyondaki somut, duyumsal malzemelere saygı göstererek, bunları, kendi tarihsel inceleme süreçleri içinde canlı tutmaya çalıştılar. Şiirsel ya da müziksel metin ile tarihsel analiz arasındaki, eleştirmenin imgelemi bakımından önemli olan bir alana izin veren mesafe, inceleme altına alınan nesneyi bozmama zorunluluğunu getiriyordu. Benjamin ve Adorno'nun son derece yoğun ve oldukça kapalı denemelerini analiz eder ve özetlerken, betimlemekte olduğum bu niteliklerin bazıları tam olarak açığa çıkmamış olabilir. Bu nedenle şunu açıkça belirtmek gerekiyor: Kültürün bu iki hüküm-

---

[2] Jameson, *Marxism and Form*, s. 328, 331, 403.

ran düşünürünü okumanın yerini tutacak bir şey yoktur, tıpkı Baudelaire okumanın ya da Schoenberg dinlemenin yerini tutacak bir şeyin olmayışı gibi.

* * *

Benjamin'in modernizmi ele alışını tartışmadan önce, Alman barok draması üzerine yazdığı kitaptan başlamak yararlı olacak. Marksizm öncesi çalışmalarının zirvesini oluşturan *Trauerspielbuch,* gizli gündem olarak, Alman klasik estetiğine modernist bir saldırıyı içeriyordu.

Klasik Alman organik uyum kültürü, yaşayan ve simgeleyen parçalar ile geneli oluşturan bütün arasındaki birlik yerine antikiteyi (Goetheci dünyanın Marx ve Lukács'a miras bıraktığı) bir "model" olarak alan Benjamin, klasik olanın -bir "enkaz" olarak- bir bölümünü oluşturduğu, parçalanmış bir kozmosun geçici parçalarını özbilinçli biçimde yeniden düzenleyen bir on yedinci yüzyıl sanatına başvurdu.[3] Burada alegori önemli bir rol oynuyordu. Alegorist, nesneleri "doğal" bağlamlarından ayırarak, onlara "ölü" parçaların kurgulanmış montajı içinde yeni anlamlar veriyordu. Benjamin, Baudelaire'den bu yana, sembollerin modern kullanımının (özellikle Fransız geleneği içinde) barok alegorinin yeni bir versiyonuna yönelme eğilimi taşıdığını görmüştü. Örneğin, sözcükler metnin çizgisel ardıllığı içinde anlamı geliştirme yerine, dolaysız olarak kurumları bildirir, metaforik mitsel göndermeler dikkati formun dışına yöneltir ve bu formun kendini kapattığı statünün çözülüşüne yönelir.

Lukács, Benjamin'in 1955'te yayımlanan barok incelemesini, avangard'ın en açık savunusu olarak görmekte yanılmadı. Lukács önce *Realism in Our Time*'da (Günümüzde Gerçekçilik) ve daha

---

[3] Benjamin, *Origin of German Drama,* s. 166-167,177-179.

sonra *Aesthetik*'inde (1963) Benjamin'in *Trauerspielbuch*'unu insani toplumsal etkileşime dolayım sağlamayan ölü benzeri fetişleştirilmiş nesnelerden oluşan bir dünyayı benimsemesi nedeniyle eleştirdi. Lukács'ın eleştirisinde Goetheci öncüller çok belirgindi: Benjamin, modernist parçalılığa ve süreksizliğe karşı, dünyanın kapalı bir organik bütünlük içinde olduğunu savunuyor; alegoristlerin dünyanın çürümüş parçalarına anlam kazandırmalarına karşılık, Goetheci "sembol"ün bir sanat eserinin güzel yanılsamasını *(schönen Schein)* yaratırken muhafaza ettikleri canlı, benzersiz ve birbiriyle ilişkili görüngülere karşı çıkıyordu.[4] Bu eleştiride Lukács, Marx'ın estetiğindeki, Benjamin'in tamamen terk ettiği klasik tarzı vurguladı. 1930'ların sonunda Benjamin, bu bakımdan Marx'tan ne kadar uzak olduğunu biliyordu. "Marx'ta hâlâ görülebilen" klasisizm izlerini eleştirerek "güzel yanılsama" ve uyumsal birlik anlayışlarına, klasik antikitenin bir model olarak kullanılmasına ve idealist bir sanat düşüncesinin sürekli varlığına karşı saldırıya geçti.[5]

Benjamin için kurtarılabilir geçmiş, bir uyum modeli değil, gizli parçalar ve parçalı "enkaz" içinde geri alınabilen bir modeldi. Eleştirmenin ya da "devrimci sınıflar"ın tarihsel bir "zaman kamerası" aracılığıyla yorumladıkları şimdiki zaman kümeleri dünyayı bir kez daha bütünüyle oluşturamazdı. Felaket getiren doğrusal sürekliliği yakalamak ve farklı bir geleceğe yer açmak için geçip giden moment olabildiğince olgunlaşmış haliyle ele alınmalı, o zaman ile şimdi ve burası ile orası arasındaki metafo-

---

[4] Lukács, *Realism in Our Time*, s. 40-45; "On Walter Benjamin," *New Left Review*, 110 (Temmuz-Ağustos, 1978), 83-88. Peter Bürger Benjamin'in alegori teorisini bir modernizm savunusu olarak tartışmıştır -ancak bunu daha sempatik bir tutumla yapar. Bkz. *Theorie der Avant-Garde*, s. 93-97. Burada Benjamin'deki alegori modernist montajla ilişki içinde dikkatle analiz edilmiştir.

[5] Benjamin, "Eduard Fuchs," s. 37.

nk ilişkilerin ağırlığından kurtarılmalıydı. Bu yalnızca, kitleleri "şeyleri uzamsal ve insani olarak 'daha yakına' getirmek isteyen" bir çağa uygun düşecekti. Benjamin bu görüşü geliştirirken, 1. Baudelaire, Mallarmé, Proust, Valery ve Breton'u kapsayan Parisli modern şairlerden; 2. fotoğraf ve sinema gibi yeni medyanın teknik üstünlüklerinden; ve 3. Brecht tiyatrosunda açıkça ortaya çıkan Moskova konstrüktivizminden yararlandı. Benjamin kendi ülkesinde yaygın olan yapay bir klasisizme karşı I. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın düşmanlarından, Fransız-Rus ittifakından alınan modernist bir estetiği yorumladı.

Benjamin'in sembolistlere olan borcunu çeşitli açılardan analiz ettik. Onun Baudelaire estetizmini ve "yeni kültü"nü, onun şiirini kapitalist toplumdaki meta fetişizmi formlarıyla ilişkilendirerek nasıl eleştirdiğini, aynı zamanda sembolistlerin uzamsallaştırma metaforuyla ortodoks Marksizm'in evrimci özelliğini ve "alt ve üstyapı nedenselliği"ni nasıl raydan çıkardığını gördük. Benjamin'in Baudelaire'in şiirlerinde gördüğü "birleşik-konumlar", çizgisel, mantıksal sonuca varan bir anlamda değil, Mallarmé ya da Valery'nin üslubundaki düşünmeye çağıran bir montaj olarak ifade edildi.

Ayrıca Benjamin, Baudelaire'in, yeni şiirsel malzeme arayışında, dilde benliğe, yanı sıra da kalabalığa ya da meta nesneye teslim olmanın o ölümcül cazibesine kapılışını vurguladı. Açıktır ki Benjamin için bütün *Arkadlar* projesinin bir işlevi, kendisine ait benzer sembolist "çöküş" formlarını gözden geçirmek ve eleştirel olarak değerlendirmekti. Baudelaire'in ya da Mallarmé'nin duyarlıklarını, özellikle onların anti-politik sanat kültlerini ve kitlelere tepkisel tepeden bakışlarını kendine malet-me sorunu yoktu. Ancak Benjamin'in sembolist mirasın önemli yönlerini muhafaza ettiği açıktır. Burada bu özellikleri topluca ifade

etmek yararlı olacak: Sadece temsil eden ya da "öznel" iletim işlevlerinden özgürleşerek kendini yansıtan ve kişisizleştiril-miş bir dil teorisi (psişe'nin bir linguistik araç olarak görüldüğü bir teori); sihirli şiirsel "nesne"ye, metaforik, çift anlamlı ve şaşırtıcı yaklaşımların yerleştirilmesi; ölüm ve ıssızlığa yönelik kararsızlık ve bunlarla büyülenme[6]; geçici an ve zaman içinde özgürleşerek uzamsallaşmış kopuşlar üzerinde odaklaşma, kent metropolisine uyumlu bir duyarlık; malzemeyi felsefi ya da tarihsel teoriyle dolayımlamayı reddediş, bunun yerine nesnelerin yan yana getirilmesiyle malzemenin toplumsal tarihsel anlamlarını ortaya koyma ya da ima etme ve böylelikle onların estetik duyum titreşimlerini koruma girişimi[7]; ve nihayet, özellikle Proust'un apolitik "sembolist" romanlarından etkilenen siyasal olarak yeniden yönlendirilmiş bir "geçmişteki umut".

Proust'un *A la Recherche du Temps Perdu*'sü (Geçmiş Zaman Peşinde) Benjamin'e göre edebiyat alanında "son on yılların en büyük kazanımı" idi.[8] Bu romancının onun üzerinde büyük bir etkisi vardı; Proust'a öylesine düşkündü ki, çok fazla okursa ona bağımlı olacağından korkuyordu.[9] Sembolistlerin anıyı ve hatırlamayı metaforik kullanımları hiçbir yerde Proust'un bu çok ciltli eserindeki kadar etkin biçimde açığa vurulmamıştı. Anların ardışık geçişine karşı ve kent dürtülerinin yarattığı şokları bertaraf etmek için Proust, Benjamin'e göre, hatırlama aracılığıyla deneyimi sentetik olarak yaratan "tasarlanmamış bellek", bir "zaman-

---

[6] Çocukluk hatıralarında Benjamin şöyle yazar: "...büyük kentlerde ıssızlığın kıyısında duran yerler sayısızdır." *(Reflections,* s. 11).

[7] Bu yöntem hakkında, Charles Rosen'in Benjamin'in sembolizmi üzerine denemelerinden ayrı, mükemmel bir analiz için bkz. Pfotenhauer, *Aesthetische Erfahrung,* s. 44-59.

[8] Benjamin, "The Image of Proust," *Illuminations,* s. 201.

[9] Bkz. Benjamin, *Briefe,* c. 1, s. 395; c. 2, s. 599.

sıçraması," bir "helezonik" zaman içinde çalışıyordu. Bilinçli "isteyerek hatırlama"ya karşı Benjamin kendiliğinden olanın -bir nesnenin, bir tadın ya da bir kokunun harekete geçirdiği- daha zengin bir geçmişe ulaştırabildiğini açıkladı. Benjamin, Proust'tan şu alıntıyı yaptı: "[Geçmiş] zihnin ulaşamayacağı bir yerdedir ve hangisi olduğuna dair hiçbir fikrimiz olmasa da maddi bir nesnede (ya da bir nesnenin bizde uyandırdığı duyguda) şaşmaz biçimde ortaya çıkar."[10]

Benjamin, Proustçu belleği, geçmişin parçalarına, bu parçaları daha önceki bağlamlarından ayırarak ve daha sonra olanlarla yeniden yapılandırarak yeni anlamlar kazandırılması olarak gördü. "Yazarın hatırlamasında önemli olan, yaşadığı şey değil, belleğin yoklanması, Penelope (Ulyses'in sadık eşi -çn.) tarzında bir hatırlama faaliyetidir."[11] Kendi hatırladıklarını, *Berlin Chronicle*'ı yazarken, Proust tarzı hatırlama (bu tarz hatırlama, zamanı çökertir ve insanları zihinsel olarak bir araya getirdiği nesnelerin içinde eri-tir)[12] Benjamin'e yol gösterdi. "İnsanların birbirinden en amansız taleplerde bulundukları kent ve varolma mücadelesi, insana düşünebileceği ve kendisini hatıralara kaptırabileceği tek bir an bırakmaz, ve hayatlarımızı gizlice dokuyan örtü, başkalarıyla ve kendimizle karşı karşıya geldiğimiz yerlerden çok, insan imgelerini gösterir."[13]

"Geçmişte umut"unu geliştirirken Benjamin şaşırtıcı bir Proust ve Marx "birleşik-konumu" oluşturdu: Örneğin, 1930'larda teknolojinin vaadettikleri, üretim ilişkileri nedeniyle

---

[10] Benjamin, *Illuminations*, s. 158.
[11] Agy.,s. 203.
[12] Roger Shattuck, Proust's Binoculars (New York, 1967), s. 31-37; Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (New York, 1956), s. 478-479.
[13] Benjamin, *Reflections*, s. 30.

ihlal edilmekteyken bu vaatlerin ilk kez ortaya çıktıkları anlarda yarattıkları umutları yeniden ele aldı. "Geçmişi eklemlemek, bir anıyı, tehlike anında parladığı kadarıyla yakalayabilmek anlamına gelir." Bu imgelerden biri, umutları şimdiki zaman içinde gerçekleşsin diye bedel ödemek durumunda olan "köleleşmiş atalar"ın hatıralarıdır.[14] Benjamin'in mesiyanik, ütopyacı anlayışına, onun hem restore edici hem de "işitilmedik ve beklenmedik" hüzünlü mutluluğuna Proust da bir şeyler kattı.[15] Proust'a bu türden toplumsal ve siyasal bir anlam vermek, onun aristokratik Paris'inin pasif, hayali alemini eleştirel toplumsal analize tabi tutmayı gerektiriyordu. Proust'un bu üst sınıf toplumunu ele alışını kısmen ideolojik, kısmen de eleştirel olarak yorumlayan Benjamin, onun estetik snobluğunu maddi üretimden ayrı bir tüketimcilikte köklenmiş olarak gördü: "Snobun tutumu, kimyasal anlamda saf bir tüketici bakış açısından, tutarlı, örgütlü ve çelik gibi bir hayat anlayışından başka şey değildir. Proust, her yerde kendi maddi temellerini kamufle eden ve tam da bu nedenle kendi yapısından kaynaklanan hiçbir ekonomik anlamı olmayan, ancak daha üst orta sınıfa maske olarak hizmet eden bir feodalizme bağlanan bir sınıfı betimler."[16] Bu nedenle ondokuzuncu yüzyılın sonunda üst sınıf tüketimciliği ile sanat kültü arasında bir bağlantı vardı. Benjamin, kendi esoterik estetizmini eleştirel biçimde zayıflatma girişiminde bulunurken, "l'art pour l'art" akımını, yazarın kendi edebi "üretim" araçlarından sayesinde ayrıldığı süreci maskeleyen , "yaratıcılık" hakkında bir boş inanç olarak analiz etti. Sanat kültü yazarın "kendi

---

[14] Benjamin, *Illuminations*, s. 260.

[15] Agy., s. 204; Rudbeck, "The Literary Criticism of Walter Benjamin," s. 114-115.

[16] Benjamin, *Reflections*, s. 210; ayrıca bkz. Benjamin, *Angelus Novus*, s. 280.

saygınlığı"nı artırırken, tehlikeli de oluyordu, çünkü "ona düşman olan bir toplumsal düzenin çıkarlarını etkin biçimde savunuyor"du.[17] "L'art pour l'art" aynca, pasif alıcıların tükettikleri malların nasıl üretildiğini gittikçe daha az anladıkları bir tüketici toplumunda hayali bir "zevk" ideolojisini yansıtıyordu.[18] Benjamin'e göre, Proust'un "geçmişteki umut"una, bizzat Benjamin'in kendi hayatında yaşadığı bu türden felç edici güçsüzlük örneklerinden kurtulmuş yeni bir toplumsal anlam vermek gerekiyordu.

Benjamin'in 1920'lerin sonundan itibaren gerçeküstücülüğe duyduğu ilgi, sanatı "siyasallaştırmak", modernizmi erken sembolistlerin "dekadan" yorgunluklarından uzaklaştırmak için yaptığı girişimin bir yönüydü. Benjamin'e göre gerçeküstücülerin sınırsız "kamu imge alanı"nı "özel" bireyin içinde açımlayarak "burjuva" benliği nasıl "infilak ettirdikleri"ni (gerçeküstücülerin bu "düş yazma" özellikleri, psikanaliz aracılığıyla bulunan daha "öznelci" malzemelerden farklıydı)[19]; onların "dünyevi parıltıları" üzerinde nasıl durduğunu, arkaik ve çağdaş nesnelerin bu parıltı sayesinde "köleleşmiş"liklerinden nasıl kurtulduklarını; Aragon'un *Le Paysan de Paris*'sinin Benjamin'in ondokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine yaptığı araştırmalardaki kentli imgenin kesintili montajını nasıl esinlemiş olduğunu ("olaylar arasındaki anlaşılmaz analojiler ve bağlantılar gündemdedir")[20] görmüş bu-

---

[17] Benjamin, *Charles Baudelaire,* s. 71-72.

[18] Agy., s. 104-106.

[19] Benjamin, *Angelus Novus,* s. 158-161. Herman Schweppenhauer, "Physiognomie eines Physigonomikers," *Zur Aktualität Walter Benjamin,* s. 153,162. Burada Benjamin'in içsel hayata kayıtsızlığı ve sadece görünebilir "maddeleştirmeler" üzerinde odaklaşması tartışılır; onun için psikoloji, Schweppenhauser'e göre, bir "nesnel topoğrafya"dır.

[20] Benjamin, *Reflections,* s. 183.

lunuyoruz. Gerçeküstücülerin, oluşturulan imgeyi paradoksal biçimde saldırgan ve patlayıcı bir biçimde kavrarlarken sergiledikleri keskin görsel ve uzamsal duyarlıklar, Benjamin'e çok yakındı. Sembolist metaforların yeni bir melankolik güzellik yaratmayı amaçladıkları yerde, gerçeküstücülerin montajı, şok ve yabancılaşma üzerindeki vurguyu yükseltiyor, bu arada sembolistlerin oluşturdukları, içinde bütün sanatsal ifade biçimlerinin yer aldığı organik ve hermetik "kendi içine kapalı dünya"dan daha yıkıcı oluyordu (bu Benjamin'in, örneğin Mallarmé'da çok açık bir biçimde gördüğü[21] ve Proust'da bulabildiği bir özellikti). Gerçeküstücülerin dadadan ve kübizmden hareketle, kendi eserlerine parçalı gerçekliği ("bulunmuş nesneler") sokarak sanatın "özerkliği" yanılsamasını yıkmış olmaları gibi, Benjamin de bilinçli olarak, metinsel alıntıları, onların "önceden oluşturulmuş uyum sığınağı"nı zayıflatarak, "ekonomik kaosun vahşi heteronomileri"yle yan yana getirdi.[22] (Adorno'nun, sanatsal özerkliğe yönelttiği daha dolaysız eleştiriden farklılaşan bu eleştirel yönteme güçlü itirazlarını görmüş bulunuyoruz.)

Benjamin gerçeküstücülükte, burjuva kültürüne resmi Marksist partilerin yapabileceğinden daha etkin biçimde direnen materyalist bir "optik" buldu. Gene de, gerçeküstücülerin eserlerini derin estetizm ile 1920'lerin sonundaki aktif komünist politikalar arasında bir orta yol olarak gördü. Hareket üzerine 1929'da yazdığı deneme hem bu "disiplinli" siyasal çizgide yapılan deney niteliğindeki hareketler hakkında bir inceleme, hem de sanat ve politikadan gelen baskılar arasında kendi konumuna dair bir analiz idi. Benjamin, gerçeküstücü eserlerindeki saklı ve roman-

[21] Benjamin, "Einbahnstrasse," s. 102.
[22] Witte, *Walter Benjamin*, s. 152-153.

tik gizemlilik kalıntılarını eleştirirken (örneğin, gerçeküstücüler sözcüklerin sarhoşluğuna kapılabilirlerken, Benjamin dilin semantik anlamlarına daha duyarlıydı)[23], gerçeküstücülerin "enerji veren devrim sarhoşluğu"nu kazanmak için yaptıkları girişimleri sempatiyle ele aldı. Toplumsal demokratik siyasetlerin ahlâkçı ve iyimser metaforlarıyla gerçeküstücülerin siyasal "imge-alanı"nı karşı karşıya getiren Benjamin, gerçeküstücüleri, "Komünist 'yanıt'a", "bütün hatlar boyunca kötümserliğin örgütlenmesi"ne "daha yakın" buldu: "edebiyatın kaderine güvensizlik, özgürlüğün kaderine güvensizlik, Avrupalı insanlığın kaderine güvensizlik, fakat sınıflar arasında, uluslar arasında, bireyler arasında her türlü uzlaşmaya üç kat güvensizlik. Ve sadece I. G. Farben ile hava kuvvetlerinin barışçı amaçlarla mükemmelleştirilmesine sınırsız güven."[24]

Benjamin'e göre, sanatın "siyasallaştırılması" için yapılan gerçeküstücü girişimler kendisinin faşist hareketlerde incelediği "siyasetin estetikleştirilmesi"ne doğrudan bir karşılık sağlıyordu. Faşizmin "l'art pour l'art"ın zirvesi olduğunu öne sürdü. Faşizm mülkiyetin savunulmasında teknolojiyi yokedici biçimde kullandığı için sembolistlerin estetik ölüm anlayışına gizli bir askeri siyasal biçim kazandırıyordu. Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine yaptığı araştırmalar emtiaya tapınma nekrofiliası üzerine pek çok ima içeriyor; ama aynı zamanda Baudelaire'in muhafaza ettiği "satanizm" kültü ile, daha sonra faşizm üzerine yapılan pek çok Marksist analize model oluşturan III. Napoleon diktatörlüğüne burjuvazinin verdiği destek arasında bağlantı kuruyordu. Benjamin, Napoleon'un burjuva taraftarlarının tutum-

---

[23] Bu noktayı, Fransız gerçeküstücülüğü üzerine University of Califomia, Davis'de bir doktora tezi çalışması yapan Stepnen Klebs'e borçluyum.

[24] Benjamin, *Reflections*, s. 190-191.

ları üzerine Marx'ın yazdıklarından alıntılar yaptı: "Ancak hırsız mülkiyeti koruyabilir, dinsiz dini, piçlik aileyi, düzensizlik düzeni koruyabilir."[25] Çeşitli zamanlarda Benjamin, faşistlerin ölümü "estetikleştirmeleri" ile Baudelaire ve Stefan George[26] gibi sembolistlere ve "dekadanlar"a, Ernst Jünger, Filippo Marinetti ve Gabriel D'Annunzio gibi proto-faşist ve estetik olarak avangard yazarlara, bunun yanı sıra Maurice Barres gibi Fransız gericilerine karşı çıkmaları arasında ilişki kurdu.[27] Benjamin'in eserlerinde bu temayı inceleyen Ansgar Hillach onun yazılarında üstü kapalı biçimde bulunan tarihsel perspektifi izleyerek şu yorumda bulunmuştur: "Avrupa emperyalist krize girerken hem hâkim hem de imtiyazlı sınıfların kendi idealist konumlarını sürdürmeleri, "özün" ifade biçimleriyle içe dönen ve kahramanca özellikler kazanan şiddetle eşanlamlı hale geldi. Ne var ki onların estetizmi, kendi imtiyazları (öncelikle savundukları) bütün toplumun hissettiği muazzam bir baskı altına girdiği anda siyasal olarak hareketlilik kazanır. D'annunzio, Marinetti ve Barres'in önceden gördükleri, 'siyasal hayatın estetikleşme' saati budur."[28] "Sanat Eseri"nde Benjamin dışavurumcu estetiğin gerici potansiyellerini de gösterdi: Nazi siyasetinde "kitleler"e "hakları değil, bunun yerine kendilerini ifade etme şansı" verildiğini yazar. "Kitleler mülkiyet ilişkilerini değiştirme hakkına sahiptirler; faşizm mülkiyeti korurken onlara bir anlam kazandırmaya çalışır."[29] Nite-

---

[25] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 23.
[26] Benjamin, *Angelus Novus*, s. 476-481.
[27] Agy., s. 266, 508-510; "Theories of German Fascism," s. 121-122; "Work of Art," s. 241; Hillach, "The Aestheticization of Politics," s. 99-119.
[28] Hillach, "The Aestheticization of Politics," s. 107.
[29] Benjamin, "Work of Art," s. 241. Benjamin, "Work of Art" denemesinde "dışavurum ilkesi"ni ve onun gerici işlevlerini eleştirmeyi amaçladığını yazmıştır. Bkz. *GS* 1/3, s. 1050.

kim Marksizm'e döndükten sonra Benjamin, sembolist geriplanın kalıtlarından biri olan, ölüm konusundaki kendi "dekadan" büyülenişinden arınmak için çeşitli araçlar geliştirmeye çalıştı.

Benjamin'in faşizme karşı yükselttiği "politikleşmiş" sanat, Fransız gerçeküstücülerinin, Rus konstrüktivistlerinin ve onun Alman arkadaşı Bertolt Brecht'in eserlerini kapsıyordu. Benjamin 1920'lerin Rus avangard ve kolektivist sanatıyla bağını Brecht sayesinde yeniledi ve güçlendirdi. Bu sanatı 1926-27'de Moskova'dan döndükten sonra benimsemişti. "Epik tiyatro"yu incelerken Benjamin'in, kesintili montaj, yabancılaştırma, teknolojik iyimserlik ve estetik öz-düşünümsellik gibi, Brecht'i 1920'lerin Rus pratiğine (daha uzaktan olmakla birlikte aynı zamanda kübist uygulamalara)[30] yaklaştıran özellikleri vurgulaması anlamlıdır. Oyun yazarlığı üzerine yaptığı ilk açıklamada (Haziran 1930, Alman radyosu) Benjamin, Brecht'i Fransız avangardı ile Rus siyasal kitle sanatı arasında canlı bir sentezin yaratıcısı olarak betimledi.[31] Benjamin gerçeküstücülerden çok Brecht'in oyunlarında kendisini "kitleler"in "düşüncesi"yle, özellikle de onların pratik duyusunun yetenekli kabalığıyla temas halinde buldu.[32] Benjamin için bu kendi esoterik hermetisizmi için en yararlı panzehirdi. 1930'ların sonunda Brecht'le yaptığı Danimarka söyleşilerini yorumlarken şöyle diyordu: "Üzerimde faşizmin gücüne eşit bir güç hissediyorum -faşizmin gücünden da-

---

[30] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 1-26.
[31] Witte, *Walter Benjamin*, s. 173.
[32] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 16. Ayrıca bkz. Brecht'in "The Mother (Ana)" oyunu üzerine analizi, s. 33-36.

ha az derin olmayan, tarihin derinliklerinden gelen bir güçten söz ediyorum."[33]

Ancak Benjamin asla bir "mürit" olmadı. Örneğin, Brecht'in şiirini yorumlarken, bu şiirlerin deşifre edilmesinde kendi benzersiz alegorik anlayışını kullandı.[34] Ayrıca, 1930'lardaki belli başlı projesi *Arkadlar* araştırması da, Brecht için pek memnun edici olmadı. Baudelaire üzerine yayımlanmamış bir denemesinde, *Passagenarbeit*'i Benjamin'le tartışan Brecht, Fransız şiirini kendi tarihsel çağına herhangi bir ifade kazandıramayan bir şiir olarak yorumladı. Blanqui ile hiç bir benzerliği olmayan Baudelaire "sırtından hançerlenmiş" idi: 1848'de proletaryanın uğradığı yenilgi onun kendi estetik "Pirüs zaferi" oldu.[35]

Brecht, Benjamin'in edebiyat denemelerini asla onaylamazken, Benjamin oyun yazarının eserleri karşısında dikkatli ve sempatik bir öğrenci idi. 1930'ların başında Brecht'in yöntemlerini keskin bir kavrayışla ele aldığı birçok epik tiyatro analizi yazdı. Kendi montaj tekniklerinden bazılarını Brecht'inkiyle birleştirerek şöyle yazdı:

> Koşulların gözler önüne serilmesi (yadırgama ya da yabancılaşma yaratarak) sürecin kesintiye uğratılmasıyla sağlanır... Kesinti bütün formu oluşturan temel yöntemlerden biridir... Özelliklerinden birini belirtmek gerekirse, bu, alıntının kökenidir. Bir metinden alıntı yapmak onun bağlamında kesinti anlamına gelir... Epik tiyatro, bir film şeridindeki imgelerle kıyaslanabilecek anlamda, kesintiler ve başlamalarla gelişir. Onun temel formu, güçlü bir birbiri ardı sıra gelme etkisi, oyundaki durumların keskin biçimde birbirinden ayrılmasıdır. Şarkı-

---

[33] Agy., s. 120.

[34] Witte, *Walter Benjamin*, s. 173-175.

[35] Bertolt Brecht, "Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire," *Gessammelte Werke*, c. 19, s. 408-409: Ayrıca bkz. Brecht'in *Arbeitsjournal,1938-1955*'i, c. I, s. 16. Burada Brecht, Benjamin'in Baudelaire yorumunu eleştirir.

> lar, başlıklar, jest düzenlemeleri sahneleri farklılaştırır. Sonuç olarak yanılsamayı yok eden aralıklar oluşur. Bu aralıklar izleyicinin empati hazırlığını felce uğratır. Bunların amacı izleyicinin eleştirel bir tutumu benimsemesini sağlamaktır (oyun kişilerinin temsili davranışlarına ve bu davranışın temsil edilişine yönelik olarak).[36]

Benjamin, Brecht'in modern kitlesel kent hayatına duyarlılığını ve onun, sinema, radyo, fotoğraf ve basındaki yorum ilkelerini tiyatroya uygulayışını hararetle savundu.[37] Bunlar sanatın geleneksel "aurası"nı potansiyel olarak özgür bir siyasal anlam lehine tasfiye etmekte olan çeşitli toplumsal ve teknik güçleri oluşturuyordu. Böylece Brechtçi tiyatro sanatta bir krizi ve bir yeniden tanımlama gereğini açığa vuruyordu. Baudelaire aynı şeyi şok benzeri şiirinde kendi tarzında, kübist roman *Berlin Alexanderplatz*'ın yazarı (1928) Alfred Döblin ise kendi eserinde açığa vuruyordu.[38] Kuşkusuz, Brecht araştırmalarında Benjamin, büyük bir kararsızlıkla incelediği bir süreci iyimser bir biçimde yorumluyordu.

Epik tiyatro pek az dikkat çeken, parter ile orkestra arasındaki boşluğun doldurulması şeklinde betimlenebilecek bir durumu değerlendirir. Aktörü izleyiciden, tıpkı canlıyı ölüden ayırır gibi ayıran uçurum, sessizliği oyundaki ihtişamı yükselten ve titreşimi opera sarhoşluğunu artıran uçurum, bütün sahne unsurlarının onun bel kemiğinin izlerini en silinmez biçimde taşıdığı bu uçurum, anlamını giderek kaybetmiştir. Sahne yükseltilmiştir.

---

[36] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 18-21.

[37] Agy., s. 6, 21,99.

[38] Bkz. Benjamin'in Döblin'in en önemli romanı *Berlin Alexanderplatz* üzerine yorumları (*Angelus Novus*, s. 437-443). Burada Brecht'in de hayranlık duyduğu bu romanı Brecht'in eserleriyle kıyaslar. Benjamin'in modern şiir, roman ve tiyatroda "sanatın krizi"yle ilgili görüşleri için bkz. Paetzold, "Walter Benjamin's Theory of the End of Art".

Ama o artık ölçülemez bir derinlikten yükselmektedir: o bir kamu platformu haline gelmiştir.[39]

Brecht, modern üretici medyanın özgürleştirici potansiyellerine dair kendi analizini formüllendirmesi için Benjamin'e yardımcı oldu. Fransız modernizminin ve onun Sovyetler'deki karşılığının dikkatli bir öğrencisi olan Benjamin, zaman ve uzay farklılıklarını önemli ölçüde silen fotoğraf ya da sinema modeli üzerine insan imgelemini sık sık incelemişti. Brecht'le tanışmadan önce, 1925-28 yıllarında bir yandan Proustçu belleğin[40] ve gerçeküstücü fantezinin,[41] öte yandan Rus film montajının "fotografik" optik imgelemiyle uğraştı. Sovyet avangard sineması üzerine 1927'de yazdığı iki makalede kolektif çoklu perspektifçiliği, kitle kahramanlarını ve Eisenstein ile diğerlerinin eserlerinde kolektif olarak denetlenen bir teknolojiye dair pozitif anlayışları sempatiyle keşfetti.[42] 1931'de fotoğraf üzerine yazdığı bir makale, aura'nın zayıflayışı hakkındaki iyimser değerlendirmelerinin başlangıcıydı. Benjamin fotoğrafı izleyicinin "optik bilinçaltı"nın farkına varması olarak (örneğin, bir kişinin yürümeye başladığı anı saptayabilir) betimledi[43] ve bunu Proust'ta betimlediği "kendiliğinden bellek"e çok benzer bir tarzda yaptı. "Kamera bir süredurumu gözlemleyen kişinin çağrışım mekanizmalarını sarsabilecek geçişsel ve gizli görüntüleri yakalamaya daima hazırdır."[44] Ancak bu, fotoğrafçının kendi resimlerini "oku-

---

[39] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 22.

[40] Proustçu bellek ve onun fotoğraf ve sinemayla ilişkileri için bkz. Shattuck, *Proust's Binoculars*, s. 3-21, 47-54.

[41] Bu gerçeküstücü denemenin altbaşlığı "The Last Snapshot of the European Intelligentsia," idi. Bkz. *Reflections*, s. 177.

[42] Benjamin, "Diskussion über russische Filmkunst," ve "Zur Lage der russiche Filmkunst," *Angelus Novus* içinde, s. 195-199.

[43] Benjamin, "A Short History of Photograph," *Screen*, 13:1 (Bahar 1972), 7.

[44] Agy., s. 26.

duğu", onları "edebileştirdiği" ve ticari amaçlara karşı güvence altına aldığı bir yakalama olmalıdır. Benjamin, fotoğrafın, modaya uygun düşen emtialaşmış bir kullanım türü (bu türün düsturu: "dünya güzeldir") ile nesneyi hedef alarak "resmeden" ve romantik olarak "yeniden üretmeyen", böylelikle onu anakronistik aura'dan kurtaran tür arasında bölündüğünü vurguladı. İkinci türün en gelişmiş formları Brechtçi tiyatroda, Rus sinemasında ve gerçeküstücü edebiyatta görülüyordu.[45] Daha sonra Benjamin, John Heartfield'in siyasal olarak solcu dadaist fotomontajına da yer verdi.[46] "Üretici Olarak Yazar"da (1934) Benjamin daha çok ticarileştirilmiş fotoğrafçılık üzerinde durdu. Bu fotoğrafçılık, örneğin, "en sefil yoksulluğu, gerekli işlemi yaparak teknik olarak süsleyip bir zevk nesnesine dönüştürme" yeteneğine sahiptir.[47]

Yeni optik medyanın yanı sıra, Benjamin, 1920'lerde Tretyakov ve arkadaşlarının gerçekleştirdikleri "işçi-yazar" deneyimlerini ele alarak, gazete basımının geçirdiği değişime de dikkatini yöneltti. Benjamin'i en çok heyecanlandıran, pasif gazete okurlarının, kendi özel teknik uzmanlık alanlarını ortaya koyan aktif üreticilere dönüşmeleriydi. "Üretici Olarak Yazar"da Benjamin, "ilerici" bir yazar olmak için, "steril biçim ve içerik dikotomisi"nin ötesine geçmek ve çok edebi teknikler, türler geliştirmek ya da medyayı geliştirip dönüştürmek gerektiğini vurguladı.[48] "İşçi-yazar" deneyimi önemli bir örnekti: "Yazma yetkisi, artık bir uzmanlık eğitimiyle değil bir politeknik eğitimle kazanılmakta ve böylece ortak mülk haline gelmektedir. Tek sözcük-

[45] Agy., s. 20-25.
[46] Benjamin'in *Understanding Brecht*'i, s. 94.
[47] Agy., s. 95. Çeviriyi biraz değiştirdim.
[48] Agy., s. 86-88, 93.

le, yaşama koşullarının edebileştirilmesi, aksi halde çözülemeyecek antinomilerin üstesinden gelme yolu haline gelir ve sözün en çok bozulmaya uğradığı yer -yani, gazete- bir kurtarma operasyonunun zeminini oluşturabilecek yere dönüşür."[49]

Sinema, fotoğraf ve basının bu şekilde ele alınması, Benjamin'in auranın zayıflamasına ve çağdaş toplumda geleneğe verdiği kararsız yanıtın ütopyacı yanını temsil ediyordu. Öteki tepki en açık haliyle "Baudelaire'de Bazı Motifler"de (1939) görüldü. Ancak bundan önce, 1930'ların ortasında basın çağında anlatıya dayanan sanat formlarının zayıflamasına dair muhteşem bir inceleme yazdı: "Öykü Anlatıcısı". Bu çalışma "yok olan şeydeki yeni güzelliği" açık biçimde ortaya koyuyordu.[50] Benjamin'e göre epiğin temeli olan öykü anlatma formunun aurası bir köylü ve zanaat kültürüne gömülmüş durumdaydı. Bu kültürün taşıdığı gelenek derin bir saygınlık taşıyordu ve danışma ile bilgeliğin sözel iletimi, "gerçeğin epik yanı", topluluğun önemli bir dokusunu oluşturuyordu. Romanın yükselişi bu anlatı sanatının krizini haber verdi. Yeni orta sınıflarla birlikte gelişen roman ne sözel geleneğe bağlandı ne de kolektif olarak algılandı. Bu "artık en önemli kaygılarıyla ilgili örnekler vererek kendini ifade etmeyen, başkalarına değil yalnızca kendisine danışabilen yalnız bireyin" doğuşuydu.[51] Ancak hem sözel formlar hem de roman formları yeni enformasyon medyasının yükselişiyle duraklamaktadır. Özellikle basın, kendi içinde anlaşılabilir olması gereken, dolaysız biçimde doğruluğu kanıtlanabilir cari enformasyonu, birbirinden tamamen farklı parçalara feda eder. Gazete ve montaj hattı çağında, bellek ve kulanılabilir bir geçmiş, insani işlevlerini

---

[49] Agy., s. 90.
[50] Benjamin, *Illuminations*, s. 87.
[51] Ay.

kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır.[52] "Baudelaire'de Bazı Motifler"de Benjamin bu argüman çizgisini şu şekilde sürdürüyordu:

> Basının amacı okurun kendisine verilen bilgiyi özümlemesini, onu kendi deneyiminin bir parçası olarak alımlamasını sağlamak olsaydı, amacına ulaşamazdı. Ancak basının amacı bunun tam tersidir ve buna ulaşmıştır: Okurun deneyiminin etkilenebileceği alanı ayrı tutmak. Gazete haberciliğinin ilkeleri (haberlerin tazeliği, kısalığı, kavranabilirliği ve en önemlisi, tekil haberlerin bağlantıdan yoksun olması) sayfa düzeni ve gazete üslubu sayesinde buna katkıda bulunur... Eski anlatımın enformasyonla, enformasyonun sansasyonla yer değiştirmesi deneyimin giderek köreldiğini gösterir. Ayrıca, bütün bu biçimler ile en eski iletişim biçimlerinden biri olan öykü arasında bir zıtlık vardır.[53]

Benjamin'in 1930'ların başında Kraus, Proust ve Kafka üzerine yazdıkları, tema bakımından, "Öykü Anlatıcısı" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler" ile ilişkiliydi. Karl Kraus üzerine yazdığı makalede Benjamin, Viyanalı eleştirmenin çağdaş gazeteciliği, onun sahte "yenilik" iddialarını (bunlar hep tekrarlarlanan formüllerdir) ve linguistik anlam ile kültürel geleneğin boşluğuna yönelttiği amansız saldırıyı dikkatli bir araştırmaya tabi tuttu.[54] Proust ve Kafka'nın romanları, Benjamin'e göre, deneyim, gelenek ve anlatım sanatının krizine farklı yanıtları temsil ediyordu, Proust'un eserindeki birey, kolektif hayattan, ritüelden ve topluluktan ayrı olarak, "kendiliğinden bellek" aracılığıyla kendi "geleneği"ni modern koşullar altında öykü anlatma formunu kolaylaştıran bir tarzda yapay olarak yorumlamak durumundadır.[55]

---

[52] Agy., s. 88-98.
[53] Benjamin, *Illuminations*, s. 158-159.
[54] Benjamin, *Reflections*, s. 239-273.
[55] Benjamin, *Illuminations*, s. 159-160.

Kafka üzerine düşüncelerinde Benjamin gelenekteki aura'nın zayıflamasını matemli bir üzüntüyle ama farklı bir bağlamda bir kez daha inceledi. Öykü anlatma formu ve düşüncenin sözel iletimi Kafka için, Yahudi mistik ve folk gelenekleri sayesinde mümkün olmuştur. Ancak modern kentin yabancılaşmış hayatında bu türden gelenekler artık inancı gerektirmez; bunlar sadece boş kabuklar olarak yaşarlar. Benjamin'e göre Kafka, "gerçeği, bu gerçeğin iletilebilirliğine, kutsal kitabın yorumuna göre belirlenme unsuruna bağlılık uğruna feda eder... Kafka konusunda artık bilgelikten söz edemeyişimizin nedeni budur. Geriye sadece onun zayıflığının ürünleri kalır."[56] Geçmişin kullanılabilir düşünceleri yerine Kafka, anlamın parçalanışını gösterir; ancak bunu yirminci yüzyılda milyonlarca kişinin yüz yüze geldiği duruma dair kolektif bir kavrayışla yapar: "Kafka'nın dünyası büyük ölçüde bu gezegende yaşayanlarla birlikte yok olmaya hazırlanan kendi çağının tümüdür."[57] "Kafka'nın bize bıraktığı öykülerde anlatı sanatı, Şehrazad'ın ağzındaki anlamı bir kez daha kazanır: Geleceği ertelemek."[58]

Aura'nın zayıflaması ve iletilebilir deneyimle ilgili belirsizlik hakkında Benjamin'in yaptığı araştırma üzerinde dururken, 1930'larda yazdığı başlıca denemelerin olası bir yorumundan kısmi bir çözümün ortaya çıktığını belirtmemiz gerekir. Geleneğin aura'sı tarihsel bir zorunluluk meselesi olarak tutulma halindeyken ve bu gelişmeye bir "geçip giden şey içinde güzellik" duygusuyla tepki gösterilirken, gazete, radyo, sinema vb.nin oluşturduğu yeniden üretici medya (ve bunları tedarik eden kit-

[56] Agy., s. 143-144.
[57] Agy., s. 143.
[58] Agy., s. 129.

le toplumları) yeni türde bir özgürleştirici kolektif deneyim ve bilgi potansiyelini içerir. Bernd Witte bunu çok iyi ifade etmiştir:

> Benjamin... gazeteleri, radyo ve sinemayı kitle iletişiminin yeni araçları olarak gördü. Ne var ki Adorno ve Horkheimer'ın aksine, bunları bir kalemde "kültür endüstrisi" olarak reddetmez. Bunun yerine onlarda, sermayenin egemenliğinden kurtulabilmeleri halinde yeni bir kolektif sanata önderlik edecek, bireyin üzerinde yeni bir iletişim formu görür. Benjamin'in yazar-işçiler deneyiminin üzerinde bunca durmasının nedeni budur; çünkü onların iletişiminde birey kendi özel kaderini ya da kurgusal bir kahramanın kaderini betimlemez, daha çok toplumsal deneyimler üzerinden iletişim sağlar. Benjamin'e göre bu, öykünün daha yüksek bir düzeyde geri dönüşüdür; çünkü burada öykü bir kolektif bilgi deposu haline gelir; bu yazı tipi, geleneksel öykü anlatıcılığına ters düşecek şekilde aura'dan, yani tarihsel eşsizlikten yoksundur. Onun bireyi aşan özelliği artık doğal biçimde birbirini izleyen öykü anlatıcısı kuşaklardan kaynaklanmaz; daha çok, teknolojinin meydana getirdiği evrensel eşzamanlılıktan çıkar, bunun negatif ifadesi, kitle iletişim araçlarınca olayların her yere bilgi olarak dağıtılabilme özelliğidir.[59]

Bu sözlerin Benjamin'in görüşlerini olabildiğince aydınlattığı görülür. Ayrıca bu sözler Benjamin'in ileriye doğru bakışıyla ve "geçmişteki umut" konusunda ütopyacı yönelişleriyle de tutarlıdır. Ne var ki burada gözden kaçırılan şey, yeni medyanın bu türden potansiyel "işlevsel dönüşümleri"nin, bir kayba uğrama duygusunu ortadan kaldırmayışıdır; çünkü Benjamin, felaket önlenebilse ve burjuva dünyasının krizinden gerçek bir sosyalist toplum çıksa *bile,* geçip gitmekte olan şeye dair melankoli duygularını ve teknolojik geleceğin ilerde gerçekleşebileceğine dair beslediği iyimser umudu çözmeyi özenle reddediyordu.

* * *

[59] Witte, "Benjamin and Lukács," s. 21.

Benjamin edebiyatı uzamsal olarak örgütlenmiş görsel sanatlarla ve yeniden üretici medya (özellikle fotoğraf ve sinema) ile tutarlı biçimde ilişkilendirirken, Adorno'nun ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanatına ilgisi o sırada gelişme gösteren müzikte, özellikle Viyana geleneği içinde odaklandı. Haydn, Mozart ve Beethoven'in klasisizminde, Batı müziğinin taşıdığı geçen zamanı kapitalize etme eğilimi zirveye çıktı.[60] Adorno için ikinci Viyana Okulu -Schoenberg, Berg ve Webern- içinde taşıdığı özgün uzamsal dürtüye çok farklı bir müziksel ve tarihsel bağlam içinde sadık kalarak, gelenekteki aşınmayı gösteriyordu. Bunu yaparken, bu kompozitörler, mitsel tekrarı, gelişmeyen toplumsal bütünü protesto ettiler. "Viyana diyalektiği müziğin gerçek dünya dilidir," diye yazıyordu Adorno, "ve onun ilettiği şey motif-tematik çalışmanın zanaatkârınkine benzer geleneği idi. Tek başına bu geleneğin, dolaysız bütünlük benzeri bir şeyin, bütünü andıran bir şeyin müziğini sağladığı görülüyordu ve Viyana bu geleneğin yuvasıydı."[61] Ancak Adorno ile Benjamin'in aralarını açan, sadece tutarlı zamansal gelişme ile uzamsal bitişme (en güçlü hali Fransız modernizminde) arasındaki açılma değildi. Haydn ve Mozart'tan sonra Avustro-Cermen müziğinin bireysel öznelliğe ifade kazandırdığı yerde (bunun zamansal bileşeni önemli bir bölümü oluşturur), görsel medya, dikkati dışsal nesnelere yöneltti (ya da gerçeküstücülükte olduğu gibi, onların psişe içindeki imgelerine). Adorno için, gerçek estetik deneyimin örnekleri şunlardı: "(1) Müzik yapmak (ister kamusal ister

---

[60] Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York, 1972), s. 34. *Telos*'un 32. sayısında (Yaz, 1977) çevrilen, 1962 tarihli "Music and Technique" başlıklı bir makalede Adorno, "müziğin zaman içinde geliştirilmesi"nden söz eder. "Bunun özü, var olandan çok, yeni olanın sürekli üretilmesidir."

[61] Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (New York, 1976), s. 162.

özel, çünkü her ikisi de ona göre önemli birer *praksis* formuydu); (2) akla dayanan "yapısal" dinleme -atomlaşmış dinlemenin tersi; ve (3) özel yorumun yansıtıcı içsel deneyimi. Yorum ve yorumsal dinleme "içselleşme"ye izin verirken ve eğer sanatın değeri varsa, sadece düşünceye dalmaktan daha aktif bir katılım talep ederken,[62] Adorno, "modern kitle iletişim araçlarında görselleştirme, dışsallaştırmayı... bir bakışta kavranabilen şaşmaz optik işaretleri oluşturur," görüşünü savunuyordu.[63]

Adorno'nun müzik "sosyolojisi" üzerinde yoğunlaşması Marksist estetik tarihi bakımından olağandışıydı (bu estetik genellikle daha temsili edebiyat ya da bazı durumlarda görsel formlar üzerinde odaklanmıştır) ve Anglo-Sakson okurların anlayamayacağı kadar zordu. Müzik sosyolojisi genellikle bir Alman alanıydı ve ciddi olarak ülkenin kültürel hayatında müziğin olağanüstü önemini yansıtan Max Weber'le başlıyordu.[64] Ancak Adorno'nun bu alandaki çok kapsamlı yazıları[65] metodoloji bakımından benzersizdir; Hegel, Marx, Freud ve Benjamin'den ve önceki bölümlerde izlediğimiz bütün öteki etkilenmelerden çıkarılan çok yönlü bir analitik yaklaşımı yansıtır. Belki de bütün bunların içinde en temel olan, Adorno'nun "büyük" müzikte bulduğu eleştirel olumsuzlama ve olumlayıcı uzlaştırma diyalek-

---

[62] Adorno, *Philosophy of Modern Music,* s. 149-150.

[63] Adorno, "Television and the Patterns of Mass Culture," *Mass Culture,* der. Bernard Rosenberg (New York, 1957), s. 487.

[64] W. V. Blomster, "Sociology of Music: Adorno and Beyond," *Telos,* 28 (Yaz, 1976), 83-84. "Ideen zur Musiksoziologie,"de *(Klangfiguren* içinde, s. 16, Frankfurt a. M., 1959) Adorno, Weber'in *The Rational and Social Foundations of Music*'inin öneminden söz eder. İlk kez 1932'de yayımlanan bu kitap, toplumsal "rasyonalizasyon"daki değişikliklerle ilişki içinde Batı müziğinin dinamik niteliği üzerinde odaklaşır.

[65] *Gesammelte Schriften*'in 12 ve 23. ciltleri (Frankfurt, 1972) Adorno'nun müzik üzerine yazılarının büyük kısmını içerecektir. Şimdiye kadar sadece 13 ve 14. ciltler basılmıştır.

tiği idi. Örneğin, Beethoven ya da Schoenberg'in eserlerinde müzik, içkin yapısal mantığı aracılığıyla, daha geniş toplumu "olumsuzladı" ve onunla suç ortaklığı yapmaya karşı direndi - böylelikle bütün değerli sanatların içerdiği bir "mutluluk vaadi" ve ütopyacı umut sağlıyordu- ancak bu, "tepki gösterilen şeyi [bu tür vaatleri yenilgiye uğratan baskıcı toplumsal bütünü] yansıtmama özgürlüğü değildi".[66] Nitekim, müzikal eserin mikrokozmosu, minyatür ve yüksek düzeyde eklemlenmiş bir form içinde, çağın toplumsal çelişkilerini içeriyordu. Ancak bu çatlaklar, Benjamin ve Marx'ın görüşlerinin aksine, toplumsal aşkınlık vaadinde bulunmazlar; sonsuz bir düşkırıklığı sürecini yapılandırırlar. Eğer bu doğruysa, modern müzik sadece olumsuzlama olarak toplumsal değere sahiptir ve bu da ancak daha geniş ticari toplumdan bir yalıtma ile gerçekleşir. Ne var ki bu türden yalıtma ve yüksek düzeyde sınırlanmış etki, genel toplumsal kayıtsızlık içinde "bu doğrunun sönümlenmesine (de) izin" verecektir.[67] Günümüzde, sadece direniş imkânlarını elde tutmaya izin verdiği ölçüde, ciddi ve hafif sanat, edebiyat ve müzik arasında ayrım yapmak gerekliyken, bunların her biri, "bütünlüklü bir özgürlüğün yarısı"nı ifade eder diye yazıyordu Adorno Benjamin'e, "ne var ki bunlar birbirlerine eklenerek toplamı oluşturmazlar."[68]

Lukács, Goetheci klasisizm ile Hegelci felsefeyi estetik yargılarının temeli haline getirerek on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi edebiyat kültürünü, yirminci yüzyıl yazını için bir model olarak

---

[66] Jameson, *Marxism and Form*, s. 37.

[67] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 19-20, 105-106.

[68] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 135; Adorno, "Social Situation of Music," s. 159-161; Adorno'dan Benjamin'e, 18 Mart 1936, *Aesthetics and Politics*, s. 123.

gördü. Adorno, Goethe ve Hegel'in çağdaşı olan Beethoven'in müziğinin tarihsel olarak bir daha ele geçirilemez olduğunu gayet iyi anladı, aynı zamanda Beethoven'in çağını, önceki ve sonraki bütün trendleri ("kültür endüstrisi" trendi de dahil) yargılamak için kullanabileceği "ayrıcalıklı bir sanatsal ifade dönemi olarak gördü.[69] Adorno, Beethoven'in ikinci dönemindeki kompozisyonlarda tekil müziksel "özneler"in özgürleşmesini (motifsel gelişimleri zamanla bütün eserin müziksel mantığını oluşturan "özneler") Avrupa burjuvazisinin o sırada somut olarak gerçekleştirebileceği görülen devrimci evrensel özlemlerinin ifadeleri olarak yorumladı.[70] Özellikle sonata allegro hareketlerindeki nesnel dışsal yapılar, genellikle bireysel motifin, her "gelişen varyasyon"da kendisini empatik olarak yeni formlar halinde dışavuran öznel ifade figürünün içsel mantığını oluşturuyordu. Sonuç olarak burada, müzik tarihinin herhangi bir başka zamanından daha çok, "özerk" özne, onun eylemlerine yüksek düzeyde karşılık verebilen nesnel bir "bütünlük" içinde özgürce var olur. Dışsal olarak dayatılan düzen yerine, "tekil müziksel üretkenlik nesnel bir potansiyeli gerçekleştirir." Bu, Haydn ve Mozart'ın daha erken Viyana klasisizminde sadece yarım olarak geliştirilmiş bir özelliktir.[71] Aynı zamanda, "her ayrıntı müziksel anlamını parçanın somut bütünlüğünden türetir...[Beethoven'in Yedinci Senfonisi'nde], ikinci tema gerçek anlamını sadece bağlamdan alır. Özel lirik ve etkileyici niteliğini sadece bütünün ara-

---

[69] Lukács ile Adorno arasındaki bu paralellik Ferenc Feher tarafından "Negative Philosophy of Music – Positive Results," *New German Critique*, 4 içinde (Kış, 1975, s. 99-112) tartışılır.

[70] Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, s. 62-63.

[71] Agy., s. 217; Rose R. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style," *Journal of the American Musicological Society*, 2 (1976), 244-253; Jameson, *Marxism and Form*, s. 39-44.

cılığıyla kazanır." (Adorno'ya göre, günümüzün popüler müziğinde tam tersine, bütün, ambalaj halindedir ve önceden düzenlenir; ek olarak, her ayrıntı yerinden çıkarılabilir ve bir "makine dişlisi" gibi "değiştirilebilir".)[72]

Bu formüllendirmeler Adorno'ya göre Beethoven müziğinin belirgin bir eğilim gösterdiği Hegel'in diyalektik mantığına daha çok şey borçludur (özellikle nesne ve öznenin birbirinden ayrı olarak yorumlanmaları nosyonuna).[73] Hegel'in, her bilincin, her "doğal olgu"nun gelişen bütünden "soyut" yalıtılmışlığı içinde altüst olduğu radikal tarihsel oluşum anlayışı, Adorno'nun Beethoven'i toplumsal anlamda yorumlamasına yardımcı olur. "Gelişen varyasyon," diye yazar, "bir toplumsal emek imgesi, kesin olumsuzlamadır; daha önce öne sürülmüş olandan sürekli olarak yeniyi doğurur ve eskiyi, onun bilincinin yan-doğal formunu yok ederek yeniyi pekiştirir."[74]

Beethoven, Viyana klasisizmindeki müzikal öznelliği en yüksek noktaya ulaştırdı; ama aynı zamanda daha sonra ortaya çıkan Schoenberg'in Viyana Okulu'nun gelenekte yarattığı diyalektik altüst oluşları da önceden gördü. Beethoven'in ikinci dönem üslubu toplumsal gerçekliği "yansıtmıyordu". Bunu yapan sanat yoktur. Bu üslup, Fransız devrimci burjuvazisini ve bu burjuvazinin Alman felsefi karşılıklarını canlandıran, birey olarak kendini kanıtlamak için duyulan tarihsel olarak güçlü özlemleri seslendiriyordu. Bu müzik eserleri, toplumsal yapıyı yansıtma yeri-

---

[72] Adorno, "On Popular Music," *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), 17-21.

[73] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, s. 133, Adorno'nun, Hegelci mantığı Beethoven'in müziğindeki kompozisyonel gelişmeyle kıyaslayan kitap uzunluğundaki yayımlanmamış elyazmalarından (*Gesammelte Schriften*'in 21. cildinde yer alacak) alıntı yapar.

[74] Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, s. 290.

ne, yaygın bir eleştirel tutumu, mevcut düzenin aşılması için duyulan bir özlemi ifade ediyordu. Ancak Beethoven bu ikinci dönemin ortalarında ve hayatının sonuna doğru (1815'ten sonraki restorasyon döneminde), bireysel özgürlük ile toplumsal bütünlük arasında birlik sağlama vaadinin, baskıcı ve insansızlaştırıcı toplumsal bütün tarafından gömülmekte olduğunu hissetti. "Geç Beethoven'in doğruya ulaşma isteği, klasikçi düşünceyle birleşen bir anlayışı öznel ile nesnelin görünüşteki yanılsamalı birliğini reddeder... Özne, formun nesnelliği içinde artık güvenli değildir ve bu formu kendi dışında bozulmamış olarak üretemez... Kompozisyon... özne tarafından doldurulabilecek her şeyi... dışsal olarak dikte ettirilen üslup ilkeleri uyarınca durmaksızın denetler."[75] Yabancı bir nesnel otorite kaynağı karşısında (Adorno bunun aldığı kesin tarihsel biçimler konusunda oldukça kararsızdı) müzikal özne, bütünlüğünü korumak için kendisini giderek müziğin formelleşmiş, parçalı ve yabancı karakteriyle ifade etmek, nesnel dünyayı kendi dışından oluşturabilme iddiasını terk etmek durumundadır. "Özne, öznel özgürlük ya da bireyselliğin ifadesine ters düşen yapılar oluşturmaya uygun müzik tekniklerini kullanabilirdi."[76] Böylece, özne ve nesne arasında uyum sağlamayı başaramayışı, klasik uyumun parçalanışı, geç Beethoven (ve onun ardında Schoenberg) için bilişsel bir başarıdır: Hem Beethoven hem de Schoenberg, kendini ifade eden öznenin bastırılışını, kendisini denetleyen nesneler içinde nasıl kendisine yabancılaştığını açıklayarak, protesto ettiler.

---

[75] Adorno, "Alineated Masterpiece: The Missa Solemnis," *Telos,* 28 (Yaz, 1976), 123.

[76] Akt. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven'i Late Style," s. 256.

Beethoven'in üçüncü dönemi şeyleşmiş bir öznelliği açığa vururken, onu izleyen romantik müzik geçicilik krizinin başlangıcını ortaya koydu. Schubert ve Schumann'la birlikte, Beethoven'in klasisizmindeki müziksel öznenin diyalektik açılımı, daha durağan ve değiştirilemez birimlere yol açmaya başlar. Motiflere dayanan yorum ve yeni olanın sürekli üretilmesi yerine, bireysellik, kendisini, kendi dışında bir gelişme çizgisi oluşturacak yetkiye sahip olmayan, kendi içine kapalı ve birbirinden ayrılabilir "temalar" içinde somutlaştırır. Bu temalar zamandışı bir senkronik forma benzemeye başlayan şeyin içinde tekrarlanır. Süreç, bir yandan Wagner'in (aynı zamanda, bireysel aklı vahşi ve baskıcı ilkel güçlere tabi kılar ve romantik müziğin kültür endüstrisi tarafından kullanılmasını kolaylaştırır) mitsel ve zorlamalı olarak tekrar eden leitmotifleriyle, öte yandan Debussy'nin gayri şahsi ve uzamsal izlenimciliği içinde kendisini ifade eden öznelliğin post-romantik anlamda terk edilmesiyle zirveye ulaşır.[77] Ancak Adorno sadece romantizm eleştirisiyle yetinmedi. Erken romantik özne bir ifade kalitesini korudu. Bu kalitenin içtenliği hâlâ eleştirel bir işlevi yerine getiriyordu, ancak daha sonra sahte ve yanıltıcı hale gelecekti (Çaykovskiy ve Rahmaninof ile birlikte). "Ayrıntı, özgürlüğünü kazandığı zaman, isyankâr hale gelir," diye yazıyordu Adorno, "ve romantizmden dışavurumculuğa geçilen dönemde kendisini özgür ifade olarak, örgütlenmeye karşı bir protesto aracı olarak ortaya koydu."[78] Yirminci yüzyılda sorun romantik öznelliği terk etmek değil, onu, örneğin "çirkin"

---

[77] Adorno, "Fragmente über Wagner," *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939), 1-48; Rose R. Subotnik, "The Historical Structure: Adorno's 'French Model' for the Criticism of Nineteenth Century Music," *Nineteenth Century Music*, 2:1 (Temmuz, 1978), 39-54.

[78] Adorno ve Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, s. 125.

dizonans'ın özgürleşmesindeki gibi, hareket halindeyken dönüştürmek idi: İleri düzeyde tasfiye edilmiş bir haldeki tekil öznenin acı çekme deneyimini, nesnel müziksel yorumlarla ifade etmek. Schoenberg'in benzeri olmayan başarısı buydu.

1939-48 yıllarında yazılan *Philosopy of Modern Music*'de (Modern Müzik Felsefesi) Adorno, daha önceki Schoenberg ve Stravinskiy analizlerini çağdaş sanatta kutup alternatifler olarak sentezleştirdi ve genişletti. Önce Schoenberg'e yaklaşımını ele alalım. Sürekli olarak kesişen bir ikili yaklaşım, analize damgasını vurmuştur. Adorno, bir yanda, bireysel aşırı elem ve acının (1907-14 yıllarında) ortaya çıkışını, içsel acıya yeterli bir dışsal biçim kazandırmak için tonalite ve armonik uyumun artık terk etmesi gereken romantik bir öznelciliğin dışavurumcu şiddetini vurgular. Öte yandan Adorno, bu türdeki aşırı "dışavurum"un ancak Schoenberg'in müziksel formunun nesnel gelişmesiyle mümkün olduğunu vurgular. Burada, örneğin, Wagnerci kromatisizmin klasik tonal merkezinden vazgeçmeye ya da daha sonraki romantik armoninin giderek yapay, artık canlı biçimde "işitilmeyen" sesine yönelik bir eğilim vardı. Adorno'nun argümanı bir başka ikili yaklaşımla gelişir: En erken "politonal" kompozisyonların, *Erwartung, Piano Pieces, Op. 11 ve Die Glückliche Hand* gibi önemli bireysel eserlerin özgül ayrıntılarının mikroskopik analizi; ve alternatif olarak toplumsal bütünün özellikleriyle birlikte protest ve yansıtıcı olan ayrıntıların teorik "dolayımları"nı dikkatle taramak.

Adorno, Schoenberg'in Viyana *fin-de-siecle* estetizmine karşı açtığı savaştan alıntılar yapar: "Müzik dekoratif olmaz; gerçek olması gerekir." Daha sonra Schoenberg'in bize işittireceği dehşet verici ve rahatsız edici doğruları analiz eder:

> Bu bilgi bizzat müziğin dışavurumcu özünde bulunur. Radikal müziğin sezinlediği şey insanın aktarılamaz acılarıdır. Onun (Schoenberg'in -çn.) güçsüzlüğü yanılsamaya ya da oyuna artık izin verilmeyen bir noktaya ulaşmıştır. Çatışan dürtüler, Schoenberg müziğinde bu dürtülerin hiç kuşkuya yer bırakmayan cinsel kökeni, bir olay araştırması niteliğine sahip olan bu müziğe güç kazandırmıştır -müziğin rahatlatıcı bir teselli sağlamasını engelleyen bir güç.[79]

Eserinin istemeden açığa çıkardığı toplumsal malzemeye bütünlüklü bir anlam kazandırmak için Schoenberg, aşırı estetik nesnelliğe doğru bir dışavurumculuk atılımına yöneltildi. Bu hem mutlak öznelciliğin ve bireysel özerkliğin yanılsama olmasından -bunlar daima bir bütün olarak toplumsal süreç tarafından ve eldeki müzikal malzemenin nesnel sorunları tarafından nesnel olarak dolayımlanmışlardır- hem de yirminci yüzyılda öznel alanın ileri düzeyde bir çözülme halinde olmasından ötürüydü. Ancak Schoenberg acı çeken benliği, *Neue Sachlichkeit*'in neşeli yüzeylerinde bırakacak yerde, tıpkı Freud gibi, bu benliğin acı dolu tasfiye sürecini gösterir:

> Toplum dışavurumcu hareketin tecrit edilmişliğinde yansır... Uygun biçimde bütünleştirilmiş yoruma yönelen dürtüye nesnellik deniyorsa, bu durumda nesnellik sadece dışavurumculuğa karşı bir hareket değil, dışavurumculuğun öteki yüzüdür... Müzik ifade etmek istediği şeyi -öznel içeriğini- açık ve kesin bir biçimde tanımladığında, bu içerik, kompozisyonun gücü altında müziğin saf anlamda dışavurumcu karakteri tarafından varlığı reddedilen bu nesnel kaliteyi tam olarak açığa vurarak katılaşır... Öznelcilik düşü dışavurumcu feveranlarıyla birlikte infilak eder.... Bu arada müzik -tıpkı metin gibi- sadece dışavurumcu bilgi düzeyinin altına düşmez, fakat eşzamanlı olarak bu düzeyi aşar.[80]

---

[79] Adorno, *Philosophy of Modernn Music*, s. 41-42.
[80] Agy., s. 48-50.

Organik "güzellik" var olanın yarattığı acı ve dehşet duygularını, sanatı bir yanılsama haline getirerek inkâr etme eğiliminde olduğu için, Adorno, modern sanattaki "güzellik"in, "çirkinleştirilerek" pasifleştirmeye ve teselliye karşı bir reddiye oluşturması gerektiğini tekrar tekrar vurguladı. Schoenberg'in kendinden hoşnut "dekoratif" sanat anlayışına[81] savaş açma dürtüsünün, "romantik öznelciliğin aşırı anlamları"ndan "özgürleşmesinin", klasik ve romantik armonide ikincil bir rol oynamış olan dizonansın[82] nedeni buydu. Dizonans artık çözülmeyen gerilimin tam formu, bütün çözümlerin reddi olacaktı. Adorno'nun yorumunda, kendi teknik gelişmesinden dolayı sanat eserini estetiksizleştiren modernist "çirkinlik"in bilişsel değeri, kültür endüstrisinin tedarik ettiği mevcut armoninin bastırılmış ve olumlayıcı yanılsamalarına ifade kazandırıyordu.[83] "Göze batan dehşet dışında artık güzellik ve teselli yoktur," diye yazıyordu, Adorno. Bu nedenle, "hâlâ şiddet altında açılıp saçılan (güzellik) tek başına bir istihza ve çirkinliktir."[84]

Yahudilerin Naziler tarafından bürokratik olarak akılcılaştırılmış, yönetilmiş bir biçimde katledilmeleri hakkında yazarken, Adorno, Schoenberg'in buruk ve acı "Survivor of Warsaw"una değindi. Burada Schoenberg, çağımızın en karakteristik özelliği olarak gördüğü nihai olarak ifade edilemez bir açı unsurunu içererek her türlü duygusallaştırmayı reddediyordu. Ancak, burada bile sanat, gerçekliğe uyanan dışavurumcu bir kâbus dünyasının en uzak noktalarına ulaşsa da, acı çekenler için yeterli olmaz.

---

[81] Bkz. Schorske, *Fin de Siecle Vienna,* s. 357-361.
[82] Adorno, *Philosophy of Modern Music,* s. 58-59.
[83] Richard Wolin, "The De-Aestheticization of Art: On Adorno's Aesthetische Theorie," *Telos,* 41 (Güz, 1979), 109-116.
[84] Adorno, *Minima Moralia,* s. 25-121.

Çünkü sanat olarak gene de teskin edici imge ve sesleri içerir. Bunlar "uzaktan da olsa" hâlâ "kendi dışında zevk temin etme gücüne" sahiptir. "Taşıdığı dehşet uzaklaştırılmıştır... Umutsuzluğun sesi bile gizli bir olumlamaya haraç öder."[85] En çok alıntılanan satırlarından birini yazarken Adorno'nun zihninde olan şey de budur: "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır."[86] Ancak Adorno, Schoenberg'inki gibi eserlerin (ve daha ilerde göreceğimiz gibi, Kafka'nın ve Beckett'in eserleri gibi) çağdaş toplumun yaşadığı dehşetlere çok küçük de olsa bir anlam kazandırma kapasitesi sayesinde çok küçük bir umut sağladığını vurguladı. Bu tiz, uyumsuz sesler açık kulaklarla dinlendiği sürece, onların gücü, sadece toplumsal olarak varolanın acı veren "doğruları"nın bir yansıması olarak algılanmaz, bu güç aynı zamanda, "sessiz bir ütopya"ya dayanır. Bu ütopyanın vaat ettikleri, ütopyanın yokluğunun dürüstçe kabulü sayesinde canlı tutulur: "Onların negatifliği ütopya için geçerlidir: O kendi içinde gizli uyumu barındırır."[87]

Schoenberg'in müziği parçalanmış bireyin öznel acılarını ifade etmekten ya da ütopyacı bir alternatif sunmaktan daha fazlasını yapar. Adorno, Schoenberg'in daha özgür "politonalite"sinden çıkan on iki ton sisteminin evrimini dikkatle analiz ederek, bu müziğin, kendi iç yapısında, baskıcı, enstrümantal olarak akılcılaştırılmış toplumsal bir bütünün artan egemenliğini nasıl açığa çıkardığını gösterir. *Dialectic of Enlightenment*'ın argümanıyla çarpıcı bir paralellik içinde Adorno, tonun başlangıçtaki özgürlüğünün notaların durağan tekrarından kaynaklandığını ve bir merkezi tonal otorite ve hiyerarşinin, yapıyı "doğaya

---

[85] Adorno, "On Commitment," *Aesthetics and Politics*, s. 189.
[86] Adorno, *Prisms*, s. 34; "On Commitment," s. 188.
[87] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 86.

müziksel egemenlik" içinde donduran ket vurucu bir sisteme doğru giderek kaydığını, öne sürer.[88] "Beethoven tonalitenin anlamını öznel özgürlüğün dışında yeniden üretti. On iki ton tekniğinin getirdiği yeni düzenleme özneyi fiilen yok eder."[89] Müziğin mantığında yeniden ortaya çıkan baskıcı biçimde akılcılaştırılmış bir toplumsal bütünün karşısında Schoenberg, "müzikal özne"yi özgürleştirme girişiminde ancak başarısızlığa uğrayabilirdi. Bu nedenle Adorno şöyle yazar: "Bu eserler kendi başarısızlıkları içinde muhteşemdirler. Eserde başansızlığa uğrayan besteci değildir; daha çok, tarih eseri kendi içinde inkâr eder."[90]

Schoenberg'in eserleri, bireyin acılarını, güçsüzlük ve parçalanma deneyimini keşfetmek için nesnel formel araçlar arayan dışavurumcuların (örneğin, Trakl, Heyn, Barlach ve Kafka) sanatsal projelerini paylaştı.[91] Adorno'nun bu nesnelleştirilmiş ifade estetiğine borcu, Benjamin'in sembolist esine olan borcu kadar önemliydi.

> Schoenberg'de öznel dürtülerin nesnelleştirilmesi önem kazanır... Schoenberg'in polifonisi sayesinde öznel melodik dürtü, çok sesli nesnel bileşenler içinde diyalektik olarak çözülür... Dışavurum ilkesinin mantıksal sonucu, aşkı nesnel protesto gücüne dönüştüren negatif gerçek formu gibi, kendini olumsuzlama momentini içerir.[92]

---

[88] Agy., s. 51-67.
[89] Agy., s. 67-69.
[90] Agy., s. 98-99.
[91] Walter Sokel, *The Writer in Extremism,* s. 50-51, 106-116, 161-162. Burada sadece edebiyat ele alınır (biraz da görsel sanatlar) ve Schoenberg ihmal edilir, ancak dışavurumcu "nesnelleştirme" üzerine yapılan üstün bir tartışma, Schoenberg'in eserlerini ve bu yolla Adorno'nun dışavurumculukla ilişkisini açıklamaya yardımcı olur.
[92] Adorno, *Prisms*, s. 153-159.

Gerek Benjamin gerekse Adorno, seçilmiş Marksçı (ya da başka) tarihsel anlayışların yardımıyla, birbirine ters düşen modernizmlerinin kendiliğinden ortaya çıkan toplumsal anlamlarını yorumlamaya çalıştılar. Benjamin'in, kendince yorumladığı sembolist dekadansın öncelediği estetikleştirilmiş bir siyaseti reddedişi gibi, Adorno da daha naif dışavurumcuların sanatındaki (örneğin, Werfel ve Toller) mutlak öznellik nosyonunu reddetti. "Sanat, *Angst* (Alm., korku endişesi -çn.) ile özdeş saf bir ifade nosyonunu temel aldığında varlığını sürdüremez," diye yazdı. "...[Ancak] acı ve zevkin dizonans içinde ifade edilmesi... modern çağın otantik sanat eserlerinde birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir."[93] Adorno, sanatçıların taşıdıkları duygulara, kendi sanatlarının teknik sorunları üzerinde çalışarak nesnel bir dışsal form kazandırılması gerektiğini vurguladı; ancak bu içsel estetik faaliyet sayesinde, bu sanatçılar öznel varlıkların içinde yer aldıkları daha geniş toplumsal koşulları aydınlatabileceklerdir. 1940'ların sonunda Kafka üzerine yazdığı bir denemede Adorno şöyle diyordu: "Dışavurumculuk ne kadar kendine dönerse, nesneler dünyasını da o kadar dışlar... Bir nesne haline gelirken zorunlu olarak kendisine yabancılaşan saf öznellik, kendisini kendi yabancılaşması aracılığıyla ifade eden nesnelliğin boyutlarını üstlenir."[94] Ancak bu "tamamen yabancılaşmış öznellik içinde," Kafka "dışavurumcu dürtüyü şairlerin en radikalinden daha da ileriye giderek izler... [O] dışavurumculuğu -hayali yanını arkadaşlarının her birinden daha çok hissetmek durumundadır- dolambaçlı bir epik forma zorlar."[95]

---

[93] Adorno, "Reconciliation Under Duress," *Aesthetics and Politics*, s. 167-168.
[94] Adorno, *Prisms*, s. 262.
[95] Ay.

Adorno'ya göre, Schoenberg'in müziğiyle birlikte Franz Kafka'nın eserleri, "en kötüye, onu dil aracılığıyla oluşturarak direnme kapasitesini gösterir. Onun romanlarında bireyleşme düşü, çağdaş dünyanın kâbusu andıran aktüel gerçekliği içinde dağılır.. Kusursuz ego ve psikolojik özerklik nosyonu konusunda duyduğu kuşkuda Freud'u bile aşan Kafka, iktidarda cisimleşen nihai olarak şeyleşmiş ve nüfuz edilemez "akılcılık" karşısında kurbanın hissettiği suçluluk ve güçsüzlüğün parabolik imgelerini ifade eder. "Bireyin toplumsal kökeni nihai olarak kendisini, onu imha eden güç olarak açığa vurur." Adorno, Kafka'nın uyguladığı yöntemin tam olarak doğrulanmasının, faşist örgütün eskimiş "liberal özellikler"in son kalıntılarını tasfiye etmesiyle ve "ileri" kapitalizmin "mekanik olarak kopyalar üreten montaj fabrikasındaki insan"ı imal etmesiyle tamamlandığını vurguladı. Gregor Samsa'nın bir hamamböceğine dönüşmesi gibi, bir hayvan durumuna gerileyen özneler, tekelci iktidarın sınırsız gücü içinde kendi güçsüzlüklerini ve gereksizliklerini ortaya koyarlar. Ancak Kafka, can çekişmeyle gelen bu cehennemi yavaş ölüm imgesini, sürekli olarak eleştirel bir tarzda ifade eder. Her türlü yetkiye sahip otoriteye meydan okumaktan vazgeçilmesi, yabancılaşmış sanat dışında her türlü direnişi zayıflatan bir "sistem"in varlığını gösterir: "Kafka boyun eğerek bu dünyayı yüceltmez; şiddet dışı bir yolla ona direnir." Kafka'nın zaman zaman bizi yöneltmek istediği soyut bir "varoluşmuş insan" ontolojisi içinde "eseri tarihin dışına koymak" yerine, onun negatifliğini, bizzat Kafka'nın içinde bulunduğu tarihsel ortamdan, "I. Dünya Savaşı'nı çevreleyen on yılın edebiyat hareketinden, dışavurumculuktan türetilmiş olarak anlamalıyız."[96]

---

[96] Adorno, *Prisms*, s. 243-271.

Gerek Schoenberg, gerekse Kafka, dışavurumculuğu daha dış sınırlarına, "ikincisinin sinirsel yapısı ile travmalarının, kendi içsel mantığının baskısı altında, yeni nesnelliğe, daha bütünlüklü düzene doğru yavaşça yön değiştirdiği noktaya"[97] doğru iterler. Adorno'nun esas iddiası, bu "kendine yabancılaşan nesnellik"in yirminci yüzyılın baskıcı toplumsal formlarına karşı acı veren bir protesto olduğuydu. Bunun bir yönünde müzik, yönetim altındaki dünyayı yansıtıyordu. Öte yandan Stravinskiy'in makine teknolojisine olumlayıcı yaklaşımıyla birlikte, birey, daha geç Weimar Cumhuriyeti'nin *Neue Sachlichkeit* hareketine benzeyen "yeni nesnellik" içinde, neşeli bir tutumla uyumlu olmaya, yeni monolitik ortama uyum sağlamaya teşvik ediliyordu. Adorno saf özneyi saf nesnenin karşısına çıkarmıyordu; ikisi arasında dolayım sağlamaktan asla vazgeçmedi. Daha çok, modernist formelleştirmenin oldukça farklı olan bu iki tarzını birbirinden ayırıyordu.[98]

Adorno'ya göre, "soyut zamanın temposunun üzerine çıkarak soluk almanın üstünlüğü Schoenberg'i Stravinskiy'den ayırır

---

[97] Jameson, *Marxism and Form*, s. 31.

[98] *The Writer in Extremis*'te (s. 161) Sokel dışavurumcu nesnelleştirmeyi, daha sonraki *Neue Sachlichkeit* yaklaşımından dikkatle ayırır. Kafka, Barlach, Heym, Trakl ve diğerlerinden söz ederken şöyle yazar: "Bütün bu yazarlar nesnel gerçekliğin bütün somutluğunu onların öznel vurgularından, tek başlarına ifade etmeye çalıştıkları 'fikir'lerinden ya da gerçeklik vizyonlarından soyutlar. Ne var ki *Sachlichkeit* nesnel gerçeklik bakımından bir 'vurgusuzlaştırma', yani, dışsal dünyanın tarafsızlaştırması girişimidir." Adorno ayrımı biraz farklı biçimde formüllendirdi, çünkü Schoenberg gibi sanatçıları, miras aldıkları teknik sanatsal sorunların formel işlenişi ve geliştirilmesiyle kendi "fikir" ya da "vizyonlarını ifade eden kişiler olarak görüyordu; ayrıca onların eserleri eleştirmenin aydınlatması gereken toplumsal gerçeklikleri kendiliğinden "ifade eder." Ancak, Sokel'in tartışması polemiksel olmamakla birlikte, betimlediği zıtlık Adorno'nun Stravinskiy ile Schoenberg arasında, dolayısıyla *bütün* modern kültürün temel antinomisi olan "negatif" sanat ile "olumlayıcı" sanat arasında bulduğu zıtlıkla aynı düzeydedir.

ve çağdaş varoluşa daha iyi uyum sağlayanların hepsi kendilerini Schoenberg'den daha modern olarak tasavvur ederler."[99] *Philosophy of Modern Music*'in ikinci yarısında Adorno, Stravinsky'nin bireysel dışavurumu anti-romantik tarzda terk edişine karşı amansız bir polemiğe girdi ve Weimar Cumhuriyeti'nin müzik hayatında bu iki okul arasındaki savaş geleneği içinde kalarak[100] bu yaklaşımı Schoenberg'in kompozisyon yöntemlerinden ayırdı. Caza yönelik benzer bir eleştiride Adorno, düşüncedeki monolitikliği, sosyolojik yorumlardaki zorlamayı hedef aldı.[101]

Adorno'ya göre, *Rite of Spring* ve *Petroushka*'nın "ilkelciliği", totem benzeri kolektife kurban edilmenin kutsanması, bireyin ve toplumun, bağımsız egonun gelişmesinden önce mitsel bir devlete doğru geriletilmesi idi. Burada tarih tersine döner ve uygarlıktan öç almaya çalışan vahşileştirilmiş bir doğanın durağan imgeleri biçimini alır. Müziğin yarattığı şoklar özümlene-mez, çün-

---

[99] Adorno, *Prisms*, s. 152.

[100] Bkz. Willet, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, s. 159-167. Adorno'nun Schoenberg ile Stravinskiy'i belli başlı modern müzik akımlarının temsilcisi olarak seçmesi anlamlı olmakla birlikte, çok dardır. Hayati bir güç (özellikle 1945'ten sonra en iyi Doğu Avrupa müziği için) Bela Bartok'tur. Adorno, Bartok'u genellikle gözden kaçırdı. Bununla birlikte *Philosophy of Modern Music*'te Bartok'un folklor öğelerini kullanışından söz etti ve bunları, "onu ulusalcı tepki alanına değil avangard çevresine yerleştiren bir yabancılaşma gücü olarak" gördü (s. 35-36). Ancak Adorno'nun görüşlerinde, komünal halk kültürlerine (Bartok örneğinde, Macaristan) anlam kazandırmak gibi girişimler mahkûm edildi. 1932'de şöyle yazmıştı: "Artık şarkıları... sanat tarafından alınıp özümlenebilecek bir 'Halk' yoktur; piyasaların açılması ve burjuva akılcılaştırma süreci bütün toplumu burjuva kategorilerine tabi kılmıştır." ("Social Situation of Music," s. 140). "Negative Philosophy of Music,"de, Ferenc Feher, Bartok'u ihmal ettiği için Adorno'yu şiddetle eleştirir.

[101] Adorno'nun Stravinsky'in müziğine yaklaşımı konusunda iyi bir eleştiri için bkz. Robert Craft, "A Bell for Adorno," *Prejudices in Disguise* (New York, 1974). Ne var ki Craft, Adorno'nun daha kapsamlı amaçları hakkında pek az bilgi sergilemektedir.

kü "ne endişe beklentisi ne de egoya direniş vardır"; müzik "dışsal bir kaynaktan indirilen ritmik darbeler"e boyun eğer.[102] Stravinskiy'e çok cazip gelen bir form olan cazı analiz ederken Adorno, bu müzikte güçlü bir sadomazoşist unsur, daha çok faşist önderliğin yarattığı kitle psikolojisine benzeyen yıkıcı kolektifle bir özdeşleşme bulur.[103] Adorno'ya göre Nazilerin Stravinskiy'in *Rite of Spring*'ini yasaklamalarının nedeni, kendi uygulamalarını, "muazzam sayıda insanın kurban edilmesi"yle ortaya çıkan topyekûn barbarlığı doğrulamaya cesaret edememeleriydi.[104]

Stravinskiy'nin 1918'den sonra "neoklasisizm" denilen şeye doğru değişim geçirmesi, sadece modelin devamıydı. Gerileme bu kez daha özel bir kompozisyon formu kazanıyor, Stravinskiy, Bach ve Mozart'tan beri Batı müziğindeki "özgürleşmiş özne" ve zamansal açılım geleneğini bilinçli olarak terk ediyor ve bireycilik öncesi arkaik bir müzik dilini yeniden donatmaya çalışıyordu. Dışavurumcu dizonansın negatifliğine karşılık olarak Stravinskiy'nin müziksel "restorasyon"u, gerilimden kaçmıyor ve "sanatta yatıştırıcı teselliyi, uyumu, dehşetin ortadan kalkışını, -Schoenberg'in devrimci eserlerine kadar bütün dışavurumculuğun protesto ettiği sihirbazlık uygulamalarından kalan estetik miras- Stravinskiy'nin Demir Çağı'nın habercisi olan ağır ve keskin tonlamasındaki o armonisiz basan sevinçleri"ni oluşturan güçleri üstü kapalı biçimde olumluyordu.[105]

Halkın Stravinskiy'nin müziğini kolayca özümlemesi, Adorno'ya göre, bu müziğin, çağdaş dünyanın öznesiz yönetilen top-

---

[102] Adomo, *Philosophy of Modern Music*, s. 156-157.
[103] Agy., s. 143-146, 157-160.
[104] Agy., s. 145-146.
[105] Agy., s. 170.

lumunu alkışlamaya hazır olmasıyla mümkün oluyordu. Bu düzenlemenin başlıca karakteristiklerinden biri, içsel olarak hissedilen zamansal deneyimin yıpranması ve bunun yerine, varolana dışsallaştırılmış bir baş eğmenin getirilmesiydi. "Müziksel zaman bilincinin bu şekilde durdurulması, zaman sürecini inkâr eden ve kendi ütopyasını uzama çekilmekte bulan bir burjuvazinin bütünlüklü bilincine tekabül eder - bunun öncesinde görülen herhangi bir şey yoktur... Bir hile Stravinskiy'in formel çabalarının tamamını nitelendirir: Onun müziğinin zamanı bir sirk gösterisi gibi ve zaman bileşiklerini de sanki bunlar uzamsalmış gibi gösterme çabası."[106]

Bu türden uzamsallaştırmada müzik "varlık" olarak kendi anlamını inkâr ederek yerini "ressamlığa" bırakır.[107] Adorno, Stravinsky'nin köklerini Rusya'ya, hatta daha da ötesine, on dokuzuncu yüzyılın Fransız müziğine kadar izleyerek sorunu analiz etti. Stravinsky'nin müziği kısmen Moussorskiy'de ayırt edilebilen burjuva öncesi ve bireycilik öncesi unsurlardan türemişti. Mussorskiy'nin lirizmi, "şiirsel öznenin yokluğuyla Alman *Lied*'inden ayrılır."[108] Öte yandan Stravinskiy, Fransız modernist kültüründeki montaj odağının ve öznel deneyimden kaçışın da dışında gelişir. "O, en yüksek noktası Baudelaire'in eserlerinde görülen ve bireyin kendi yok oluşundan zevk aldığı -duygusal heyecanın gücüyle- bir tür Batı sanatına mensuptur."[109] Stravinsky'nin müziği, daha çok Debussy, Faure ve Ravel'in uzamsallaştırılan "izlenimciliği"nden etkileniyordu:

---

[106] Agy., s. 194-195.
[107] Agy., s. 191.
[108] Agy., s. 144.
[109] Agy., s. 166.

> İzlenimciliğin duyumsal melankolisi Wagner'in felsefi kötümserliğinin mirasçısıdır. Hiçbir durumda ses zaman içinde kendi ötesine geçmez; daha çok uzam içinde yok olur. Wagner'de feragat -yaşama arzusunun olumsuzlanması- kalıcı metafizik kategoriydi; her türlü metafizikten -kötümserlik metafiziğinden bile- vazgeçen Fransız müziği bu türden vazgeçmenin, artık şans olmayan bir şansla -şimdi ve burada, mutlak geçicilik olarak- yetinmekten çok daha güçlü olduğunu vurguladı.[110]

Haydn'dan, Beethoven ve Brahms'a, oradan Schoenberg'e kadar Viyana müziğinin, "kendine yabancılaşan, kendini olumsuzlayan... bütünlüklü diyalektik ruhu"yla ortaya koyduğu tematik, motifsel eserlerin aksine, Debussy ve Ravel'in, resim yapar gibi "renkli" sesleri, "ton düzeylerini durağan olarak bitiştiren" kendi formel yasalarına sahipti.[111] Adorno, devamla, Stravinskiy'nin, öznel zamanın bilerek terk edilişini, 1920'lerin öteki kişisizleştirilmiş sanat örnekleriyle paylaştığını öne sürdü. Bu örnekler şunlardı: "gerçeküstücülerin uykusuz geçen günün kalıntısından oluşturdukları düş montajları"[112]; insani değerlere karşı Brechtçi düşmanlık[113]; ve en önemlisi, Eisenstein'ın filmlerindeki kübist montaj (bunların hepsi Benjamin'in övdüğü formlardı).

> Doğrudan müziksel malzeme kendi itici gücünün dışında geliştirilmez... Bu Eisenstein'in bir keresinde film montajı hakkında söylediklerini hatırlatır: Genel anlayışın... ayrı, yalıtılmış unsurların yan yana

---

[110] Agy., s. 190. Ayrıca Bkz. s. 165-166 ve 189.

[111] Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, s. 88-89. Adorno'nun 1889-1920 Fransız müziğine düşmanca tutumu için bkz. Subotnik, "The Historical Structure," s. 54-56.

[112] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 188.

[113] Agy., s. 170.

getirilmesiyle... geliştiğini açıkladı. Ne var ki bu, bizzat müziksel zaman sürekliliğinin çözülmesiyle sonuçlanır.[114]

Adorno'nun Stravinskiy'nin müziğini kıyasladığı tarzların çoğu -Fransız gerçeküstücülüğü ve müziksel izlenimciliği, caz- ya doğrudan "olumlayıcı" kültür endüstrisi içinde yer alıyorlar ya da bu türden kullanıma kolayca uyum sağlıyorlardı. Ayrıca, bu tarzların her biri reklamcılığın daha doğrudan ticari işlevlerini kolaylaştırıyordu.[115] Ancak Adorno'ya göre "nesnel olmayan resmin, fotoğrafın getirdiği mekanikleşmiş sanat emtiasının tecavüzlerine karşı bir savunma olması gibi, Schoenberg ve onun okulu da, geleneksel tarzın yol açtığı ticari ahlak bozukluğuna benzer biçimde tepki gösterdiler." Onlar "en kavramsal ve en nesnel olmayan" sanatın, müziğin, emtia ekonomisinin hizmetine sokulmasındaki göreli gecikmenin yardımıyla bir savunma cephesi oluşturdular.[116]

Fransız modernizmi hakkında nadiren girdiği tartışmalarda Adorno, ya Benjamin'in savunduğu bu yönlere özellikle saldırdı ya da 1950'lerde yazdığı daha dengeli birkaç makalede olduğu gibi, Fransız estetlerini, Benjamin'inkilerden karakteristik biçimde farklı bir tarzda seçerek savundu. Adorno, Baudelaire'in şiirlerindeki "şoklar"ı, zaman sürekliliğinde "yeni"yi emtia olarak kullanılmaktan kurtaran patlamalar olarak görecek yerde, bunları, dermansızlık ya da sıkıntıdan kaçınmak ve her türlü uyarıcı sansasyonu yaratmak için yapılan umutsuz girişimler olarak gördü. "Yanılsamalı yaşamanın ihtilaflı anları"na duyulan bu türden özlem daha sonra, faşizm zamanında Goebbels'in iftihar edeceği

---

[114] Agy., s. 187.
[115] Agy., s. 170-171, 203; "Über Jazz," *Zeitschrift für Sozialforschung*, s. 248-250; "Fetish Character of Music," s. 289.
[116] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 5.

"şoklar" haline gelecekti: "Nasyonal Sosyalistler hiç olmazsa sıkılmıyorlar." Benjamin'in bir ütopya beklentisi olarak gördüğü Baudelaire'in "aktarımlarlar"ında eskinin geri dönüşünü, Adorno, Wagner'in zorlamalı tekrarına benzer bir alışkanlık olarak değerlendirdi.[117] 1939-40'da sembolistlerin Alman ve Amerikan izleyicileri, Stefan George ve Hugo von Hofmannsthal üzerine yazdığı bir makalede Adorno, sanayi toplumu karşısında, "kendi fikrini daha güçlü biçimde koruyabilen" bir "güzellikten vazgeçme" anlayışına ters düşen, "dağılan güzelliğin hayali olarak korunması" anlayışına saldırdı. Özellikle, bu savunmacı eylemin lengüistik stratejisine, bütün sembolistlerin kendilerini "bir fedakârlık olarak şey-dünya"ya "adama" girişimlerine, Benjamin'in yazılarında özellikle itiraz edilebilir bulduğu şeye, hiç sempati göstermedi:

> Sembolizmin amacı bütün maddi momentleri içsel bir alanın sembolleri olarak tabi kılmak değildir... Şeyleri öznelliğin sembolleri olarak kabul etme yerine, öznellik şeylerin sembolü olarak kabul edilir ve kendisini nihai olarak her durumda toplumun yapısını oluşturan şeyin içinde katılaştırmak için hazırlar.[118]

Daha sonra yazdığı ünlü bir makalede, "Lyric Poetry and Society"de (Lirik Şiir ve Toplum) (1951) Adorno, sembolistlerin çabalarına daha sempatik yaklaştı. Onları yabancılaşmış nesneye uyum sağlama arzusu duymakla suçlamak yerine, bu kez onları dilde lirik şiirsel yaklaşımlarını şeyleşmiş bir dünyada kişisel öznelliği *kurtarmak* için ve bunu yaparken de dili ticari olarak kötüye kullanımdan korumak için çok gerekli bir girişimde bulundukları için savundu. Ancak yorumunun merkezi, sembolistlerin hermetik estetizminin ve özellikle kendi zanaatlarında

---

[117] Adorno, *Minima Moralia,* s. 235-238.
[118] Adorno, *Prisms,* s. 223.

"içkin" form sorunları üzerinde odaklanma gibi ortak bir amacı olan öteki şairlerin bir savunusuydu. Adorno, bu yaklaşımı, sanatı heteronom dışsal faaliyetlere ya da entelektüel olarak vahşileştirilmiş izleyicilere tabi kılarak "siyasallaştırmak" için yapılan bütün hatalı girişimlerle kıyasladı.[119] Valery'le ilgili daha sonraki parçalarda, kendi dili ve estetizmiyle ilgili olarak benzer bir perspektifi vurguladı.[120] Böylece Adorno'nun sembolizm savunusunun zemini, Benjamin'in öznelliğe yönelik düşmanlığının yanı sıra, hermetik estetizmin siyasal üstünlüğünü tanımlama çabalarını da zayıflattı.

Ne var ki gerçeküstücülük konusunda Adorno, 1930'ların başından beri sürdürdüğü düşmanca tutumu terk etmedi. Gerçeküstücülerin birleştirilmiş maddi parçalarının fotoğrafik dolaysızlığı bu nesneleri şeyleşmiş durumları içinde saptıyordu. Ayrıca, gerçeküstücülerin rüya araştırmaları "rüyanın psikolojik yorumuna karşı çıkar" (özellikle Benjamin'in övdüğü özellik) ve "onun yerine nesnel imgeleri geçirir," diye yazdı Adorno, 1934'te. 1956'da yazılan bir makalede Adorno, gerçeküstücülüğün kesintili montajını inorganik emtia fetişleri gibi kavranan birbirinden ayrılmış gövdesel parçaların bir kapsamı olarak gördü. "Özne... cansız ve fiilen ölü olarak tam bir kişisizleştirme durumunda açığa çıkar... Yerinden çıkarılmış göğüsler, ipekler içinde manken bacakları -bunlar libidonun hemen uyandığı dürtü nesnelerini hatırlatan şeylerdir. Unutulan, kendisini bunlarda, bu tür ölü şeylerde, sevilen şeyin gerçekten arzulanması ve arzu-

---

[119] Adorno, "Lyric Poetry and Society," *Telos*, 20 (Yaz, 1974), 56-71.

[120] Adorno, "Der Artist als Statthalter," *Noten zur Literatur*, c. 1 (Frankfurt, 1958), s. 175-195; ve "Valery Abweichungen," *Noten zur Literatur*, c. 2 (Frankfurt, 1961), s. 175-194.

lanan şeyin bir benzerinin yapılması gibi, açığa vurur.[121] *Philosoph of Modern Music*'te Adorno şöyle yazmıştı:

> Gerçeküstücülük anti-organiktir ve cansızlıkta köklenmiştir. Toplumu gövdenin bir hipostatizasyonuna dönüştürmek için gövde ile nesneler dünyası arasındaki sınırı yıkar. Onun formu montaj formudur. Bu Schoenberg'e tamamen yabancıdır. Ne var ki gerçeküstücülük konusunda öznellik, nesneler dünyası üzerindeki hakkından, bu dünyanın üstünlüğünü saldırgan bir biçimde onaylayarak vazgeçtikçe, nesneler dünyasının geleneksel olarak oluşmuş formunu kabul etme konusunda daha istekli olacaktır.[122]

Adorno burada ne "dünyevi parıltı" ne de "köleleştirilmiş ve köleleştirilen nesneler"in ütopyacı "kefareti"ni bulur. Burada bulduğu tek şey, "bugünün teknikleştirilmiş dünyası"nda mutluluğun imkânsızlığına dair bir hatırlatmadır -bu da *Neue Sachlichkeit*'in sahte iyimserliğine en azından tercih edilebilir."[123]

Fransız ve Rus avangardlarına düşman olmasına rağmen Adorno, dışavurumcu gelenek içinde sadece Avusturya ya da Alman modernistlerinin eserlerini desteklemekle kalmadı. 1950'lerde, Valéry gibi sembolist şairleri savundu; gördüğümüz gibi, Proust, Gide, Joyce ve Beckett'e, modernist romana duyduğu geniş sempati alanı içinde yer verdi.[124] Picasso'nun "eleştirel ve parçalı" sanatına da zaman zaman olumlayıcı referanslarda bulundu.[125] Adorno'nun bu türden modernistleri savunması, nesnelleştirilmiş formları içinde bile, sadece dışavurumcu öncüllerden türetilmedi. Sanat eserinin içkin diyalektiğindeki aura'nın

---

[121] Adorno, "Looking Back on Surrealism," *Literary Modernism*, der. Irving Howe, s. 220-224.
[122] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, s. 51.
[123] Adorno, "Looking Back on Surrealism," s. 224.
[124] Adorno, "Der Standort des Erzählers im zeitgenossischenn Roman," *Notenn zur Literatur*, c.1, s. 61-72.
[125] Örneğin, *Philosoph of Modern Music*'teki gibi, s. 51 n.

teknik olarak kendisini tasfiye etmesi ve gerek sanat gerekse eleştiride formel zihin uğraşına ve öz-düşünümselliğe duyulan ihtiyacı ısrarla belirtmesi; klasik organik bütünü, romantik öznelciliği ya da gerçekçi "yansıtma"yı reddetmesi; ve "doğru"nun parçalı, geçişsel ve göreli niteliği üzerinde durması - bütün bunlar pek çok modernist akımın özellikleriydi. Aynı şey "başkaları için yapılan" sanata ya da "kitle" sanatına karşı çıkarlarken, ellerinden geldiğince özerk olan estetik olarak avangard yabancılaşmış sanatçılara tekrar tekrar verdiği destek konusunda da söylenebilir. Gene de, Alman olmayan modernistlere verdiği destek, en iyi biçimi Schoenberg ve Kafka gibi nesnelleştirici sanatçılarda görülse de, en çok dışavurumculukta önem kazanan bir perspektiften türedi. Örneğin kübizm, Adorno'ya göre II. Dünya Savaşı'nın bombalanmış kentlerinin kuşbakışı fotoğraflarıyla geçerlilik kazandı.[126] (Picasso'nun en dışavurumcu eserinin *Guernica* olduğunu söyleyebiliriz.)

Adorno'nun modern romanı savunması dışavurumcu eserler-ilişkisinde geliştirdiği bir başka analiz örneğiydi. Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin geleneksel betimleyici anlatısı, Adorno'ya göre, artık tarihsel olarak uygun değildi. Örneğin, Proust, Joyce ya da Musil'in romanlarındaki gibi sadece kişiliğin ya da yazarın "tutumu"nun parçalanması, zamanımızda kendine yabancılaşan, acı çeken ya da güçsüz düşen bireyin kapsamını yeterince açığa çıkaracaktır. Bireysel uğraşının geleneksel gerçekçi öyküsünü anlatmak ve bunu tek bir anlatıcı sesin üstünlüğünden hareketle yapmak şimdiki insaniyetsizliği tahrif etmek ve bireyin hâlâ bağımsız bir anlama sahip olduğunu ve toplum içinde bir etki yarattığını öne sürmek olur. Modern romancılar, bunun yerine, an-

[126] Adorno, *Prisms*, s. 254.

latıyı dağınık biçimde kesintiye uğratmak için, onu çoklu perspektiflerden hareketle ifade eder, nesnelerin güçsüz "karakterler"in bilinçaltındaki ya da düşüncelerindeki gücünü açığa vurur ve birleştirici montaj mantığıyla bütünü inşa ederler -bunlar, potansiyel olarak eleştirel bir tarzda, bireysel öznelliğin parçalanışını aydınlatmaya hizmet ettikleri sürece.[127] Lukács'ın, modernistlerin yalıtılmış ve atomlaşmış bir oluşum olarak insanı "ontolojik", zamansız bir görüşle ifade ettikleri suçlamasına karşılık, Adorno, Joyce, Proust, Beckett, Musil ve ötekilerin yalnızlığın toplumsal olarak nasıl dolayımlandığını ve böylece anlamlı bir tarihsel içeriğe nasıl sahip olduğunu gösterdiklerini öne sürdü.[128]

Adorno'nun dışavurumculuktan esinlenen acı protestosu, kendi gözünde II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan dikkate değer bir edebiyat adamını kabullenişini haber veriyordu: Eserleri bu analize gerçekten uygun düşen Samuel Beckett.[129] Adorno 1969'da öldüğünde tamamlanmamış olan *Aesrhetische*

---

[127] Adorno, "Der Srandort des Erzahlers," s. 61-72. Adorno, montajı bir estetik örgütlenme tarzı olarak görme konusunda duraksadı. Gene de bu konuda her zaman eleştirel oldu. Gerçeküstücülükte ve Sovyet avangard sinemasında (kitle iletişim araçlarının öteki örneklerinde olduğu gibi) ve Benjamin'in veri bileşiklerini yetersiz biçimde teorize edişinde montajın kullanılmasına karşı çıktı. Hayatının sonunda, *Aesthetic Theorie*'de (s. 232-233), "doğru yapılması" halinde montajın "yorumun yanı sıra betimleme" olarak da kullanılabileceğini öne sürdü (akt. Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 296); ve 1932'de Kurt Weil'in "montaj müziği" üzerine olumlayıcı yorumlarda bulundu. Bu müziğin eleştirel "negatifliği," özellikle Weil'in, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahogani Kentinin Yükselişi ve Çöküşü* için bestelediği müziklerde yapay biçimde organik armoniler oluşturuyordu. ("The Social Situation of Music," s. 143-144).

[128] Adorno, "Reconciliation Under Duress," s. 158-166.

[129] Wylie Sypher, örneğin, Beckett'in eserini bir dizi aşırı "kişilik yıpranması"nın, "benliğin büzüşmesinden sonra insandan geri kalan"ın incelenmesi olarak betimlemiştir..." (*The Loss of Self in Modern Literature and Art* [New York, 1962], s. 147,154).

Theorie, Beckett'e adanacaktı.[130] 1959'da *Endgame* (Oyunun Sonu) üzerine bir denemesinde, Adorno, Beckett'in eserini, Kafka'nın bir devamı, şeyleşmiş çağdaş dünyada kişiliğin dumura uğramasını amansızca açığa vuran bir eser olarak gördü; ancak, benliğin uğradığı bu yıpranma artık daha ileri düzeydeydi. Beckett'in oyunları ve romanları ahistorik (tarih dışı) olarak "varoluşçu" değildir, diye uyarıyordu, Adorno, hayattan ya da ölümden sonrasının, bireyliğin tarihsel olarak tanımlanabilir kategorisinin güçlü bir biçimde ortaya konulmasıdır. "O, varoluşu zamansaldan dışlama yerine,... hangi zamanın -tarihsel trend- gerçeklik içinde ortadan kalkmaya hazırlanmakta olduğunu ortaya çıkarır. O, öznenin tasfiye edilme yörüngesini, şimdi ve şu ana çekilme noktasına kadar genişletir. ... Tarih dışlanır, çünkü o tarihi kavramak için bilincin gücünü kurutmuştur. Tarihin bütün görünümleri onun sonucu, onun sapışıdır...." *Endgame*'in parodist formları öznelliğin epilogunu eklemler: "özgürlükten bütün geri kalan boş kararların güçsüz ve gülünç refleksidir." Kafka'nın romanlarını miras alan Beckett'in oyunu, Kafka'nın eserlerinden daha sonraki bir tarihsel aşamada dramatik öğeleri - eylem, açıklama, entrika, peripetya ve çöküş- kullanır; bu, oyuna eleştirel parodi özelliği kazandırır. Kişiler olarak ölen, Hamm ve Clov, "Uçan Hollandalı'nın ölememe korkusuna tutulmuş" olarak bir ölüm katılaşması halinde, gecikmiş cesetler olarak yaşamayı sürdürürler. Her şeyi ifade eden umut öğesi, bu durumun belki de değişebileceğidir. Bu hareket ya da onun yokluğu, oyunun aksiyonunu oluşturur.[131]

---

[130] Adorno, *Aesthetische Theorie,* s. 544.

[131] Adorno, "Toward an Understanting of Endgame," *Twentieth Century Interpretations of Endgame,* der. Gale Chevigny (Ennglewood Cliffs, N. J., 1969), 82-114.

Sartre ve Brecht'teki "başkaları için yapılan" edebiyatın teori ve pratiği üzerine yazdığı (1962'de yayımlanan) kapsamlı bir eleştiride, Adorno, "hermetik" Kafka ve Beckett'i eleştirel, toplumsal olarak patlayıcı bir sanatın gerçek örnekleri olarak savundu. Doğrudan doğruya "siyasal" olan uzlaşmacı ve olumlayıcı dürtü yerine, Beckett'in uyumsuz ve "negatif sanatı mevcut kolektif eylemin herhangi bir biçimiyle rahatlamayı reddeder. Ancak, "Kafka'nın nesri ya da Beckett'in oyunları ya da gerçekten müthiş romanı *The Unnamable* (Adlandırılamayan), resmen başkaları için yazılan eserlerin pandomim benzeri görünümleriyle kıyaslandığında anlaşılırlar.... Bunlar, dış görünüşü ortadan kaldırarak, başkalarına yönelik bildirgeyi dışardan, dolayısıyla sadece görünüşte fetheden sanatı, içerden infilak ettirirler. Onların eserlerinin kaçılamazlığı, başkalarına yönelik eserlerin ancak talep ettikleri tutum değişikliğini, zorla kabul ettirir.[132] Polonyalı tiyatro yönetmeni Jan Kott, Adorno'nun perspektifinin ruhuna uygun olarak 1950'lerde şunu yazdı: "Fantezi istiyorsak Brecht oynarız. Gerçekçilik'ten sapmak istiyorsak *Waiting for Godot*'yu (Godo'yu Beklerken) oynarız."[133]

* * *

Adorno'nun edebiyatın "başkaları için yapılması "na yönelttiği eleştiri Benjamin'in modern sanatı "siyasallaştırma" girişimlerine ters düşüyordu. Bu iki düşünürün bu konudaki çalışmaları üzerine düşünmek için, sanat ile siyaset arasındaki ilişki üzerine genel görüşlerini karşılaştırmak yararlı olacaktır. Bu ilişki Marksist estetik için önemli bir konudur. Bu karşılaştırmayı yapmak için bir kez daha Brecht'e dönmek gerekiyor. Bunu Adorno'nun,

---

[132] Adorno, "On Commitment," s. 190-191.

[133] Akt. Eric Bentley, "The Theatre of Commitment," *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society* (New York, 1967), s. 203.

Brecht'teki "başkaları için yapılan sanat" anlayışına yönelttiği eleştiriyi ve Benjamin'in, Brechtçi bir nosyonu, sanayi proleterinin edebi "üretici" ile dayanışması nosyonunu inceleyerek yapacağım.

1930'larda Benjamin'e gönderdiği eleştirel mektupların birinde Adorno şöyle yazıyordu: "mükemmel bir biçimde başlattığımız estetik tartışmasının daha da gelişmesi esas olarak entellektüellerin işçi sınıfı ile ilişkilerinin doğru biçimde değerlendirilmesine bağlıdır." Bu da Brechtçi motiflerden, özellikle teknoloji kültünden ve "fiili işçinin aktüel bilincine hitap etmek"ten vazgeçmek anlamına gelecektir. Bunların ikisini de Adorno, Benjamin'in yazılarında buluyordu.[134] Emek konusundaki Marksçı vurguya ve Brecht'in edebi ve endüstriyel üretimi birbiriyle neredeyse özdeşleştirmesine karşılık (bunlar Brecht'in, Lukács'ın klasik ve "idealist" duruşlarına yönelttiği pek çok sert eleştirinin temelini oluşturuyordu), Adorno zihinsel ve fiziksel faaliyetin özdeşsizliği üzerinde ısrar etti. Kültürün, hatta kendi varlığının bile fiziksel emeğe bağımlılığı onda bir suçluluk duygusu yaratsa da, gücünü bu göreli özerklik ve ayrı oluştan aldığını öne sürdü. "Zihnin en azından bir bölümü hayatın yeniden üretilmesiyle meşgul olduğu sürece, bu (özerklik) onun kendi varlığını borçlu olduğu özelliktir," diye yazıyordu. "Atinalıların anti-Filistinizmi, hem geçimini borçlu olduğu insan için elini kirletmesine gerek olmayan kişinin kibirliliği ve hem de işin temelini oluşturan sınırlamanın ötesinde yer alan bir varolma imgesinin korunması idi."[135] Nitekim sanatın işlevi, üretim, kâr ya da siyasal eylem için duyulan işlevsel ve dolaysız talepler karşısın-

[134] Adorno, *Aesthetics and Politics*, s. 124.
[135] Adorno, *Prisms*, s. 26-27.

daki "amaçsızlığı"ndan türer. "Lirik özne... varlığını özel ayrıcalığa borçludur: Ancak çok az sayıda bireye, hayatın zorunluluklarından gelen baskı karşısında, genel doğruyu kavramasına ya da olayları onların içinde yer alarak biçimlendirmesine izin verilir..."[136]

"Bağlanma Üzerine" başlıklı denemesinde Adorno, Brecht'in oyunlarını, temelde, gerek estetik gerekse siyasal bakımdan çağdaş dünyanın aktüel gerçekliklerinin enstrümanlaştırılmış siyasal didaktizmi ve aşırı basitleştirilmiş sunumuyla kusurlu buluyordu. Brecht'in sanatını onun siyasetinden ayırmaya çalışan Batılı Brecht severlere karşı Adorno, özellikle bu örnekte, bu türden bir ayırmanın anlamsız olduğunu öne sürdü; Brecht'in eserleri amaçladığı siyasal "gerçekçilik"e dair yargılarımıza göre belirleniyordu. *Saint Joan of the Stockyards, Arturo Ui* ve *The Measures Taken*'dan alıntılar yapan Adorno, belirli bir doğruluk payıyla, bu oyunları, kapitalizm, faşizm ve komünizmin dolayımlı karmaşıklıklarını önemli ölçüde indirgemekle suçlar.[137] Daha da zararlısı Brecht'in "dönüşümü övmesi," "bir tezi kanıtlamak için kendi epik dramasında tartışılan gerçek toplumsal sorunları" çarpıtması ve böylelikle dramatik inanılmazlıklar kurgulaması idi.[138] Brecht'in ince zekâsına ezilenlerin pleblere özgü bilgeliği ve bağlı olduğu komünist hareketin kutsanması biçiminde bir dışsal disiplinin dayatılması, onun "gerçekdışı siyasetiyle zehirlenen şiir sanatının dokusunu" etkiliyordu:

> Onun haklı çıkardığı şey, sadece içtenlikle inandığı tamamlanmamış bir sosyalizm değil, körlemesine akıl dışı toplumsal güçlerin bir kez daha ortaya çıktığı zorlayıcı bir egemenlik durumuydu. Brecht bunun

---

[136] Adorno, "Lyric Poetry and Society," s. 63.
[137] Adorno, "On Commitment," s. 182-186.
[138] Agy., s. 185-197.

methiyecisi olduğunda, tebeşir yutmak zorunda kaldı ve lirik sesi teklemeye başladı... Brecht'in en iyi eseri bile bağlılığının yol açtığı yanılmalarla kusurluydu. Kullandığı dil, temeldeki şiirsel özne ile mesajın birbirinden ne kadar ayrı olduğunu gösterir. Aradaki kopukluğu giderme çabası içinde Brecht, ezilenin diksiyonunu etkiledi. Ancak savunduğu doktrin entelektüelin dilini gerektirir. Nitekim tonunun sadeliği ve basitliği bir kurgudur... Kurbanların bu şekilde konuşması, yazar onlardan biri olsa bile, bir gaspetme ve neredeyse bir küçümsemedir. İşçi rolü dışında bütün roller oynanabilir. Bağlanmaya yönelik en ağır suçlama, doğru niyetlerin bile, önemsendiklerinde ve bu nedenle kendilerini gizlemeye çalıştıklarında, ters yönde etki yaratmalarıdır. Brecht'in daha sonraki oyunlarında bilgeliğin lengüistik *gestus'u,* epik deneyim ile tıka basa doyurulan o eski köylü kurgusu, bundan bir şeyler taşır. Dünyanın herhangi bir ülkesinde yaşayan herhangi bir kimse Güney Alman köylüsünün dünyevi deneyiminin üstesinden gelemez: Sıkıcı anlatım tarzı, en iyi hayatın Kızıl Ordu'nun denetimi sağladığı yerde olduğuna bizi inandırmayı amaçlayan bir propaganda aracı haline gelmiştir... Klasik atalarının bir zamanlar kırsal hayatın ahmaklığı olarak suçladıkları şeyi Brecht, bir varoluşçu ontolojist gibi, antik gerçeklik olarak görür. Ortaya koyduğu bütün eser, kendi yüksek düzeyde gelişmiş ve incelmiş zevkini kendisine umutsuz biçimde dayattığı kabaca heteronom taleplerle bağdaştırmak için gösterilen bir Sisphus çabasıdır.[139]

Adorno'nun Brecht'i ele alışı, onun komünist savunusuna ve oynadığı işçi rolüne yönelttiği bazı eleştiriler etkileyici olmakla birlikte, dar ve tek yanlı idi. Brecht'in montaj ve mesafe koyma yöntemlerinin taşıdığı potansiyel sorununu asla ciddi biçimde ele almadı. Bunlarla sadece oyun yazarının özel siyasal çerçevesi içinde ifade edildikleri ölçüde ilgilendi. Bunların Brecht tarafından Adorno'nun verdiği örneklerdekinden çok daha verimli biçimde kullanılabilmesi ya da bunların siyasal görüşü olan sa-

[139] Agy., s. 187-188.

natçılara bir anahtar sağlayabilmesi, Adorno'nun değerlendirmelerinde gözden kaçırılıyordu. Saldırgan polemiklerinde Adorno bir polemikçiye dönüşmüştü. Makalenin sonunda Brecht'i Kafka ve Beckett ile kıyaslıyordu:

> Özerk eserlerin vurgulanması nitelik bakımından sosyo-politiktir. Şimdi ve burada yapılan doğru bir siyasetin taklit edilmesi, hiçbir yerde erimeye hazır görülmeyen tarihsel ilişkilerin dondurulması, zihni, kendisini alçaltma ihtiyacı duymadığı bir yere gitmeye zorlar... Sanat eseri siyasete kapalı olan şeyi sessizce doğrulama yükünü sırtından atmıştır... Bu bir siyaset zamanı değildir; ancak siyaset otonom sanata göç etmiştir ve başka hiçbir yerde siyasal olarak böylesine ölü değildir. Bir örnek, Kafka'nın oyuncak silahlar alegorisidir. Bu alegoride şiddete karşı olma fikri, siyasetin yaklaşan felç olma durumunun yavaş yavaş fark edilmesiyle kaynaşır.[140]

Adorno, Schoenberg, Kafka ve Beckett'in avangard eserlerinde üstü kapalı biçimde varolan toplumsal anlamları aydınlatırken, ona en yakın olan araştırmacısı Susan Buck-Morss'un yakınlarlarda işaret ettiği gibi, *praksis* olarak entelektüel ya da estetik faaliyet anlayışını ya da sanatta eleştirel negatifliğin değerini asla yeterince açıklamaz. Susan Buck-Morss, devamla, Adorno'nun "gerçek" vurgusunda metafizik bir şeyin varlığını belirtir.[141] Adorno'nun kitle kültürü eleştirisinde, bu eleştiriyi daha genel tutucu ve seçkinci saldırılardan ayıran demokratik unsurlar vardı.[142] Ancak Adorno "halka yakın", popülist ya da "halk kültürü"nün ifadesi olduğu iddia edilen *her türlü* sanatı küçük görüyordu. Ona göre bütün bunlar yönlendirilen emtia ekonomisinin ya da komünist siyasetlerin ürünleriydi. Kuşkusuz bütün dünya bu türden monolitik yargılara indirgenemez. Adorno, en-

---

[140] Agy.,s. 194.
[141] Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics,* s. 36, 41-42.
[142] Jay, *Dialectical Imagination,* s. 214-218.

telektüeller ile işçiler arasındaki gerilimlerden yeterli sonuçlar çıkarmayı da başaramadı. Oysa bu konuda Brecht'in taşıdığı kusurları gerçekçi biçimde vurgulamıştı. Bu türden çatışmaları, sadece entelektüellerin ve sanatçıların proletaryada görülebilen "konformist eğilimler"e direnebilmeleri için değil,[143] aynı zamanda entelektüellerin bilmedikleri bazı şeyleri işçilerden öğrenmeleri için tanımak gerekir.

Adorno'ya göndermekten vazgeçtiği "Üretici Olarak Yazar"da (1934) Benjamin, teknoloji, proletarya ve komünizmle ilgili Brechtçi bazı tezleri açıkça tartıştı. Adorno bu tezleri iki yıl sonra "Mekanik Yeniden Üretim" üzerine denemesinde şiddetle eleştirdi. Ancak, Benjamin'in yabancılaşmış burjuva entelektüelleri ile işçilerin potansiyel "dayanışması"yla ilgili anlayışı Brecht'inkinden daha ince ve dürüsttü ve bu nedenle Adorno'nun görüşlerinin zayıflığına ve tek yanlılığına daha etkin biçimde karşılık veriyordu. Deneme, komünist hareketi ve işçi sınıfı hareketlerini aşırı iyimser bir tutumla ele aldığı için kusurluydu; ancak entelijanisyanın konumu ve siyasal olarak bağlandığı modernizmin niteliği hakkında daha alımlayıcı idi. Tanımını gerçeküstücü, Brechtçi ve konstrüktivist faaliyetlerden hareketle geliştirdiği "siyasallaşmış" sanatın, parti diktalarının *veya* herhangi bir siyasal "eğilim" ya da "içerik"in dayatmalarını yansıtmadığını, estetik formda radikal değişiklikleri gerektirdiğini, öne sürdü.[144] Benjamin'in Adorno'dan ayrıldığı yer, sinemanın ve haber medyasının ilerici anlamda edebi bir "yeniden işlev kazanması" ile Brechtçi tarzda ilgilenmesiydi. Adorno, bunu avangard estetik faaliyetin içkin diyalektiğine dışsal boyun eğme

---

[143] Agy., s. 84.
[144] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 86-99.

olarak gördü. Ne var ki Benjamin'in argümanı, entelijansiyanın tıpkı proletarya gibi üretim ve dağıtım araçlarını denetlemediği, sadece arz etmek için kullanılan aygıtları dönüştürmeye çalışması gerektiği görüşüyle desteklendi. Ama bu, hiçbir şekilde, entelijansiyanın toplumsal rolü bakımından işçi sınıfıyla özdeş olduğu anlamına gelmiyordu.

Uzmanın proletarya ile dayanışması... asla dolayımdan başka türlü olamaz... Entelektüelin proleterleşmesi bile onu tam olarak proleter haline getiremez. Neden? Çünkü burjuva sınıfı ona bir üretim aracı -gördüğü eğitim sayesinde- bahşetmiştir. Bu üretim aracı, eğitim ayrıcalığı sayesinde, onu kendi sınıfına, kendi sınıfını da ona bağlayan bir dayanışma bağı yaratır. Bu nedenle Aragon, bir başka bağlamda şöyle derken tamamen haklıdır: "Devrimci entelektüel, her şeyden önce ve her şeyin üzerinde, kendi sınıf kökeni bakımından bir hain olarak görünür."[145]

Bağlı olduğu burjuva kültürüyle savaşmakta olan bu sol entelijansiya anlayışı, Benjamin'in 1925'ten Nazilerin iktidarı ele geçirmelerine kadar süren gazetecilik faaliyetinin belli başlı temalarından biriydi.[146] Brecht'in "bütün hatlarda proletarya ile dayanışma kuran" entelektüelin "tam proleterleşmesi" hakkında Benjamin'e söyledikleri[147] karşısında Benjamin, bu basit özdeşliği, entelijansiyanın "bağımsız" ve özgür" olduğu şeklinde aksi yönde bir hataya düşmeksizin reddetti. Benjamin, 1923 enflasyonundan beri, entelektüellerin, denetleyemedikleri entelektüel üretim araçlarıyla ilişkide güçsüz kalırlarken, giderek emtialaşmış bir varoluşa yöneldiklerini öne sürmüştü. Ama gene de şunu

---

[145] Agy;, s. 102.

[146] Witte, *Walter Benjamin*, s. 145-148, 166-172; ayrıca bkz. *Angelus Novus*, s. 422-428.

[147] Benjamin, *Understanding Brecht*, s. 105.

vurguluyordu: "günümüzde entelektüeller işçi sınıfıyla en ufak bir bağ kurmaksızın proleter varlığı taklit ediyorlar."[148] Aynı zamanda şunları yazdı: "avangard'ın en cüretli ürünlerinin -Fransa ve Almanya'da- yegâne alıcısı büyük burjuvazidir. Bu olguda, ürünlerin değeri hakkında bir yargı değil, bu dışavurumların ardındaki siyasal güvensizliğin bir belirtisi yatar."[149] Kuşkusuz Benjamin bu durumun değişeceğini umuyordu. Ancak avangard sanat bir burjuva eğlencesi olarak özümlenmeye karşı "yeniden işlevselleştirilmiş" ve "metile edilmiş" olsa da ve entelektüeller kendi ürünlerini işçilerin ürünleriyle dayanışma halinde görmüş olsalar da, bunlar işçilerin uzağında kalmaya devam edecek, reddettikleri burjuva sınıfına önemli bakımlardan bağlı kalacaklardı.

Entelektüeller bir devrimci katılım ihtiyacı duyuyorlarsa, diye yazıyordu Benjamin, bu onların toplumsal yalıtılmışlıklarının sonucudur; bu bakımdan onların güdüleri, kitleleri harekete geçiren daha doğrudan maddi dürtülerden farklıdır. Onlar daha anarşistçedirler, yani Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, devrim sonrası toplumsal inşadan çok devrimci eylemle ilgilidirler.[150] Benjamin'e göre sol entelektüellerin gerçek işlevi, ne zevksiz burjuvaziye eğlencelik ve tüketim sağlamak -Walter Mehting ve Kurt Tucholskiy gibi "bağımsız" siyasal yazarlara bu perspektiften saldırıyordu[151]- ne de doğrudan proletarya mücadelelerine şok birlikleri sağlamaktı. Adorno ya da Brecht'e karşı olduğu noktayı özellikle vurgulayarak, onların görevi ne "snoblar" ne de işçiler için yazmak değil, diye vurguluyordu, kendi sınıflarının, edebi entelijansiyanın "sahte bilinçliliği"nin siyasallaştırılmasına

---

[148] Benjamin, *Angelus Novus*, s. 277.
[149] Agy., s. 287.
[150] Agy., s. 287-290.
[151] Agy., s. 547-561.

yardımcı olmaktır.[152] Bu da, en önemlisi, onların kapitalist hayat içinde satılabilir emtialar olarak oynadıkları bağımsız ekonomik rollerin farkına varmalarını sağlamayı ve korumaya çalıştıkları geleneksel kültürün şimdiki toplumsal işlevlerine duyarlı olmaları için onları eğitmeyi içerir. Bizzat Benjamin, kendi "dinamit"ini dolaylı ve oldukça dolayımlı bir anlamda işçi sınıfının hizmetine sunmak için, kendi sınıfsal kökenine isyan eden biri olarak, saf anlamda negatif bir rolün ötesine geçmeye çalıştı. Ancak *Arkadlar* araştırmasında yer alan Baudelaire betimlemelerinin birinde, toplumsal işlev konusunda farklı bir anlam vardı:

> Bir Baudelaire'i, insanlığın kurtuluş mücadelesindeki en ileri noktanın dokusuna katmaya çalışmak pek uygun olmaz. Başından itibaren onun, kuşkusuz biçimde kendine ait olan yerdeki -düşman kamp- mekanizmalarını keşfetmek daha umut verici görünür. Karşı taraf bu mekanizmaları pek kutsamaz. Baudelaire bir gizli ajandı -kendi yönetimini sürdüren kendi sınıfının gizli hoşnutsuzluğunun bir ajanı.[153]

Marksizm ile modernizmi karşılaştırdığımız bu araştırmanın sonunda, Benjamin'in Baudelaire üzerine bu sözleri, avangard için, belki de hatalı olarak işçileri eğitmek ve onlar tarafından eğitilmek için doğrudan çaba harcayan Brecht'ten daha koşullanmış ve sınırlanmış bir rol önerir. Benjamin'in betimlemesi, kültürel modernistlerin estetik faaliyetlerinin *dışında* gene de değerli toplumsal mücadeleler olduğunu (Adorno'nun bakışının aksine) ortaya koyar.

---

[152] Agy., s. 428.
[153] Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 104 n.1.

SONUÇ

Karşılaştırılan dört Alman yazarın eserinden, Marksizm ve modernizm konusunda çıkarabileceğimiz genel sonuçlar nelerdir? Her şeyden önce Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun geniş kapsamlı estetik ve kültürel düşüncelerinin Marksist geleneği nasıl zenginleştirdiğini ve onu modernist başkaldırıyla birleşen yeni açılımlara hem sempatik hem de eleştirel olarak girmek için nasıl daha iyi donattığını kanıtladığımı umuyorum. I. Bölüm'de göstermeye çalıştığım gibi, Marx'ın kendi eseri, eğer dağınık estetik gözlemleri onun geniş tarihsel ve toplumsal düşüncesi içinde bütünleştirmek istiyorsak, yirminci yüzyıl ileri kültürünün analizi için, potansiyel olarak farklı yönlere götüren geliştirilmemiş anlamlı çerçevelerden oluşan geniş bir çeşitliliği içerir. Ancak Alman işçi sınıfı hareketinin iki savaş arası yıllarda ansızın çöküşünden, faşizmin yükselişinden (nesnelci ve ekonomist Marksizm'i gözden geçirmeyi gerektirdi) sonradır ki, meta fetişizmi ile modern kültürel hayat arasındaki ilişki, maddi üretici faaliyet kavramının sanatsal ve edebi alanları kapsayacak şekilde genişletilmesi vb. gibi araştırma konularının işlenmesi ve yeterince geliştirilmesi mümkün oldu. Ancak bu dört yazarın,

bunun yanı sıra Korsch ve Gramsci gibi bu yüzyılın belli başlı "Batılı Marksist" düşünürlerinin daha sonra okunması, Marx'ı bu kitabın açılış bölümünde yaptığımız gibi yorumlamayı mümkün kıldı. Hitler ve Stalin döneminde dört yazarımızın modernizmle hesaplaşmaları (Lukács örneğinde daha az olmak üzere) Marksizmi liberal burjuva toplumunun ve değerlerinin 1870'lerden beri süren kriziyle -klasik iyimser Marksizm (İkinci Enternasyonal), örneğin gerçekçi epistemolojisi, otomatik ilerlemeye güveni vb. bakımından bu krize çok şey borçluydu- nihai olarak yüzleşmeye davet etti. Modernizmle hesaplaşmadan ayrı olarak, kuşkusuz, Hegelci diyalektik felsefe, psikanalitik teori ve varoluşçuluk gibi[1] 1920lerden başlayarak on dokuzuncu yüzyıl Marksist geleneğini bu şekilde yeniden canlandıran başka postliberal akımlar da vardı. Estetik modernizmin ve modern toplumsal ve kültürel hayatın ilgili yönlerinin (kitle iletişim araçları ve "popüler kültür" gibi), şimdiki etkin "Batılı Marksist" akımın gelişmesi bakımından taşıdığı önem yeterince anlaşılmamıştır.

Dört düşünürümüz çapında estetik duyarlık taşıyan Marksistlerin yaptıkları araştırmanın modernizme sağladığı yararlara gelince, bunu öncelikle modernizmin günümüzde geniş çapta tartışılan "vefatı"nın ışığında ele alabiliriz. Yaklaşık otuz yıldır avangard'ın sona erdiğini; modern tekniklerin bir tüketim toplumunda reklamcılık içinde özümlendiğini; erken yirminci yüzyılın zor estetik formlarının pek çok yeni yazar ve sanatçı tarafın-

---

[1] 1920'lerden itibaren, "Batı Marksizmi" ile ilişki içinde olan öteki akımlar için bkz. Lichtheim, *From Marx to Hegel;* Jay, *Dialectical Imagination;* Paul Robinson, *The Freudian Left* (New York, 1969); Richard King, *The Party of Eros: Radical Social Thought and the Realm of Freedom* (New York, 1972); ve Mark Poster, *Existential Marxism in Post-War France: From Sartre to Althusser* (Princeton, N. J., 1975)

dan reddedildiğini; ya da genel olarak, modernist yaratıcı dürtünün tükendiğini, işitmekteyiz. 1980'de *New York Times*'ın sanat eleştirmeni Hilton Kramer şöyle yazıyordu: "İçinde bulunduğumuz kültürel durumun karakteristiği, modern geleneğin, müzelerde, üniversitelerde ve kitle iletişim araçlannda -bir zamanlar kültürümüzün, o sırada "kahramanlık" döneminde olduğu söylenen avangard'a şiddetle karşı çıkan failleri- bir gelenek olarak benimsenmesi ve kurumsallaştırılmasıdır."[2] 1972'de, yetenekli bir kültür ve toplum analisti olan Harold Rosenberg sorunu farklı biçimde ortaya koyuyordu: "Geçmişin kültürel devrimi bir yüzyıldır tavsadı. Sanatta hâlâ yıkıcılığın var olduğuna ve toplumu sarsmakta olduğuna sadece tutucular inanıyor... Sanat gösterileri ve edebi yayınlar öğretim ve eğlence endüstrileri içinde gayet iyi özümlenmektedir."[3]

Bu türden gelişmeler ve 1960'ların sonunda bin yıl süreceği düşünülen umutların çöküşünden sonra, 1970'lerde mevcut eğilimlerin daha da derinleşmesi, Adorno'nun, Brecht ve Benjamin'in devrimci "naiflikleri" üzerine yaptığı yergileri, kendi monolitik kötümserliği ve sol-mandarin bakışı nedeniyle kusurlu olsa da, her zamankinden çok daha güçlü hale getirdi. Gene de, dört yazarımız kapitalist kültürde 1850'lerden bu yana süren yabancılaşma ve özümlemenin diyalektiğini farklı biçimlerde analiz ettiler; sorun bugün daha da ağırlaşmıştır, ama bütünüyle yeni bir sorun değildir. Kültürel yeniliklerin yeni emtia formları olarak kolayca benimsenme ya da tutucu ideolojik amaçlarla kul-

---

[2] Hilton Kramer, "Today's Avant-Garde Artists Have Lost the Power to Shock," *The New York Times*, 16 Kasım 1980.

[3] Harold Rosenberg, "The Cultural Situation Today" (1972), *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics*'e giriş olarak yeniden basım (Chicago, 1973), s. ix-x.

lanılma eğilimi, onların yazılarında tekrar tekrar işlenen bir temaydı (örneğin, Benjamin'in Baudelaire incelemeleri ve bütün Paris tasarımı, sanatın iş dünyasının hizmetine sunulduğu ticari Ar-kadlar çevresinde dönüyordu; Adorno, Schoenberg gibi bir kültürel dışlanmışın müziksel gelişiminde bile post-liberal kapitalizmin hâkim yapılarını buluyordu). Aslında bu dört yazar, modernizmin, kapitalist ekonomi, toplum ve kültürle ilişki içinde anlaşılması gerektiğini; ve daha geniş planda, modernizmin, pek çok modernizm uygulayıcısı (olayların gidişatı nedeniyle umutsuzluk içinde) tarihsel düşünce tarzını reddediyor gibi görünse de, tarihsel olarak değerlendirilmesi gerektiğini, ikna edici biçimde gösterdiler. Benjamin ve Brecht'in siyasal olarak "yeniden işlevselleştirilen" sembolist metafor ya da kübist montajla kapitalizmin ve ötesinin bazı gerçekliklerini aydınlatmaya çalıştıkları yerde, Adorno, isyanın, fetişist "kültür endüstrisinin işleyişi nedeniyle güçsüz düştüğünü yorulmaksızın vurguladı. Adorno, diğer pek çok konuda olduğu gibi bu konuda da, Benjamin'in kendi tarzında yaptığı gibi, Lukács'ın yol açıcı "şeyleşme" tartışmasından esinlendi. Bu birkaç örnekten çıkan bir sonuç vardır: Modernizm anlayışı, geçmişte ve günümüzde, bu dört düşünür gibi düşünürlerin imgesel olarak ve indirgemeci olmaksızın kullandıkları Marksist perspektiflerin genişletilmesinden çok şey kazanmıştır.

Sovyet yörüngesinde Batı'dakinden farklı bir model geçerlidir. Kapitalist toplumdaki önemli eleştirel işlevden giderek yoksun kalan kültürel modernizm, Doğu Avrupa'da zaman zaman demokrasi ve toplumsal değişim için ya da en azından dogmatik ve otoriter bir Marksizm türünün sağlıklı biçimde gözden geçirilmesi için yıkıcı ve özgürleştirici bir güç olmuştur. Örneğin, 1968 Çek "Baharından" sonra Stalinist Doğu Alman Kültür Ba-

kanı Dr. Klaus Gysi modern edebiyatı savunan muhalif eleştirmenlere, Eduard Goldstücker ve Erast Fischer'e saldırdı. "Kafka'ya saygı duymak," diyordu, "Çekoslovakya'da üçüncü sosyalizm yolunun bütün teori ve eğilimlerinin ideolojik kökeni olmuştur."[4] Kafka'nın odak olarak seçilmesinin yanı sıra, buradaki abartma da anlamlıdır: Batı'da ticari akılcılığa dayanan iktidar modernizmin eleştirel dürtüsünün fitilini söker ve onu zararsız hale getirirken, Komünist Doğu Avrupa'da o gizemselleştirilmiş otoriter bürokratik aygıtlara yönelik bir tehdit olarak yorumlanır (gayet makul biçimde).

Ancak bu kitap 1945'ten bu yana modernizmin tarihi üzerinde değil, Baudelaire'den 1930'lara karar modernizmin erken "kahramanlık" aşamaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu aşamalar, daha sonraki özümlemenin tohumlarını modernizmin ilk on yıllarında göstermiştir ve kuşkusuz, dört yazarımızın bizzat ele aldıkları konuyu oluşturur. Modernist kültürün tarihsel (ve Marksist) bakımdan incelenmesi bugünkü sorunları kavrayışımızı etkilese de, değeri bununla sınırlı kalmaz. Kültürel modernizmin bütün anlamını ortaya çıkarma sorunu -öncelikle 1880-1930 arasında geçen on yıllara göndermede bulunarak- bugün de pek çok bakımdan büyük önem taşır.[5] Ne var ki çeşitli modernist sanatları ve modernist faaliyetin farklı coğrafi yörelerini karşılaştırmanın henüz başlangıcındayız. Aynı zamanda ileri sanat deneyimiyle geçen bu hummalı yarım yüzyılın, entelektüel, top-

---

[4] Akt. Caute, *The Illusion*, s. 118. Kafka savunusu 1963-68 yıllarında Çek entelektüel muhalefetinin önemli bir odak noktasıydı. Bu modelin ilk kez kamuya açık bir forumda ortaya konulduğu, Liblice'in 1963'teki Kafka konferansı üzerine iyi bir tartışma için bkz. Peter Demetz, "Marxist Literary Criticism Today," *Survey*, 82 (Kış, 1972), 63-65.

[5] İkinci bölümün notları modernizmin genel önemi ve tarihsel anlamına duyulan bu ilginin yoğunluğu hakkında bir gösterge sağlar.

lumsal, ekonomik ve siyasal hayatı arasındaki karmaşık etkileşim üzerine pek az çalışma yapılmıştır.

Bu kitapta, konuya ilişkin tamamen farklı birçok Marksist perspektifi izleyerek, modernizmin çeşitliliğinin ve birliğinin tarihsel bakımdan anlaşılınasına az da olsa katkıda bulunduğumu umuyorum. Bu analizlerin her birinin (Lukács'ınki dahil) modern sanatlara yöneltilen tipik Marksist suçlamalara ve formel estetik faaliyete karşı duyarsızlığa üstün olması, kısmen, onların oluşumunu izlerken vurguladığım bir modelden kaynaklandı: Bu dört düşünür, bazı önemli estetik düşünürler gibi, Marksist olduklarında bir Marksist estetiğe katkıda bulunmak için kendi kültürel deneyimlerinden yararlanarak (özgül modernist akımlarda sık görülen bir deneyim) sanata başvuran Marksistler değildiler. Nitekim derin bir on dokuzuncu yüzyıl kültürü bilgisi ve sevgisi olan Lukács, örneğin, edebi gerçekçilik ile modernizm arasındaki farkları anlamamıza yardımcı olurken (birincisi lehine polemik yapma eğilimini değerlendirdik ve eleştirdik) Brecht, Benjamin ve Adorno bu yüzyıla daha uygun bir Marksist sanat analizi yapmak için, kübist, sembolist ve dışavurumcu estetiklere (ayrı ayrı) kendi duyarlıklarını taşırlar. Sadece bu nedenle bu dördünü (Lukács kısmen istisna olsa da) Marksizm ile modernizm arasındaki gerçek "çatışmalar" olarak kaydetmek mümkündür. Burada, bütün kültürel hayatın, estetik sorunlara ya da tarihsel sürecin çelişkilerine, örneğin aynı sanatsal eserde toplumsal statükoya hem direnilmesine hem de onunla uzlaşılmasına kapalı olan bir Marksizm formuna tabi kılınmasıyla (örneğin, toplumsal gerçekçilikteki gibi) ilgilenmiyoruz.

Bu çalışmadan Marksizm ve modernizm için çıkarabileceğimiz bazı muhtemel sonuçlar bunlardır. Ne var ki burada, *sadece* bu iki geniş akımla ilgilenmedik. Bu akımlar arası ilişkiler genel

ya da teorik olarak tartışılmamıştır. Bunun yerine kitap -Birinci Kısım'da bu iki geleneğin dört düşünürü etkileyen yönleri üzerine bir ön araştırmanın ardından- onların eserlerindeki *özgül* ve *farklı* Marksist-modernist karşılaşmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Kitabın yapısı düşünürlerin zıt yaklaşımlarındaki zengin farklılığı, tartışma ve çelişkiyi açığa çıkaracak şekilde tasarlanmış ve merkezi argümanını da buna göre geliştirmiştir -tekrar ele aldıkları Marksist hatların ve modernist akımların geniş çeşitliliğine ve 1920-50 dönemine tek tek gösterdikleri tepkilere dayanarak. Dört düşünür arasındaki anlaşmazlıklarda ve onları aydınlatmak için geliştirdiğim geniş karşılaştırmalı analizde, farklı modernist hareketlerin onlar tarafından ele alındığını, gözden geçirildiğini veya eleştirildiğini ve modernist gelenekle bu zıt ilişkinin bize sadece her birinin eserini değil, dördü arasındaki ilişkiyi de anlamakta yardımcı olduğunu vurguladım (kitabın merkezi tezlerinden biri).

Bu argümanın nasıl geliştirildiğini hatırlamak yararlı olur. Klasik ve patrisyen hümanist bir art alandan gelirken, tarihin yönelimlerine dair kültürel bir kötümserliği giderme kaygısı taşıyan Lukács, natüralist edebiyatın, modernist yazının prototipi olan "şeyleşmiş" formlarını eleştirdi. Natüralist eğilimleri izleyen modernist avangard edebiyat, Lukács'a göre, burjuva kültürünün on dokuzuncu yüzyıldaki yükseliş dönemindeki ilerici hümanist perspektifleri sürdürmeyi başaramamış ve kapitalist hayatın şeyleşmiş sezgilerini, öznel deneyimin görünürde çözülüşünü ve nesnel tarihsel anlam ile maddi yapılardan kaynaklanan eylemi, sadece yansıtmış ve pekiştirmişti. Bu argümana karşılık Brecht, sadece modernist teknik deneyimin şimdiki ideolojik kullanımlarından ayrı olarak genelleşmiş bir savunusunu -bu savunu verdiği yanıtın önemli bir parçasını oluştursa da- ortaya

koymakla kalmadı. Brecht'in Marksist estetiğe ve modernizm analizine katkısı, dram teorisi ve Lukács'la olan anlaşmazlığı, özellikle kübist ve konstrüktivist yöntemlerin yeniden formüllendirilmesi üzerinde toplandı. Brecht'in, izleyicilerini, "temsil" etmediği ama "yorumladığı" dramatikleştirilmiş gerçekliklerden "yabancılaştırmaya" çalışma tarzı; sadece gerçekliği kavrama tarzı olarak değil, aynı zamanda kültürel gerçekliği seçerek alımlama aracı olarak, çizgisel olmayan, kesintili montaj üzerinde durması; ileri teknolojinin kolektivist çağında bireysel öznelliğin sonuna dair yaptığı pozitif değerlendirme; ve sanatı maddi üretim faaliyetinin bir biçimi olarak değerlendirmesi - Brecht'in eserlerinin bütün bu özellikleri, diğer pek çok özelliğinin yanı sıra- konstrüktivist Moskova ile daha dolaylı olarak, kübist Paris'ten ise önemli ölçüde etkilenmişti.

Brecht'in yaklaşımının hem güçlü hem de zayıf yanları, bu özgül modernist gelenek ve kendisinin bu geleneği geliştirmesi bakımından anlaşılabilir. Brecht, çoğunlukla tutucu ya da aşırı sağ bir çizgiye eğilimli olan Alman kültüründe giderek yaygınlaşan içi boş romantik ve idealist tarzların üstesinden gelirken, bir yandan da kendi "soğuk," kişisizleşmiş, kolektivist bakışının tehlikelerini en aza indirdi ve bir teknolojik ilerleme ve endüstriyel üretkenlik kültü yaratmaya çok yaklaştı. Brecht'i öncelikle Lukács'ın gelenekçiliğine yönelttiği değerli eleştiriyle bağlantılı olarak ele aldığımız ve bu ikisi arasındaki "tartışma"yı örgütsel bir aygıt ve referans noktası olarak kullanarak karşılaştırmalı bir analiz yaptığımız için, onun perspektifindeki eksiklikleri yeterince vurgulamamış olabiliriz. Brecht, kitabın İkinci Kısmında belki daha elverişli bir ışıkta görülüyor. Üçüncü Kısım'da Benjamin ile Adorno arasındaki karşıtlık üzerinde dururken, Brecht'i öteki iki yazarla karşılaştırarak bu sorunu bir ölçüde gidermeye çalıştım.

Bu yan yana getirme, onun zayıflıklarını, örneğin, eserlerinde ortaya koyduğu üretimci ya da faydacı eğilimleri, Leninizm'ini ve "proleterlik" iddialarını daha etkin biçimde aydınlatır.

Bir kalkış noktası ve yapılandırma aracı olarak gene bir "tartışma"yı kullanarak geliştirdiğimiz öteki kıyaslamada, Benjamin'in Paris sembolizmine ve gerçeküstücülüğüne borcu ile Adorno'nun (itici gücünü onun Viyana deneyiminden alan) nesnelleştirilmiş dışavurumcu protesto formlarını savunuşu arasındaki karşıtlık önemli bir ipucu oluşturdu. Uzamsal yöneliş karşı zamansal yönelimin birbirinden ayrı kalıpları, bunun yanı sıra Benjamin'in öznelliği dil içinde eritmesi ile Adorno'nun yirminci yüzyılda sakatlanmış tekil kişilik ile ilgilenmesi arasındaki oransızlık -bunlar ve öteki temel farklılıklar sadece felsefi bir anlaşmazlık meselesi (örneğin, Hegel ve Freud'un Adorno üzerindeki etkisi) değil, modernist yönde bir farklılık idiler. Bir kez daha, her bir konumun güçlü ve zayıf yanları, etkilendikleri özgül modernist akımlarla ilişki içinde anlaşılabilir. Benjamin'in çizgisel, evrimci rahatlığa keskin ve sağlıklı saldırısı, Baudelaire'den Breton'a kadar modern Parisli şairlerin "zaman kamerası"ndan, ama aynı zamanda onun ölüm ve tarih ile siyaseti estetikleştirme saplantısından önemli ölçüde esinlendi. Adorno'nun yönetilen kitleler çağında benliğin durumuna duyarlılığı dışavurumcu edebiyat ve müziğe çok şey borçluydu; ancak onun, bu gelenek içinde, yirminci yüzyılın toplumsal ve teknik değişimlerine yönelik tek yanlı savunmacı tutumu da oldukça önemliydi.

Bu dört karmaşık kişinin eserini, modernizmle farklı ilişkileri üzerinde yoğunlaşmanın yanı sıra başka tarzlarda da analiz ettik. Bir diğer yaklaşım, her birinin yeniden ele alıp işlediği Marksçı mirasın birbirine ters düşen çizgilerinin tanımlanması oldu. Örneğin, Brecht, Marx'ın sentezindeki Fransız Aydınlanması'na

eğilim gösterirken, bu geleneği daha büyük bir yirminci yüzyıl tarihsel kötümserliği çerçevesinde gözden geçirdi ve nesneler dünyasını kurmaya ve yeniden birleştirmeye yardımcı olmak için bilişsel faaliyeti bir odak noktası olarak aldı. Lukács ve Adorno, farklı tarzlarda, Marx'ın Alman idealizmi çağına uzanan art alanından esinlendiler. Lukács'ın yirminci yüzyılın "çöküşü" ile savaşmak için Goethe ve Hegel'e Marksist bir yorum getirdiği yerde, Adorno, Beethoven'in müziğinde ifade edilen devrimci umudun artık nasıl yanıltıcı olduğunu en iyi şekilde ortaya koyan bazı zor modernist eserleri (Schoenberg, Kafka ve Beckett'inkiler gibi) savundu.

Dört yazarın savaş arası yıllardaki tarihsel gelişmelere, özellikle liberal kapitalizmin krizi ile faşizmin ve Stalinizm'in ortaya çıkışına gösterdikleri tepkiyi de irdeledim. Bütün bu bulguları gözden geçirmeye girişmeksizin, bu noktaya kadar üzerinde fazla durmadığım bir gözlemi ifade etmek istiyorum. Bu dört düşünürün tarihsel perspektiflerinin bir zayıflığı (geldiğimiz noktanın avantajıyla bakarsak), her birinin farklı tarzlarda gördükleri faşizm ya da "gerçek" sosyalizm şeklindeki basit ikili alternatif idi. (Aslında Adorno, Birleşik Devletler ve Rusya'yı genellikle Nazi Almanyası'na çok benzeyen "totaliter" toplumlar olarak görüyordu; Lukács, Brecht ve Benjamin [1939'a kadar] Sovyet "sosyalizmi"ni eleştirel olarak desteklediler.") Bu bakışı, özellikle soldaki Alman entelektüellerinin iki savaş arası yıllarda yaşadıkları büyük umutlar ve korkularla ilişki içinde anlayabilsek de, bunların Batı için yegâne alternatifler olmadıkları bizim için çok daha açıktır. Bu yazarlar, faşist kuvvetlerin gücü konusunda paylaştıkları kaygı ve sürekli Nazi fenomeniyle meşgul olmaları nedeniyle (savaş sırasında üçü hayatta kaldı), bir başka ihtimali dikkate almayı başaramadılar: Liberal kapitalist demokrasi -

faşizmden çok farklıydı- depresyon ve dünya savaşı sırasında sadece varlığını sürdürmekle kalmadı, kendisini daha sağlam bir temelde yeniden inşa edebildi ve onun önemli ölçüde siyasal özgürlük ile toplumsal ve ekonomik eşitsizlikten oluşan eşsiz karmaşası her şeye rağmen uzun bir süre varlığını sürdürebildi. 1930'ların olayları üzerine böyle bir perspektif, bu dört düşünürün apokaliptik korku ve ütopyacı umutlarını, bize geniş bir bakış sağlayan şimdiki noktadan uzaklaştırır. (Gene de geleceğin ne getireceğini kim bilebilir?)

Büyük korku ile büyük umudu birleştiren bir bakış, öte yandan, onların kültürel hayatla ilgili yazılarına yarar sağlamıştır. Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'nun bu ikili perspektifleri 1905'ten sonraki on yıllar içinde kültürel avangard'ın tarihsel beklentileriyle aynı düzeydeydi. Bu sırada insanlığın "gün doğumunda" ya da "gün batımında", bir *Menschheitsdämmerung* (insanlığın alacakaranlığı) içinde yaşanmakta olduğuna dair belirsiz bir duygu vardı. Belki de modernizmin anlamını bu duyguyla araştırıyorlardı.

KAYNAKÇA

I- MARKS, MARKSİZM YA DA MARKSİST ESTETİKLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Burada sadece Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno hakkındakileri değil, bütün malzemeyi listeledim.

Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism,* Londra: New Left Books, 1976.

Arato, Andrew. "Reexaminingthe Second International." *Telos,* 18 (Kış, 1973-74), 2-52.

Arvon, Henri. *Marxist Esthetics.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1973.
Avineri, Schlomo. "Marx and the Intellectuals." *Journal of the History of Ideas,* 28 (1967).

—. *The Social and Political Thought of Karl Marx.* Cambridge University Press, 1968.

Baxandall, Lee, and Stefan Morawski, eds. *Marx and Engels on Literature and Art.* St. Louis: Telos Press, 1973.

Berman, Marshall, "All That Solid Melts Into Air, or, Marx: Modernism and Modernization." *Dissent,* 25:1 (Kış, 1978).

Birchall, lan. "The Total Marx and the Marxist Theory of Literature." *In Situating Marx,* edited by Paul Walton and Stuart Hall. London: Human Context Books, 1972.

Bisztray, George. "Literary Sociology and Marxist Theory: The Literary Work as a Social Document." *Mosaic,* 2 (1971/72), 47-56.

—. *Marxist Models of Literary Realism.* New York: Columbia University Press, 1977.

Buch, Hans Manfred, der. Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur? Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Aesthetik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

Caute, David. *The Illusion: An Essay on Politics, Theatre and the Novel.* New York: Harperand Row, 1971.

Colletti, Lucio, "The Marxism of the Second International." *Telos,* 8 (Yaz 1971).

Coser, L. A. " Marxist Thought in the First Quarter of the Twentieth Century." *American Journal of Sociology,* 78 (Temmuz 1972), 173-201.

Demetz, Peter. *Marx, Engels and the Poets.* Chicago Press, 1967.

—. "Marxist Literary Criticism Today." *Survey,* 82 (Kış 1972).

Dupre, Louis. "Recent Literature on Marx and Marxism." *Journal of the History of Ideas,* 35: 4 (Ekim-Aralık 1974).

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism.* Berkeley: University of California Press, 1976.

Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the arts:* Western Europe. New York: Knopf, 1970.

Ehrmann, Jacques, ed. Literature and Recution. Boston: Beacon Press, 1979.

Enzensberger, Hans Magnus. "The Consciousness Industry: Constituents of a Theory of Media." *New Left Review,* 64 (Kasım-Aralık 1970).

Ermolaev, Hermann, *Soviet Literary Theories,* 1917-1939 The Genesis of Socialist Realism. Berkeley: University of California Press, 1963.

Fetscher, Iring. *Marx and Marxism.* New York: Herder and Herder, 1971.

Fischer, Ernest. *The Necessity of Art: A Marxist Aporoach.* Baltimor: Penguin1963.

Fügen, Hans Norbert. "Literary Criticism and Sociolgy in Germany: Emphases—Attitudes—Tendencies." *in Literary Criticism and Sociology,* edited by Joseph P. Strelka. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1973.

Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletrischrecutionarer Schriftsteller.* Neuwied: Luchterhand 1971.

Gruber, Helmut. *International Communism in the Era of Lenin: A Documentary History.* New York: Fawcett, 1967.

Hinderer, Walter. "Die regressive Universalideologie: Zum Klassikbild der Marxistischen Literaturkritik von Franz Mehring bis zu den Weimar Beitragen." *In Die Klassik-Legende,* edited by Reinhold Grimm and Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenaum, 1971.

Howard, Dick, and Karl Klare, eds. *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin.* New York: Basic Books, 1972.

Hyman, Stanley Edgar. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers.* New York: Atheneum, 1962.

James, C. Vaughn. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory.* London: St. Martin's Press, 1974.

Jameson, FredriC. "Towards Dialectical Criticism." in *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Litarature.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

Jauss, Hans Robert. "The idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics." New Literary History, 7 (Güz 1975).

Kolakowski, Leszek. *Main Currents of Marxism.* 3 cs. New York: Oxford University Press, 1978.

Korsch, Karl. *Karl Marx.* New York: Russell and Russell, 1963.

—. *Marxism and Philosophy.* New York: Monthly Review Press, 1970.

Lang, Berel and Forest Williams, eds. *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism.* New York: David McKay, 1972.

Laurenson, Diana, and Alan Swingewood. *The Sociology of Literature.* London: Paladin, 1972.

Levine, Norman. *The Tragic Deception: Marx Contra Engels.* Santâ Barbara, Calif.: Clio Books, 1975.

Liehtheim, George. *From Marx to Hegel.* London: Orbach and Chambers, 1971.

—. *Marxism: A Critical and Historical Study.* New York: Praeger, 1961.

Lidtke, Vernon L. "Naturalism and Socialism in Germany." *American Historical Review, 79:1* (Kış 1974), 14-37.

Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx.* London: Plato Press, 1973.

Marx, Karl. *Capital.* C.1. New York: International Publishers. 1975.

—. *The Gundrisse.* Edited by David MC.Clellan. New York: Hovper and Row, 1971.

—. *The Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy.* New York: Vintage, 1973.

Marx, Karl, and Frederick Engels. *Literature and Art: Selections from Their Writings.* New York: International Publishers, 1947.

—. *Marx and Engels on Literature and Art.* Edited by Lee Baxandall and Stefan Morawski. St. Louis: Telos Press, 1973.

—. *The Marx-Engels Reader.* Edited by Robert C. Tucker. New York: Norton, 1972.

Mayer, Gunther. "Zur Dialektik des musikalischen Materials.". *Alternative,* 69 (Aralık 1969).

Mehlman, Jeffrey. *Recution and Repetition: Marx/Hugo/BalzaC.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Meszâros, Istvan. *Marx's Theory of Alienation.* London: Merlin, 1970.

Metscher, Thomas. "Aesthetik als Abbildtheorie: Erkennistheoretische Grundlagen der materialistischen Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschafren." *Argument*, 77 (Aralık 1972), 919-976.

Miller, James. "Some Implications of Nietzsche's Thought for Marxism." *Telos*, 36 (Yaz 1978).

Mitchell, Stanley. "An Extended Note to Ian Birchall's Paper." in *Situating Marx*, edited by Paul Walton ad Stuart HalL London: Human Context Books, 1972.

Ollman, Bertell. *Alienation: Marx's Conception of An in Capitalist Society.* Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1971.

Poster, Mark. *Existential Marxism in Post-war France: From Sartre to Althusser.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1975.

Praver, S.S. *Marx and World Literature.* Oxford, England: Oxford University Press, 1976.

Raddatz, Fritz, ed. *Marxismus und Literatur.* 3 Cs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

Rader, Melvin, *Marx's Interpretation of History.* Oxford, England: Oxford University Press, 1978.

Rosenberg, Harold. "Politics as Illusion." in *Liberations: The Humanities in Recution.* Wesleyan, Conn.: Wesleyan University Press, 1972.

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

Solomon, Maynard, ed. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary.* New York: Knopf, 1973.

Tertz, Abram. *The Trial Begins and On Socialist Realism.* New York: Vintage, 1960.

Thomas, Paul. "The Language of Real Life: Jürgen Habermas and the Distortion of Karl Marx." *Discourse: Berkeley Journal of Theoretical Studies in Media and Culture*, 1 (Kış 1979), 59-85.

Trotsky, Leon. *Literature and Recution.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960.

Tucker, Robert C. *Philosophy and Myth in Karl Marx.* Cambridge, England: Cambridge University Press, 1961.

Ulam, Adam. *The Unfinished Recution: An Essay on the Sources of Influence of Marxism and Communism.* New York: Vintage, 1960.

Vassen, Florian. *Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie.* Düsseldorf: Bertelsmann Universitatsverlag, 1972.

Vázquez, Adolfo Sanchez. *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics.* New York: Monthly Review Press, 1973.

Williams, Raymond. "'Base and Superstructure' in Marxist Cultural Theory." *New Left Review*, 82 (Kasım-Aralık 1973).

—. *Marxism and Literature.* Oxford, England: Oxford University Press, 1977.

Zmegac, Viktor, ed. *Marxistische Literaturkritik.* Bad Homburg: Athenaum, 1970.

II- SANATLARDA MODERNİZM İLE İLGİLİ YAPITLAR

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford, England: Oxford University Press, 1953.

—. *Natural Supernaturalism: Tradition and Recution in Romantic Literature.* New York: Norton, 1973.

Alquie, Ferdinand. *The Philosophy of Surrealism.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.

Aragon, Louis. *The Nightwalker* (Le Paysan de Paris). Translated by Frederick Brown. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970.

Auerbach, Erich. "The Brown Stocking." in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.* New York: Doubleday, 1956.

Bahr, Hermann. "Expressionism." In *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to Existentialism,* edited by Eugen Weber. New York: Dodd, Mead, 1960.

Balakian, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute.* New York: Dutton, 1970.

—. *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal.* New York: Random House. 1967.

Barraclough, Geoffrey. "Art and Literature in the Contemporary World." In *An Introduction to Contemporary History.* Baltimore: Penguin, 1964.

Baudelaire, Charles. *The Flowers of Evil.* New York: Washington Square Press, 1962.

—. "The Painter of Modern Life." in *The Essence of Laughter and Other Essays.* New York: Meridian, 1956.

Beckett, Samuel. *Endgame.* New York: Grove Press, 1958.

—. *Waiting for Godot.* New York: Grove Press, 1954.

Bell, Dainel. *The Cultural Contradictions of Capitalism.* New York: Basic Books, 1976.

Berger, John. *Art and Recution: Ernst Neizvestny and The Role the Artist in the USSR.* New York: Pantheon, 1969.

—. *The Moment of Cubism and Other Essays.* New York: Pantheon, 1969.

—. *Selected Essays and Articles: The Look of Things.* New York: Penguin, 1972.

—. *Success and Failure of Picasso.* Londra: Penguin, 1965.

Boon, James A. *From Symbolism to Structuralism.* Oxford, England: Oxford University Press, 1972.

Bowness, Alan. *Modern European Art.* London: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, der. *Modernism: 1890-1930.* New York: Penguin, 1976.

Breton, Andre. "First Sürrealist Manifesto." in *Sürrealism, by Patrick Waldberg.* Londra: Thames and Hudson, 1965.

Bürger, Peter. *Theorie der Avant-Garde.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

Chipp, Herschel B., der. *Theories of Modern Art.* Berkeley: University of California Press, 1970.

Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema.* London, England: Oxford University Press, 1971.

Eisenstein, Sergei. *Film Form and Film Sense.* New York: Meridian, 1957.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema.* Berkeley: University of California Press, 1969.

Engelberg, Edward. "Space, Time and History: Towards the Discrimination of Modernisms." *Modernist Studies,* 1:1 (1974), 7-26.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary.* New York: Mentor, 1964.

—. *Sentimental Education.* New York: Penguin, 1975.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature." in *The Widening Gyre: Crissis and Mastery in Modern Literature.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1963.

Frenzel, Ivo. "Utopia and Apocalypse in German Literature." *Social Research,* 39 : 2 (Summer 1972). Special issue on Weimar cultire.

Gay, Peter. *Art and Act: On Causes in History - Manet, Gropius, Mondrian.* New York: Harper and Row, 1976.

—. "Encounters with Modernism: German Jews in German Culture, 1890-1914." in *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture.* New York: Oxford University Press, 1978.

—. *Weimar Culture: The Outsider as Insider.* New York: Harper and Row, 1968.

Gershman, Herbert. *The Surrealist Recution in France.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

Gleizes, Albert, and Jean Metzinger. "Cubism, 1912." In *Theories of Modern Art,* edited by Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1970.

Grana, Cesar. *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century.* New York: Harper and Row, 1967.

Gray, Camilia. *The Great Experiment: Russian Art, 1863 -1922.* Londra: Abrams, 1962.

Gropius, Walter. "The New Architecture and the Bauhaus." In *Paths to the Present,* der. Eugen Weber. New York: Dodd, Mead, 1960.

Gruber, Helmut. "The German Writer as Social Critic, 1972 to 1933." *Studi Germanici*, 7 : 2/3 (1969), 258-286.

—. "The Politcs of Gerınan Literature, 1914 to 1933: A Study of the Expressionist and Objectivist Movements." Doctoral dissertation, Colimbia University, 1962.

Haftmann, Werner. *Painting in the Twentieth Century.* New York: Praeger, 1965.

Hamann, Richard, and Jost Hermand. *Expressionismus: Epochen deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart.* C. 5. München: Nymphenburger Verlagshandlung. 1976.

Harrison, John. *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Inteligentsia.* New York: Schocken, 1967.

Hauser Arnold. *The Social History of Art.* C. 4. New York: Random House, 1958.

Hemmings, F.W.J. *Culture and Society in France, 1848-1898: Dissidents and Philistines.* Londra: Batsford, 1971.

Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1961.

Howe, Irving, ed. *Literary Modernism.* New York: Fawcett World Library, 1967.

Jacobson, Roman. "Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy." In *European Literary Theory and Practice,* edited by Vernon W. Gras. New York: Dell 1973.

Jameson, FredriC. "The Vanishing Mediaton. Narrative Structure in Max Weber." *New German Critique,* 1 (Winter 1974).

Janik, Allan, and Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna.* New York: Simon and Schuster, 1973.

Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History,* 1848 - 1938. Berkeley: University of California Press, 1972.

Joyce, James. *Ulysses.* New York: Random House, 1961.

Kafka, Franz. *Letter to His Father.* New York: Schocken, 1966.

—. *Short Stories.* New York: Random House, 1952.

—. *The Trial.* New York: Schocken, 1968.

Kandinsky, Wassily. "Concerning the Spiritual in Art." *Paths to the Present, içinde* der. Eugen Weber. New York: Dodd, Mead, 1960.

Kermode, Frank. "The Modern." in *Modern Essays.* Londra: Fontan, 1971.

Kokoschka, Oskar. "On the Nature of Visions." in *Theories of Modern Art,* der. B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1970.

Kramer, Hilton. "Today's Avant-Garde Artists Have Lost the Power to Shock." In *The NewYork Times,* Kasım 16, 1980.

Kreutzer, Helmut. *Die Boheme: Analyse and Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zum Gegenwart.* Stuttgart: J.B. Metzler, 1971.

Kamar, Shiv K. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel.* Glasgow: Blakie and Son, 1962.

Lane, Barbara Miller. *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

Lehmann, A.G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885 -1895.* Oxford, England: Oxford University Press, 1968.

Lewis, Beth Irwin. *George Grosz: Art and Politics in the Weimar RepubliC.* Madison: University of Wisconsin Press, 1971.

Mallarmé, Stephane. *Poems.* London: Chatto and Windus, 1936.

Mann, Thomas. *Buddenbrooks.* New York: Vintage, 1961.

—. *Death in Venice and Seven Other Stories.* New York: Vintage, 1954.

—. *The Magic Mountain.* New York: Random House, 1961.

Meyerhold, Vsecod. *Meyerhold on Theatre.* Edited by Edward Braun. New York: Hill and Wang, 1969.

Miesel, Viktor H., der. *Voices of German Expressionism.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970.

Mitchell, Donald. *The Language of Modern MusiC.* New York: St. Martin's Press, 1970.

Mitzman, Arthur. "Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis." *New German Critique,* 11 (Winter 1977).

Nadeau, Maurice. *The History of Surrealism.* New York: Macmillan, 1965.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth ofTraged and the Genealogy of Morals.* New York: Doubleday, 1958.

—. "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense," *The Portable Nietzsche içinde,* der. Walter Kaufmann. New York: Viking, 1954.

Nochlin, Linda. *Realism.* Baltimore: Penguin, 1971.

Ortega y Gasset, Jose. *The Dehumanization of Art; and Other Essays on Art, Culture and Literature. Princeton,* N.J.: Princeton University Press, 1968.

Pascal, Roy. *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society,* 1880 - 1918. London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.

Poggioli, Renato. *Theory of the Avant-Garde.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

Politzer, Heinz. *Franz Kafka: Parable and Paradox.* Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1966.

Proust, Marcel. *Swann's Way.* Ne w York: Random House, 1928.

Raymond, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism.* New York: Wittenborn, Schultz, 1950.

Rimbaud, Arthur. *Complete Works.* New York: Harper and Row, 1976.

Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg.* New York: Viking, 1975.

Rosenberg, Harold. "The Cultural Situation Today" [1972]. *Discovering the present: Three Decades in Art, Culture and Politics içinde.* Chicago: University of Chicago Press, 1973.

—. *The Tradition of the New.* New York: Grove Press, 1961.

Rühle, Jürgen. *Theater und Recution.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

Sauer, Wolfgang. "Weimar Culture: Experiments in Modernism." *Social Research,* 39:2 (Yaz 1972).

Schorske, Carl E. *Fin de Siecle Vienna: Politics and Culture.* New York: Knopf, 1980.

—. "Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna." *Daedalus,* 107 (Güz 1978), 111-122.

—. "The Idea of the City in European Thought." in *The Historian and the City,* der. Oscar Handlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.

Selz, Peter. *German Expressionist Painting.* Berkeley: University of California Press, 1957.

Shattuck, Roger. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885 - 1918.* New York: Doubleday, 1958.

—. *Proust's Binoculars.* New York: Vintage, 1967.

—. "Surrealism Reappraised." *The History of Surrealism,* Maurice Nadeau. New York: Macmillan, 1965.

Short, Roger. "The Politics of Surrealism." *Left-Wing Intellectuals Between the Wars, 1919 - 39,* der. Walter Laqueur and George L. Mosse. New York: Harper and Row, 1966.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life." *The Sociology of Georg Simmel,* der. Kurt H. Wolff. New York: Free Press, 1950.

Sokel, Walter H. *The Writter in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature.* Paulo Alto, Calif.: Stanfod University Press, 1959.

—. der. *An Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd.* New York: Doubleday, 1963.

Spender, Stephen. *The Struggle of the Modern.* Berkeley: University of California Press, 1963.

Stromberg, Roland, ed. *Realism, Naturalism ad Symbolism: Modes of Thought ad Expression in Europe, 1848 - 1914.* New York: Harper and Row, 1968.

Struve, Gleb. *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917 - 1953.* Norman: University of Oklahoma Press, 1971.

Stuckenschmidt, H.H. *Twentieth-Century MusiC.* New York: McGraw-Hill, 1969.

Sypher, Wylie. *From Rococo to Cubism in Art and Literature.* New York: Random House, 1960.

—. *Literature and Technology: The Alien Vision.* New York: Vintage, 1968.

—. *The Loss of the Self in Modern Literature and Art.* New York: Vintage, 1962.

Thomson, Boris. *The Premature Recution: Russian Literature and Society, 1917-1946.* Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1972.

Toller, Ernst. "Man and the Masses." *Avant-Garde Drama: Majör Plays and Documents, Post-World War One,* der. Bernard F. Dukore and David C. Gerould. New York: Bantam, 1969.

Tzara, Tristan. "Dada Manifesto." *Paths to the Present,* der. Eugen Weber. New York: Dodd, Mead, 1960.

Wellek, Rene. "Symbolism and Literary History", *Discriminations: Further Concepts of Criticism.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1970.

Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of Literature.* New York: Harcourt Brace, 1956.

Willett, John. *Expressionism.* New York: World University Library, 1970.

—. *Art and Politics in the Weimar Period, 1917 - 1933: The New Sobriety.* New York; Pantheon, 1978.

Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780 - 1950.* New York: Double-day, 1960.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870 -1930.* London: Fontana, 1961.

Ziolkowski, Theodor. *Dimension of the Modern Novel: German Texts and European Contexts.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

III- TARTIŞMALARLA İLGİLİ İKİNCİL YAPITLAR

A. Brecht - Lukács Tartışması

Anders, Johann-Friedich, and Elisabeth Klobusicky. "Vorschlag zur Interpretation der Brecht-Lukács Kotroverse: zugleich eine Kritik an Gallas, Mittenzwei und Völker." *Alternative,* 15 (1972), 84 - 85.

Anderson, Perry, Rodney Livingstone, ve Francis Mulhern, der. "Presentation II." In *Aesthetics and Politics.* Londra: New Left Books, 1977.

Arvon, Henri. "Bertolt Brecht and Georg Lukács." *Marxist Esthetics* içinde. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1973.

Baier, Lothar. "Streit um den Schwarzen Kasten: Zur sogenannten Brecht-Lukács Debatte." *Bertolt Brecht I.* Sonderband aus de Reihe Text und Kritik, der. Heinz Ludwig Arnold. Münih: Richard Boorberg Verlag, 1972.

Bathrick, David. "Moderne Kunst und Klassenkampf: Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift Das Wort." *Exil und inner Emigration*, der. Reinhold Grimm and Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenaum, 1973.

Berghahn, Klaus L. "Cksthümlichkeit und Realismus: Nochmals zur Brecht-Lukács Debatte." *Basis*, 4 (1973), 7 - 37.

Eagleton, Terry. "German Aesthetic Duels." *New Left Review*, 107 (Ocak-Şubat 1978).

Gaede, Friedrich. "Die marxistische Realismusdebatte. Lukács-Bloch-Brecht." *Realismus von Brant bis Brecht* içinde. Münih: Francke, 1972.

Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-recutionarer Schriftsteller*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.

Jameson, FredriC. "Reflections in Conclusion." *Aesthetics and Politics*, der. Perry Anderson et al. London: New Left Books, 1977.

Lunn, Eugene. "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debate." *New German Critique*, 3 (Güz 1974), 12 - 44.

Mittenzwei, Werner. "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács Debatte." *Das Argument*, 46 (Mart 1968), 12 - 43. İng. *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, der. C. Le Roy ve Ursula Beitz. New York: Humanities Press, 1973.

Morel, Jean-Pierre. "A 'Recutionary' Poetics?" *Literature and Recution*, der. Jacques Ehrman. New York: Harper and Row, 1970.

Raddatz, Fritz. "Der Streit mit Brecht." *Lukács.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

Schmitt, Hans-Jürgen. "Einleitung." *Die Expressionismusdebatte: Materialien zur eines marxistische Realismus-Konzeption.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

Schonauer, Franz. "Expressionismus und Faschismus: Eine Discussion aus dem Jahre 1938." *Literatur und Kritik*, 1:7-8 (1966).

Vassen, Florian. "Die Expressionismus-Realismus Debatte." *Methoden der Literaturwissenschaften II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie.* Dusseldorf: Bertelsmann Universitatsverlag, 1972.

Völker, Klaus. "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit." *Kursbuch*, 7 (1966), 80-101.

Zmegac, Victor. *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch.* Bad Homburg: Gehlen Verlag, 1969.

B. Benjamin - Adorno Tartışması

Anderson, Perry, Rodney Livingstone, ve Francis Mulhern, der. "Presentation III." In *Aesthetics and Politics.* Londra: New Left Books, 1977.

Arato, Andrew. "Esthetic Theory and Culturai Criticism." *The Essential Frankfurt School Reader,* der. Andrew Arato ve Eike Gebhart. New York: Urizen Books, 1979.

Brenner, Hildegard. "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zum Passagenentwurf." *Alternative,* 59/60 (Nisan-Haziran 1968), 48-61.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute.* New York: Macmillan, 1978.

Eagleton, Terry. "German Aesthetic Duels." *New Left Review,* 107 (Ocak-Şubat 1978).

Jay, Martin. "Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture." in *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* içinde. Boston: Little, Brown, 1973.

Jones, Michael T. "Frozen DialectiC." "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno." Doktora tezi, Yale University, 1978.

Lethen, Helmut, "Zur materialistische Kunsttheorie Benjamins." *Alternative,* 56/57 (Ekim-Aralık 1967), 228 - 234.

Lindner, Burckhardt. "Herrschaft als Trauma: Adornos Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin." *Tex und Kritik,* 56 (1977), 72 - 91.

—. "Marxistischer Rabbi." *Der Spiegel,* 22 : 16 (Nisan 15, 1968).

Pfotenhauer, Helmut, *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spatwerk Wallter Benjamins.* Stuttgart: Metzler, 1975.

Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno.* New York: Columbia University Press, 1978.

Slater, Philip. "Historical Materialist Aesthetics.: in *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective.* London: Routledge and Kegan Paul, 1967.

Tiedemann, Rolf. "Zur 'Beschlagnahme' Walter Benjamins, oder wie Mann mit der Philologie Schlitten fâhrt." *Das Argument,* 10:1-2 (Mart 1968).

Wawrzyn, Lienhard. "Zu Adornos Benjamin Kritik." *Walter Benjamins Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption* içinde. Darmstadt: Luchterhand, 1973.

IV- ADORNO, BENJAMİN, BRECHT VE LUKÁCS'IN YAPITLARI

Adorno'nun için en tam bibliyogrfi, Karl Schultz's "Voriau-fige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos," *Theodor W. Adorno zum Gedâchtnis,* der. Hermann Schweppenhauser (Frankfurt a.M.-Suhrkamp, 1971), s. 177 - 239. Benjamin için en tam bibliyogrfi, Rolf Tiedemann, "Bibliographie der Erstdrucke von Benjamins Schriften," *Zur Aktualitat Walter Benjamins,* der. Siegfried Unseld (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 172), pp. 225 - 279. Lukâcs için en tam bibliyogrfi, *Lukâcs - Festshrift zum 80. Geburtstag,* der. Frank Benseler (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1965).

Adorno, Theodor W. "The Actuality of Philosophy." *Telos,* 31 (Bahar 1977).

—. "Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis." *Telos,* 28 (Yaz 1976).

—. "Der Artist als Statthalter." *Noten zur Literatur,* C. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1958.

—. *Aestheticshe Theorie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

—. "Auf die Frage: was ist deutsch?" In *Stichworte: Kritische Modelle 2.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969.

—. "On Commitment." *Aesthetics and Politics,* der. Perry Anderson et al. Londra: New Left Books, 1977.

—. "Culture Industry Reconsidered." *New German Critique,* 6 (Güz'1975), 12 - 19.

—. "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur kritik neuer Dichtung" [1920]. *Gesammelte Schriften,* C. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

—. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening." *The Essential Frankfurt School Reader,* der. Andrew Arato ve Eike Gebhardt. New York: Urizen Books, 1977.

—. "Fragmente über Wagner." *Zeitschrift für Sozialforschung,* 8.(1939).

—. "Freudian Theory and the Patterns of Fascist Propaganda." *The Essential Frankfurt School Reader* içinde, der. Andrew Arato and Eike Gebhardt. New York: Urizen Books, 1977.

—. *Introduction to theSociology of MusiC.* New York: Seabury Press, 1976.

—. *Jargon ofAuthenticity.* London: Routledge and Kegan Paul, 1973.

—. *Klangfiguren.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959.

—. "Letters to Walter Benjamin." *Aesthetics and Politics* içinde, der. Perry Anderson et al. Londra: New Left Books, 1977.

—. "Looking Back on Surrealism." *Literary Modernism* çinde, der. Irving Howe. New York: Fawcett World Library, 1967.

—. "Lyric Poetry and Society." *Telos,* 20 (Yaz 1974), 56-71.

—. *Minima Moralia.* Londra: New Left Books, 1974.
—. "Music and Technique." *Telos,* 32 (Bahar 1973).
—. *Negative Dialectics.* New York: Seabury Press, 1973.
—. "New Music; Interpretation; Audience." *Post-War German Culture* içinde, der. Charles McClellan and Stephen Seher. New York: Dutton, 1974.
—. *The Philosophy of Modern MusiC.* New York: Seabury Press, 1973.
—. "On Popular MusiC." *Studies in Philosophy and Social Science,* 9 (1941), 17-48.
—. *Prisms.* Londra: Spearman, 1967.
—. "Reconciliation Under Duress." *Aestheics and Politics* içinde, der. Perry Anderson et al. Londra: New Left Books, 1977.
—. "Scientific Experiences of a European Scholar in America." *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930 - 1960* içinde, der. Fleming ve Bernard Bailyn. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
—. "A Social Critique of Radio MusiC." *Kenyon Review,* 7 : 2 (Bahar 1945), 208-217.
—. "On the Social Situation of MusiC." *Telos,* 35 (Bahar 1978), 128-164.
—. "Society." *Salmagundi,* 10 -11 (Güz 1969 - Kış 1970), 144-151.
—. "Sociology and Psychology." *New Left Review,* 46 (Kasım-Aralık 1967), 67 - 80; ve 47 (Ocak-Şubat 1968), 79 - 97.
—. "Der Standort des Erzahlers im zeitgenössischen Roman." *Noten zur Litieratur* içinde, C. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1958.
—. "Television and the Patterns of Mass Culture." *Mass Culture* içinde, der. Bernard Rosenberg and David Manning White. New York: Free Press, 1957.
—. "Towards an Understanding of Endgame." *Twentieth-Century Interpretations of Endgame,* der. Gale Chevigny. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1969.
—. "Über Jazz." *Zeitschrift für Sozialforschung,* 5 : 2 (1936).
—. "Über Jazz." *Moments Musicaux.* Frankfut a.M.: Suhrkamp, 1964. (S. 119 120 1936 tarihli makaleye daha önce yayımlanmamış 1937 tarihli bir ek içermektedir.
—. *Über Walter Benjamin.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
—. "Valerys Abweichungen." *Noten zur Literatur* içinde, C. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.
—. ve Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment.* New York: Herder and Herder, 1972.
Benjamin, Walter. *Angelus Novus: Ausgewahlte Schriften 2.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp,' 1966.
—. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Londra: New Left Books, 1973.

—. *Briefe.* 2 C. der. Theodor W. Adorno ve Gershom Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
—. "Diskussion über russische Filmkunst und kollektivische Kunst überhaupt" [1927]. *Alternative, 56157* (Ekim-Aralık 1967).
—. "Doctrine of the Similar." *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 65 - 69.
—. "Eduard Fuchs: Collector and Historian." *New German Critique,* 5 (Bahar 1975), 27 - 58.
—. "Erfahrung und Armut." in *Illuminationen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961.
—. *Gesammelte Schriften,* 1/3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
—. *Illuminations.* Der. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969.
—. *The Origins of German Tragic Drama.* Londra: New-Left Books, 1977.
—. "Probleme Der. Sprachwissenschaft: Ein Sammelreferat." *Zeitschrift för Sozialforschung,* 1 (1935), 246 - 268.
—. *Reflections.* Der. Peter Demetz. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
—. "A Reply." *Aesthetics and Politics* içinde, der. Perry Anderson ve d.. Londra: New Left Books, 1977.
—. "A Short History of Photography." *Screen,* 13.1 (Bahar 1972).
—. "Theories of Germnan Fascism." *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 120 - 128.
—. *Understanding Brecht.* Londra: New Left Books, 1973. —. "Zentralpark." in *Gasammelte Schriften,* 1/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal, 1938 - 1955.* 2 C. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
—. "Aufsâtze über den Faschismus." *Gesammelte Werke,* C. 20. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Aufsatze zur Literatur." *Gesammelte Werke,* C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Baal." *An Anthology of German Expressionist Drama* içinde, der. Walter H. Sokel. New York: Doubleday, 1963.
—. "Bemerkungen zu einem Aufsatz." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Bemerkungen zum Formalismus" *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. Amsterdam Uluslararası Toplumsal Tarih Enstitüsü'nde muhafaza edilen mektuplar
—. *Brecht on Theatre: The Development of an AestetiC.* Der. John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
—. *The Caucasian Chalk Circle and The Good Woman of Setzuan.* New York: Grove Press, 1957.

—. "Die Dreigroschenprozess." *Gesammelte Werke* içinde, C. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Die Expressionismus Debatte." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. *Galileo.* New York: Grove Press, 1966.
—. "Kunst und Politik, 1933 - 1938." *Gesammelte Werke* içinde, C. 18. Frankfurt a.M.; Suhrkamp, 1967.
—. "Mann ist Mann." *Gesammelte Werke* içinde„ C. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. *The Manual of Piety. Die Hauspostille.* New York: Grove Press, 1967.
—. "Marxistische Studien." *Gesammelte Werke* içinde, C. 20. Frankufrt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "The Measures Taken." *The Jewish Wife and Other Short Plays* içinde. New York: Grove Press, 1965.
—. *The Messingkauf Dialogues.* Londra: Methuen, 1965.
—. "Me-ti. Buch der Wendungen." *Gesammelte Werke* içinde, C. 12. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Mother Courage and Her Children." *The Modern Theatre,* C. 2, der. Eric Bentley. New York: Doubleday, 1955.
—. "Notizen über realistische Schreibweise." *Gesammelte Werke,* C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "On Non-Objective Painting." *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism,* der. Berel Langve Forest Williams. New York:David McKay, 1972.
—. "Praktisches zur Expressionismus." *Gesammelte Werke,* C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Radiotheorie, 1927 - 1932." *Gesammelte Werke* içinde, C. 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat." *Gesammelte Werke,* C. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. 'Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. *Selected Poems of Bertolt Brecht.* New York: Grove Press, 1959.
—. "Sowjettheater und proletarisches Theater." *Gesammelte Werke* içinde, C. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Svendborger Gedichte." in *Gesammelte Werke* içinde, C. 9. Frankfurt a.M.-Suhrkamp, 1967.
—. *The Threepenny Opera.* New York: Grove Press, 1964.
—. "Über Dialektik." *Gesammelte Werke,* C. 20. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

—. "Über den formalitischen Charakterer Realismustheorie." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Über den Realismus, 1934 - 1941." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Übergang vom bürgerlichen zum sozilistischen Realismus." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Cksthümlichkeit und Realismus." *Gesammelte Werke*, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. Vorrede zu 'Mann ist Mann', April, 1927." *Gesammelte Werke* içinde, C. 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Vorschlage für den Frieden." *Gesammelte Werke* içinde, C. 20. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise." *Gesammelte Werke* içinde, C. 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
—. "Writing the Truth: Five Difficulties." *Galileo*. New York: Grove Press, 1966.
Lukács, Georg. *Aesthetik*, 2 cs. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1963.
—. "Aus der Not eine Tugend." *Marxismus und Literatur*, C. 2. Der. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. "On Bertolt Brecht." *New Left Review* içinde, 110 (Temmuz-Ağustos 1978), 88 ,- 92.
—. "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács." *Marxismus und Literatur* içinde, C. 2. Der. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. "Es geht um den Realismus." *Marxismus und Literatur* içinde, C. 2. Der. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. *Essays on Realism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.
—. *Essays on Thomas Mann*. New York: Grosset and Dunlap, 1965.
—. *Goethe and His Age*. New York: Grosset and Dunlap, 1969.
—. "Grösse und Verfall' des Expressionismus." *Marxismus und Literatur* içinde, C. 2. Der. Firtz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. *The Historical Novel*. Boston: Beacon Press, 1962.
—. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.
—. "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeouis Aesthetics." *Marxism and Human Liberation* içinde. Der. E. San Juan, Jr. New York: Dell, 1971.
—. "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters." *Radical Perspectives in the Arts* içinde, der. Lee Baxandall. Baltimore: Penguin, 1972.
—. *Der junge Hegel*. Zürich: Europa, 1948.

—. *Lenin: A Study of the Unity of Thought.* Londra: New Left Books, 1970.
—. "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls." *International Literatur*, 7 (1938).
—. "Marx and Engels on Aesthetics." *Writer and Critic and Other Essays.* Der. Arthur D. Kahn. New York: Universal Library, 1971.
—. *Marxism and Human Liberation.* Der E. San Juan, Jr. New York: Dell, 1973.
—. "Mein Weg zu Marx." *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag.* East Berlin: Aufbau Verlag, 1955.
—. "Narrate or Describe?" *Writer and Critic and Other Essays.* Der. Arthur D. Kahn. New York: Universal Library, 1971.
—. "The Old Culture and the New Culture." *Marxism and Human Liberation.* Der. E. San Juan, Jr. New York: Dell, 1973.
—. *Political Writings, 1919 -1929.* London: New Left Books, 1972.
—. *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle.* New York: Harper and Row, 1971.
—. "Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlasslich eines Romans von Ottwalt." *Marxismus und Literatur,* C. 2. bs. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. *Schriften zur Literatursoziologie.* Der. Peter Ludz. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1963.
—. "The Sociology of Modern Drama." *The Theory of the Modern Stage,* der. Eric Bentley. Baltimore: Penguin, 1965.
—. *Soul and Form.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.
—. *Studies in European Realism.* New York: Universal Library, 1964.
—. "Tendenz öder Parteilichkeit?" *Marxismus und Literatur,* C. 2. Der. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
—. *The Theory of the Novel.* Cambridge, Mass.: MİT Press, 1971.
—. "An Unofficial Interview." *New Left Review,* 68 (Temmuz-Ağustos 1971), 49 - 58.
—. "On Walter Benjamin." *New Left Review,* 110 (Temmuz-Ağustos 1978), 83 -88.
—. *Writer and Critic and Other Essays.* Der. Arthur D. Kahn. New York: Universal Library, 1971.
—. *Die Zerstörung der Vernunft.* East Berlin: Aufbau Verlag, 1954.

V- ADORNO, BENJAMIN, BRECHT VE LUKÁCS ÜSTÜNE YAPITLAR

Adorno üzerine yapıtlar

Barnouw, Dagmar. "'Beute der Pragmatesierung': Adorno und Amerika." *Die USA und Deutschland: Wechselseitige Spielungen in der Literatur der Gegenwart*, der. Wolfgang Paulsen. Bern and München: Francke, 1976.

Benjamin, Jessica. "The End of Internalization: Adorno's Social Psychology." *Telos*, 32(Bahar 1977).

Blomster W.V. "Sociology of Music: Adorno and Beyond." *Telos*, 28 (Yaz 1976), 81 - 112.

Buck-Morss, Susan. "The Dialectic of T.W. Adorno." *Telos*, 17 (Fail 1973).

—. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute.* New York: Macmillan, 1977.

—. "T.W. Adorno and the Dilemma of Bourgeois Philosophy." *Salmagundi*, 38 (Kış 1977), 76 - 98.

Connerton, Paul. The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1980.

Craft, Robert. "A Bell for Adorno." *Prejudices in Disguise* içinde. New York: Random House, 1974.

Feher, FerenC. "Negative Philosophy of Music - Positive Results." New German Critique, 4 (Kış 1975), 99 - 112.

Friedman, George. *The Political Philosophy of the Frankfurt School.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Held, David. *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Hahermas.* Berkeley: University of California Press, 1980.

Jacoby, Russel. "Marxism and the Critical School." *Theory and Society*, 1.(1974).

—. "Towards a Critique of Automatic Marxism: The Politics of Philosophy from Lukács to the Frankfurt School." *Telos*, 10 (Kış 1972), 119 -140.

Jameson, FredriC. "T.W. Adorno; or, Historical Tropes." *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* içinde. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research.* Boston: Little, Brown, 1973.

—. "The Frankfurt Schols Critique of Marxist Humanism." *Social Research*, 39 : 2 (Yaz 1972).

—. "The Permanent Exile of Theodor Adorno." *Midstream*, 15:10 (Aralık 1969).

Jones, Michael T. "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno." Doctoral dissertation, Yale University, 1978.

Kaiser, Gerhard. *Benjamin Adorno: Zwei Studien.* Frankfurt a.M.: Athenaum, 1974.

Krahl, Hans-Jürgen. "The Political Contradictions in Adorno's Critical Theory." *Telos,* 21 (Güz 1974).

Lichtheim, George. "Adorno." In *From Marx to Hegel.* New York: Herdernd and Herder, 1971.

Lindner, Burchardt, ve W. Martin Lüdke, der. *Materialien zur asthetischen Theorie Theodor W. Adornos.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

Lyotard, Jean-François. "Adorno and the Devil." *Telos,* 19 (Bahar 1974).

Petazzi, Carlo. "Studien zu Leben und Werk Adorno." *Text und Kritik,* 56 (1977).

Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno.* New York: Columbia University Press, 1978.

Slater, Phil. *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective.* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977.

Subotnik. Rose. "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style." *Journal of the American Musicological Society,* 2 (1976), 242 - 275.

—. "The Historical Structure: Adorno's 'French Model' for Nineteenth-Century MusiC." *Nineteenth-Century Music,* 2 : 1 (Temmuz, 1978), 36 - 60.

Therborn, Göran. "The Introduction to Adorno's Music and Social Criticism." *Music and Letters,* 52 : 3 (Temmuz 1971), 287 - 298.

Wolin, Richard. "The De-Aestheticization of Art: On Adorno's *Aesthetische Theorie." Telos,* 41 (Güz 1979).

Benjamin üzerine yapıtlar

En güncel bibliyografya: Gary Smith's "A Bibliography of Secondary Literature," Walter Benjamin *New German Critique'in özel* Walter Benjamin sayısında, 17 (Bahar 1979), 189 - 208.

Adorno, Theodor W. "A Portrait of Walter Benjamin." *Prisms.* Londra: Sperman. 1967.

—. *Über Walter Benjamin.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

Arendt, Hannah. "Introduction." *Illuminations* içinde. New York: Schocken, 1969.

Bathrick, David. "Reading Benjamin from West to East." *Colloquia Germanica* 12: 3 (1979).

Brewster, Philip, and Carl Howard Buchner. "Language and Critique: Jürgen Habermas on Walter Benjamin." *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 15-29.

Bürger, Peter. "Zur Diskussion der Konsttheorie Benjamins" and "Der Allegoriebegriff Benjamins." *Theorie der Avant-Garde* içinde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

Fekete, John: 'Benjamin's Ambivalence." *Telos,* 35 (Bahar 1978).

Fuld, Werner. *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen,* München: Hauser, 1979.

Günther, Henning. *Walter Benjamin: Zwischen Marxismus und Theologie.* Olten, Switzerland: Walter, 1974.

Habermas, Jürgen. "Consciousness Raising or Redemptive Criticism." *New German Critique,* 17 (Spring 1979), 30 - 59.

Heise, Rosemarie. "Der Benjamin Nachlass." *Altemative, 56/57* (Ekim-Aralık 1967).

Hering, Christoph. *Der Intellektuelle als Recotionar: Walter Benjamins Analyse Intellektueller Praxis.* München: W. Fink, 1979.

Hillach, Ansgar. "The Aestheticization of Palkics': Walter Benjamin's Theories of German Fascism." *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 99 -119.

Holz, Hans Heinz. "Prismatisches Denken." *Über Walter Benjamin* içinde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.

Jacobs, Carol. *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Jameson, FredriC. "Walter Benjamin; or, Nostalgia." *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* içinde. Princteon, N.J.: Princeton University Press, 1971.

Kaiser, Gerhard. *Benjamin Adorno: Zwei Studien.* Frankfurt a.M.: Afhenaum, 1974.

Lacis, Asja. *Recutionar im Beruf: Berichte über proletarianisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator.* München: Rogner und Bernhard, 1972.

Lidner, Burchardt. "Links hatte noch alles sich zu entrâtseln." *Benjamin int Kontext* içinde, der. Burchardt Lindner. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1978.

Lukács, Georg. "On Walter Benjamin." *New Left Review,* 110 (Temmuz-Ağustos 1978).

Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschihte. Der. Peter Bulthaup. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

Mitchell, Stanley. "Introduction to Benjamin and Brecht." *New Left Review, 11* (Ocak-Şubat 1973).

Paetzold, Heinz. "Walter Benjamin's Theory of the End of Art." *International Journal ofSociology, 1* (1977), 25 - 75.

Pfotenhauer, Helmut. *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spatwerk Walter Benjamins.* Stuttgart: J.B. Metzler, 1975.

Rabinbahc, Anson. "Critique and Commentary; Alchemy and Chemistry; Some Remarks on Walter Benjamin and This Issue." *New German Critique,* 17 (Bahar 1979), 3 - 14.

Radnoti, Sandor, "Benjamin's Politics." *Telos,* 36 (Bahar 1978), 63-81.

Rosen, Charles. "The Origins of Walter Benjamin." *New York Review of Books,* Kasım 10, 1977.

—. "The Ruins of Walter Benjamin." *New York Review of Books,* Ekim 27, 1977.

Rudbeck, Carl. "The Literary Criticism of Walter Benjamin." Doctoral dissertation, State University of New York at Binghamton, 1976.

Scholem, Gershom. "Walter Benjamin." *Leo Baeck Yearbook,* 10 (1965), 117-136.

—. "Walter Benjamin and His Angel." *On Jews and Judaism in Crisis* içinde. New York: Schocken, 1976.

—. *Walter Benjamin - Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

Sontag, Susan. "The Last Intellectual." *New York Review of Books,Ekim* 12,1978.

Szondi, Peter. "Hope in the Past: Walter Benjamin." *Critical Inquiry,* 4 : 3 (Bahar 1978).

Tiedemann, Rolf. "Historischer Materialismus öder politischer Messianismus?" *Materialien zur Benjamins Thesen über den Beiriff der Geschichte* içinde, der. Peter Bulthaup. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

—. "Nach wort." in Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

—. "Nachwort." in *Versuche über Brecht.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.

—. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Frankfurt a.M.: Europaische Verlagsanstalt, 1965.

Über Walter Benjamin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.

Unger, Peter. *Walter Benjamin als Rezensent: Die Reflexion eines Intellektuellen auf die zeitgeschichtliche Situation.* Bern and Frankfurt a;M.: Peter Lang, 1978.

Unseld, Siegfried, der. Zur *Aktualitat Walter Benjamins.* Frankfurt a.M.:Suhrkamp, 1972.

"Walter Benjamin: Towards a Philosophy of Language." *Times Literary Supplement* (Londra), August 22, 1968.

Wawrzyn, Lienhard. *Walter Benjamins Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption.* Darmstadt: Luchterhand, 1973.

Weber, Shierry M. "Walter Benjamin: Commodity Fetishism, the Modern and the Experience of History." *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin* içinde. New York: Basic Books, 1972.

Wellek, Rene. "The Early Literary Criticism of Walter Benjamin." *Rice University Studies*, 57 (1971), 123 - 134.

—. "Walter Benjamin's Literary Criticism in His Marxist Phase." *The Personality of the Critic* içinde, der. Joseph P. Strelka. University Park: Pennsylvania State University Press, 1973. "Werkbiographie." *Text und Kritik*, 31/32 (1971).

Wiesenthal Lieselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins: Über einige Zusammenhange von Erkeuntnis-, Sprach- und Wissenschaftstheorie im Frühwerk Walter Benjamins.* Frankfurt a.M.: Athenaum, 1973.

Witte, Bernd. "Benjamin and Lukács: Historical Notes on the Relationship Between Their Political and Aesthetic Theories." *New German Critique*, 5 (Bahar 1975), 3 - 26.

—. "Krise und Kritik: Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929 bis 1933." *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne* içinde, der. Peter Gebhardt et el. Kronberg: Scriptor Verlag, 1976.

—. *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk. Stuttgart:* J.B. Metzler, 1976.

Wohlfahrt, Irving. "No-Man's Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character.'" *Diacritics*, 8 : 2 (Yaz 1978), 47 - 65.

—. "'The Smallest Guarantee, the Straw at Which the Drowning Man Clutches': On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections." *Glyph*, 3 (1978), 148 - 212.

Wolin, Richard. "An Aesthetic of Redemption: Benjamin's Path to *Trauerspiel.*" *Telos*, 43 (Bahar 1980), 61 - 90.

Brecht üzerine yapıtlar

Adorno, Theodor W. "On Commitment." *Aesthetics and Politics* içinde, der. Perry Anderson et al. London: NewLeft Books, 1977.

Arendt, Hannah. "Bert Brecht, 1898 - 1956." *Men in Dark Times.* New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

Bathrick, David. "Affirmative and Negative Culture: The Avant-Garde Under 'Actually Existing Socialism' - The Case of the *GDR.*" *Social Research*, 47 : 1 (Bahar 1980), 166-187.

—. "Brecht's Marxism and America." *Eassys on Brecht: Theatre and Politics* içinde, der. Siegfried Mews and Herbert Knust. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.

—. "The Dialectics of Legitimation: Brecht in *GDR*." *New German Critique,* 2 (Bahar 1974).

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht.* Londra: New Left Books, 1973.

Bentley, EriC. "The Theatre of Coramitment." *The Theatre of Commitment and OtherEssays on Drama in Our Society.* New York: Atheneum, 1967.

Bercman, Edward K. "The Function of Hope in Brecht's Pre-Recutionary Theater." *Brecht Heute,* 1 (1971), 11 -26.

Bioch, Ernst. "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement." *Brecht,* der.Erika Munk. New York: Bantam Books, 1972.

Bormans, Peter. "Brecht und der Stalinismus." *Brecht Jahrbuch 1974* içinde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

"The Brecht Explosion." in *Essays and Reviews from the Times Literary Supplement.* Londra: Oxford University Press, 1968.

Brüggemann, Heinz. "Bert Brecht und Karl Korsch: Fragen nach Lebendige and Toten in Marxismus." *Über Karl Korsch,* der. Claudio Pozzoli. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag, 1973.

—. *Literarische Technik und soziale Recution. Versuche über das Verhaltnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarische Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.

Buck, Theo. *Brecht und Diderot: Über Schwierigkeiten der Rationalitat in Deutschland.* Tübingen: M. Niemeyer, 1971.

Dahmer, Helmut. "Bertolt Brecht and Stalinism." *Telos,* 22 (Kış 1974 -75).

Dickson, Keith. *Towards Utopia: A Study of Brecht.* Oxford, England: Oxford University Press, 1980.

Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work.* 2. bs.. New York: Doubleday, 1971.

Ewen, FrederiC. *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times.* New York: Citadel Press, 1967.

Fetscher, Iring. "BertoltBrecht and America." *Salmagundi,* 10-11 (Sonbahar 1969 - Kış 1970).

Friedrich, Rainer. "Brecht and Eisenstein." *Telos,* 31 (Bahar 1977).

Fuegi, John. "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice." *Brecht Heute,* 2 (1972).

Gray, Ronald. *Bertolt Brecht.* New York: Grove Press, 1961.

Groth, Peter, and Manfred Voigts. "Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie, 1927-1932." *Brecht Jahrbuch 1976.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

Hoover, Marjorie L. "Brecht's Soviet Connection, Tretjakov." *Brecht Heute,* 3 (1973),39-56.

Kopelew, Lew. "Brecht und die Russische Theaterrecution." *Brecht Heute,* 3 (1973), 19 - 38.

Lacis, Asja. *Recutionar im Beruf: Berichte über proletarisches Theater Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator.* München: Rogner und Bernhard, 1972.

Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit, 1924 - 1932: Studien zur Literatur des Weissen Sozialismus.* Stuttgart: J.B. Metzler, 1970.

Lindner, Burchardt. "Brecht/Benjamin/Adorno - über Veranderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich - technischen Zeitalter." *Text und Kritik,* 1 (1972), 14-36. (Brecht özel sayısı.)

Mayer, Hans. "Bertolt Brecht and the Tradition." in *Steppenwolf and Everyman: Outsiders and Conformists in Contemporary Literature* içinde. New York: Crowell, 1971.

—. "Bertolt Brecht öder die plebejische Tradition." *Literatur der Übergangszeit: Essays.* Wiesbaden: Limes Verlag, tarihsz (muhtemelen 1949).

—. *Brecht in der Geschichte.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

Mennemeier, Franz Norbert. "Bertolt Brechts Faschismus - Theorie und einige Folgen für die literarische Praxis." *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festchrift für Wilhelm Emrich* içinde, der. Helmut Arnzten et al. Berlin: de Gruyter, 1975.

Metscher, T.W.H. "Brecht and Marxist Dialectics." *Oxford German Studies,* 6 (1971-72), 132-144.

Mitchell, Stanley. "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicization of Russian Formalism." *Screen,* 15 : 2 (Yaz 1974), 74 - 80.

—. "Introduction to Benjamin and Brecht." *New Left Review,* 77 (Ocak-Şubat. 1973).

Müller, Klaus-Detlev. "Brechts Me-Ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch." *Brecht Jahrbuch 1976.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

—. *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Stuiden zum Verhâltnis von Marxismus und Aesthetik.* Tübingen: Max Niemeyer, 1967.

Qureshi, Qayum. *Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Brecht: Beitrage zum Verstandnis seines dramatischen Werkes.* Köln: Bohlau Verlag, 1971.

Rasch, Wolfdietrich. "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer." *Merkür,* 17 (1936), 996-1003.

Ryan, Lawrence. "Bertolt Brecht: A Marxist Dramatist?" *Aspects of Drama and the Theatre.* Londra: Methuen, 1965.

Sokel, Walter H. "Brechts marxistischer Weg zur Klassik." *Klassik-Legende* içinde, der. Reinhold Grimm ve Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenaum, 1971.

—. "Brecht's Split Characters and His Sense of the TragiC." *Brecht: A Collection of Critical Essays* içinde, der. Peter Demetz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.

—. "Brecht und Expressionismus." *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, der. Reinhold Grimm and Jost Hermand. Frankfurt a.M.: Athenâum, 1970.

Sternberg, Fritz. *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht.* Göttingen: Sachse und Pohl, 1963.

Suvin, Darko. "The Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetic Point of View." *Radical Perspectives in the Arts*, der. Lee Baxandall. Baltimore, Md.: Penguin, 1972.

Völker, Klaus. *Bertolt Brecht: Eine Biographie.* München: Hanser Verlag, 1976. (1978'de İngilizce çevirisi yayımlandı. Seabury Press, New York.)

Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht.* New York: New Directions, 1968.

Witt, Hubert, ed. *Brecht as They Knew Him.* New York: International Publishers, 1974.

Zimmerman, Mark. "Brecht's Aesthetics of Production." *Praxis*, 3 (1976), 115-137.

Lukács üzerine yapıtlar

Lukács hakkında ikincil yazının bibliyografisi, *Text und Kritik*, 39/10 (Ekim 1973), 86 - 88.

Adorno, Theodor W. "Reconcliation under Duress." *Aesthetics and Politics* içinde, der. Perry Anderson et al. London: New Left Books, 1977.

Arato, Andrew. "Georg Lukács: The Search for a Recutionary Subject." *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin* içinde. New York: Basic Books, 1972.

—. "Lukács' Path to Marxism, 1910 -1923." *Telos*, 7 (Bahar 1971).

—. "Lukács' Theory of Reification." *Telos*, 11 (Bahar 1972), 25 - 66.

—. "Notes on History and Class Consciousness." *Philosophical Forum*, 3:3-4 (Bahar-Yaz 1972). (Lukács özel sayısı.)

—. and Paul Breines. *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism.* New York: Seabury Press, 1979.

Berman, Russell. "Lukács' Critique of Bredel and Ottwalt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931 - 32." *New German Critique*, 10 (Kış 1977).

Breines, Paul. "Lukács, Recution and Marxism, 1885 - 1918." *Philosophical Forum*, 3:3-4 (Bahar-Yaz 1972).

—. "Marxism, Romanticism ant the Case of Georg Lukács: Notes on Some Recent Sources and Situations." *Studies in Romanticism*, (Güz 1977).

—. "Praxis and Its Theorists: The Impact of Lukács and Korsch in the 1920s." *Telos*, 11 (Bahar 1972).

—. "Young Lukâs, Old Lukács, New Lukács: A Review Essay,." *Journal of Modern History*, 51 : 3 (Eylül 1979), 533 - 546.

Congden, Lee. "The Unexpected Recutionary: Lukács Road to Marx." *Survey, 91/92* (Bahar-Yaz 1974).

Deutscher, Isaac, "Georg Lukács and Critical Realism." *Marxism in Our Time.* Berkeley: University of California Press, 1972.

Federici, Silvia. "Notes on Lukács' Aesthetics." *Telos*, 11 (Bahar 1972).

Feher, FerenC. "The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism: Lukács Response to the War." *New German Critique*, 10 (Kış 1977), 139 -154.

Iles, L. "Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe." *Litterature et Realite* içinde, der. B. Köpeczi ve P. Juhâsz. Budapest: Akademiai Kiadö, 1966.

Jameson, FredriC. "The Case for Georg Lukács." *Marxism and Form: Twentieth - Century Dialectical Theories of Literature.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

Jones, Gareth Stedman. "The Marxism of the Early Lukács." *New Left Review*, 70 (Kasım-Aralık 1971).

Kettler, David. "Culture and Recution: Lukács in the Hungarian Recution of 1918." *Telos*, 10 (Kış 1971 - 72).

Kiralyfalvi, Bela. *The Aesthetics of György Lukács.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1975.

Lichtheim, George. *Georg Lukács.* New York: Viking Press, 1970.

Löwy, Michael. *Georg Lukács: From Romanticsm to Bolshevism.* Londra: New Left Books, 1979.

—. "Lukács and Stalinism." *NewLeft Review*, 91 (Mayıs-Haziran 1975).

Ludz, Peter. "Der Begriff der 'demokratischen Diktatur' in der politischen Philosophie von Georg Lukács." *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, der. Frank Benseler. Neuwied and Berlin: Luchterhand, 1965.

Markus, György. "The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture." *Telos*, 32 (Yaz 1977), 95 -116.

Meszaros, Istvan. *Lukács' Concept ofDialectiC.* London: Merlin Press, 1972.

—. der. *Aspects of History and Class Consiousness.* London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Miles, David H. "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' *Theory of the Novel.*" *PMLA*, 94 : 1 (1979), 22 - 35.

Parkinson, G.H.R. *Georg Lukács.* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1977.

—, ed. *Georg Lukács: The Man, His Work, His Ideas.* New York: Random House, 1970.

Plotke, David. "Marxism, Sociology and Crisis: Lukács Critique of Weber." *Berkeley Journal of Sociology,* 20 (1975 - 76).

Raddat, Fritz. *Lukács.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

Radnoti, Sandor. "Bloch and Lukács: Two Radical Critics in a 'God-Forsaken' World." *Telos,* 24 (Yaz 1975).

Rosenberg, Harold. "The Third Dimension of Georg Lukács." *Dissent,* 11:4 (Güz 1964), 404-414.

Sander, Hans-Dietrich. *Marxistische ideologie und allgemeine Kunsttheorie.* Tübingen: J.D.B. Mohr, 1970.

Sontag, Susan. "The Literary Criticism of Georg Lukács." *Against Interpretation and Other Essays* içinde. New York: Dell, 1969.

Steiner, George. "George Lukács and His Devil's Pact." *Language and Silence: Essays* içinde, *1958 -1966.* Middlesex, İngiltere: Penguin, 1969.

Tökei, F. "Lukács and Hungarian Culture." *New Hungarian Quarterly,* 13 : 47 (Sonbahar 1972), 108 - 128.

Watnick, Morris. "Georg Lukács: or Aesthetics and Communism." *Survey,* 23 (Ocak-Mart 1958), 60 - 66; 24 (April - June 1958), 51-57; 25 (Temmuz-Eylül 1958), 61 - 68; and 27 (Ocak-Mart 1959), 75-81.

VI- ALMAN VE AVRUPA SOSYAL-POLİTİK KÜLTÜR TARİHİ ÜSTÜNE YAPITLAR VE DİĞER ÇALIŞMALAR

Arato, Andrew. "The Neo-Idealist Defense of Subjectivity." *Telos,* 21 (Güz 1974), 108-161.

Biale, David. *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter - History.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

Bloch, Ernst. "Diskussionen über Expressionismus." *Marxismus und Literatur,* C. 2. Der. FritzRaddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

—. *Erbshaft dieser Zeit.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1962.

—, and Hans Eisler. "Die Kunst zu erben." *Marxismus und Literatur,* C. 2. Der. Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.

Bracher, Karl Dietrich. *The German Dictatorship.* New York: Praeger, 1970.

Brady, Robert. *The Rationalization Movement in German Industry: A Study in the Ecution of Economic Planning.* New York: Howard Fertig, 1970.

Brunschwig, Henri. *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth – Century Prussia.* Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Butler, E.M. *The Tyranny of Greece over Germany.* Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1935.

Childs, David. *Germany Since 1918.* New York: Harper and Row, 1970.

Coates, Wilson, and Haydn White. *An Intellectual History of Western Europe.* C. 2: *The Ordeal of Liberal Humanism.* New York: McGraw - Hill, 1970.

Coser, Lewis. *Men of Ideas: A Sociologist's View.* New York: Free Press, 1965.

Cuddiny, John Murray. *The Ordeal of Civility: Freud, Marx, Levi - Strauss and the Jewish Struggle with Moderntiy.* New York: Basic Books, 1974.

Deak, Istvan. *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals: A Politicial History of the Weltbühne and Its Circle.* Berkeley: University of California Press, 1968.

Gilbert, Felix. "Intellectual History: Its Aims and Methods." *Daedalus,* 100 : 1 (Kış 1971), 80-97.

Gillis, John R. *The Development of Eorupean Society, 1770 - 1870.* Boston: Houghton Mifflin, 1977.

Grunfeld, FredriC. *Prophets Without Honour: A Background to Freud, Kafka, Einstein and Their World.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests.* Boston: Beacon, 1971.

—. *Philosophe - Politische Profile.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

—. *Theory and Practice.* Boston: Beacon, 1973. 388

Halliday, Fred. "Karl Korsch: An Introduction." *Karl Korsch, Marxism and Philosophy.* New York: Monthly Review Press, 1970.

Handlin, Oscar. "The Jews in the Culture of Middle Europe." *Studies of the Leo Baeck Institute.* Der. Max Kreutzberger. New York: Frederick Ungar, 1967.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics.* Berkeley: University of California Press, 1977.

Hawthorn, Geoffrey. *Enlightenment and Despair: A History of Sociology.* Cambridge, England: Cambridge University Press, 1976.

Hobsbawm, EriC. *The Age of Capital, 1848 -1875.* New York: Mentor, 1975.

Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life.* New York: Vintage, 1962.

Horkheimer, Max. *Critical Theory: Selected Eassys.* New York: Seabury, 1972.

—. *Eclipse of Reason.* New York: Vintage, 1961.

Hughes, H. Stuart. *Consciousness and Society: The Recoustruction of European Social Thought, 1890 -1930.* New York: Vintage, 1961.

—. *Contemporary Europe: A History.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, 1961.

Iggers, Georg G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968.

Jacoby, Russel. *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology.* Boston: Beacor, 1975.

Jay, Martin. "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer." *Salmagundi,* 31/32 (Güz 1975 - Kış 1976), 49 - 106.

—. "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism." *New German Critique,* 19 (Winter 1980), 137 - 150.

—. "Some Recent Developments in Critical Theory." *Berkeley Journal of Sociology,* 18 (1973 - 74), 27 - 44.

Kelly, George Armstrong. *Politics, Idealism and History: Sources of Hegelian Thought.* Londra: Cambridge University Press, 1969.

King, Richard. *The Party of Eros: Radical Social Thought and the Realm of Freedom.* New York: Dell, 1972.

Knütter, Hans Helmuth. *Die Juden und die deutsche Linke in der Weimarer Republik.* Düsseldorf: Drost Verlag, 1971.

Kolakowski, Leszek. *Positivist Plihosophy from Hume to the Vienna Circle.* Middlesex, İngiltire: Penguin, 1972.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1960.

—. "The Mass Ornament." *New German Critigue,* 5 (Bahar 1975), 67 - 76.

Landes, David. *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present.* Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1969.

Laqueur, Walter. *Weimar: A Cultural History.* New York: Capricorn, 1973.

Lebovics, Hermann. *Social Conservatism and the German Middle Classes, 1914 - 1933.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968.

The Legacy of the German Refugee Intellectuals. Special issue of *Salmagundi,* 10-11 (Güz 1969 - Kış 1970).

Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit, 1924 - 1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus."* Stuttgart: J.B. Metzler, 1970.

Lihtheim, George. *Europe in the Twentieth Century.* New York: Praeger, 1972.

Löwy, Michael. "Jewish Messianism and Libertarian Utopia in Central Europe," *New German Critique,* 20 (Bahar / Yaz 1980), 105 - 116.

Marcuse, Herbert. *One - Dimensional Man: Studies in the ideology of Advanced Industrial Society.* Boston: Beacon Press, 1964.

—. *Reason and Recution: Hegel and the Rise of Social Theory.* Boston: Beacon, 1960.

Medvedev, Roy. *Let History Judge: The Origins and Conseauences of Stalinism.* New York: Vintage, 1971.

Mitzman, Arthur. "Anti-Progress: A Study in the Romantic Roots of German Sociology." *Social Research*, 33 : 1 (Bahar 1966).

—. *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber*. New York Universal Library, 1969.

Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: The Intellectual Origins of National Socialism*. New York: Grosset and Dunlap, 1964.

—. *The Culture of Western Europe*. 2.bs.. New York: Rand McNally, 1974.

—. *Germans and Jews: The Left, The Right and the Search for a "Third Force" in Pre-Nazi Germany*. New York: Grosset and Dunlap, 1970.

Niewyk, Donald W. "The Economic and Cultural Role of the Jews in the Weimar RepubliC." *Leo Baeck Institute Yearbook*, 16 (1971).

Paxton, Robert. *Europe in the Twentieth Century*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Pells, Richard. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. New York: Harper and Row, 1973.

Pinkney, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1958.

Pulzer, Peter G.J. *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria*. New York: John Wiley, 1964.

Ringer, Fritz. *The Decline of the German Man darins: The German Academic Community, 1890 - 1933*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.

Robinson, Paul. *The Freudian Left*. New York: Harper and Row, 1969.

Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.

Roth, Cecil. *A History of the Jews*. New York: Schocken, 1970.

Rothman, Stanley, ve Philip Isenberg. "Sigmund Freud and the Politics of Marginality." *Central European History*. 1: 1 (Mart 1974), 68 - 78.

Sachar, Howard. *The Course of Modern Jewish History*. New York: Dell, 1958.

Schoenbaum, David. *Hitler's Social Recution*. New York: Doubleday, 1966.

Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken, 1946.

—. *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*. New York: Schocken, 1971.

Shils, Edward. "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Critique of Mass Culture." *Sewanee Review*, 65 (1957).

—. "The Theory of Mass Society." *Center and Periphery: Essays in Macrosociology* içinde. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*, Çev. by Tom Bottomore and David Frisby. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Skinner, Quentin. "Meaning and Understanding in the History of Ideas." *History and Theory,* 8 : 1 (1969).

Stern, Fritz. "The Political Consequences of the Unpolitical German." *The Failure of Illiberalism.* New York: Knopf, 1972.

—. *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic ideology.* Berkeley: University of California Press, 1961.

Taylor, Charles. *Hegel,* Cambridge, İngiltere: Cambridge University Press, 1975.

Thompson, E.P. "Time, Work Discipline and Industrial Capitalism." *Past and Present,* 51 (1967).

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth - Century Europe.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

Wiescltier, Leon. "Gershom Scholem and the Fate of the Jews." *New York Review of Books,* Nisan 14, 1977.

—. "The Rect of Gershom Scholem." *New York Review of Books,* March 31, 1977.

"Modernizm ile Marksizmin eskimiş diye görülüp saldırılara uğradığı bir zamanda, Eugene Lunn'un bu iki akımın en yaratıcı etkileşim yıllarını ele alan zengin ve ayrıntılı çalışması, her ikisinin de hâlâ önemli bir gizilgüce sahip olduğunu hatırlatıyor bize. Marksist estetik tartışmalarına değgin bundan daha güvenilir ve titiz bir kılavuz isteyemezdik."

Martin Jay

"Zekâyla ve kılı kırk yaran bir özenle yazılmış olan bu kitap, birbirinin çağdaşı dört eleştirmeni tarihsel bağlama oturturken, Marx'ın bölük pörçük haldeki estetiğine ve modernist sanata dair derli toplu ve sağlam bir inceleme sunuyor. Marksist estetik alanındaki en verimli gelişmelere odaklanan Marksizm ve Modernizm *çok iyi araştırılmış, dört dörtlük bir yapıt."*

Terry Eagleton

Bugün modernizm tartışması birçok disiplinin ilgi konusu haline gelmiş durumda. Sanat felsefesinden etnolojiye, ekonomiden antropolojiye değin birçok bilim dalının en başat tartışma konularından biri durumundadır modernizm.

Modern çağın içinde doğan ve ona karşı en güçlü eleştirilerden birini ortaya koyan Marksizmin modernizmle olan ilişkisini inceleyen Lunn'un kitabı, Marksist gelenek içinde yer alan Brecht, Adorno, Lukács ve Benjamin'in görüşlerinden ve etkinliklerinden hareketle, Marksist düşünceyle modernizm arasındaki ilişkinin tarihsel boyutlarına ışık tutuyor.



dipnot yayınları
Selanik Caddesi 82/32 Kızılay - Ankara
Tel: (0 312) 419 29 32 Faks: (0 312) 419 25 32
dipnotkitabevi@yahoo.com
dipnot