

Çeviren: Ünsal Oskay

Felsefe

alkım

Estetik ve Politika

E. Bloch - G. Lukács
B. Brecht - W. Benjamin
T. Adorno

Ernst Bloch, (1885-1997) Alman filozof. Çok genç yaşta sosyalizmi benimsedi. Berlin'de Giorge Simmel'in ve Heidelberg'de Max Weber'in öğrencisi oldu. 1915'te İsviçre'ye kaçıp Walter Benjamin ile dostluk kurdu. Almanya'ya dönünce Ütopyanın Ruhu, tez konusu olan Devrimin Tanrıbilimcisi Olarak Thomas Münzer'i ve daha sonra Durch die Wüste'yi yayımladı. 1935'te Bugünün Mirası adlı kitabı yayımlanınca ülkesinden ayrılmak zorunda kaldı. New York'ta Bertolt Brecht ve Thomas Mann ile birlikte Aurora Verlag yayınevini kurdu. Diğer yapıtları: Umut İlke, Doğal Haklar ve İnsanlığın Erdemi, Atheismus im Christentum, Zur Religion des Exodus und des Reichs, Experimentum Mundi.

György Lukács, (1885-1971) Macar felsefeci, yazın ve estetik kuramcısı. Düşünce tarihinde gerek Marksçı estetik kuramıyla gerek modernizme ve sanatçıların siyasi denetimine karşı çıkan sanat ve edebiyat kuramıyla, gerekse diyalektiği düzenekçi maddecilik ile dogmacılığa karşı savunuşuyla dikkat çeker.
Başlıca eserleri: Ruh ve Biçimleri, Roman Kuramı, Tarih ve Sınıf Bilinci, Gerçekçilik Üzerine Denemeler., XIX. Yüzyıl Alman Gerçekçileri, Dünya Edebiyatında Rus Gerçekçiliği.

Bertolt Brecht, (1898- 1956) Alman şair ve oyun yazarı. Tıp öğrenimi gördü, doğduğu şehir Augsburg'da bir hastanede görev aldı. İlk oyunlarını Münih'te sahneye koydu: Gece Çalınan Trampetler, Kentlerin Fundalığında. Nazi düşmanlığı nedeniyle Almanya'yı terk etti ve sırasıyla Danimarka, Finlandiya, ABD ve İsviçre'ye sığındı. Önemli tiyatro yapıtları arasında: Cesaret Ana ve Çocukları, Galileo Galilei, Sezuan'ın İyi İnsanı, Bay Puntila ile Uşağı Matti, Kafkas Tebeşir Dairesi bulunuyor.

Walter Benjamin, (1892-1940) Alman yazar. Berlin Freiburg-im-Brisgau, Münih ve Bern'de felsefe öğrenimi gördükten sonra bir estetik tezi verdi (Der Begriff der Kunskritik in der deutschen Romantik). Edebiyat eleştirileri, Proust ve Baudelaire'den çeviriler yaptı. Musevi asıllı olduğundan 1933'te Paris'e sığındı. 1934'te Frankfurt Okulu'nun organı olan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ne üye oldu. Orada yayımladığı Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzier-barkeit adlı denemesiyle en önemli modern estetikçilerden biri oldu.

Theodor Adorno, (1903-1969) Alman filozof, toplumbilimci ve müzikbilimci. 1925'ten 1928'e kadar Viyana'da Ablan Berg'in yanında müzik öğrenimi gördü. Doğduğu ülkeye dönünce Frankfurt Okulu'na katıldı. 1938'de Toplumsal Araştırmalar Okulu'nun üyesi oldu. 2. Dünya savaşı sırasında İngiltere'ye ve daha sonra ABD'ye sığındı. Almanya'ya dönünce Frankfurt Okulu'na yeniden katıldı. Başlıca eserleri: Dialektik der Aufklarung, Negative dialektik, The Autoritarian Personality, Minima Moralia, Aestetische Theorie.

Estetik ve Politika /Ernst Bloch, György Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno

Orijinal adı: *Aesthetics and Politics*

ALKIM /145 • Felsefe: 1

İngilizceden çeviren: Ünsal Oskay
Kapak ve İç Tasarım: Bilgi Erdoğan

© Suhrkamp Verlag
© Alkım Yayınevi, 2004

ISBN: 975-992-042-5

Birinci Baskı: Eylül 2006

Baskı: Kurtiş Matbaası

Alkım Yayınevi
Mühürdar Cad No 60 Kadıköy - İstanbul • Tel (0216) 449 10 60 (Pbx)
Faks (0216) 449 10 64 • e-mail: alkim@alkim.com.tr • http://www.alkim.com.tr

Ernst Bloch, György Lukács,
Bertolt Brecht, Walter Benjamin,
Theodor Adorno

ESTETİK VE POLİTİKA

Çeviren: Ünsal Oskay

alkım

İçindekiler

Sunum I
Ernst Bloch/ 14
Dışavurumculuğun Tartışılması
György Lukács/ 29
Gerçekçilik Değerlendiriliyor / 53

Sunum II /119
György Lukács'a karşı
Bertolt Brecht/ 137
Brecht'le Söyleşiler
Walter Benjamin/171

Sunum III/196
Walter Benjamin'e Mektuplar
Theodor Adorno/221

Sunum IV/302
Baskı Altında Uzlaşma
Theodor Adorno/320
Bağlanma
Theodor Adorno/377
Sonuç Yerine Bazı Düşünceler
Fredric Jameson / 420

- **Ernst Bloch,** 'Discussing Expressionism' ilk kez 1938'de *Das Wort*'de, daha sonra 1962'de *Erbschaft Dieser Zeit*'de, yayımlandı.
- **György Lukács,** 'Realism in the Balance' ilk kez 1938'de *Das Wort*'de, daha sonra 1971'de *Neuwied-Probleme des Realismus*'da yayımlandı.
- **Bertolt Brecht,** 'Against György Lukács' ilk kez 1967'de *Schriften zur Kunst und Literatur*'da yayımlandı.
- **Walter Benjamin,** 'Conversations with Brecht' ilk kez 1966'da *Versuche über Brecht*'de yayımlandı.
- **Theodor Adorno,** 'Letters to Walter Benjamin' 1970'te *Über Walter Benjamin*'de yayımlandı. 'Reconciliation under Duress' ve 'Engagement,' 1961 ve 1965'te *Noten zur Literatur* II ve III'de yayımlandı.
- **Fredric Jameson,** 'Reflections in Conclusion' 1977.

Aralarındaki ilişkilerin tutarlığı nedeniyle seçilmiş olan bu metinler, Anya Bostock, Stuart Hood, Rodney Livingstone, Francis McDonagh ve Harry Zohn tarafından İngilizceye çevrilmiş, çevirilerin editörlüğü Ronald Taylor tarafından yapılmıştır.

- **Rodney Livingstone, Perry Anderson ve Francis Mulhern** metinlerin biyografik ve kültürel arka planını tanıtmak amacıyla 'Sunum' yazılarını kaleme aldılar.Bu metinlerden çıkarılabilecek güncel bir sonucu ise, denemesinde, **Fredric Jameson** dile getirmektedir.

Geçmişe Bakmanın Zorunluluğu

Ahmet Oktay

Marksizmin politik kuramı ile estetik kuramı arasındaki ilişkinin başından itibaren gerilimli olduğunu söylemek mümkün görünüyor. Gerçekten de dünyayı dönüştürmek isteyen marksizm, kitleleri 'bilinçlendirme' sorunu dolayısıyla, yararcı ve görevci anlayışlara yakın durmak zorunda kalmış, modernist akımlara karşı mesafeli olmaya özen göstermiştir. Daha 1890'larda Alman Sosyal Demokrat Partisi içinde işçi sınıfının eğitilmesi için edebiyatın bir *araç* olarak kullanılması gerektiği yolunda tartışmalar yaşanmıştır. *Neue Zeit*'da bizzat Wilhelm Liebknecht avangard burjuva sanatının kötümserliğine karşı çıkmış, çöküş halindeki burjuvazinin eleştirilmesinin yeterli olamayacağından söz etmiştir. Edebiyatın ve sanatın 'açıkça' sosyalist bir içerik yansıtması, dahası propagandacı bir tavrı benimsemesi gerektiği düşüncesi, siyasal önderlerce savunulmuştur. İşçi sınıfının siyasal bilincini ve kararlılığını sarsıntıya uğratabilecek biçem ve biçimler hemen her zaman kuşkuyla karşılanmıştır. Edebiyatın, sanatın negatif değil pozitif bir içerik yansıtması gerektiği yolundaki bu eğilim, 1934'te Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde 'Sosyalist Gerçekçilik'in kabul edilmesiyle, bir parti ideolojisi olarak *resmileştirilmesiyle* son bulacaktır bilindiği gibi.

Sovyet Bloku'nun ve reel sosyalizmin çöküşü ve küreselleşme söyleminin yükselişiyle birlikte siyasal bir hareket olarak marksizmin de tarih sahnesinden silineceği yolundaki burjuva beklentisi, görüldüğü kadarıyla gerçekleşmedi. Bütün olumsuz gelişmelere rağmen marksizm 'kurtuluş' umudunun itici gücü ve ezilen sınıf ve kesimlerin bağlanabileceği bir alternatif olmayı sürdürüyor. Ama hemen söylenmeli: Maddi ve somut koşullardaki değişmeler, iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, edebiyat ve sanatın üretim koşullarında da evrilmeye yol açtı. Artık dönüştürülmesi gereken dünya, bırakın 19'uncu yüzyılı 20. yüzyılın dünyası bile değil. Marksizm, tam da bu yüzden, kendini yenilemek zorunda. Bu yenilenme, ancak geçmişin düşüncelerinin yeniden eleştirel bir gözle değerlendirilmesi sayesinde sağlanabilir.

Estetik ve Politika adını taşıyan bu derleme, Moskova'da Almanca olarak yayımlanan ve sürgündeki antifaşist yazarların organı olan *Das Worth* dergisinde 1938 yılında patlak veren dışavurumculuk tartışmasına ilişkin ünlü metinleri bir araya getiriyor ve sorunu tarihsel bir perspektiften görebilmeyi sağlıyor. Bu tartışmanın odağında, o tarihlerde siyasal düzeyde de etkin bir rolü olan György Lukács ile yine bir filozof olan Ernst Bloch durmaktadır. Dışavurumculuğa karşı olan Lukács, bu akımın öznelciliği savunduğunu ve gerçekliği görmezden geldiğini öne sürmüş, halk kitlelerinin deneyimlerinin olumlanması gerektiğini, tek 'estetik form' olduğuna inandığı gerçekçiliğin benimsenmesini vurgulamıştır. Bloch ise dışavurumculuğun burjuvazinin çözülme ve yıkım sürecine girdiği ve kitlelerin de

devrimci mücadele için henüz yeterli olgunluğa ulaşmamış bulunduğu bir dönemin bunalımlarını yansıttığını ve somut koşullara bir tepki olduğunu savunmuştur. Tartışmaya katılan Bertolt Brecht ise Lukács'ın hayli tutucu sayılabilecek biçim ve biçem anlayışına karşı çıkarak, 'yenilikçi' yöntemlerden yana bir tavır sergilemiştir. Kitapta yer alan Theodor Adorno'ya ait metinler tartışma alanının ufkunu genişleten, savaş sonrası dönemin sorunlarına da ışık tutabilen ya da beliren yeni olguları sorunsallaştıran yazılardır.

1938'deki gerçekçilik/dışavurumculuk tartışmasının ard-alanında faşizmin emperyalist yayılmasının ve anti-faşist mücadele koşullarının bulunduğunu unutmamak gerekir. Kominternin faşizm yorumları ve Halk Cephesi politikaları, bu edebi tartışmanın doğrudan belirleyicisi olmuştur denebilir. Bu tartışmada en dikkat çekici olan, daha çok resim alanında etkin rol oynayan ve en başarılı ürünlerini bu alanda veren dışavurumcu hareket konusunda Lukács'ın suskunluğudur. Lukács, dışavurumcu ressamların yapıtları üzerinde hiçbir yorum ve eleştiri yapmaz. Lukács'ın resim ve şiir konusundaki bu suskunluğunun onun estetik kuramının en zayıf noktasını oluşturduğunu yeri gelmişken vurgulamak gerekir.

Estetik ve Politika'da yer alan Bloch, Lukács, Brecht ve Adorno'nun metinlerinin hem kuramsal, hem tarihsel arka planlarının anlaşılmasını sağlayan "Sunum" yazıları da dikkatle okunması gereken metinlerdir. Rodney Livingstone, Perry Anderson ve Francis Mulhern tarafından yazılan bu sunumlar, kültürel ve yazınsal olguları yetkinlikle betimliyor. Fredric Jame-

son'un "Sonuç Yerine Bazı Düşünceler" başlıklı yazısı ise tartışmanın 1970'lerin sorunları çerçevesinde bir değerlendirmesini içeriyor, devrimci ve yenilikçi bir edebiyat ve sanatın nasıllığı konusunda bazı içgörüler geliştiriyor. Jameson'un bir vurgusu anımsanabilir: "Kuşkusuz, diğer gerçekçilik anlayışları, diğer siyasal/estetik anlayışları için de yolların açık tutulması gerekir".

Estetik ve Politika'daki metinlerde geliştirilen düşünceler, savunulan konumlar bugün de öğretici ve aydınlatıcıdır. Teknolojinin bunca genişlediği ve geliştiği bir dönemde, emperyalizmin günümüzde aldığı biçimlerin küreselleşme sürecinde ürettiği kültürel ve düşünsel koşulların yeni bakış açılarına zorladığı bir zamanda, edebiyatın, sanatın politikayla ilişkileri üzerinde de gerçekliğin yansıtılmasına, betimlenmesine; yabancılaşma ve şeyleşme olgularının sanatsal gösterimine ilişkin yöntemler ve pratikler üzerinde de yeniden düşünmemiz gerekiyor. Zamanımızın devrimci ve yenilikçi edebiyatının nasıl oluşturulabileceği, oluşturulması gerektiği sorusuna bulunabilecek olası birkaç yanıt, böyle bir çalışmayı gerektiriyor.

Tarihin 'verili' bir doğrultusu, bir amacı bulunmuyor. İnsanlar, Marx'ın dediği gibi, tarihlerini kendileri yapıyor ama koşullarının olanak verdiği ölçüde ve o koşullar aracılığıyla yapıyor. Bize düşen, geleceği kurabilmek için geçmişi yeniden okumak, değerlendirmek ve yeni yollar bulmaktır.

Estetik ve Politika, kültür ortamımızın alabildiğine magazinleştirildiği ve görselleştirildiği bir dönemde, bir direniş ve hayırlama ruhunun benimsenmesini sağlayacak 'entelektüel' bir zemin oluşturuyor. İlk Türkçe

baskısı 1985 yılında yapılan bu kitabı çevirerek Ünsal Oskay'ın düşünce yaşamımıza katkıda bulunduğunu söylemek gerekir. *Estetik ve Politika,* son yıllarda çevrilen postmodernizme ilişkin kitaplar ve geliştirilen eleştiriler göz önüne alınarak okunursa, tartışma ufkunun çok daha genişleyeceğinden kuşku duymuyorum.

Şükranla Anmak İstediklerim

Estetik ve Politika'yı çevirdiğim için mutluyum. Bu mutluluğumu, başta karım *Feryal Ümit Oskay* ve asistan arkadaşım *Aydın Uğur* olmak üzere, birçok arkadaşıma borçlu olduğumu biliyorum.

"İletişim Teorileri"nden gelen biri olarak 'sanat' ve 'estetik' sorunlarıyla ilgilenmemde karımın önemli yeri vardır. Onunla, 1974 yılından itibaren, ilgi alanlarım genişledi.

Aydın Uğur, bir 'mütercim' olarak hala benden ümidini kesmediğini sandığım *Mete Tunçay*'ın deyişiyle "okumayan, hatırlayan" bir bibliyoman olarak duyduğu heyecanla bütün çevirimi baştan sona okudu. Ben 'hatalarımda' ısrar ettiğim için, onun 'suçu' gene de azdır...

Öğrencilerim, arkadaşlarım *Şule Öğretmenoğlu, Mehmet Abaylı, Sevinç Çor* metinleri defalarca daktiloya çektiler. Çevirinin, çabuk ve iyi bir metin olarak yayımlanmasında benden daha da heyecanlı idiler...

Hiç tanımadığım ama yazılarını, çevirilerini heyecanla okuduğum iki kişi daha var anmak istediğim. 1940'ların *Tercüme* dergilerinde İtalyan estetikçisi Leopardi'den fragmanlar çeviren *Orhan Burian* ve aydın olmak isteyen, sosyal bilimci olmak isteyen birinin sanat ve kültür sorunları ile ilgilenmesi gerektiğini bana öğreten *Ahmet Hamdi Tanpınar*...

.....

Ayrıca, belirteyim: *Mîna Urgan, Süheyla Öncel, Berna Moran, Mehmet Fuat, Murat Belge, Ahmet Oktay, Lâle Müldür, Fatih Özgüven, Ahmet Cemal, Akşit Göktürk, Tomris Uyar, Fethi Naci* ve *Aziz Çalışlar*'ın yazıları, çevirileri, tartışmaları olmasaydı *Estetik ve Politika*'yı bu kadar severek çeviremeyecektim.

Estetik ve Politika'da tartışılan konuların 1980'lerde olsun 'gündemimize' girebilmesinde onlara çok şeyler borçlu olduğumuzu biliyorum.

Estetik ve Politika'nın 'sanat' sorunlarının politik 'iman' sorunlarından farklı bir biçimde ele alınması gerektiğini anlamamıza yardımcı olacağını umuyorum. Bunu, ikisini karşıt saydığım için değil; ayrılıkları içinde yakınlıkları olan iki alan saydığım için söylüyorum.

Son olarak, *Metin İlkin*'e teşekkür etmek istiyorum. Bilgisi, sabrı ve titizliği için...

Ünsal Oskay

Sunum I

Fredric Jameson

Ernst Bloch ile György Lukács arasında, 1938 yılında dışavurumcu akım üzerine tartışmalar çağdaş Alman yazınının en önemli ve öğretici deneyimi olmuştur. İki düşünür arasındaki bu görüş ayrılığının başlattığı tartışmalar, Alman yazınının bu iki önde gelen kişiliğinin entelektüel gelişimlerinin ve siyasal gelecekleriniin de bu noktada kesişmekte oluşu yüzünden, günümüze dek sürmüş bulunuyor. Lukács'ın yaşamı, yazar ve düşünür olarak yazdıkları, ana çizgileriyle, Anglo-Sakson dünyasınca biliniyor günümüzde. Fakat yakın arkadaşı ve onunla aynı yılların düşünürü olan Bloch için bu pek söylenemez. 1885 yılında, Rhineland'ın Ludwigshafen'ında bir demiryolu memurunun çocuğu olarak dünyaya gelen Bloch, Bavyera'da Wurzburg ve Münih'te okumuştur. Öğreniminin bitiminden hemen sonra çok değişik alanlarda parlak çalışmalar yapmaya başlamıştır. Felsefe, fizik ve müzik üzerinedir bu çalışmaları. Lukács ile tanışması, henüz yirmi yaşlarının başlarındayken, Berlin'de, Georg Simmel için düzenlenen bir gecede olmuştur. Bunu, daha sonra Budapeşte'yi ziyaretindeki buluşmaları izlemiştir. Ama bu iki düşünürün arasında yoğun bir felsefi yakınlık oluşması, 1912'den 1914 yılına kadar Heidelberg'deki iki yıl

boyunca aynı evde oturdukları, daha sonraki günlerde olmuştur. Sonraki yıllarda her ikisinin de izleyecekleri gelişim çizgisi açısından bakılacak olursa, bu beraberliklerinde birbirlerini etkileme biçimleri paradoksal bir görünümde olmuştur. Lukács'ı, Hegel'i ciddi bir biçimde incelemeye Bloch yöneltmiştir; Hıristiyan mistisizmine, özellikle Kierkegaard ve Dostoyevski'deki mistisizm üzerine eğilmeyi Bloch'a telkin eden de Lukács olmuştur.[1] O günlerin Heidelberg'indeki Max Weber çevresindeki diğerleri gibi, bu iki genç adamı da, devrim öncesi günlerini yaşamakta olan Rusya yakından ilgilendirmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın patladığı günler bu iki düşünür arasındaki ilk görüş ayrılığına neden olmuştur. Lukács askere çağrı duyurusunun hemen ardından Macaristan'a dönmüştür. Bloch ise, Lukács'ın davranışını fazla anlamlı bulmadığı gibi, çok daha radikal bir tutumla, savaşa katılmayı reddederek İsviçre'ye gitmiş, devrimci yenilgicilerin (teslimiyetçilerin) yolunu izlemiştir. Bununla beraber bu ilk görüş ayrılığından dört yıl sonra bile Lukács, gene de, Bloch'a, estetik üzerine hazırlamayı düşündüğü kitabın müzikle ilgili bölümlerini yazmasını önerebilmiş; bu çalışmayı onunla birlikte gerçekleştirmek istemiştir. Bloch'un önemli ilk çalışması olan *Der Geist der Utopie* (1918) arkadaşına içtenlikli övgülerle doludur. Bu çalışma dinsel-mesihçe fikirleri ile, henüz fazla gelişkin olmayan, 'sosyalist fikirlerin yabanıl bir sentezi olmuştur. Savaştan sonra Lukács, Macar Komünist Partisi'ne girmiş, Komün için savaşmış; daha sonra, 1920'ler boyunca,

---

[1] Bloch'un Lukács ile tanışıklığının ilk yılları için bkz. Michael Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels revolutionaires*, Paris, 1977, s. 292 300.

sürgünde parti örgütçüsü ve Üçüncü Enternasyonal'de Marksist kuramcı olarak çalışmıştır. Bloch ise, tersine, Almanya'da Alman Komünist Partisi'ne girmemiş, kayıtlı bir militan olmak yerine heterodoks bir sempatizan, hiçbir zaman kendini uzak tutamayacağı devrimci romantizmin bir sözcüsü olarak kalmış; Weimar Almanyası'nın deneysel ve ezoterik edebiyat çevrelerine yakınlığı olmuştur.[2] Bu iki düşünürün felsefi çizgileri (yörüngeleri), edebiyatla ilgilenme noktalarından itibaren, birbirinden gitgide artarak ayrılmaktadır. Bu noktadan itibaren, Lukács geç-dönem Hegel'in gerçekçiliğini yüceltmekte, Bloch ise Schopenhauer'in bu gerçekçiliğe yönelmiş bulunduğu irrasyonalist tepkiyi destekleyen bir çizgi izlemektedir. Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra Almanya'yı terk etmek zorunda kalmışlardır. Bloch, Prag'a, Lukács ise Moskova'ya gitmiştir. Faşizmin yengi kazanmasına karşı tepkilerinin birbirinden, vurguladıkları noktalar bakımından, çok farklı olduğu uzun sürmeden anlaşılmıştır. Bloch'un 1934 yılında mültecilik günlerinde yayımlanan kitabı *Erbschaft dieser Zeit* kaleydoskopik bakışlı aforizmalardan ve 1920'ler Almanyası'ndaki kültürel hayattan alınmış kısa kısa gündelik görüntülerden oluşmuştur. Amacı, daha sonra faşizm tarafından ele geçirilip kullanılacak olan Alman küçük burjuvazisinin başkaldırışındaki –bu başkaldırıdaki öğeler irrasyonel idiyse de– özgün pro-

[2] Örneğin, Walter Benjamin'in arkadaşlarındandı. Lukács yeraltı kimliğiyle Viyana'da yaşarken, Benjamin, Bloch ile Lukács arasında bir keresinde gizli kişisel aracılık da yapmıştır. 1920'lerin sonlarında Bloch ve Benjamin birlikte uyuşturucu almışlar, bu deneyimlerini birlikte yorumlamışlardı. Bu, o zamanın küçük 'serüvenlerinden' sayılan bir şeydi.

testocu öğeleri anlamaya çalışmak olmuştur. Bloch'a göre, Rusya'da nasıl köylülüğün başkaldırı öğelerini anlamak ve bunlara sahip çıkmak önem taşımışsa, Almanya'da da yoksulluğa sürüklenen küçük burjuva kitlelerinin başkaldırısındaki öğeleri anlamak ve bu kesimin işçi sınıfının yanında yer almasını sağlamak Almanya'daki devrim için büyük önem taşımaktaydı. Öte yandan Lukács ise daha 1931'den itibaren, ilerki yakın yıllarda gerçekleştirilecek olan Halk Cephesi'nin kültür politikasını haber veren bir edebiyat anlayışını oluşturmaktaydı. 1931'de bu işe başladığında Komintern'de Üçüncü Dönem sekterciliği egemendi. Sekterci tutumu savunanların baş lafı özetle şu oluyordu:

Aydınlanmanın klasik mirasına saygıya devam, buna irrasyonalist sızma ve bulaşmaların önlenmesi ve reddedilmesi, yenilikçi (modernist) edebiyat eğilimlerinin irrasyonalizm tarafından özümsenmesinin reddi, irrasyonalizmin faşizmle bir ve aynı sayılması. Nazi diktatörlüğünün kuruluşunu tamamlamasının ardından, Lukács'ın önemli çalışmalarından ilki, Alman kültürü içinde bir olgu olarak dışavurumculuğun ortaya çıkış ve işleyiş nedenlerini alabildiğine sert bir tutumla ele alan uzunca bir yazı olmuştur. Bu çalışma, 1934 yılı Ocak ayında *International Literature*'de yayımlanmıştır.

Bu çalışmasında, Lukács, Wilhelm Almanyası'nın her gün biraz daha tufeyli rantiyeler toplumuna dönüşmüş bulunduğunu, ideoloji ile ekonomi ya da siyaset arasındaki bağıntıları görmezlikten gelen felsefe akımlarının (Yeni-Kantçılık, Machcılık, Dirimcilik* gibi) istilasına uğradığını, bu felsefelerin emperyalist

* *Vitalism* karşılığında kullanıyorum. (ü.o.)

toplumu bir tüm olarak eleştirel bir gözle görmeye ya da anlayıp kavramaya engel olduğunu belirtmiştir. Ona göre, dışavurumculuk da bu zihinsel bulanıklığın edebi bir yansıması olarak ortaya çıkmış bulunuyordu. Yaratıcı yöntemi ise biçimcilik ve soyutlamacılıkla erişilmek istenen bir özün yakalanmasına dayanıyordu. Dışavurumcular gerçekliğin tam da özünü (*kernel*) yakalamaktan söz ediyorlardı. Ama gerçekte, kendi içlerindeki tutkuları dile getiriyorlar; sözcükler, gösterenler olarak *(referentially)* değil dışavurumcu biçimde kullanıldığı için, tekbenci *(solipsistic)* bir öznelcilik içinde kapalı kalıyorlardı. Siyasal yönden, dışavurumcular savaşa karşı çıkmışlardı. Ama bunun dışında, diğer konulardaki zihin karışıklıkları Bağımsız Sosyalistlerin siyasal ideolojilerinin kültürel bir benzeri gibiydi. Dışavurumcular burjuvaziye atfettikleri olumsuz özellikleri, toplumda belirli bir sınıf biçiminde bulup bu kesimi somut olarak konumlayamıyorlardı. Öyle ki, kapitalist toplumun sorunlarını işçi sınıfının kusurlarından yola çıkarak sezinledikleri kimi arazlar aracılığı ile değerlendirmekte; burjuvazi-dışı kesimler arasındaki sınıf mücadelesinin de ardında, *ebedî* bir çatışmanın varlığından söz etmekteydiler. Burjuvazi-dışı kesimlere bir seçkinler kesimi gözüyle bakıyorlar ve Alman halkını bu kesimin yönetmesi gerektiğini söyleyecek kadar yoğun bir aldanıma sürüklenmiş bulunuyorlardı. Sonunda, faşizmin önündeki yolları açan da bu aldanımları olmuştu.

İlerki sayfalarda sunulan Bloch ve Lukács tartışmalarının temelini de, gene Nazilerin iktidara el koymalarının hemen ardındaki günlerde başlayan birbirine zıt

bu Bloch ve Lukács tartışmaları oluşturmaktadır. 1935'te Komintern, Halk Cephesi stratejisini uygulamaya başladı. Temmuz'da, Paris'te, "Kültürün Savunması için Uluslararası Yazarlar Kongresi" toplandı. Bu kongrede, anti-faşist yazarlar ve eleştirmenler için bir forum olarak, sürgünde bir Almanca edebiyat dergisi yayımlama kararı alındı. Değişik görüşlerin sözcüleri olarak bu dergiye üç kişi yayın sorumlusu olarak atandı: Resmî parti üyesi olmayan bir Marksist; Bertolt Brecht, Alman Komünist Partisi'nden Willi Bredel ve SSCB'ye yakınlık duyan bir burjuva; Leon Feuchtwanger. Dergi, Moskova'da yayımlandığı ve bu üç yazarın hiçbiri uzun süre işinin başında bulunamadığı için, bunların katkıları da, etkileri de değişik olmuştur. Brecht daha uzak kalmış, katkı olarak şiirler ve tiyatro oyunlarından bölümler göndermekle yetinmiştir. Bredel altı ay kadar Moskova'da kaldıktan sonra İspanya İç Savaşı'na katılmaya gitmiştir. Fiili denetim Piscator'un tiyatrosunda etkin bir rolü olan aktör ve gazeteci Fritz Erpenbeck'e kalmıştır. Erpenbeck ise, önemli bütün konularda Lukács'ın görüşlerine yakın görüşleri olan biriydi.

Bu görüş ayrılığından sonra, yavaş yavaş Lukács'ın görüşleri etkinlik kazanmaya başlamış ve 1937'de, Komintern'in Yedinci Dünya Kongresi'nden iki yıl sonra Alman dışavurumculuğuna karşı *Das Wort*'ta eşgüdümlü bir saldırıya başlanmıştır. Bu saldırının başlama işaretini veren Alfred Kurella olmuştur. Daha sonraları Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde önemli bir kişi olan ve o günlerde Lukács'ın tilmizleri arasında yer alan Kurella, 1934'te Lukács'ın yazdığı uzun bir incelemeden yararlanarak hazırladığı bir yazıyla dışavurum-

culuğun bütün miras ve geleneğine karşı yoğun bir eleştiri başlatmıştır. Kurella'nın makalesinin ardından, çok sayıda, yanıt niteliğinde yazılar gelmişse de bunların ancak bazıları yayımlanabilmiştir. Bunların arasında eski dışavurumculardan Wangenheim, Leschnitzer ve en önemlisi Herwarth Walden'in –bu sonuncusu *Der Sturm*'un (1910-1932)* yayıncısı olarak dışavurumcuların ve kübizm gibi Almanya dışında ortaya çıkmış yabancı akımların ürün ve çalışmalarının yayımlanmasında çok önemli rolü olmuş biriydi– yanıtları da yeralmıştır. Ayrıca Johannes Eisfer gibi, Brecht'in arkadaşlarının yazdığı makaleler ile, aralarında Bela Balazs'ın da bulunduğu modernizmin savunucusu birçok yazarın makaleleri de yayımlanmıştır. Ama bu yanıtların en şiddetlisi Bloch'tan gelmiştir. Bloch, yanıtında Kurella'yı kaale bile almadan, dışavurumculuğa karşı açılan bu polemiğin kaynağının Lukács olduğunu kabul ederek, doğrudan doğruya Lukács ile tartışmaya girişmiştir. Lukács'ın öfkelenmesine ve uzunca bir karşı-yazı yazmasına yol açan, işte, Bloch'un bu yanıtı olmuştur.

Dışavurumculuğun Almanya dışındaki bu Alman düşünürler arasında niçin bu denli yoğun tartışmalara yol açtığı sorulabilir. Dışavurumculuk akımı 1906'dan 1920'lerin ilk yıllarına kadar ortaya çıkıp gelişmiştir. Karmaşık bir biçimde aralarında bağıntılar olan küçük topluluklardan meydana gelen bir akım olan dışavurumculuğa görsel sanatlar, müzik ve edebiyat ile uğraşanlar katılmış bulunuyordu. *Die Brücke* ve *Der Blaue*

---

* Der Sturm: *"Fırtına"* ve *"Hücum Kolu"* anlamında bir akımın (*Sturm und Drang*) adını taşıyan o günlerin dergisi... (ü.o.)

Reiter sanatçılarının çoğu 1930'lara kadar etkinliklerini sürdürmüşlerse de, bunlar, esas itibariyle, I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllara ait olgulardı. Dışavurumculuğun önde gelen şairlerinin çoğu savaştan önce ya da savaş yıllarında ölmüşler (Heym, Stadler, Trakl, Stramm), ya da dışavurumculuk akımını terk etmişlerdi (Werfel, Benn, Döblin). Akımın önemli en son ürünleri, geçmiş bütün bir dönemin şiirlerinden derlenmiş bir antoloji olan *Menschheitsdämmerung* (1920) ile, Toller'in ve Kaiser'in tiyatro yapıtlarıydı. Dışavurumculuk akımının sınırları biraz geniş tutulacak olursa Karl Kraus'un *İnsanlığın Son Günleri* ile, Bertolt Brecht'in ilk yapıtları da bu akıma ait sayılabilir. Dışavurumculuğun ömrünü tamamlayıp tüketmesinin pek çok nedenleri vardır. Bu nedenlerden biri de I. Dünya Savaşı olmuştur. Dışavurumcular, savaşı önce olumlu karşılamış; fakat sonra karşı çıkmışlardır. Savaşın sonu ise onların da sonunu getirmiştir. "Milletler Cemiyeti"ni, yepyeni bir insanlık rüyası olarak yıllarca içlerinde yaşattıktan sonra, bu rüyanın boşa çıkması büyük bir düş kırıklığına uğratmıştır dışavurumcuları. Ayrıca, 'dadacılık' ve 'gerçeküstücülük' gibi daha köktenci akımların ortaya çıkışları da, dışavurumculuğun yerini bu akımlara kaptırması bakımından, önemli bir olgu sayılmalıdır. Sonra, o sıralarda Almanya'da ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik *(Neue Sachlichkeit)* akımının sinik realizmi ve anti-devrimci havası dışavurumculuğun idealizmini safdilâne bir teatrallik durumuna indirgemişti. Son olarak da, Nazilerin iktidara el koyması bu akımın hayatta kalan üyelerinin ya susmasına, ya ülke dışına kaçmasına yol açmış, bir kısmı ise hapse atılmıştı.

Ama bütün bunlara karşın dışavurumculuk böylesi bir sonuçla dağılıp ortadan çekilmesinden sonra da, Almanya'da ortaya çıkmış ilk modern sanat akımı olduğu için, zihinlerde unutulmaz bir yer kazanmıştır. Bu nedenle, Bloch ile Lukács ve bu ikisinin 'müritleri' arasında dışavurumculuğun başına gelenler üzerine açılan bu tartışmalar ve bu tartışmalarda ileri sürülen savlar, esasında, yenilikçiliğin *(modernism)* tarihsel anlamı, üzerinde açılmış bir tartışma oluyordu. Bloch'un dışavurumculuğu savunmaya başlarken yazdığı ilk yazı, Lukács'ın bu akımın ürünlerine özellikle dışavurumculuğun en kalıcı ürünlerinin ve başarılarının görüldüğü ve Lukács'çı estetiğin en yetersiz kaldığı resim sanatındaki yapıtlarından (Marc eskiden beri Bloch'un hayranlık duyduğu bir ressamdı)[3] uzak kalışına değinen bir karşı-saldırı olmuştu. Ayrıca, Bloch bu akımın emperyalist savaşa karşı çıktığını; bu nedenle ideolojik yönden doğru bir çizgi izlemiş bulunduğunu; burjuvazinin kültürel dünyasının çözülme ve yıkım içine sürüklendiği ve devrimci proletaryanın ise henüz olgunlaşmamış bulunduğu geçiş döneminin bunalımlarına sanat alanında gösterilen bir tepki olduğunu savunmuştur. Son olarak da, dışavurumculuğa o sıralar yöneltilen seçkincilik ve kültürel nihilizm eleştirilerini karşılamak için bu akımın derinindeki örtük hümanizmini, sanat ve dekorasyon işlerinde popüler ve geleneksel çizgiden kopmama özencini vurgulamıştır. Lu-

[3] Bloch, daha sonraları, 1916'daki *Blaue Reiter* sergisinde duyduğu heyecan ve sevgiyi Lukács'a ifade ettiğini; onun ise, bu sergideki resimleri "aklını yitirmiş çoluk-çocuk resimleri" olarak nitelediğini söylemiştir.

kács bunlara yanıt vermemiştir. Bloch'un çağdaş toplum yaşamının bölüntülendirilmiş *(fragmentary)* bir nitelik taşıdığı yolundaki görüşlerini yanıtlarken ise, kapitalizmin bir bütün oluşturucu yapıya sahip olduğunu; bunun, tam da, özellikle Bloch'u yaşamın bölüntülere uğramış olduğundan söz ettiren bunalım dönemlerinde daha bir görünür hale geldiğini söylemiştir. Lukács'a göre dışavurumcu sanata özgü öznelcilik, bu önemli gerçeği bütünüyle görmezden geliyor ve bütün bir sanatın ereği olan gerçeği aslına uygun olarak yansıtmaktan kaçınıyordu. Ayrıca, gene Lukács'a göre, sanatta 'popüler' özelliğin bulunmasının anlamı da dışavurumcuların aklın etkisinden uzak bir fevrilik ya da taşkınlık gösterisinden çok daha başka bir şey olmak gerekirdi. Özgün bir popüler sanatın seçkin özelliği halkın en *progressive* deneyimlerini olumlaması ve 'halk' için gerekli estetik form olan gerçekçilikle yakın bağıntılar içinde bulunması olmak gerekti, Lukács'a göre. Bloch'un bu tartışmalarında Lukács'ın eleştiri yöntemine ilişkin yorumlarına katılmayan pek az kişi olmuştur. Lukács, yaptığı eleştirilerinde, genellikle ideal bir tip oluşturur (inşa eder); ve, incelediği sanat ürününü, oluşturduğu bu ideolojik alt-katman üzerinde, kendi siyasal-ideolojik konumu açısından kolektif bir biçimde değerlendirirdi. Bu inceleme ve değerlendirmelerinin sonucu ise, çoğu kez, metnin değişik iki anlama gelecek şekilde yorumlanması ya da indirgemecilik sayılacak biçimde değerlendirilmesine varacak kadar vahim bir yanlışlık olur; sanat ürünlerini tek tek ele alıp belirli bir yapıtı incelediğinde ise tam bir körleşme içine saplanırdı. Bloch'un arkadaşlık yüzünden açık

açık söyleyemediği bu durumu, daha sonraları, Adorno apaçık ve tam olarak ortaya koymuştur. Bloch ile Lukács arasındaki bu, eleştiride izlenen, yöntembilimsel farklılığın yalnızca teknik nitelikte kalmayan bir farklılık olduğu açıktır. Lukács için edebiyat tarihi düzenli ve tekanlamlı *(univocal)* bir geçmişe dayanmakta ve edebiyat tarihinin bu geçmişinin anlamı ve değeri kendisini belirleyen asıl tarih tarafından saptanmış bulunmaktadır. Geçmişin *'progressive'* dönemlerinden günümüze kadar gelebilmiş bulunan gelenek de, kuşaktan kuşağa aktarılmış zorunlayıcı normlardan oluşmakta; her yeni kuşak, kendisine bırakılan bir edebiyat mirası gibi, bu geleneği onurla devralmaktaydı. Bloch'a göre ise, öte yandan, edebiyat tarihi hiçbir şeyin basit anlamda 'geçmiş' sayılamayacağı, hele hele bir komutlar ya da yönergeler dizgesi sayılamayacağı, olanaklarla dolu bir *Erbe*, 'bir birikim yeri'ydi. Bu nedenle edebiyatın gelişmesinde hiçbir yapıt ideolojik değişim-değeri üzerinden bir başka benzeriyle eş tutulamaz; ya da şu yahut bu estetik düstura *(canon)* bakarak ayrıklığı nedeniyle tümüyle bir yana bırakılıp atılamazdı. Bu nedenle, eleştiride odak noktasının her ürünün, her yapıtın kendi bireysel varlığı olması gerekirdi. Bu nokta ise Lukács'ın açıklamalarının en zayıf kaldığı nokta oluyordu. Ama, öte yandan, belirtilmesi gerekir ki, Lukács'ın sorunu büyük çalışmanın ölçülerine denk düşecek bir boyut taşımaktaydı. Lukács, ideoloji ve edebi formlar arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya yönelik ve düzyazı türünün sistematik tarihinin öğelerini oluşturmak isteyen –bu işi çağdaşı olan hiçbir başka çalışma yapabilmiş değildir– bir büyük çalışma yapmaktaydı. *Tarihi Roman* adıyla

bilinen bu çalışması Lukács'ın Bloch'a karşı yanıt yazısını yazdığı sırada devam etmekteydi. Bu nedenle Lukács'ın Bloch'a yanıtında bu sorunu ele alış tarzı ve süreci *Tarihi Roman* çalışmasıyla içsel bir tutarlılık taşıyor ve onunla aynı ereğe yönelik bulunuyordu.

Ele alış tarzı onun bu konuda yapmakta olduğu ve çağdaşı başka hiçbir 'çalışmanın' gerçekleştiremediği bir iş olan *"düzyazı türünün sistematik tarihinin öğelerini ortaya koymak ve ideoloji ile edebi form arasındaki ilişkileri açıklamak"* amacı taşıyan çalışmalarıyla aynı hedefe yönelik, onlar kadar hedefi büyük tutulmuş bir 'soruna bakış biçiminden' kaynaklanmaktaydı. Gerçekten Bloch'a yanıtıyla, aynı dönemin ürünü olan *Tarihi Roman* çalışması, ideoloji ve edebi 'form' arasındaki ilişkileri ortaya koymak açısından olduğu kadar, düzyazı türünün sistematik tarihinin oluşturucu öğelerini ortaya koymak açısından da Lukács'ın bu çalışmalarının en güçlü örneği olmuştur.

Bloch ile Lukács arasındaki tartışmaların can alıcı noktası olan dışavurumcu sanat ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki üzerinde uzlaşmaya varmak mümkün olamamıştır. Bloch'un dışavurumculuğu savunmasında Lukács'ın estetik öncüllerine doğrudan doğruya değinilmiştir. Lukács'ın, heterojen materyalin ve kavramsal önermelerin *(conceptual statement)* ayıklandığı organik ve somut ürünlerde sanatın yüklenmesi gereken işin nesnel gerçekliği yansıtmak olduğu yolundaki estetik öncüllerinin üzerine gitmekten kaçınan Bloch, bunun yerine, dışavurumculuğun temelindeki yaşam deneyiminin tarih yönünden taşıdığı otantikliği vurgulamakta ısrar etmiştir. Böylece, çağdaş toplum yaşamın-

daki bölüntüleşme (fragmanlaşma) olgusunun öznel izleniminin kuramsal yönden temelsiz bir açıklama olarak kaldığını; bir sanat olarak, toplumsal bütünün mahiyetini temsil edebilmekten uzak, dışavurumculuğun geçerli bir sanat akımı olamayacağını Bloch'a hatırlatmak Lukács için hiç de zor olmamıştır. Bloch'un bu tartışmalardaki 'girişiminin' sonucu, bu nedenle, Lukács'ın dikkatini de, kendisininkini de bu iki düşünür arasındaki tartışmalardaki en can alıcı konulardan başka tarafa çekmek olmuştur. Lukács, Bloch'un savunmasındaki toplumsal bütünün 'birliğini' (*unity*) vurgulamanın izlenimci niteliğine takıldığı için bu düşünürün görüşlerindeki temel noktayı; yani bu 'birliğin' indirgenmez bir 'çelişkinliğe' sahip olduğunu söylediğini fark edememiştir. Bu şekilde çelişkinin sanatsal anlatımla temsil oluşuna ilişkin sorunların üzerinde durulması fırsatı da kaçırılmıştır. Bloch'un montajla ilgili değinmeleri içeriksiz kalmış, Lukács'ın gerçekçi estetiğinde ısrarla üzerinde durulan çelişkinin temsil olunuşu sorunu açıklığa kavuşturulamamıştır.

Lukács ile Bloch arasındaki tartışmaların açıkça görülen siyasal-kültürel bağlamı Halk Cephesi sorunu olarak tezahür etmiştir. Gerçekten de, bu o dönemin Halk Cephesi yandaşı kültürel tartışmalarda en önemli yeri almıştır. Fakat belirtmek gerekir ki, Bloch'un incelemesi de, Lukács'ın incelemesi de işte tam bu noktada yetersiz kalmıştır. Lukács, Bloch'un dışavurumculuğun popüler niteliği ve popüler zenginliklerden yararlanması konusunda ileri sürdüğü görüş ve kanıtların tümüyle indî ve keyfi şeyler olduğunu ve yenilikçiliğin (*modernism*) genel olarak seçkinci ve pratik yönden her

yönüyle halktan yabancılaşmış bir akım olduğunu söylemekte ne denli haklıysa, kendisinin ulusal popüler geleneklere, özellikle Alman popüler geleneklerine bakışı da o denli beceriksiz ve yetersiz kalmıştır. Aslında, Brecht'in göstereceği gibi 'popüler' bir edebiyat uygulamasının yolunu yordamını bulmak çözümü olanaksız bir sorun değildi. Ama Bloch ile Lukács arasındaki bu karşıt tezlerin sonul değerlendiriminin halk cepheciliğinin kültürel ve siyasal sınırlılıkları açısından yapılması gerektiğini de belirtelim.[4] Bu açıdan bakıldığında, Bloch ile Lukács'ın bu dönemdeki rolleri bir başka açıdan daha anlam kazanmaktadır. Nitekim, Lukács'ın makalesi ne denli esef edilecek durumda idiyse (çünkü, Lukács'ın bu konudaki genel savlarının düzeyce çok daha altındaydı ve Halk Cephesi sırasında Komintern'in resmî kültüründeki yönetim anlayışıyla maluldü), Bloch da zamanın bozucu etkilerinden o kadar etkilenmiş bulunuyordu. Gerçekten de, Bloch, Çekoslovakya'dan, gönüllü olarak, Moskova'daki mahkemelere yeminli tanıklık yapıyor; dışavurumculuğa karşı açılan kampanyaya karşı direnirken, düzmece resmî bir 'hikâye' olan Nazi-Japon bozguncu eylemleri mahkemelerinde tanıklık yapıyordu.[5] Lukács ise SSCB'deydi. Bu 'hikâyeye' inanmamıştı. Fazla bulaşmadan geçiştirmiştir bu mahkemelerin yapıldığı o günleri. Döne-

---

[4] Bu tür öncü çalışmalardan biri olarak, bkz.: Franco Fortini, *"The Writers Mandate and the End of Anti-Fascism"*, *Screen* 15, 1 (Bakar 1974), s. 33-70.

[5] Bkz.: Özellikle şu makaleler: "Kritik einer Prozesskritik" ve "Bucharins Schlusswort." *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus der Jahren 1934-1939*, Frankfurt 1972'de yeniden yayımlanmış bulunuyor.

min gerçek tarihine başvurulacak olursa, estetik alanda da, siyaset alanında da, her ikisinin de üzücü yanlar taşıyan bir çizgi izlemek zorunda kaldıklarını görüyoruz.

Dışavurumculuğun Tartışılması

Ernst Bloch

Üzerinden bunca zaman geçtikten sonra gene aynı konu üzerinde tartışmaların başlaması çok güzel. Daha dün denecek kadar önce bile böyle bir şey düşünülemezdi; *Der Blaue Reiter*[1] ölmüş bulunuyordu. Ama şimdi gene sesler duyuyoruz onun anısını hatırlatan, hem de, ille de saygılı bir dille olmaksızın. En önemlisi, bu geçmişte kalmış sanat akımı hâlâ sürüyormuş, hâlâ kendi çizgisinde etkinliğini koruyormuş gibi üzerinde uzun uzun duranların, çalışanların olması. Hiç kuşkusuz dışavurumculuk günümüzün sanat akımı değil artık; ama, hâlâ belirli bir varlığının söz konusu olup olamayacağı sorulabilir.

Ziegler bu sanat akımını, sayısı gitgide azalan yaşlı bir kuşağın unutulması güç bir anısı olarak gösteriyor.[2] Bu insanlar vaktiyle gençken bu akımların yarattığı heyecanı duyabilmiş kişilerdi. Şimdiyse, klasik mirastan yana olduklarını söylüyorlar. Ama, eski günlerde bağlandıkları bir inancın yıllar sonraki etkilerinden hâlâ

---

[1] *Mavi Süvari*, 1911'de Münih'te açıldı. *Die Brücke*'den sonra Alman Dışavurumcu resim sanatının ikinci önemli okuluydu. Wassily Kandinsky, Franz Marc ve August Macke başta gelen ressamlarıydı.

[2] Bernhard Ziegler ismi Alfred Kurella'nın takma adıydı. "Nun ist dies Erbe zu Ende"... makalesi *Das Wort*, 1937, cilt 9'da yayımlanmıştır.

rahatsızlık duyuyorlar. Benn –dışavurumculuğun bu en seçkin temsilcisi– faşizmde karar kıldı sonunda. Ziegler onun bu gelişme çizgisini izlemiş ve şu sonuca varmış bulunuyor: "Bu gelişme kaçınılmazdı. Öteki dışavurumcuların da bu noktaya varmayışları ise bunu bile yapamayacak kadar mantık dışı oluşlarındandır. Bugün artık dışavurumculuğun nasıl bir olgu olduğunu ve nereye vardığını biliyoruz. Mantıki sonucuna ulaştı, vardığı nokta faşizm oldu."

Bu nedenle Dışavurumculuğun yakın günlerde böyle tepkilere yol açması, insanların gösterdikleri olağan kişisel tepkinin de ötesinde, kültürel-siyasal boyutu da, anti-faşist boyutu da olan bir tepkidir. *İnsanlığın Sonu*,[3] Hitler'in doğuşu için gerekli önkoşullardan birini de oluşturmuştur. Ziegler için üzülecek olay, faşizmin öncesine ait yaptığı araştırmanın yayımlanmasından yalnızca birkaç hafta önce, Hitler'in Münih söylevinde ve orada düzenlenen sergide onları telin edip kendinden saymaması olmuştur.[4] Gerçekten de, dışavurumcuların

---

[3] *Menschheitsdämmerung* 1920'de yayımlanmış, Kurt Pinthus tarafından derlenmiş; Trakl, Benn, Werfel, Becker, Lasker-Schüler, Heym ve Stadler'den örnekler de ihtiva eden, zamanının en etkin dışavurumcu lirik şiir antolojisidir. Başlıktaki *Dämmerung* kavramı anlamı karışık bir kavramdır. Aynı anda, hem I. Dünya Savaşı'ndaki yenilgiden sonra insan soyunun sona erişi; hem de, bu sona erişten sonra, kefaretine kavuşmuş yeni bir insanlığın ortaya çıkışı anlamına gelmekteydi. [Bu sorunla ilgili olarak okunması gereken en yetkin kaynak, Walter Benjamin'in "Alman Faşizminin Kuramları" başlıklı incelemesidir. Türkçesi için, bkz.: Walter Benjamin, çev. ve der. Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Yayınevi, 1982).]

[4] Haziran 1937'de Naziler Münih'te Dejenere Sanat Sergisi açmışlardır. Bu sergide Almanya'daki müzelerden getirtilen yenilikçi (modernist) sanat ürünleri alay konusu edilerek eğlenilmiştir.

başına gelen bu olay bu gibi konularda yapılabilecek yanlış çıkarsamalara, aceleyle verilmiş olumsuz yargılara gösterilebilecek en ilginç örnektir.

Ama bu saçma durum bizim bugün dışavurumculuk konusunda bir değerlendirme yapabilmemize yeter mi? Gerçekten, Hitler'in dışavurumculuğu telin edişini kabullenmek Ziegler için şok olmuştur herhalde. Böylesine bir rastlantının insanı kahredeceğini söylemek bile gereksiz. Ama Münih'teki şarlatanın böyle yapmakta kendisine göre bir nedeni (bunun ne olduğunu anlamak çok zorsa da) olsa gerekti. Faşizmin nereden, nasıl geleceğini pek açıklamak istememiş de olabilir. İşte bu yüzdendir ki, sorunun özüne inmek istiyorsak Ziegler'in zamanlama şanssızlığına, ya da hatta yazdığı makalesine saplanıp kalmak yerine, Leschnitzer'in dışavurumcu liriklerin tümünün tartışılmasına katkıda bulunmaya yönelik, bu olaydan daha da önce yayımlanmış makalesinde sözü geçen tartışmaların başlangıcına kadar gitmemiz gerekiyor. Dört yıl önce *Uluslararası Edebiyat* dergisinde yayımlanan Lukács'ın "Dışavurumculuğun Yükselişi ve Düşüşü" makalesine daha önce atıfta bulunmuştuk. Dışavurumculuğun son defin törenindeki söylevin kavramsal çerçevesini de bu makale oluşturmaktadır. Lukács, hem Ziegler'in hem de Leschnitzer'in katkılarındaki entelektüel temelleri oluşturduğu için, ilerki sayfalarda biz de bu makale üzerinde duracağız. Lukács bu makalesinin sonuç bölümündeki yargılarında gerçekten Ziegler ve Leschnitzer'den daha ihtiyatlı davranıyor ve Dışavurumculuğun bilinçli eğilimlerinin faşizan sayılamayacağını; son tahlilde, olsa olsa, faşist "sentezin" oluşturucu öğelerinden biri, hem de fazla

önem taşımayan biri olduğunu söylüyor. Ama, genel olarak değerlendirilecek olursa, "Faşizmin dışavurumculukta kendileri için kullanabilecekleri bir miras bulmakta haksız sayılamayacaklarını" da söylüyor. Goebbels de bu akımda "bazı doğru fikirlerin tohumu"[5] olduğunu söylemiş; "gelişmiş emperyalizme denk düşen bir edebiyat akımı (!) olduğu" için, Lukács'a göre, dışavurumculuk irrasyonalist bir mitolojiyi kendisine temel almıştır. Yaratıcılık biçemi, daha çok, hissi, insiyaki *(emotive)*, retoriksel, aklın dışında bir bildirime dayanan ve heyecan uyandırmaya yönelik bir sözde-etkinleşim *(pseudo-activism)* görünümü taşımaktadır... Dışavurumcuların niyetleri eski uzak ataların gününe dönmekten söz edenlerin *(atavist)* niyetlerinin tam tersiydi. Fakat entelektüel yönden emperyalist asalaklıktan kurtaramadıkları ve emperyalist burjuvazinin ideolojik yozlaşmasıyla ortaklığa sürüklenmekten kendilerini alıkoyacak bir eleştiri getiremedikleri, direnemedikleri, hatta zaman zaman bu burjuvazinin öncüleri *(vanguard)* olarak davrandıkları için, yaratıcılık yöntemlerinin, faşizmin dekadans ve atavizmin sentezine dayanan demagojisinin hizmetine koşulmak zorunda kaldığı da bir gerçektir. Dışavurumculuk ile faşizmin görüşlerinin birbirine denk düşmesinin temelini de bu oluşturmaktadır. Dışavurumculuğun antitezi olan 'klasik mirasa' karşıtlıkta Lukács da Ziegler de eşit durumdadır. Bununla beraber, Lukács'da bu karşıtlık sansasyon ve ortalık karıştırmaya yönelik bir sergerde gazeteciliği düzeyini aşarak düşünsel bir temele oturtulmuştur.

---

[5] Goebbels'in 1933'te yaptığı bir konuşmadan.

Ne var ki, nesnel olarak bu antitezin ortaya konulup gösterilmesi pek kolay olmamaktadır. Lukács'ın makalesini ciddi bir biçimde önüne alıp okuyan tek bir kimse olamaz ki (bu gerçekten örnek verilebilecek bir şey, çünkü her şeyin aslı en öğretici olanıdır) bu makalede tek bir dışavurumcu ressama atıfta bulunulduğunu gösterebilmiş olsun. Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagall gibi ressamların makalede adı bile geçmiyor. Hele Schönberg'in çağdaş yapıtları gibi müzik eserlerinin ne adları var, ne sanları. Bunun hayret edilecek yanı, bu işin, resim sanatı ile edebiyatın çok yakın ilişkiler içinde bulundukları ve dışavurumculuğun edebiyatından çok resminin önem taşıdığı o günleri inceleyen bir incelemede yapılmış olmasıdır. Ayrıca, ressamlara göndermeler yapılmış olmasının, bunların bazı yapıtlarının kalıcı ve büyük oluşu nedeniyle, dışavurumculuğun böyle kolayca kategorik olarak yok sayılmasını önlemek gibi bir avantajı da olacağı açıktır. Fakat, bu da bir yana, edebiyat ürünleri bile, ne nitel ve ne de nicel olarak, gerektiği oranda dikkatle incelenmiş değildir. Bunlar bile tipik sayılamayacak sınırlı 'örneklemler' aracılığı ile incelenmekle yetinilmiştir. Trakl, Heym ve Else Lasker-Schüler'e hiç yer verilmemiştir. Warfel'in ilk yapıtlarına, birkaç pasifist şiir yazdığı için, şöyle biraz değinilmiştir. Ehrenstein ve Hasendever için de aynı durum söz konusudur. Johannes Becher'in ilk dönemdeki ve çoğu önemli olan şiirlerine yer verilmiştir. Ama bunlardan söz edilirken Becher'in dışavurumculuktan "zamanla uzaklaşabilmiş" bir şair olduğu ileri sürülmüş; Ludwig Rubiner gibi şairler arasına girememiş bir 'kıdemli şair'den, sırf soyut pasifizm

suçlamasını pekiştirmek amacıyla, hiç gerekmediği halde, bir sürü alıntılar yapılmıştır. Bu arada, ilginçtir, René Schickele'den de bir şiir alınmıştır. Bunun nedeni ise, Schickele'nin, hiçbir zaman dışavurumcular arasında yer almamakla beraber, (Herman Hesse ve Stefan Zweig gibi birçok değerli yazarlar, şairler gibi) soyut pasifistlerden biri oluşuymuş gibi görünüyor.

Bu durumda, Lukács'ın kendi görüşünü sunabilmek için kullandığı malzemenin ne biçim bir şey olduğu sorulabilir. Lukács, antolojilere yazılmış önsözleri ya da sondaki değerlendirme yazılarını, Pinthus'un yazdığı 'giriş' yazısını; Leonhard'ın, Rubiner'in, Hiller'in gazetelere yazdıkları yazıları, ya da bu tür şeyleri kullanıyor. Ama, konunun gerektirdiği ciddiyeti gösterip de dışavurumculuğun asıl önemli yapıtları üzerinde; zaman ve mekânın somut izlenimlerini dile getiren ve resme bakacak olan kişilerin de bu somut izlenim aracılığı ile realiteyi kendi başlarına canlandırıp inşa edebilecekleri muhayyile ürünü yapıtları üzerinde hiç durmuyor. Kullandığı malzeme baştan sona hep ikinci elden bilgi kaynaklarıdır; dışavurumculuk üzerine yazılmış kaynakları almakta, edebiyat açısından, kuramsal açıdan ve eleştirel açıdan yargılarını bunlara dayandırmaktadır. Kuşkusuz, Lukács'ın amacı, "bu akımın toplumsal temelini ve bu temelden kaynaklanan ideolojik öncüllerini" ortaya koymak oluyor. Fakat kaynaklarının yetkin olmayışı nedeniyle, yöntembilimsel olarak, başkalarının kavramları üzerine dayanan kavramlarla düşünmekten; başkalarının makalelerine dayanan bir makale yazmaktan öte bir şey yapmış olmuyor. Hatta, bu bile olamıyor yaptığı kısıtlı çalışma. Bu nedenle, dı-

şavurumcu akımın eğilimleri ve programı üzerine yaptığı eleştiriler, dışavurumcu akımı kendilerine göre yorumlayanların anlattığı şeyler üzerine yapılmış eleştiriler olarak kalıyor.

Yazdığı bu yazısında Lukács'ın yerinde ve önemli birçok gözlemlerde bulunduğu da bir gerçektir. 'Soyut pasifizme', 'burjuva' kavramının Bohemler'in 'kafasıyla' anlamlandırılmış olmasına, 'kaçışçı niteliğe', ve dışavurumculuğun "kaçışçılık ideolojisine" dikkati çekiyor. Ayrıca, dışavurumcu başkaldırının düpedüz öznel bir başkaldırı olduğunu; dışavurumculuğun anlatımcı bir biçimde algılayarak 'nesnelerin özünü' kavramak girişiminin soyut bir mistifikasyondan başka bir şey olmadığını ortaya koyuyor. Fakat bu dışavurumcu başkaldırının öznelci niteliği sorununda bile, bu işi yaparken, şairlere haksızlık etmekte, –'Önsöz'lerden bulduğu kanıtlara dayanarak– onların "gösteriş için öyle görünen" ya da "çıtkırıldım anıtsallıkları ile göze hoş görünen" şairler olduğunu ileri sürüyor. Aynı haksızlığı, bu kişilerin tüm yapıtlarındaki içeriğin kapitalizmin dışlileri arasına sıkışmış küçük-burjuvazinin "umutsuzluğunun ve meyus ruh halinin yol açtığı zihin karışıklığından" ya da "kapitalizmin itip kakmalarına, ezip horlamalarına karşı iktidarsızlaşmış bir protestodan" başka bir şey olmadığını ileri sürerken de yaptığı söylenebilir. Dışavurumcular gerçekten bu söylenenlerden başka hiçbir şey yapmamış; Büyük Savaş sırasında barıştan ve tiranlığın sona ermesinden yana söyledikleri sözlerden başka hiçbir şey söylememiş bile olsalar, Lukács'ın, bu kişilerin verdikleri mücadeleleri bir gölge boksu yahut da "sözde-eleştirel, yanıltıcı, soyut ve mitleştirici bir *emperyalist*

sözde-karşıtlık saymaya gene de hakkı yoktur" (italikler benim).

Savaştan sonra Werfel ve kendisine benzeyen kimilerinin soyut pasifizmi cırtlak bir savaş borazanına dönüştürdükleri; devrimden söz eder gibi görünerek "şiddet yanlılığının reddi" sloganını apaçık bir biçimde karşı-devrimci bir deyişe (maxim) çevirdikleri bir hakikattir. Fakat bunun böyle olması bu sloganın Birinci Dünya Savaşı günlerinde, yani savaşın iç savaşa dönüştüğü noktadan önceki günlerde, 'esas itibariyle devrimci bir nitelik taşımakta olduğunu; nitekim, bu alandaki savaşı canlarını verdikleri güne kadar sürdürmüş siyasetçilerin de bunu böyle değerlendirmiş bulunduklarını inkâra hak kazandıramaz. Kaldı ki, 'silahın faziletine' inanabilecek dışavurumcular da vardı. Para düşkünlerini "Tapınaktan ancak İsa'nın haçının kovacağını" bilenler de vardı. Kardeşçe sevgi ideali o kadar da safdilâne söylenen bir söz değildi. Gerçekten de, dışavurumcuların, "Alman emperyalizminin genel ideolojik varsayımlarını" hiçbir zaman terk etmediği ve "mazur gösterici eleştirilerinin" emperyalizme çanak tutuculuk ettiği savları tek yanlı ve çarpıtılmış savlar olmakla da kalmamaktadır. Bunlar, Lukács'ın kendisinin de her zaman karşı çıkageldiği sosyolojizm* için verilebilecek dört dörtlük örnekler olacak şeylerdir. Bu savların hiçbiri dışavurumculuğun gerçekten yaratıcı olan ürün ve yapıtlarını hesaba katma anlayışlılığını

* *Sosyolojizm:* Olgular arasındaki nedensellik ilişkisini analitik düzeyde irdelemeksizin açıklayabileceğini sanan ve diyalektik olmayan 'açıklama' anlayışı (ç.n.)

göstermiyor. Oysa, böyle bir konuda asıl üzerinde durulması gereken çalışmaların bunlar olması gerekirdi. Bu tür yapıtlar ve ürünler esas olarak *Ziel-Jahrbücher*[6] ve onun gibi sert eleştirilerde bulunan dergilerde yayımlanmıştır. Bugün doğal olarak unutulmuşlardır.

(Heinrich Mann'ın önderliğinde de hiç değilse emperyalist savaş çığırtkanlığı yapılmamıştır). O dönemin sanatının, bugün de o zaman olduğu gibi bir bilinmezlik (muamma/*enigma*) olarak kalmış bulunan, yarı-arkaik ve yarı-ütopyan özü bakımından hissi (tahassürî) ortaya çıkışında bile, Lukács'ın yaptığı gibi, yalnızca "Alman Bağımsız Sosyal-Demokrat Partisi'nin ideolojisine"[7] indirgenemeyecek çok daha başka boyutlar vardı. Üstelik, hiç kuşkusuz, bu hissi çıkışlar kendilerinin dışında bir hedef de göstermedikleri için, birer muammadan *(enigma)* da öteye, kuşku verici şeyler olarak kalıyordu. Ama, gene de, bu hissi çıkışları "küçük-burjuvazinin meyus zihin karışıklığı" olarak betimlemek pek yeterli olmamaktadır. Bu hissi çıkışların özünde farklı bir özellik vardı; bir bölümüyle arkaik imgelerden oluşuyorlardı ama bir bölümüyle de eleştirel ve çoğu kez

---

[6] Kurt Hiller'in yönettiği *Ziel-Jahrbücher* 1915-1920 boyunca yayımlanmıştır (1916'da barışçı fikirlerinden ötürü yayımına yasak konmuştur. Dergi olarak, aslında, Hitler'in entelektüel aristokrasinin egemenliğini savunan ütopyan aktivizminin yayın organıydı.

[7] ABSDP (USPD), 1916'da, Alman Sosyal Demokrat Partisi'nden koparak kurulmuş bir partiydi. Savaş yanlılığına tepkinin sonucuydu bu kopma. 1919'dan 1920'ye dek Alman Sosyal Demokrat Partisi ile Alman Komünist Partisi arasında bir çizgi izlemiştir. 1920'deki parti kongresinde Alman Komünist Partisi'ne iltihak kararı alınmıştır. Ama, yöneticilerin, liderlerin çoğu, üyelerden de pek çok kişi Alman Sosyal Demokrat Partisi'ne dönmüşlerdir.

oldukça belirli bir içeriği olan devrimci fantazyalardan oluşuyorlardı. İşitmek isteyen kimsenin işitmemezlik edemeyeceği devrimci öğeler vardı çığlıklarında. Disiplinsiz ve denetimsizdiler; ama, 'klasik mirası' savunup yaymaya çok emek verdiler ya da, o zamanların deyişiyle, "klasik mezat döküntüleri" sözüyle ifade edilen değerleri çok savundular. Kaldı ki, Neo-Klasisizm'in ya da Homeros'tan ve Goethe'den beri yaratılan her şeyin, değerli sayılmak için ille de onların imgelerine denk düşmesi ya da onlardan yapılmış soyutlamalarla oluşturulması gerektiği düşüncesiyle *avant-garde* sanat üzerine değerlendirme yapılamaz, yargıda bulunulamaz.

Böyle bir tutum hoş görülecek olursa, yakın dönemlerin hangi sanatsal deneyimi sansürden kurtulabilir ki? Hepsi de kapitalizmin yozlaşmasının yansıması sayılmak zorunda kalırdı. Evet, şusu busu değil; hepsi, yüzde yüzü. Sonuçta, son dönemin kapitalist toplumunda *avant-garde* sanat diye bir şey olamayacağının kabulü, üst-yapıdaki 'değişim bekleyici' hareketlerin *(anti-cipatory movement)* bir gerçeklik ifade edebileceğinin reddini gerektirir. Bu mantık her şeyi ya siyaha ya beyaza boyayan, realiteye uygun düşmeyen, hatta propaganda çalışmalarına bile yarar sağlayamayacak bir mantıktır. Egemen sınıfa karşı-çıkış biçimlerini, tek kalemde, eğer komünist değilse bunlar, egemen sınıfın kefesine koymaya varmaktadır bu tutum. Lukács'ın dışavurumculuk üzerine yaptığı çalışmada mantık-dışı olarak söylediklerinin tersine, egemen sınıfa bu karşıçıkış topluluğu üyelerinin resimlerinde, hissettiklerinde ve yazdıklarında yaklaşan faşizme karşıtlık denecek biçimde iş görmeleri de bunu doğrulamış bulunmakta-

dır. Halk Cephesi dönemini, yaşadığımız şu günlerde, bu tür siyah beyaz yaklaşımlarını benimseyip savunmak her zamankinden daha da ciddi bir yanlışlık olacaktır. Bunlar diyalektik değil mekanik değerlendirmelerdir. Bütün bu tür aceleci karalamaların yandaşı suçlamaların temelinde, Hegel'den Feuerbach ve Marx'a gelen felsefi çizginin Marx'ta sona erişinden, teknoloji ve belki doğal-bilimler bir yana, öğreneceğimiz şeylerin kalmadığı; bunların dışındaki her şeyin, olsa olsa, 'sosyolojik' ilgilenimler sayılması gerektiği düşüncesi yatmaktadır. İşte, dışavurumculuk akımı gibi ayrı, özgün ve değerlendirilmesi güç bir akımı, daha başından itibaren, sözde-devrimci *(pseudo-revolutionary)* sayan anlayış bu tür bir anlayıştır. Bu anlayıştır ki, dışavurumcuların Nazilerin habercileri olduğunu söyleyebilmektedir. Streicher'in yalnız kendisi değil, bunu duyduktan sonra yedi ceddi bile şaşırır, kendini baştan aşağı değiştirmek isterdi! Ziegler, gerçekten, birbirinden dünyalar kadar farklı isimleri bile birbirine bir zincir gibi eklemekte; bunları, düpedüz, yalnızca birer virgülle ayırmakta; hepsini "zor nikâhı" ile bir araya getirip, tam bir adam beğenmezlik içinde Bachofen, Rhode, Burckhardt, Nietzsche, Chamberlain, Baumler, Rosenberg'in isimlerini peşpeşe sıralamaktadır. Bu çerçeveyi benimsemiş görünen Lukács ise, Cézanne'ın bile bir ressam olarak kıymet taşıyıp taşımadığını düşünmekte; büyük İzlenimci ressamları (Dışavurumcuları değil yalnızca; İzlenimcileri de artık) külliyen, Batı'nın yozlaşmasının ürünleri sayıp çıkmaktadır. Makalesinde bu ressamlar için söylemediğini bırakmıyor; "içeriğin boşluğu... özsel yönden değer kazandırmayan, yalnızca öznel olarak önem taşıyan yüzeysel ayrıntılarda yoğun-

laşma ve bu yoğunlaşmada ifadesini bulan bir içerik yoksunluğu" gibi, olur olmaz şeyler söylüyor.*

Tersine, Ziegler'e göre, Neo-klasistlerin her biri birer devdir. Değerli kültür mirası yalnızca bunlardır. Ziegler'e göre, soylu yalınlığı ve kendinden emin görkemiyle antikite meraklısı Winckelmann'ın görüşleri ile, henüz çözülmeye uğramadığı dönemdeki burjuva kültürü (yüzyıl ya da daha eskilerin kültürü) bile bu neo-klasik miras arasında yer almaktadır. Böyle hafiflikler karşısında, kendimize, neo-klasisizm çağının yalnızca Alman burjuvazisinin yükseldiği bir çağ değil, Kutsal İttifak'ın** da çağı olduğunu; Neo-klasik sütunların ve "görkemli inzivasındaki" malikâne üslubunun bu gerici dönemin üslubu olduğunu; Winckelmann'ın antikitesinin ise feodal edilginlik çağı olduğunu hatırlatmak zorunda kalıyoruz. Öteye gitmek hiç gereksiz, *laudatores temporis acta*,*** Homeros ve Goethe'nin yanısıra, başkalarını da bilirler. Lukács, Balzac'a büyük bir saygı du-

---

* Bu konuyla ilgili olarak, Lunaçarski'nin Renoir'ı anlatan yazısına göz atmakta yarar var. Bkz: A. Lunaçarski, *Sanat ve Edebiyata Dair*, Adam Yayımcılık, 1983.

** *Kutsal İttifak:* Fransız Devrimi'nden ve Napolyon Savaşlarından sonra Avrupa hanedanlarının ve gerici yönetimlerinin Devrim öncesi Avrupayı ve onun toplumsal düzenini yeniden kurmak için Avusturya İmparatorluğu Dışişleri Bakanı Prens Metternich öncülüğünde kurulmuş birlik.1815'de kurulan bu hükümdarlar birliği, "nerede çıkarsa çıksın devrimci hareketleri ezmeye ve din adına birbirlerine yardım etmeye" yemin etmiş Rus çarı I. Aleksandr, Avusturya imparatoru ve Prusya kralı ile, İngiltere ve Fransa'nın örtük katılmalarıyla oluşturulmuştu. Metternich bütün Avrupa ülkelerinde etkinlik gösteren bir casusluk ve istihbarat örgütü kurarak Avusturya İmparatorluğu'nda, İtalya ve İspanya'da birçok karşı-devrim hareketlerine önderlik etmiştir. (Ü.O.)

*** *Laudatoris temporum acti:* eski zaman sevdalıları.

yuyor, Heine'yi büyük bir ulusal değer sayıyor ve kimi yerde Klasisizmi öyle yüceltiyor ki, Heine üzerine makalesinde, daha önceki dönemin şiirini sevenlerce en özgün Alman şairlerinden sayılan Mörike'yi "boş, fakat hoş" bir şair sayıyor. Fakat genel olarak, klasikleri sağlıklı, romantikleri hastalıklı, dışavurumculuğu ise iflah olmaz derecede hastalıklı bulmaktadır. Üstelik, bunu klasisizmi karakterize eden katıksız (sulandırılmamış) nesnel gerçekçilik ile basit bir tezat oluştursun diye de yapmamaktadır.

Diyalektik-materyalist yansıtma *(Abbildlehre)* teorisinin tüm sorunlarını ele almayı gerektirdiği için çok önemli olan ve ancak uzun uzadıya tartışılacak olursa gereğince üzerinde bir şeyler söylenmiş sayılabilecek olan böyle bir konuyu burada yeterince ele alabilecek durumda değilim. Ama hemen burada bir noktaya değinmek istiyorum. Lukács'ın düşünce tarzı gerçekten idealizmin öznelliğini dışlayan kapalı ve entegre bir realiteyi görüp kabul ediyor; fakat, klasik Alman felsefesi de dahil olmak üzere, daima en iyi ve en gelişkin örneğini idealist sistemlerde gördüğümüz birimleri arasında bağlantı bulunmayan, 'totaliteyi' kabul etmiyor, görmüyor. Fiilen realiteyi böyle bir totalitenin oluşturup oluşturmadığı sorusuna yanıt aramıyor. Eğer realiteyi oluşturan bugün böyle bir *totalite* ise, yıkıcı ve iki değer arasına bir başka şeyi konumlayıcı *(interpolative)* teknikleriyle Dışavurumcuların deneyimleri, daha yakın dönemlerin montaj ve diğer süreksizlik oluşturucu yöntemleri ile gerçekleştirilen deneyimleri gibi, yalnızca boş bir *jeu d'esprit* sayılabilir. Fakat Lukács'ın realitesi –iç tutunumlu ve sonsuz derecede dolayımlı (mediated) bir totalite– hiç de böyle nesnel bir varlık taşımı-

yorsa ne olacak? Onun düşüncesindeki realite anlayışı klasik sistemlerden kendisini özgürleşmekte başarısız kalmış bir anlayışsa ne olacak? Otantik realite de süreksizlik *(discontinuity)* ise ne olacak? Lukács kapalı, objektivist bir realite anlayışıyla düşündüğünden dışavurumcuları incelemeye başladığında da, kapitalizminki bile olsa, bir dünya imajını parçalayarak kendilerince yeniden kurgulayan sanatçıların bu girişimini inatla reddetmek zorunda kalıyor. Yüzeyde görülen ilişkilerarası reel kopmaları, çatlamaları ele alıp işlemek; sanatındaki algılamasında bunlardan yola çıkarak realiteyi tasvir etmek; ve, yeni-olanı, bu çatlaklıklardan, bu kopukluklardan yakalamak, bulmak isteyen bir sanat akımı, onun gözünde, yalnızca özentili bir amaçla yapılmış yıkıcılık olarak kalıyor. Bu nedenle de, sanatçının yüzeydeki görünümün asıllığını bulmak için yaptığı yıkım *(demolition)* ile dekadansı bir ve aynı şey sayıyor.

Bu nokta Lukács'ın düşünce yönünden en yetersiz kaldığı nokta oluyor. Hiç kuşku yok ki, dışavurumcuların kullandıkları, hatta vurguladıkları, son dönem burjuva uygarlığının *dekadansı* olmuştur. Lukács ise, dışavurumcuların emperyalist burjuvazinin ideolojik çöküntüsüyle, buna bir eleştiri getirmeden, ya da buna karşı bir direnme biçimi geliştirmeden "danışıklı dövüş" halinde bir arada varlık sürdürmelerinden, hatta zaman zaman burjuvazinin öncüsü olarak hareket etmelerinden söz edebilmektedir öfkeyle. Oysa, her şeyden önce, ham ve kaba-saba bir görüş olan bu "danışıklı dövüş halinde birlikte varlık sürdürüyor olma" görüşünde fazla bir gerçeklik bulunmadığını belirtmek gerekir. Lukács'ın kendisi de dışavurumculuğun "ideolojik bakımdan, savaş aleyhtarı hareketin fazla önem ta-

şımayan oluşturucu öğelerinden biri olduğunu" söylemektedir. Bu ilk noktadan sonra, ikincisi, "danışıklı dövüş halinde birlikte varlık sürdürme"ye gelince, bu konuya aktif bir olgu şeklinde bakarak, yani kültürel gerilemenin fiilen daha da artışı olarak bakarak, şunu sormak gerekirdi: Büyüme *(growth)* ile gerileme *(decay)* olgusu arasında diyalektik bir bağıntı yok mu? [Realite algılamasındaki- ç.n.] anlam bulanıklığı *(confusion)*, olgunlaşmamışlık *(immaturity)* ve kavrayamama *(incomprehensibility)* her zaman ve her durumda burjuva dekadansı mı sayılmak gerekiyor? Yani bütün bunlar –bu basite alışçı ve devrimci olmayan değerlendirme biçiminin tersine– eski bir dünyadan yenisine geçişin bir sonucu, bir görünümü olamaz mı? Ya da en azından, bu geçiş yönünde ilerlemeye yönelik mücadelenin bir yanı olarak düşünülemez mi? Böyle bir sorunu değerlendirmek allamelere mahsus *parti-pris* yargılarla değil, incelenen akımın ürünleri arasında yer alan yapıtların somut olarak irdelenmesiyle olur. Dışavurumcuların dekadansın 'öncüleri' oluşuna da böyle bakmak gerekiyor. Dışavurumcular dekadans döneminde ortaya çıkmış "öncüler" olmayıp, hasta yatağındaki kapitalizme doktorluk mu yapmalıydı? Realiteyi, onun aldanımcı görünümünü bozarak aslını görüp kavramaktaki ısrarlarından vaz mı geçmeliydiler? Diyelim, neo-klasistler ya da neo-objektivitenin[8] temsilcileri gibi, realitenin yü-

---

[8] *Neue Sachlichkeit* ya da Yeni-Nesnelcilik, dışavurumculuktan esinlenen, hissi (tahassürî) boşalmaya yönelik ve siyasal olmayan bir akımdı. Tipik temsilcileri arasında Erich Kästner'den Ernst Jünger'e kadar pek çok isim sayılabilir. 'İlgi kesme' ve serinkanlı bakabilme diye ifade edebileceğimiz kimi görüşlerinden Brecht'in de etkilendiği söylenir.

zeydeki görünümünü onarmaya onun aslını saklamasına engel olmaya başlamış bulunan kırışıklık ve çatlaklarını gidermeye mi çalışmalıydılar? Ziegler yazısında, dışavurumcuların "bozguncu kere bozguncu" olduklarını yazacak kadar ileri gidiyor. [Dışavurumcuları karalamakta- ç.n.] hızını alamadığından, iki 'eksi'nin bir artı ettiğini bile unutuyor. Neo-klasisizmin bıraktığı mirasın önemini kavramakta da alabildiğine yetersiz. Hatta, tam da eski ve bilinen yüzeydeki realitenin çöküp yıkıntıya uğradığı bir dönemde ortaya çıkan bu tuhaf olgunun anlamını anlamaktan öylesine uzak ki, montaj sorunundan hiç söz bile etmiyor. Onun gözünde bütün bu olgular "tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş" cinsinden şeyler ve faşistler bunların hiçbirini kendilerince uygun şeyler saymadıkları –gerçekte, faşistler bu konularda Ziegler'in bütün söylediklerine katılmaktalar– halde, hepsi de faşizmle bağıntılı olgular.

Dışavurumculuğun en önemli yanı, aslında, tam da, Ziegler'in eleştiri yönelttiği yanıdır, sanatın değeri'nin indirgendiği şematik rutinler ve akademizmin zeminini sarsmakta oluşudur. Sanat yapıtının edebi 'formel analizi' yerine, dışavurumculuk insan olgusuna ve insan varlığına dikkati çekiyor; olabildiğince otantik bir anlatımı amaçlayan bir akım olarak işin bu yanını vurguluyor. Fakat hiç kuşku yok ki bu tutumun inceliğini taşımaksızın ortaya çıkmış kötü taklit sayılabilecek örnekler de vardır. Gereksiz derecede öznelci bu atılımların ve netleşememiş önsezilerin *(presentiments)* hepsi de yetkinleşmiş, kalıcı birer örnek sayılacak duruma gelebilmiş değildir. [Bu nedenle, dışavurumcular üzerine bir inceleme yapılırken- ç.n.] adil ve serinkanlı bir de-

ğerlendirme için gerçek dışavurumcu çalışmaların esas alınması; eleştiriyi basitleştirip düzeysizleştirecek çarpıtmalar sayılabilecek yanlış örneklere itibar edilmemesi gerekirdi. Bir olgu olarak, dışavurumculuk yeni bir olgu, önceden kestirilememiş bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Ama, hiç öncesi yoktur, hiçbir gelenekle ilişkisi yoktur da denilemez. Tam tersinedir durum. *Der Blaue Reiter*'in bunun bir kanıtı olarak açıkça gösterdiği üzere, düşünce olarak Grünewald'den, ilkel sanattan ve hatta barok sanattan gelen yanları vardır; geçmişi, onlarınkine benzer bir tanıklıkla yoklayan, araştıran, anımsamaya çalışan bir akımdır. Kısacası, bunlardan ayrı yanlarına oranla, bunlarla ortak yanları çok daha fazla olan bir akımdır. Edebi geçmişi 1770'lerin *Sturm und Drang* hareketine kadar uzatılabilir.* Gençlik ve yaşlılık dönemlerindeki Goethe'nin yapıtlarında –*Wanderers Sturmlied*'de, *Harzreise im Winter*'de, *Pandora*'da ve *Faust*'un ikinci kısmında– olduğu gibi, imgelemci ve dönüşümleri önceden sezen kehanet boyutu da taşıyan *(visionary)* eski modellere dayanmak isteğinde olan bir akımdır. Ayrıca, her şeyden önce gelen bir kendini beğenmişlik ve mağrur bir eda taşıdığı; sıradan insanlardan yabancılaşmış bir akım olduğu da gerçeklere uymamaktadır. Gene, burada da tam tersidir durum. *Der Blaue Reiter* topluluğu Murnau'da[9] cam resimciliğini taklit etmiş; gerçekten, halkın bu hareket eden ve esrarengiz folk-sa-

---

* 18. yüzyılın ikinci yarısında Alman Romantizminin bunalım dönemi hareketlerinden. (ç.n.)

9 *Der Blaue Reiter*'in önde gelen üyelerinden Kandinsky'nin bir ev yaptırdığı ve 1908'den savaşın başladığı günlere dek yaz aylarında oturduğu bir Bavyera köyü.

natından yeniden haberdar olmasını sağlamıştır. Aynı şekilde, çocuk desenlerine ve hapishanedeki mahkûmların desenlerine büyük önem vermişler, akıl hastalarının resimleri ile, ilkel sanata da ilgi göstermişlerdir. 'Nordik dekoratif sanat'ı yeniden gündeme getirmişler; bu sanatın 18. yüzyıla kadar inen köylü iskemle ve koltuklarındaki fantastik derecede gelişkin oymacılık işleriyle ilgilenmişler; bu sanatın ilk 'organik-psişik üslup' olarak yorumlanması gerektiğini söylemişler; bunu, insansız kristalinlerden, aristokratik Mısır üslubundan ve hatta neo-klasisizmden daha da değerli, bir tür gizli Gotik geleneği olarak betimlemişlerdir. Söylemek bile gereksiz, 'Nordik dekoratif sanat' terimi sanat tarihinden alınmış teknik bir terimdir, ve ne kökeni bakımından ne de dışavurumcuların kullanışlarında ona verdikleri anlam bakımından Rosenberg'in aslı faslı olmayan Nordik kültürü ile bir yakınlığı vardır. Gerçekten de; dışavurumcuların Nordik ağaç oymacılığında Doğu sanatının çok büyük etkisi vardır; kilim desenleri ve doğrusal süsleme de, genel olarak, dışavurumcuların bir diğer öğesini oluşturmaktadır. Ayrıca, bütün bunlardan çok daha önemli bir başka nokta daha var. Dışavurumcuların 'barbar sanatlarından' zevk almaları ve bunlara ilgi duymaları, bütünüyle, beşeri *(humane)* bir boyutta olmuştur. İnsanda anlaşılmaz olanı, insanın esrarını insanca tasvir etmek istedikleri için olmuştur. Pasifizmleri bir yana, bu barbar sanatlarına duydukları ilgi yaptıkları karikatürlerde ve endüstriyel motifleri kullanma tarzlarında bile görülmektedir. O günlerde dışavurumcuların dilinde 'insan' sözcüğünün anlamı, bugünkü Nazilerin dilindeki "güzel hayvan" sözcüğü-

nünkünün tam tersiydi. Tabii, bu sözcük de zaman zaman kötü kullanılmıştır. "Kararlı insanlık" sözünden geçilmez olmuştu, her yerde. Antolojilere bile *Menschheitsdämmerung* (İnsanlığın Şafağı) ya da *Kamaraden der Menschheits* (İnsanlığın Dostları) gibi adlar veriliyordu. Bunlar, hiç kuşkusuz, yaşamdan yoksun kategorilerdi. Ama faşizm-öncüsü olmaktan çok uzak birer feryattı bunlar. Otantik olarak devrimci ve aklı başında bir hümanist materyalizmin böyle ahmakça retorikleri kabul etmemek için bir yığın neden gösterebileceği açıktır. Zaten kimse dışavurumculuğun örnek alınmasını ya da bir 'haberci' sayılması gerektiğini söylemiyor. Ama neo-klasisizmin çoktan devrini kapatmış dışavurumculuk akımı ile modası geçmiş bir tartışmayı yeniden canlandırma konusundaki marazi merakını haklı bulmak da zor. Artistik bir hareket herhangi bir şeyin habercisi olmasa bile, işte asıl bu yüzdendir ki* [kendisine 'sosyalist gerçekçilik' diyen ve böyle yönetilen üçüncü elden bir klasisizme oranla, genç sanatçılara daha çekici gelmekte, onlara daha ilginç görünmektedir. Devrin mimarisine, resmine ve edebiyatına empoze edilen bu 'sosyalist gerçekçilik' ise genç sanatçılara sıkıcı ve dar gelmektedir. Sonul-ürün artık resimli bir Grek vazosu değil, bir tür Wildenbruch sayılabilecek bir geç-dönem Becher'i olmaktadır.][10] Daha otantik bir klasisizm bile, hiç kuşkusuz kültürdür; fakat, damıtılmış, soyutlanmış, şematize edilmiş bir kültürdür. Bir kişilik, bir mi-

---

* Köşeli ayraçlar arasındaki satırlar, 1962'deki yeni basımda Bloch tarafından yazılıp metne eklenmiştir.

10 Anıtsal tarihî dramalarda uzmanlaşmış, Wilhelm döneminin fazla önemli olmayan milliyetçi yazarlarından biri.

zaç içinden bakılarak algılanmış sınırlı ve kısıtlı olmayan bir kültürdür.[11]

Kısacası, daha önceki bir dönemin tutkuları hâlâ günümüzde tartışmalara neden olabiliyor. dışavurumculuk belki de hiç eskimedi, zamanı hâlâ geçmedi. Hâlâ hayatta yeri olan bir akım mı yoksa dışavurumculuk? Bu soru da ister istemez bizi bu konu üzerindeki düşüncelerimizin başlangıcına dönmeye zorluyor. Bugün duyulabilecek olan sesler bizi hoşnut etmeyebilir. Ama bu sesler kendi başlarına bu soruya olumlu yanıt vermemize yetmez. Keza, Ziegler'in makalesinin sonunda ileri sürdüğü üç sorun da konuya yeni bir açıklık getirmiyor. Dışavurumcu harekete duyduğu karşıtlığı sınamak için Ziegler şu soruları ileri sürüyor: "Antikite: 'Soylu yalınlık ve vakur azamet' –antikiteyi böyle değerlendirebiliyor muyuz, hâlâ?" "Formalizm: Yüksek nitelikli bir edebiyat olmak isteyen her edebiyatın bir numaralı düşmanı– bu konuda aynı görüşte miyiz?" "Halka yakınlık, popüler karakter gerçekten büyük denebilecek olan her edebiyatın en temel ölçütü –bunu hiç kayıtsız kabul edecek miyiz?" Açıktır ki, bu sorunlardan birini olumsuz yanıtlamakla, ya da iyi formüle edilemedikleri için hepsini reddetmekle 'dışavurumculuğun ürünlerini' bu iki yoldan yalnızca biriyle değerlendirmiş olamayız. Hitler –bu konuda sorulabilecek sorular böylesine kaba saba konulunca ortaya, insanın aklına, ne yazık ki, ister istemez Hitler geliyor– bu sorulardan birincisi ile üçüncüsüne zaten olumlu yanıt

[11] Zola'nın Natüralist sanatı "bir mizaç içinden algılanmış, görülmüş doğa" diye tanımlayışına anıştırma yapılıyor.

vermiş bulunuyor, ama bunun böyle olması onu bizimle aynı safta yapmıyor.

'Soylu yalınlık ve vakur azamet' gibi tamamen tarihsel ve telakkiye bağlı olan ve tarihe kişinin kendi telakkisine göre bakışına bağlı olan bir konuyu ayrı tutalım. Önümüzdeki bağlam içinde yeterli bir nitelikte ifade edilmemiş olsalar da, burada, yalnızca 'formalizm' ve 'halka yakınlık' soruları üzerinde duralım. Kimse çıkıp da dışavurumcu sanatın formalizm ile malul olduğunu söyleyemez (kübizmle karıştırılmamalıdır). Tersine, dışavurumcu sanat, 'form'u önemsememenin neden olduğu noksandan; yabanıl biçimde, kaotik bir biçimde söyleyivermeye, kaba çizgiler içinde anlatmaya tutkunluktan zarar görmüş bir akımdır. Alameti farikası, bu sanat akımının biçimsel yönden henüz tam şekillenmemiş oluşudur. Hatta, bu yabanıl ve kaotik biçimlenişinden de önce, asıl özelliği, halka yakınlığıyla birlikte folklordan yararlanmakta oluşudur. Bu durum ise Ziegler'in görüşünün reddini gerektirmektedir. Ziegler, tıpkı Winckelmann'ın antikite hakkındaki görüşünde olduğu gibi, bu özelliği doğal hukuğun artistik eşdeğeri sayılabilecek bir özellik sayıyor, akademizm yapıyor. Sözde-sanatın *(kitsch)* popüler olduğu, ama uyduruk bir sanat olarak popülerleşebildiği herkesin bildiği bir şey. 19. yüzyıl taşra insanı elle yapılmış, işlenmiş gardropları, evindeki taş aynaları, kesme aynaları atıp baskı işi aynalar almış, kendisince, modaya ayak uydurduğunu sanmıştır. Fakat bu taşra 19. yüzyılının zevksiz, ama şatafatlı şeylerinin kapitalizmin zehirli meyvaları olduğunu unutup da gerçekten halkın sanat beğenisinin birer ifadesi olduğunu sanmak yanlıştır.

Halkın sanat beğenisinin tezahürlerini aramak için, 19. yüzyılla birlikte bunların çekildiği daha uzak diyarlara uzanmak gerekmektedir.

Neo-klasisizm ise, ne var ki, bu sözde popüler sanat *(kitsch)* için hiç de derde deva hazır ilaç değildir. Üstelik otantik bir popüler öğeye de sahip değildir. Son derece üst düzeyde görünen ve son derece yapay bir kültür alanıdır neo –klasik sanatın dayandığı alan. Daha önce de işaret ettiğimiz üzere, tersine, dışavurumcular gerçekten popüler sanata dek gerilere uzanmış; folkloru sevmiş ve saygı duymuşlardır resim sanatında ise, halk resmini keşfeden onlar olmuştur. Özellikle, yakın yıllarda bağımsızlık kazanmış olan, 1918 yılına yakın dönemin Çek, Latvia ve Yugoslav ulusu gibi uluslardan ressamların hepsi de, dışavurumculukta akademizm en başta olmak üzere çoğu sanat üslubunda bulamadıkları bir yakınlık bulmuşlardır. Çek, Latvialı ve Yugoslav ressamları dışavurumculukta kendi popüler gelenekleriyle büyük yakınlıklar bulmuşlar; akademizm en başta olmak üzere, çoğu sanat üsluplarına oranla dışavurumculuğun bu gelenekleriyle taşıdığı yakınlık onları cezbetmiştir. dışavurumcu sanat çoğu kez gözlemcileri için anlaşılmaz bir sanat olarak kalıyorsa (her zaman değil; Grosz'u, Dix'i, ya da genç Brecht'i düşünün bir)* eğer, kuşkusuz bu, dışavurumcu sanat ürünlerine bakan gözlemcinin eğitimin deforme etmediği halktan kişilere has sezgici kavrayış yeteneğinden olduğu gibi, sanattaki yenilikleri izleyip anlayacak açık bir kafadan da yoksun olduğunu gösterir.

* 1937 yılındaki metinde Brecht değil, Becher'in adı geçmekte.

Eğer, Ziegler'in düşündüğü gibi, sanatçının niyetiyse önemli olan, belirleyici olan, dışavurumculuğun popüler sanattan kesin bir ayrılığı olduğu söylenebilir. Eğer dışavurumcu sanatın gerçekleştirdiği, elde ettiği şeyse önemli ve belirleyici olan, o zaman, sürecin her evresinin eşit derecede anlaşılabilir olması gerektiğini ileri sürmek yanlış olacaktır. Picasso "anlamsız, karmançorman renkleri getirme" işini ilk yapan ressamdır. Hem de eğitim görmüş kişileri bile dehşete sürükleyecek denli. Onunla aynı düzeyde olmasa bile, Heartfield'in satirik fotoğrafları halkın o kadar hoşuna gitmiştir ki, kendilerini 'kültürlü' sayan, 'entelektüel' sayan pek çok kişi bir daha montaj konusundan söz etmemeye yemin etmiştir. Eğer dışavurumculuk bugün bile hâlâ üzerinde durup tartışmamıza neden olabiliyorsa ya da tartışmalarda konu edinilmeyip unutulup mazinin derinliklerine gitmiyorsa, bunun nedeni, dışavurumculuğun, bugün daha o zamanlarda olduğu gibi tabanı, temeli, sosyal dayanağı olmayan "Alman Demokratik Sosyalist Partisi'nin ideolojisi" olmaktan öteye birtakım özelliklerinin bulunmuş olmasıdır. Dışavurumculuğun kendisine sorun saydığı her şey, bu sorunlara dışavurumcuların bulabildikleri yanıtlara oranla daha iyi yanıtların bulunacağı güne dek, hâlâ üzerinde durup düşünmeye, zihin yormaya değecek cinsten sorunlardır. Fakat son yirmi-otuz yıldaki kültür tarihimizin yalnızca üstteki tabakasını görmekle yetinen, tam tamına proletaryan olmayan her şeyi önemsemezlikten gelen soyut düşünce yöntemlerinin bu tür sorunlara yanıt bulabilmesi çok zordur. Dışavurumculuğun bize bıraktığı miras henüz bitip tükenmediyse,

bunun nedeni, bizim daha onun üzerinde durup düşünmeye bile başlamamış olmamızdır.

İngilizceye çeviren: Rodney Livingstone

Gerçekçilik Değerlendiriliyor

György Lukács

Kendi zamanında devrimci, burjuvazi sınıfının çıkarları uğruna şiddete dayanan bir savaşım vermiş; yaratıcı edebiyat da dahil olmak üzere her aracı, her yolu kullanmıştır. Şövalye edebiyatını dünya için bir gülünçleme nesnesi yapan nedir? Cervantes'in *Don Quiojote*'si. Feodalizme ve aristokrasiye karşı savaşında *Don Quiojote*'si, burjuvazinin silahları arasında en güçlü silah olmuştur. Devrimci proletarya kendisi için böyle bir silah yapabilmek için, hiç değilse bir küçük Cervantes (gülüşmeler) çıkarabilmelidir (Gülüşmeler ve alkışlar).

Georgi Dimitrov, Moskova'daki Yazarlar Derneği'ndeki bir anti-faşist gecede verilen söylevden.

Das Wort'taki dışavurumculuk tartışmasının şu son aşamasında konuya ilişkin bir şeyler söylemek isteyen kim olsa birtakım güçlüklerle karşılaşacağını bilmesi gerekiyor. Dışavurumculuğu savunmak tutkusu ile yanıp tutuşan çok kişi karıştı söze. Fakat iş gelip dışavurumcular için örnek verilebilecek bir 'yazar adı' üzerinde anlaşmaya varma, hatta dışavurumculardan sayabileceğimiz belli başlı 'bir yazar adı' verme noktasına gelip dayandığında, gördük ki, bu konudaki görüş ayrı-

lıkları tek bir isim üzerinde anlaşmaya bile olanak bırakmayacak düzeyde. İnsan, hele en tutkun savunucuların yazdıklarını okurken, yoksa, dışavurumculardan yazar denecek birileri hiç mi olmadı, diye geçiriyor içinden.

Aslında şimdi tartışma konumuz bireysel olarak yazarlar değil de genel anlamda edebiyat ilkeleri olduğu için, bu sorunu çözümlemeye kalkışmak da bize düşen bir vazife değil. Edebiyat tarihi, hiç kuşkusuz! 'dışavurumculuk' diye bilinen bir akıma; hem de, şairleri, eleştirmenleri olan bir akıma tanık olmuş bulunuyor. Ben bu tartışmamda ilke sorunları üzerinde duracağım.

1. Birincisi, ana sorunla, onun niteliğiyle ilgili, işin başında sorulması gereken bir soru: Saldırılarını benim eleştirel faaliyetlerim üzerinde yoğunlaştıran çok sayıda yazarın ileri sürdüğü gibi, modern edebiyatla klasik (hatta, neo-klasik) edebiyat arasında gerçekten bir çelişki mi var? Kabul ettiğimi hemen belirteyim, sorunu bu şekilde koymak çok yanlış. Bunun örtük içlemi (tazammun) olan sayıltısı (faraziye) modern sanatın Natüralizm ve İzlenimcilikten Dışavurumculuk ve Gerçeküstücülüğe doğru belirli edebiyat akımlarının gelişimiyle bir ve aynı şey olduğunun kabulü olmaktadır. *Neue Weltbühne*'deki Ernst Bloch ve Hans Eisler'in birlikte yazdıkları ve Peter Fischer'in[1] atıfta bulunduğu makalede bu teori tam bir açıklıkla ve inkâr edilemeyecek bir netlikte ifade edilmektedir. Bu yazarlar modern sanattan söz ederlerken modern sanatın temsilcileri di-

[1] E. Bloch ve H. Eisler: "Die Kunst zu erben, "*Die Neue Weltbühne*, 1938'de yer alıyor.

ye hep ve sadece yukarıda adları geçen bu akımlardan kişilerin adlarını vermektedir.

Tartışmaların bu aşamasında bizler de söyleyebileceğimizi söyleyelim ve kendi yargımızı oluşturmaktan kaçınmayalım. Biz de konuyu inceleyelim: Böyle bir teori çağımızda edebiyat tarihine temel olmakta yeterli sayılabilir mi?

En basitinden şurası belirtilmek gerekir ki, bu teoriden bütünüyle farklı bir görüş de söz konusudur. Edebiyatın gelişmesi, özellikle kapitalist toplum döneminde ve özellikle kapitalizmin bunalım anlarında olağanüstü karmaşık bir görünüm taşır. Fakat biz burada çok basit kalsa bile, zamanımızın edebiyatını ele alırken üç ana akım şeklinde bir ayrımlaştırma önerebiliriz. Bu üç ana akım her şeyi yeterince birbirinden tam olarak ayırıp gösteremiyor; tek tek yazarların gelişmesi açısından birçok şeyi kabaca ayrıştırabiliyor; kimi zaman, bir ayrımla başka bir ayrım arasındaki sınır çok bulanık kalıyor. Ama, gene de bu üçlü ayrımı sunalım:

a) Var olan sistemin savunmasını yapan, ya da onun varoluşuna haklılık kazandırmayı üstlenmiş bulunan açıkça anti-realist ya da sözde-realist *(pseudo-realist)* edebiyat. Bu tür edebiyat için burada bir şey söyleyecek değiliz.

b) Natüralizmden gerçeküstücülüğe değin, *avant-garde* edebiyat (yeri geldiğinde otantik modern edebiyattan söz edeceğiz) denen türden edebiyat. Bunun genel özelliği nedir? Genel bulgularımızdan söz etmeden önce, burada kısaca söyleyelim; bunun temel özelliği realizmden gitgide artan uzaklaşması, realizmin adım adım çözüntüye uğratılması olmaktadır.

c) Günümüzün belli başlı gerçekçilerinin edebiyatı. Büyük bölümüyle bu yazarlar herhangi bir edebiyat alanındaki akımlara karşı yüzen; Yukarıdaki iki eğilime karşı kendi çizgilerini sürdüren yazarlardır. Bu çağdaş gerçekçiliğin ne denli karmaşık bir özellik taşıdığını belirtmek için Gorki'nin, Thomas ve Heinrich Mann'ın ve Romain Rolland'ın adlarını vermek yeter.

Neo-klasist diye adlandırılan bir topluluğun görüşlerine karşı modern sanatın haklarını savunmak tutkusuyla işe girişmiş makalede, çağdaş edebiyatın bu önde gelen kişilerinin adları bile geçmemektedir. Modernist sanatın ve onun yazarlarının gözünde bu yazarlar hiç yok gibidir. Ernst Bloch'un gerek bilgi yükü ve gerekse içindeki fikirler bakımından gerçekten zengin olan *Erbschaft dieser Zeit* adlı kitabında Thomas Mann'ın adı, belleğim beni yanıltmıyorsa, bir kez geçmekte; onda da Bloch, Thomas Mann'dan (ve Wasserman'dan) "burjuva incelmişliği ve gelişkinliği" *(soignierte Bürgerlichkeit)* olarak söz edip meselenin esasına hiç dokunmamaktadır.

Bu tür görüşler bütün tartışmayı tersine çevirip tepetaklak etmektedir. Sorunun tartışılmasına doğru bir biçim vermenin ve modern edebiyatın iyi örneklerinin yararına, bunların kıymetini bilmeyenlere karşı bu tartışmalara katılmanın zamanı gelmiş bulunuyor. Bir kere hemen belirtelim ki, tartışmanın çerçevesi modernist edebiyata, modernist sanata karşı klasik edebiyatı, klasik sanatı ileri sürmek, savunmak değildir. Tartışmanın, bunun yerine, şu soru etrafında odaklandırılması gerekiyor: Günümüz edebiyatında ilerici eğilimler hangileridir? Defteri dürülmek istenen gerçekçiliktir,

okkanın altına gidecek olan gerçekçiliktir, bu tartışmalara katılıp, doğruyu savunmazsak.*

2. Benim dışavurumculuk üzerine yazdığım eski makaleme Ernst Bloch'un yönelttiği eleştirilerden biri de bu hareketin teorisyenleri üzerinde çok fazla durmam oluyor. Umarım, burada da aynı hatayı yapacağım, ama beni hoş görecektir. Bu kez, onun eleştirel bir biçimde ele aldığı modern edebiyatı odağa alarak sürdüreceğim teorik tartışmamı. Çünkü sanat hareketlerinin teorik olarak ele alınıp betimlenmelerinin önemsiz bir iş olduğunu hiç sanmıyorum. Bu tür çalışmalarda teorik olarak yanlış söylemler ileri sürülse bile bu, bence böyle. Teorik betimlemeleri gereksiz bulanlar, böyle yanlış söylemlerin ileri sürüldüğü kritik dönemlerde, aslında, ağızlarındaki baklayı çıkarmış olurlar. Bu kişiler, bu tür sanat hareketlerinin teorik değerlendirmeler yapılmadıkça saklı kalacak 'sınırlarının' ortaya çıkarılmamasını; bunların 'sır' olarak saklı kalmasını isterler. Bloch, bir teorisyen olarak, Picard ve Pinthus'un kendi zamanlarındaki konumundan bütünüyle farklı konumda olduğu için, onun teorilerini uzun uzadıya ele alınma sayılabilecek bir biçimde ele almam anlayışla karşılanacaktır, umarım.

Bloch saldırısını benim 'totalite' görüşüme yöneltiyor (Beni ne derecede doğru anlayıp yorumladığını bir yere bırakabiliriz şimdilik. Buradaki meselemiz benim

* İngilizcesi: *"It is the pate of realism that hangs in the balance."* Yukardaki gibi çevirmeyi, Lukács'ın söylemek istediğine daha yakın/uygun buldum. (ç.n.)

haklı olup olmamam ya da onun beni doğru anlayıp anlamadığı değil, tartışmakta olduğumuz esas konudur çünkü). Onun inandığı, benim savunduğumu söylediği, "Klasisizmin özelliğini oluşturan su katılmamış objektif realizm" anlayışının reddi oluyor. Bloch'a göre, benim düşüncelerim, baştan sona dek, "kapalı ve entegre bir realite 'idea'sına" dayanmaktadır... Yaşadığımız zamanın realitesini oluşturan böyle bir 'totalite' midir? Burası, yanıtlanması gereken bir sorun olarak kalmaktadır ona göre. Eğer böyle bir soru kalıyorsa orta yerde, o zaman, dışavurumcuların [realitenin görünüşteki bu totalitesini-ç.n.] yıkıp bozucu ve görünen bir ara-değer katmaya yönelik teknikleriyle gerçekleştirdikleri deneyimleri, montaj ve süreksizlik oluşturucu diğer, daha yakın zamanların yöntemlerinde olduğu gibi, yalnızca boş bir *jeu d'esprit* (zekâ oyunu) olarak kalacaktır.

Bloch benim birleştirilmiş *(unified)* bir realite üzerinde ısrarımı, sadece, klasik idealizm sistemlerinden kalma bir şey sayıyor ve bu konudaki kendi anlayış ve tutumunu şöyle ifade ediyor: "Otantik realite aynı zamanda bir süreksizlik ise ne olacak? Lukács kapalı, objektivistik bir gerçeklik konseptiyle düşündüğünden, dışavurumcuları incelemeye başladığında da, kapitalizminki bile olsa, yaşanan dünyanın imajını parçalayarak kendilerince yeniden kurgulayan sanatçıların bu girişimini inatla reddetmek zorunda kalıyor. Yüzeyde görülen ilişkiler-arası reel kopmaları, çatlamaları ele alıp işlemek; sanatındaki algılamasında bunlardan yola çıkarak realiteyi tasvir etmek ve yeni –olanı bu [görünümün saklayamadığı– ç.n.] çatlaklardan, bu kopukluk-

lardan yakalamak, bulmak isteyen bir sanat akımı onun gözüne yalnızca özentili bir kasıtla yapılmış yıkıcılık olarak görünüyor. Bu nedenle de, sanatçının yüzeydeki görünümün asıllığını bulmak için yaptığı yıkım (*demolition*) ile dekadansı bir ve aynı şey sayıyor."

Önümüzde modern sanatın gelişmesini haklı kılan ve kendi içinde tutarlılığı olan teorik bir açıklama da var. Üstelik bu önümüzdeki açıklama, en önemli sorun olan ideolojik konuların da-özüne kadar inen bir açıklama oluyor. Bloch yerden göğe haklı: Bu sorunların temel nitelikte bir teorik tartışması "diyalektik-materyalist yansıma (*Abbildlehre*) kuramının tüm sorunlarının da ele alınmasını gerektirecektir..." Söylemek bile gereksiz, fırsat çıkmışken bunu ben de yapmayı istiyorum. Ama, böylesine geniş ele alamayız sorunu burada. Şu sıra tartışmamızın konusu çok daha basit bir sorun. Esas olarak, 'kapalı entegrasyonun', kapitalist sistemin, burjuva toplumunun totalitesinin (ekonomisi ile ideolojisinin birliğinin) bilinçten bağımsız olarak, gerçekten objektif bir bütün oluşturup oluşturmadığı şimdi önümüzdeki sorun.

Marksistler arasında –en son kitabında Bloch da Marksizmle düşünsel bağıntılarının vazgeçilmez nitelikte olduğunu söylüyor– bu noktada sorunun tartışılacak yanı kalmamıştır. Marx, "her toplumda üretim ilişkileri bir bütünlük oluşturur", diyor. Burada "her" sözcüğünün altını çizmek gerekiyor. Çünkü Bloch'un anlayışı esas olarak bu 'totalite'nin zamanımızın kapitalizmi için geçerli olmayacağı yolunda görünüyor. Bu nedenledir ki, her ne kadar Bloch'un ve benim görüşlerim arasındaki farklılık dolayımsız (*immediate*), formel

ve felsefi-olmayan bir farklılık gibi; kapitalizmin sosyo-ekonomik yorumlanışına ilişkin bir farklılık olarak çözümlenebilecek bir farklılık gibi görünmekteyse de, felsefe realitenin zihinsel bir yansıması *(reflection)* olduğu için, ikimizin konumları arasındaki farklılık, örtük olarak, felsefi bir görüş ayrılığını da içeriyor.

Söylemek gereksiz, durum açık: Marx'tan yaptığım alıntının tarihsel olarak anlaşılması gerekiyor – başka bir deyişle, bir totalite olarak ekonomik realitenin bizatihi kendisi tarihsel değişime açıktır. Fakat bu değişimler, büyük ölçüde, ekonominin değişik bütün yanları *(aspects)* genişleyip yoğunlaştıkça olabilen değişikliklerdir. Bu nedenle de, 'totalite' daha da sıkı sıkıya bir araya gelir ve daha da sağlam bir hal alır. Gene, Marx'a göre, burjuvazinin tarih içinde oynadığı en önemli ilerici *(progressive)* rol dünya pazarını genişletmek olmuştur. Bu sayede, bütün bir dünya ekonomisi objektif olarak birleşikleştirilmiş bir totalite halini almıştır. İlkel ekonomiler yapay olarak büyük birlik görünümü taşır; ilkel-komünal köyler ya da ortaçağın başlarındaki kentler bunun en belirgin örneğidir. Fakat bu tür 'birliklerde' ekonomik birim kendi çevresine ve bir tüm olarak insan toplumuna pek az ve zayıf bağlarla bağlantılıdır. Oysa, öte yandan, kapitalizmde ticaret ve paraya ilişkin örneklerde de gördüğümüz gibi, ekonominin değişik alanları beklenmedik ölçüde özerklik kazanmıştır, bu öylesine yaygın *(extensive)* bir otonomidir ki, doğrudan doğruya, para dolaşımından bile kaynaklanan mali bunalımlar baş gösterebilmektedir. Bu ekonomik sistemin nesnel yapısının bir sonucu olarak, kapitalizmin su üstündeki yüzeyi, her biri bağımsızlaşıyormuş gibi görü-

nen öğeler dizilerine 'ayrılıp çözülüyormuş' gibi algılanır. Doğal olarak, bu durum kapitalist toplumda yaşayan insanların ve bu arada şair ve düşünürlerin de bilinçlerine yansır.

Netice olarak, kapitalist sistemin oluşturucu öğelerinin bağımsızlaşma yönündeki devinimi sistemin objektif bir olgusudur. Ne var ki, bu bağımsızlaşma genel sürecin yalnızca bir kısmıdır. Alttaki birlik, 'totalite'; yani, parçaları kendi aralarında objektif olarak birbirleriyle karşılıklı bağıntılı durumda bulunan 'bütünlük', asıl bunalım olgusu sırasında kendinin ne denli etkin olduğunu gösterir. Marx, oluşturucu öğelerin bağımsızlaşma durumuna vardığı hallere kadar bu süreci incelerken durumu şöyle analiz etmiştir: "Bunlar hep birlikte bir bütün oluşturdukları için, oluşturucu öğelerin her birinin bağımsızlaşacağı bu sürecin, kaçınılmaz bir biçimde, şiddet niteliğinde ve yıkıcı olması gerekir. Bunların birliğini, ayrı nesnelerin birliğini kendini hissettiren durumuna getiren bunalım olgusudur. Bir araya gelmiş ve birbirini tamamlar durumdaki süreçlerin kazandığı bağımsızlık şiddet görünümlü bir biçimde yıkılıp tahrip olur. Tek tek bağımsızlaşmış durumdaki süreçlerin birliğini, böylece, bunalım dışa vurmuş *(manifest)* olur."[2]

Bunlar, bu nedenle, kapitalist toplumun 'totalitesinin' temel nitelikteki oluşturucu nesnel öğeleridir. Her Marksist bilir ki, kapitalizmin temel ekonomik kategorileri her zaman insanların zihnine yansır. Buradaki savımıza uygulandığında, bunun anlamı, kapitalizmin

---

[2] Bkz.: *Capital*, Cilt I, s. 209, Londra 1976 (Penguin/NLR basımı).

normal sayılan tarzda işlerliğini sürdürdüğü ve çeşitli süreçlerinin kendi başlarına otonommuş gibi göründükleri dönemlerde kapitalist toplum içinde yaşayan insanların [sistemi- ç.n.] birliğe sahip bir bütün olarak yaşamalarını zihnen öyle algılayıp düşünmekte oluşları; buna karşılık, bunalım dönemlerinde (otonom öğelerin birlik oluşturmak için zorlandıkları dönemlerde) ise, sistemi, çözülüm halinde bir olgu olarak yaşamakta oluşlarıdır. Kapitalist sistemin genel bunalımı ile birlikte, çözülüm yaşantısı, kapitalizmin çeşitli olgularını *[manifestations]* normal olgular olarak yaşayan halkın büyük kesimlerinde çok uzun süre etkisini devam ettirecek biçimde kök salmaya başlar. Bu etkiler, üstelik, son derecede dolayımsız *(immediate)* bir biçimde yaşanmaya başlar.

3. Bütün bunların edebiyat açısından anlam ve yerleri ne olabilir? Edebiyatın nesnel gerçeklikle bir ilişkisi *(reference)* olabileceğini reddeden herhangi bir edebiyat kuramı –dışavurumculuğun ya da gerçeküstücülüğün edebiyat kuramı gibi– için; hiçbir şey. Ama, Marksist bir edebiyat kuramı için pekçok şey ifade eder bütün bunlar. Edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yol ve yöntem formu ise, o zaman, edebiyat için realiteyi aslında nasılsa öyle kavramak ve yansıtmak; yalnızca, dolayımsız olarak ve yüzeydeki görünümüyle kendini açığa vuranı yeniden-üretmekle yetinmemek, hayati bir önem taşımak durumundadır. Bir yazar, gerçekliği, aslına uygun olarak tasvir etmeye yönelmişse; yani otantik bir realist ise, o zaman, yazar olarak sorunu felsefi boyutta düşünüyor olsa da olma-

sa da, totalite sorunu o yazarın kendisi için belirleyici derecede önem taşıyacaktır. Lenin totalite kategorisinin pratikteki önemi üzerinde ısrarla durmuştur: "Bir nesneyi enine boyuna bilebilmek için, onun tüm görünümlerini, tüm yanlarını *(aspects)*, tüm ilişkilerini, tüm dolayımlarını *(mediations)* ortaya çıkarmak, kavramak büyük önem taşır. Bunu hiçbir zaman tam olarak yapamayız, fakat *noksansız bilme işindeki ısrarımız* bizi yanlışlıklardan ve zihinsel katılık ve durgunluktan *(inflexibility)* korur."[3] [italikler G.L.'in].

Her gerçek realistin edebiyat pratiği, bir bütün olarak nesnel toplumsal bağlamın ve "noksansız her yanıyla bilme işindeki ısrarın" taşıdığı önemin bir tezahürüdür. Büyük realist yazarlardaki derinlik ve kapsamlılık, başarılarının büyüklüğü ve kalıcılığı, büyük ölçüde, anlattığı olguların hakiki önemini ne denli açıklıkla algılayabilmekte olduğuna –yaratıcı bir yazardır çünkü o– bağlıdır. Bu durum, böyle bir yazarı, Bloch'un tahayyül ettiği gibi, toplumsal realitenin ancak üst yüzeyinde ve 'yıkıcı eğilimlerin'de görüngüleşebileceğini; bunların da, insan zihninde yansımalarını bulmakta olabileceğini hatırlamaktan ve düşünmekten alıkoymaz. Benim, dışavurumculuk üzerine bundan önceki makalemin başlangıcında yaptığım açıklamaya dikkat edilecek olursa, her şey söylense bile, bunun farkında olmadığımı söylemenin haksızlık olacağı anlaşılacaktır. Bu, açıklama niteliğindeki ilk bir iki sözün başında, Lenin'den yaptığım alıntı şöyleydi: "Esasa ait olmayan, görünen, yüzeydeki görüngü, esasa oranla, daha sık

[3] Lenin, *Collected Works*, cilt 32, s. 94.

yıpranıp yok olup ortadan kaybolur, daha az 'katıdır' ve daha az 'sağlamdır' "[4]

Bizim buradaki tartışmamız açısından ortadaki sorun ise, böyle bir etmenin totalite bağlamı içinde fiilen yer almakta olduğunu kabul etmekten ibaret değildir. Daha da önemli olan, bu etmeni yalnızca hissi *(emotional)* ve zihnî *(intellectual)* bir kategori olarak görmek yerine, totalite içinde bir etmen olarak kabul etmektir. Çünkü, sorunun özü, görünüm *(appearance)* ile özün *(essence)* diyalektik birliğini doğru olarak anlamaktır. Önemli olan, sanatçı tarafından biçimlendirilen, tasvir edilip anlatılan ve okuyucu tarafından yeniden-deneyimlenen hayata ait kesimin herhangi bir dış yoruma ihtiyaç kalmadan görünüm *(appearance)* ile öz *(essence)* arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturmasıdır. Biz, bu ilişkinin biçimlendirilmesini *(gestalten)* vurguluyoruz, çünkü, Bloch'tan farklı olarak, sol-kanat gerçeküstücülerin pratiğini bu sorun için kabul edilebilir bir çözüm saymıyoruz. Biz, onların realite kırpıntılarına, bunlarla hiçbir organik bağlantısı olmayan tezler 'zerketme' *(Einmontierung)* yöntemini kabul etmiyoruz.

Bu konuda örnekler vererek, diyelim, Thomas Mann'ın 'burjuva incelmişliği ve gelişkinliği' ile Joyce'un gerçeküstücülüğünü karşılaştırmak bu durumu açıklığa kavuşturmakta yararlı olacaktır. Her iki yazarın da, kahramanlarının zihinlerinde, düşüncelerinde, Bloch'un çok haklı olarak emperyalizm çağında yaşayan insanların çoğunun zihninde ve düşüncelerinde görüldüğünü ileri sürdüğü bir çözülme yaşantısının,

---

[4] Lenin, *Collected Works*, cilt 38, s. 130.

bir süreksizliğin *(discontinuity)*, bir kopmanın, çatlamaların yansımalarını görüyoruz. Bloch'un yanılgısı, [modern insanın- ç.n.] zihnindeki, düşüncelerindeki* bu durumu doğrudan ve hiçbir ihtiyat payına gerek duymadan realitenin kendisiyle bir ve aynı şey saymasından ileri geliyor. Bu zihnin, bu düşünce durumunun içinde yaratılmakta olan ve önemli ölçüde çarpıtılmaya uğramakta olan [gerçekliğin- ç.n.] imgesi ile gerçekliğin kendisini bir ve aynı şey sayıyor. Bu çarpıtılmaya uğramakta olan *gerçekliğin imgesi* ile *gerçekliğin kendisi* arasında karşılaştırmalar yaparak, bu imgenin esasını ve aslını, çarpıtılma olgusunun kökenini ve bunun dolayımlarını *(mediations)* nesnel bir biçimde açıklığa kavuşturmaya yönelmiyor.**

Böyle yapmakla da, bir kuramcı olarak Bloch, dışavurumcuların ve gerçeküstücülerin sanatta yaptıklarının aynını yapmış oluyor. Joyce'un anlatı yöntemine *(narrative method)* bir göz atalım. Duyduğum karşıtlık bu sorunu ters bir biçimde sunmaya yol açmasın diye, iyisi mi, Bloch'un yaptığı kendi analizini alayım buraya: "Burada, süren akış içinde, hatta akıntının dibinde 'Ego'suz bir ağızdan konuşmalar izlenmektedir; [bu akan anlatıyı] içen, anlaşılmaz şeyler söylercesine bunun içinde yaşayan, bunu yiyen, bunu içen bir ağızdır konuşan. Dil, bu çöküvermişliğin bütün özelliklerini aynen vermektedir (*mimes*); tam gelişememiş, son şek-

---

* İngilizcesinde, *"in the minds of"* ve *"state of mind"* diye geçiyor. (Ü.O.)

** Bu sorun, ilerde T. Adorno ile W. Benjamin arasındaki mektuplaşmalarda da ele alınacaktır. Önemli olduğu için şimdiden belirtmekte yarar var. Ayrıca, 1957'de yayımlanan *Prizmalar*'da Adorno'nun "Walter Benjamin'in Bir Portresi"nde de daha ayrıntılı bilgiler var.

lini almamış, örnek bir biçimde kurallara uyabilmiş olmaktan uzak, açık-uçlu ve bulanık bir dildir bu. Bu, öylesine bir konuşma biçimidir ki, kelime oyunları ve dil sürçmeleri gibi insanın kendinden geçmeye başladığı bayılma anlarında, birisiyle yaptığı konuşmada bir laftan bir lafa geçtiği kısa bekleme anlarında; yahut da uyurgezer gibi dolaşan ya da düzensiz ve eblehleşmiş kimselerde görebileceğimiz her şey vardır içinde – ama bu her şey bütünüyle denetimsiz kalmış gibidir. Sözcükler (kelimeler) dil içinde istihdam edilme durumundan azat edilmiş, anlam bağlamlarından sürülüp dışarlanmış gibidir. Dil, kimi zaman bölüm bölüm kesintilere uğratılmış bir sarmal şeklinde, kimi zaman optik bir yanılsama gibi boyu kısaltılmış çarpık bir görüntü gibi, kimi zaman ise bir donanım parçası olarak aksiyonun içine sarkıtılmış gibi akıp sürer."

Bloch'un kendi söyledikleri bu yaptığım alıntıdakiler. Sonda yaptığı değerlendirme ise şöyle: "İçi boşalmış bir kabuk ve tam bir kendini har vurup harman savurma; buruşturulup atılıvermiş kâğıtlar üzerinde kalmış rastgele yazılmış notlar, karışık ve içinden çıkılmaz laflar, tuttuğunuzu sandığınız anda elinizden kayıveren anlamca muğlak sözler, saçma ve anlamsızlık gibi görünen fragmanlar ve aynı zamanda kaosun içinde skolastik bir sistem bulabilme girişimi; ... güvenilirlik üzerine kurulmuş küçük küçük hile ve oyunların her türlüsü, kökenlerinden kopmuş yitik birinin şakacıkları; her biri birer çıkmaz sokak olup çıkmış bir sürü sokak – hiçbir amacın bulunmadığı bir yığın hedef. Montaj artık günümüzde harikalar yaratmaktadır; eskisinin zamanında yalnızca düşünceler yan yana gelip saf

durarlardı,[5] fakat günümüzde nesneler de aynı şeyi yapmakta. Hiç değilse bu taşkın ovalarında."*

Bu uzun pasajı alıntılamaya gerek görmemizin nedeni, Bloch'un tarihsel yönden dışavurumculuğu değerlendirirken gerçeküstücü montaja oldukça, hatta temel nitelikte bir önem vermekte oluşudur. Kitabının başlarında Bloch'un, tıpkı dışavurumculuğun diğer tüm savunucuları ve destekleyicileri gibi, bu akımın gerçek temsilcileri ile, adı anılmasa da olacak ya da zaten bu akımdan sayılsa da sayılmasa da olabilecek dışavurumcular diye bir ayrım yaptığını görüyoruz. Ona kalırsa, dışavurumculuğun gerçek tutkuları, gerçek amaç ve erekleri bugün de geçerlidir, yaşamaktadır. Şöyle yazıyor: "Fakat bugün çevremizde büyük yetenekte tek bir yazar yoktur ki, dışavurumcu bir geçmişten gelmemiş olsun; ya da, dışavurumculuğun epey renklice etkilerinden, ortalığı bayağı sarsmış bulunan etkilerinden masun kalabilmiş olsun.'Dışavurumculuğun en ileri örneğini, kendilerine 'gerçeküstücüler' denen küçük, ama *avant-garde* sanatın ne olduğunu, ne olması gerektiğini bilen bir topluluk oluşturuyor. Üstelik, gerçeküstücülük montajın ne olduğunu göstermek için verilebilecek en iyi örnek; geçmişin dağılıp gitmiş

---

5 Buradaki imleme, 'telmih' Schiller'in *Wallensteins Tod* (Perde II, sahne 2)'deki güzel dizelerine yapılıyor:
"Dünya daracık, akıl ise umman–
Düşünceler yan yana sıralanmış, ferah,
Nesneler uzamda çarpışıyor şiddetle."

* Lukács'ın Bloch'tan yaptığı alıntının burasında, "taşkın ovaları" ve "ıssızlığın, anlamsızlığın bu fantastik cangıllarında" sözleriyle Joyce'un anlatımı ifade ediliyor. (ç.n.)

tüm yapıları ve tüm kesintileriyle, aktüel olarak yaşanan realite kaosunun tam bir dökümü olmuştur." Okuyucu, burada Bloch'un dışavurumculuğun savunmasını yaparken söylediklerinden, onun günümüz edebiyatında neyi en önemli akım saydığını çok açık bir biçimde görüyor. Gene aynı açıklıkla, Bloch'un, önemli sayılabilecek realist yazarlara edebiyatta ciddi bir yer tanımadığı ve bunu bilinçli bir biçimde yaptığı da görülmektedir.

Umarım burada karşı bir örnek olarak çalışmalarından söz edeceğim Thomas Mann beni hoş görecektir. Tonio Kröger'ini, Christian Buddenbrook'unu ya da *Sihirli Dağ*'daki başkarakterini düşünelim. Gene düşünelim ki, bütün bu karakterler kurgulandıkları sırada, onlar kendi bilinçlerinden bağımsız bir realite ile karşı karşıya bir bilinç içinde değil de, realitenin dolayımsız olarak yaşandığı bir bilinç içinde tasarlanmış olsunlar. Böyle bir durumda bütün bu karakterlerin zihnindeki çağrışım *(associations)* akışını izleyecek olacağımız için, Joyce'unkinden hiç de geri kalmayacak bir biçimde, gene, hayatın 'yüzeydeki kırılmalarını ve çatlamalarını' görmüş olacağız. Başka bir deyişle, Mann'ın yapıtlarında, Joyce'un romanlarındaki gibi, modern hayatın yüzeydeki görünümünün tüm kırılmalarını, çatlaklarını, sızıntı yerlerini izleyebilmiş olacağız. Bu çalışmaların 'modernite' bunalımından 'daha önce' yapılmış olduğunu ileri sürerek itirazda bulunmak da yanlış olacaktır. Çünkü, örneğin, Christian Buddenbrook'un yaşadığı nesnel bunalımın Joyce'un kahramanlarından çok daha büyük ruhsal sarsıntılara yol açacak olduğu apaçıktır. *Sihirli Dağ* da dışavurumculuğun çağdaşı bir ça-

lışmadır. Ama, Thomas Mann da işte böyle yapmış, bu karakterlerinin yaşam-deneyimlerinin onlara kazandırdığı kırpıntıları ve çeşit çeşit 'idea'ları vermekle kalmış ve bütün bunları bir montaj oluşturmak için kullanmış olsaydı, o zaman Mann da, Bloch'un büyük hayranlık duyduğu Joyce'unki kadar "sanat yönünden yeni ve ilerici" bir portreleme işi yapmış olacaktı.

Bu kadar modern temalar bulabilmiş bir Thomas Mann neden bu denli 'eski moda', bu denli 'geleneksel' kalmış; neden modernizmin kervanına herkesle birlikte takılıp aynı yolun yolcusu olmamıştır? Çünkü Mann *'gerçek bir realisttir'*. Bu terimle, burada, Mann'ın yaratıcı bir sanatçı olarak, Christian Buddenbrook'un, Tonio Kröger'in, Hans Castoup'un, Settambrini'nin ve Naphta'nın kim olduklarını çok iyi bildiğini ifade etmek istiyorum. Sanatçı olarak Mann bütün bu kişilikleri bir sosyal bilimcinin bilme biçimindeki gibi soyut tarzda bilmek durumunda değildir; bu anlamda, Balzac'ın, Dickens'in ve Tolstoy'un daha önce yapmış oldukları gibi, yanlışlıklar yapabilir kolayca. O yaptığı işin nasıl yapılacağını yaratıcı bir gerçekçiye yaraşır şekilde bilir: Düşünce ve duyguların nasıl toplumsal hayattan köklenip oluştuğunu, yaşam-deneyimlerinin ve hissiyatımızın realitenin total bileşiğinin *(complex)* nasıl birer parçası olduğunu bilir. Bir realist olarak bütün bu parçaları hayatın total bağlamında yerli yerine oturtmasını bilir. Bunların toplumun hangi alanındaki olgulardan kaynaklanmakta olduğunu ve hayatta neleri, nereleri etkilemekte olduğunu gösterebilir.

Bu sayede, Thomas Mann, örneğin, "yitik burjuva" olarak Tonio Kröger diye birini çizdiğinde bununla ye-

tinmeyip burjuvaziye duyduğu bütün karşıtlığa, burjuva toplumundaki yersiz-yurtsuzluğuna ve burjuva yaşamından sürülüp çıkarılmış olmasına karşın onun niçin ve nasıl hâlâ bir burjuva olarak kaldığını da gösterir bize. Bütün bunları yaptığı, yapabildiği içindir ki, Thomas Mann, kendi anti-burjuva ruhlarının, küçük burjuva yaşam ve varoluşunun değişmezliğine duydukları –çoğu kez estetik boyutta– karşıtlığın, beyaz örtüler örtülmüş salon koltuklarını sevmeyişlerinin ya da mimarideki sözde-Rönesans 'kült'ünü küçümsemelerinin kendilerini burjuva toplumunun kandırılması olanaksız düşmanları haline getireceğini sanan 'ultra-radikal' yazarların çok daha üst düzeyinde toplumun ne olduğunu ve nasıl işlediğini kavrayabilmiş yaratıcı bir sanatçı durumuna gelebilmiştir.

4. Emperyalist dönemin, natüralizmden gerçeküstücülüğe dek hızlı bir ardıllanma içinde birbirini izleyen modern edebiyat ekollerinin hepsinin ortak bir özelliği vardır. Bu özellik, realiteyi, yazara ve onun yarattığı karakterlere nasıl görünüyorsa (tezahür ediyorsa) aynen öyle algılamaktır. Bu dolayımsız görünümlerin formu ise toplum değiştikçe değişmektedir. Üstelik, bu değişmeler, kapitalizmin realitesindeki biçim değişimleri ve sınıf mücadelesi ile toplumun sınıf yapısındaki değişmelerin bu realitenin yüzeyinde farklı yansımalar oluşturma yol ve tarzlarına bağlı bulunmaktadır. Edebiyat ekollerinin birinin sonunu getirip bir yenisini onun yerine geçiren de, bu ekoller arasındaki kırıcı ve kahredici tartışmalar ve kavgaların yanı sıra, asıl, işte bu tür değişimler olmaktadır.

Fakat hem duygusal düzeyde ve hem de zihinsel düzeyde hep kendi dolayımsızlıklarında donmuş olarak kaldıkları için, yüzeydeki sırrı kırıp, aralayıp alttaki esası; yani, bu ekollerin deneyimlerini, bu ekolleri üreten göremedikleri toplumsal etmenleri fark edip anlayamamaktadırlar. Tersine, her biri kendi dolayımsız yaşam-deneyimlerinin (algılamalarının- ç.n.) kendiliğinden ifadesi olarak –ve bir oranda bilinçli olarak– kendi sanat biçemlerini oluşturmaktadır.

Bütün modern edebiyat ekollerinin daha eskilerin edebiyat geleneklerinin zamanla işlevini yitirmiş çalışmalarına ve bugün edebiyat tarihine karşı duydukları husumet, en çok, onların iddiasınca, yazarları istediklerince, bildiklerince yazmaktan alıkoymak isteyen eleştirmenlerin kendini bilmez küstahlıklarına karşı gösterdikleri şiddetli tepkide odaklanmaktadır. Böyle yapmakla, bu ekollerin üyeleri ve savunucuları otantik özgürlüğün; yani, emperyalist dönemin gerici önyargılarından özgürleşebilmenin (yalnızca sanat alanında değil, tabii) yalnızca kendiliğindenlik *(spontaneity)* ile, ya da kendi dolayımsız yaşam-deneyimlerinin sınırlarını aşamamış kişilerle mümkün olamayacağını anlama şansını da yitirmiş olmaktadırlar. Çünkü, kapitalizmin geliştikçe, bu önyargıların sürekli üretilmekte ve yeniden-üretilmekte oluşu, emperyalist burjuvazinin bu konudaki bilinçli işlerini bir kenara bıraksak bile, gitgide daha yoğun ve daha hızlandırılmış bir hal almaktadır. Bu nedenledir ki, eğer, gerici fikirlerin ('idea'ların) zihnimize nasıl girip nüfuz ettiğini anlayabilmek ve bu tür önyargıların karşısında eleştirel bir mesafe içinde kalabilmek istiyorsak, bunu, ancak uzun ve zor yollardan

geçerek, çok çalışarak; dolayımsızlığın (sathî algılama düzeyinde kalmanın -ç.n.) sınırlamalarını terk edip aşkınlayarak; bütün öznel deneyimlerimizi dikkatle yeniden düşünüp anlamlandırarak ve bu öznel algı ve idraklerimizi toplumsal realitenin önünde mihenk taşına vurmaya katlanarak; kısacası reel dünyamızı çok daha derininden algılayıp aslını anlayarak yapabiliriz.

Sanat açısından, ayrıca entelektüel ve siyasal açıdan, çağımızın önde gelen realist sanatçıları şimdiye kadar bu güç ve sabır isteyen işi yapmaktaki yetenek ve becerilerini kanıtlamış bulunuyorlar. Bu güç işten geçmiş günlerde de yan çizmediler, bugün de, Romain Rolland'ın ve Thomas Mann ile Heinrich Mann'ın yazarlık yaşamları bunun en iyi örneklerindendir. Başka birçok bakımlardan gelişmeleri farklı olmuşsa da, bu özellik, hepsinde ortak özellik olarak görülmektedir.

Çeşitli edebiyat ekollerinin dolayımsız deneyim *(immediate experience)* düzeyini aşan bir başarı kazanamadıklarını ileri sürmemiz, buraya dek bunu vurgulamış olmamıza bakarak, natüralizmden gerçeküstücülüğe kadar birçok önemli yazarın sanat yönünden çok başarılı olduklarını inkâr ettiğimiz anlamına gelmemektedir. Kendi yaşam-deneyimlerinden yola çıkarken bu yazarlar, çoğu kez, tutarlı ve ilginç birer anlatım tarzı oluşturabilmiş ve kendi kişisel biçemlerini kurup geliştirebilmişlerdir. Fakat verdikleri ürünlere toplumsal realiteleri açısından baktığımızda, bunların, gerek entelektüel ve gerekse sanatsal yönden hiçbir zaman dolayımsızlık düzeyini aşamadıklarını görürüz.

Bunun içindir ki, bunların oluşturdukları sanat soyut ve tek-boyutlu kalmaktadır. (Bu bağlamda, herhangi bir ekolün geliştirdiği estetik teorinin, sanatta 'soyut-

lamayı' yeğlemiş olup olmaması önemsiz ve ham bir girişim olarak kalmaktadır. Dışavurumculuğun önem kazandığı günden beri soyutlamaya atfedilen önem, teoride de pratikte de sürekli olarak artmış bulunuyor.) Bu noktada, okuyucu, ileri sürdüğümüz savlarda bir çelişki gördüğünü sanabilir ve bunda bir oranda haklıdır da: Hiç kuşkusuz dolayımsızlık *(immediacy)* ve soyutlama *(abstraction)* karşılıklı olarak birbirlerini dıştalayan şeylerdir. Bununla beraber, diyalektik yöntemin en büyük başarılarından biri –ki ta Hegel'den beri bu böyledir– dolayımsızlık içinde başlayan düşüncenin sadece yanıltıcı bir soyutlamaya varabileceğini göstermiş oluşudur.

Bu bağlamda, Marx, Hegelci felsefeyi ayaklarının üzerine oturtmuş ve ekonomik ilişkileri analizinde, defalarca, en somut terimlerle, ekonomik realitelerin yansımasında *(reflection)* dolayımsızlık ve soyutlama arasındaki bu yakınlığın nasıl tezahür ettiğini göstermiştir. Bu konuda tek bir örnek üzerinde biraz etraflı olarak durmamızda yarar var. Marx, paranın dolaşımı ile, bu işin aracı olan tecimsel sermaye arasındaki ilişkinin bütün diğer dolayımları *(mediation)* geçersizleştirip ortadan kaldırmak ve bu nedenle de bütün bir kapitalist üretim süreci içinde en uç soyutlama formunu teşkil etmek durumunda bulunduğunu göstermiştir. Eğer paranın dolaşımı ve tecimsel sermaye görünümleri düzeyinde algılanıp düşünülecek olurlarsa; yani, sürecin (kapitalist üretim sürecinin– ç.n.) tümlüğünden soyutlanmış bir görünüm içindeki tezahür biçimleriyle sınırlı bir tarzda algılanacak olurlarsa, mutlak bir biçimde otomatikleşmiş, fetişleştirilmiş bir soyutlama içinde

görülebilmiş olacaklardır. Bu ise, [bütün bir kapitalist üretim süreci totalitesinin algılama dışı kalmasına neden olacak ve– ç.n.] bize "para, parayı kazanır" dedirtecektir. Hiçbir zaman kapitalizmin dolayımsız sözdegörünümlerinin ardına nüfuz etmeyen vülger iktisatçıların kendilerini çevreleyen soyut ve fetişleştirilmiş dünyaya besledikleri inançtan kuşku bile duymamalarının nedeni de budur. Bu iktisatçılar, dolayımsız algılamalarıyla kavrayabildikleri görünüşteki realiteye olan bu inançlarında su içindeki balıklar kadar gafil oldukları için, kendilerine toplumsal üretimin bütün bir sürecini hesaba katmayı unutmamaları gerektiği uyarısında bulunan bir Marksist eleştirmenin "haddini bilmez görüşlerine" karşı ateş püskürmekte, kendilerini bundan alıkoyamamaktadırlar. Onların derinliği, her yerde olduğu gibi burada da, Adam Müller'le ilgili olarak Marx'ın söylediği üzere, "yüzeydeki toz dumanı görüp, bütün bu toz dumanın gerçekten çok önemli ve akıl ermez bir şey olduğunu" söylemelerinden ibarettir. Ben de, bu konuda daha önce yazdığım makalemde Dışavurumculuğu "realiteden uzak düşmüş soyutlama" olarak betimlerken bu düşüncelerle hareket etmiş bulunuyorum.

Söylemek bile gereksiz, soyutlama olmadan sanat diye bir şey de olmaz; çünkü, aksi takdirde, sanatta herhangi bir şeyin temsil değeri kazanmasına olanak kalmaz. Fakat her akım gibi, soyutlamanın da bir yönünün olması gerekir ve her şey buna dayanmak zorundadır. Her önemli gerçekçi sanatçı kendi yaşam-deneyimlerinden elde ettiği materyale kendince bir biçim ve biçem kazandırır ve bunu yapmak için de, diğer birçok

şeyin yanı sıra, soyutlama-tekniklerinden yararlanır. Fakat amacı nesnel realiteyi yöneten yasalara nüfuz edip bunların gerçeğini kavramak; dolayımsız olarak algılanabilenle yetinmeyip derinde olanı, saklı olanı, dolayımlı olarak algılanabilen toplumu oluşturan ilişkiler ağını ortaya çıkarmak ve bunu anlaşılır, görünür kılmaktır. Bu ilişkiler yüzeyde olmadığı için, dipteki olguların yasaları kendilerini çok karmaşık yollarla hissedilir kıldıkları ve eğilimler *(trends)* olarak düzensiz bir biçimde gerçekleştirdikleri için gerçekçi yazarın işi olağanüstü zordur. Çünkü bu iş hem artistik hem de entelektüel boyutları olan bir çaba istemektedir. Önce, bu ilişkileri entelektüel yönden bulup çıkarmak ve onlara artistik bir biçim ve görünüm vermek zorundadır. İkincisi, her ne kadar pratikte bu iki süreç ayrılmaz şeylerse de, soyutlama süreci aracılığı ile bulup ortaya koyduğu bu ilişkileri, yeniden, fakat bu kez artistik bir biçimde örtüp saklamak *(conceal)* zorundadır-yani, soyutlama işlemini aşkınlamak zorundadır. Bu iki yönlü çaba yeni bir dolayımsızlık; ama, artistik olarak iletilen bir dolayımsızlık yaratmakta; bu dolayımsızlık içinde, hayatın yüzeydeki görünümü her ne kadar alttaki ışıldayan esas olanı (reel hayattaki dolayımsız deneyimlerin kendi asılları değildir bunlar) gösterecek kadar şeffaf ise de, kendisi hayatmış gibi göründüğü için, gene de bir dolayımsızlık olarak tezahür etmiş olmaktadır. Üstelik, bu yazarların eserlerinde hayatın bütün yüzeyini, soyut ve aşırı-yoğunlaştırılmış bir tarzda totaliteden tecrit edilmiş, öznel olarak algılanmış bir zaman parçacığı *(moment)* olarak değil, temel nitelikteki bütün belirleyicileriyle birlikte görmekte, gözlemleyebilmek-

teyiz. İşte, görünüm ile öz *(essence)* arasındaki sanatsal diyalektik de budur. Bu diyalektik ne denli zengin, farklı öğelere dayalı *(diverse)*, karmaşık yapılı ve "çözümü beceri gerektirici" (Lenin) ise, hayatın ve toplumun yaşayan çelişkilerini o denli derinden kavrayabilmekte; diyalektik düzeye varabilmiş realizm de o denli gelişkin ve noksansız olabilmektedir.

Bunun tersi durumda, realiteden kopuk bir soyutlama ne anlama gelmektedir? Hayatın yüzeydeki görünümünü yalnızca dolayımsız algılamalarla deneyimlemekle kalınırsa, bu görünüm bulanık, bölüntülere ayrılmış *(fragmentary)*, düzensiz *(chaotic)* ve kavranması olanaksız bir şey olarak kalır. Nesnel olarak görüngülerle gerçeklikleri arasındaki anlamsal dolayımlamalar yapılmadığı, bu iş az çok bilinçli biçimde ihmal edildiği, ya da es geçildiği için yüzeydeki görünüme ilişilmemiş; bu yüzeydeki görünüm, daha yüksek bir zihinsel düşünsel noktadan bakarak, doğru ve yeterli bir biçimde algılanamamış olur.

Gerçeklikte devinimsizlik *(inertia)* yoktur. Entelektüel ve sanatsal etkinlik gerçekliğe ya yakın düşmek, ya da ondan uzak düşmek durumundadır. Natüralizmin bu sonuncusuna bir örnek oluşturmuş bulunduğunu söylemek paradoksal görünebilir. Kalıtımla geçen özelliklerin mitolojiye vardırılacak kadar fetişleştirilmesi, hayatın dolayımsız somut varlıklarının soyut olarak aranıp ortaya konulmasının bir ifade tarzı olan ortam teorisi *(milieu theory)*, diğer birçok etmenle birlikte, görünüm ile öz arasında yaşayan bir diyalektik ilişki kurma konusundaki sanatsal çabaya olanak bırakmamaktadır. Ya da, daha doğrusu, böyle bir çabanın gösteril-

meyişi Natüralist üslubu oluşturmuş bulunmaktadır. Bunların ikisi birbirlerinin türevleridir, çünkü, natüralizmin yaptığı işler arasında yer aldığını gördüğümüz hayatın fotoğraf ya da ses kayıt teknikleriyle olduğu gibi taklidinin hiçbir zaman sanattan bekleneni veremeyişinin, bu tür çalışmaların durağan *(static)* kalışının, içsel bir gerilim kazanamayışının nedeni budur. Natüralizmin romanları ile tiyatro oyunlarının –görünüşlerindeki pek çok farklılığa rağmen– hemen hemen birbirinin aynı oluşunun da nedeni budur. Zamanımızın en büyük sanatsal tragedya yazarlarından biri olan Gerhart Hauptmann'ın bu tür ikircikli başlangıç girişimlerinden sonra büyük bir gerçekçi yazar olamayışı sorununa burada değinmeden geçmek çok zor. Ama burada yerimiz az. Onun için, geçerken kısaca değinmiş olmak için belirtelim ki, *Dokumacılar*'ın ve *Kunduz Kürkü Palto*'nun yazarının gelişmesine, natüralizm yaramamıştır, önlemiştir gelişmesini. Hauptmann, natüralizmi geride bıraktığı günlerde bile, onun ideolojik varsayımlarından kurtulup tam olarak uzaklaşamamıştır.

Natüralizmin sanat yönünden sınırlılıkları kısa zamanda kendini göstermiştir. Ama bunlar hiçbir zaman esaslı bir eleştiriden geçirilmemiştir. Bunun yerine, yeğlenen yöntem, her zaman, bir soyut formun yerine bir diğerini; görünüşte zıddı olanı, ama en az onun kadar soyut olanını getirip koymak olmuştur. Bütün bu sürecin gösterdiği özellik, geçmişteki her akımın tüm dikkatini kendinden hemen önceki akımla sınırlandırması olmuştur. Nitekim izlenimcilik, yalnızca natüralizmle ilgilenmiştir, vb. Bu nedenle, ne teori ne de pratikte soyut karşılaştırmalardan bir adım

ileri gidilememiştir. Bu, bizim şimdiki tartışmamıza kadar hep böyle olmuştur. Örneğin, Rudolf Leonhard dışavurumculuğun tarih açısından kaçınılmazlığını aynen şöyle savunmaktadır: "Dışavurumculuğun temellerinden biri, dayanılmaz, hatta olanaksız duruma gelen izlenimciliğe karşı duyduğu karşıtlık *(antagonism)* olmuştur." Leonhard bu yargıya varırken mantıken kusursuz görünüyorsa da, dışavurumculuğun oluşumunun diğer kaynakları üzerinde herhangi bir şey söylemeyi ihmal ediyor. Anlattıklarıyla yetinilecek olsa, dışavurumculuğun kendinden önceki edebiyat akımlarına kesin ve açık bir biçimde karşı çıktığını; onlarla uyuşan hiçbir noktasının bulunmadığını kabul etmek gerekecektir. Gerçi, dışavurumculuğun vurguladığı nokta öze önem verilmesi olmuştur ve bu Leonhard'ın dediği gibi, dışavurumculuğun "nihilistik-olmayan" yanını oluşturmaktadır.

Fakat bu öz, bu esas, realitenin total sürecinin nesnel esası olmamıştır. Bunlar bütün bütüne öznel kalmıştır. Dışavurumcuların eskimiş ve günümüzde geçerliğini yitirmiş bulunan teorisyenlerinden alıntılar yapmak istemiyorum. Fakat Ernst Bloch'un kendisi sözde dışavurumculuk ile gerçek dışavurumculuğu birbirinden ayırırken öznelcilik üzerinde vurgulamada bulunuyor: "Özgün formu içinde dışavurumculuk imgelerin parçalanması, yüzeydeki görünümün orijinal, yani öznel, nesneleri birbirinden ayıran ve onları konumlarının dışında yeniden yerleştiren bir perspektif içinde algılanmasıdır."

Bu tanım, ister istemez, özün kendi bağlamından bilinçli olarak ve stilize edilmiş ve soyut bir biçimde koparılıp ayrılması; her özün, her esasın tecritlenmişlik

içinde ele alınması anlamına gelmektedir. Bu tanımın mantığı izlendiğinde ise, Dışavurumculuğun gerçeklikle herhangi bir bağıntı kurma amacı gütmediği, gerçekliğe ve gerçekçi yapıtlara karşı öznelci bir savaş açmış bulunduğu anlamına gelmektedir. Burada Gottfried Benn'in tipik bir dışavurumcu sayılıp sayılmayacağı, sayılacaksa, ne denli gerçekçi olduğu sorunu üzerinde durmak, bu tartışmalara bir de ben katılmak istemiyorum. Fakat anladığım kadarıyla, dışavurumculuk ve gerçeküstücülük değerlendirmelerinde Bloch'un renkli ve teşhir edici bir biçimde betimlediği hayatın özü ve anlamı *(sense of life)*, en iyi ifadesini, en dolaysız, en özdenlikli ve en canlı ifadesini Benn'in *Kunst und Macht* yapıtında bulmaktadır; "1910 ile 1925 arasında bütün Avrupa'da anti-natüralist sanat üslubu, hemen hemen bütün öteki sanat akımlarını ve üsluplarını bastıracak kadar egemen duruma geldi. Bunun nedeni, realite diye bir şeyin kalmaması, yalnızca realitenin kötü taklitlerinin yaşanmakta oluşuydu. Realite –ki kapitalist topluma ait bir kavramdır... Tin [*Geist*] hiçbir realiteye sahip değildi." Wangenheim de, oldukça arka çıkan bir tutumla yaptığı dışavurumculuk ile ilgili çalışmasında, daha da az analitik fakat daha betimleyici bir yolla da olsa buna benzer sonuçlara varmıştır: "Başarılı bir ürün beklenemezdi, şu ya da bu sayıda; çünkü ona [yani dışavurumculuğa– G.L.] tekabül eden bir realite bulunuyordu... Dışavurumcuların pek çoğu yeryüzünü terk edip, göklerde bulutlarla bir gezip, yeni bir dünya keşfetmenin özlemi içindeydi."

Heinrich Vogeler'in örneğinde bu durumun apaçık ve net bir biçimde ifadesini ve neticelerini görmekteyiz. Onun yaptığı dışavurumculuğun soyutlama anlayışı

hakkındaki yorumu yerinde ve doğru olduğu için, vardığı sonuç da doğru oluyor: "Dışavurumculuk burjuva sanatının Ölüm Dansıydı..." Dışavurumcular "nesnelerin özünü ve esasını (*Wesen*) ifade ettiklerini sanıyorlardı... oysa gerçekte kendi çözülme ve çürümelerini *(decomposition)* ortaya koyuyorlardı... (*Vermessung*)."

Gerçekliğe yabancılaşmış ya da karşıt bir tutumun kaçınılmaz sonuçlarından biri de 'avant-garde' sanatta her gün biraz daha kendini gösteriyor: İçeriğin bulunmamasına ya da içerik karşıtlığına kadar varan ve bunu ilke durumuna getiren bir içerik azlığı. Bunda da Gottfried Benn durumu veciz bir biçimde ifade ediyor: "İçerik kavramının kendisi bile sorunsallaşmıştı. İçerik –o güne dek içerik deyince anlaşılan her şey sular altında kalıp yıkılmış, sürüklenip gitmiş, taklit ve yalancıktan bir içerik kalmıştı– hissiyatın buyruğunda nefse düşkünlük, duyguların katılığı, uyumsuz öğelerin bir araya getirilmesi, yalanlar, amorf görünümler..."

Okuyucunun kendisinin de kolayca göreceği gibi bu değerlendirme Bloch'un, "Anlatımcılık ve Gerçeküstücülük" betimlemesiyle tam bir koşutluk gösteriyor. Söylemek gereksiz, Bloch'un ve Benn'in ayrı ayrı yaptıkları analizler onları tamamen birbirinin tersi sonuçlara vardırıyor. Bloch, kitabının birçok yerinde modern sanatın problematik doğasını kendisini tarif ettiği tutumdan kaynaklanan bir şey sayıyor: "Bu nedenle, büyük yazarlar artık ele aldıkları nesne ve konuya *(subject-matter)* güvenemiyorlar, çünkü her dokundukları öz (*substances*) ellerinde kalıp erimektedir. Egemen dünya, artık onlara, sırları kavranması gereken ya da

* "Danse Macabre" karşılığı – (Ü.O.)

kendi zihinsel tasarım ve düşgüçleri için bir başlangıç noktası oluşturacak iç tutunumlu bir imge vermemektedir. Bütün ellerinde kalan, bir boşluk, paramparça olmuş bir cam kâse gibi." Bloch, daha sonra, Goethe'ye kadar geriye giderek, burjuvazinin devrimci dönemini değerlendiriyor. Bu konuda şöyle devam ediyor: "Goethe'nin başarısı eğitsel romanda* yeni bir gelişme gerçekleştirmesiyle değil, fakat Fransız umut kırıklığı romanının ortaya çıkışına neden oluşuyla olmuştur. Böylece, artık, mükemmelliğe erişmiş yokoluş-dünyası, anti-dünya, ya da büyük burjuvazinin boşluklar dünyasında 'uzlaşma' *(reconciliation)* ne bir tehlike, ne de bir seçme olabilmektedir. Bugün, yalnızca diyalektik bir yaklaşım [?! –G.L.] mümkündür: Ya diyalektik bir montaj için malzeme olarak ya da yaşam-deneyimi olarak Joyce'un sanatında Odysseus'un dünyası bile günümüzün çözülme ve dağılım halindeki dünyasının mikroskopik bir kesitinden bir kesitçikten daha fazla değil –çünkü bugün insanlar, her şeyden daha önemli olan... şeylerden bile yoksunlar– kaleydoskopik bir dehlizinden başka bir şey değildir..."**

---

* *Bildungsroman:* Alman edebiyatında eğitsel amaçlı roman denilen bir tür. Geçerli 'etik' ile kişinin duygu ve doğal yanlarının çatışmasını ele alan; sonunda, duyguların bastırılmasını ve 'etik'in olumlanmasını öneren romanlardı. Fakat, etik ile uyum içinde yaşamanın güçleşmeye başladığı bir 'bitiş' döneminin habercisi de sayılmaktadır bu roman türü. –(Ü.O.)

** Metinde, *Kaleidoscopic Gallery* olarak geçiyor. Şekillerin, her el hareketinde, değişik kompozisyonlar haline geldiği dürbüne benzer bir çocuk oyuncağından yola çıkılan bu benzetmede, dünyanın da içindeki her şeyin her an değişik görünümlere büründüğü karanlık denize döndüğü, ya da, Joyce'ta bunun böyle olduğu, söylenmek isteniyor.

Burada Bloch'un 'diyalektik' kavramını bütünüyle kendine özgü *(idiosyncratic)* bir biçimde kullanışı üzerinde, ya da, Bloch'un umut kırıklığı ve aradığını bulamamış olma romanını doğrudan doğruya Goethe'den başlatmak gibi bir noktaya sürükleyen kendisinin yanlış mantığı gibi ayrıntılar üzerinde durmak istemiyoruz. (Benim daha önceki *Roman Teorisi* kitabımda, kısmen, burada Bloch'a verilmesi gereken yanıtlar bulunabilir.) Biz daha hayati sorunlar üzerinde durmak istiyoruz. Özellikle de, Bloch'un –onun değerlendirmeleri bizim yaptıklarımızın tam tersi yönde ise de– konu edinilen şeyle, edebiyat çalışmasının kompozisyonunun kişinin nesnel gerçeklik ile olan ilişkisine dayanmakta olduğu görüşü üzerinde durmak istiyoruz.

Bu söyledikleri, buraya kadarıyla, iyi gidiyor. Fakat dışavurumculuk ile gerçeküstücülüğün tarihsel yönden meşruluğunu gösterme işine sıra geldiğinde, toplum ile zamanımızın etkin *(active)* insanı arasındaki nesnel ilişkilere, *Jean Christophe*[6] ile gördüğümüz gibi, eğitim romanı (*Bildungsroman*) yazmamıza bile olanak tanıyan ilişkilere hiç önem vermemeye başlıyor. Tersine, belirli bir sınıftan entelektüellerin düşünce ve kafalarını [gerçeklikten / totaliteden – ç.n.] tecrit edilmiş bir görünüm içinde ele alıp bunu kendisine çıkış noktası yapmakta; böylece, çağdaş dünyanın 'ısmarlama' bir modelini imal edip, buna bakarak, bir 'olmayan-dünya' durumuyla karşı karşıya kaldığına kendini inandırmaktadır. Bu olmayan-dünya kavramı, kendisi boş bir şey olduğu

---

[6] Konusu, bir Alman müzisyenin hayatındaki yansımalarıyla Fransız-Alman ilişkileri olan 10 ciltlik bir roman. Romain Rolland'ın en önemli yapıtıdır.

bir yana, Bloch'u, Benn'in anlayışına çok yakın bir noktaya getirmiş olmaktadır. Çünkü realite karşısında böyle bir kavramla ifade edilen anlayışa saplanmış yazarlar için, 'geleneksel anlamda' herhangi bir eylem olanağının, yapının, içeriğin ya da kompozisyonun kalmayacağı açıktır. Dışavurumculuğun ve gerçeküstücülüğün bu felsefi haklılaştırımının aksak yanı, Bloch'un düşünce eyleminde kendisine temel olarak realiteyi almaması; bunun yerine hiç eleştirisiz dışavurumculuğun realiteye karşı tutumunu benimseyerek, kendisinin oldukça zengin muhayyilesini *(imagination)* yalnızca bunlara dayanarak çalıştırması oluyor.

Bloch'un tüm yargılarıyla uyuşmam hiç söz konusu olmadığı halde, onun bazı olguları formüle edişini hem doğru hem de değerli buluyorum. Özellikle, dışavurumculuğun eninde sonunda gerçeküstücülüğe varmak durumunda olduğunu göstermesi bakımından bütün modernizm savunucularının içinde en tutarlısı olduğunu belirteyim. Bu bağlamda, gelişmenin bu safhasında montajın zorunlu olarak tek anlatım (ifade) tarzı olduğunu kabul edişi bakımından da övgüye değer bir düşünür oluyor, Bloch. Üstelik, onun bu noktadaki başarısı bununla da kalmıyor; montajın yalnızca modernist sanatta değil, fakat zamanımızın burjuva felsefesinde de önemli bir anlatım tarzı olduğunu gene Bloch göstermiş bulunuyor.

Bununla beraber, bunun bir sonucu da bütün bir eğilimin (*trend*) anti-realist tek-boyutluluğuna, bu konular üzerinde duran ve Bloch gibi düşünen birçok teorisyene oranla, Bloch'un çok daha yalın ve açık bir örnek teşkil etmesi olmuştur. Bu tek-boyutluluk –neden-

se, bu konuda Bloch tek kelime söylemiyor– zaten natüralizmin de özelliklerinden biri olmuş bulunuyordu. Natüralistlerin tersine, izlenimciliğin getirdiği artistik 'rafineleşme' sanatı, 'görünen' ile 'aslı' (özü) arasında gelişkin anlamsal iletimler kurma sorunundan çok daha mutlak bir biçimde 'arındırmış'; nesnel realiteye giden zor ve zahmetli yolu aranan bir şey olmaktan çıkarmış; 'Varlık' ile 'Bilinç' arasındaki nesnel diyalektiği göz önünde tutma zorunluğunu da unutturmuştur. Sembolizm açıkça ve bilinçli bir biçimde, daha başlangıcından itibaren, tek-boyutlu bir anlayış ve ifade tarzını benimsemiş oluyor. Çünkü bir simgenin duyumsal tecessümü *(incarnation)* ile, bu tecessüm edenin simgesel anlamı arasındaki mesafe *(gulf)* bu ikisini birbirine bağlayan dar, tek-yönlü öznel çağrışım sürecinden kaynaklanmaktadır.

Montaj bu akımın doruktaki öğesi olduğu için, Bloch'un montajı modernist edebiyatın ve modernist düşüncenin bu denli kesinlikle merkez öğesi saymasını şükranla karşılamak gerekiyor. Özgün formu içinde fotomontaj olarak montaj çarpıcı etkilere sahiptir ve kimi zaman güçlü bir siyasal silah da olabilmektedir. Montajın bu etkileri, onun, realitenin bağlamlarından çıkarılıp koparılmış ve birbirleriyle bağları kalmamış heterojen parçalarını birleştirmesinden ileri gelmektedir. İyi bir fotomontaj, iyi bir şakayla aynı etkilere sahiptir. Bununla beraber, bu tek-boyutlu teknik –bir şaka olarak kaldığında ne kadar başarılı ve haklı olursa olsun– realiteye (bu realite gerçekte varolmayan bir şey gibi göründüğünde bile), ilişkiler dünyasına (bu ilişkiler aldatıcı şeyler olarak kabul edildiğinde bile) ya da bir totaliteye (bu totalite bir kaos sayılıyor olsa bile) biçim ver-

meye kalkıştığında, sonul etkisi, büyük ve ağır bir monotonluk olmaktadır. 'Ayrıntılar' çeşitlilikleri yönünden şaşırtıcı ölçüde renkli olabilmekte, fakat 'bütünlük' hiçbir zaman gri üzerine çizilmiş sıkıntı verici bir başka grilik olmaktan öteye gidememektedir. Bulanık bir su birikintisi, üzerine gökkuşağının aksi de düşmüş olsa, nihayet, pis bir su birikintisi olarak kalmaya mahkûmdur.

Bu monotonluk, önlenmez bir biçimde, nesnel gerçekliğe ayna tutmak girişiminden bütünüyle vazgeçmiş olmaktan; realitenin sanattaki algılanımında ileri düzeyde kompleks dolayımlamalara *(mediation)** onların farklılığı ve birliği *(unity)* içinde bir biçim vermek ve bunları edebiyat çalışmalarında karakterler olarak senteze vardırmak konusundaki sanat savaşımından vazgeçmiş olmanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Çünkü, bu yaklaşım hiçbir yaratıcı kompozisyona, hiçbir yükseliş ve inişe, konu-nesnenin gerçek doğasından yükselecek olan hiçbir içerden gelişme ve büyümeye olanak bırakmamaktadır.

Bu artistik eğilimlerin 'dekadan' sayılıp önemsenmediği dönemlerde, "eklektik akademisyenlerin bilgiçlik taslayıp başa bela kesilmedikleri kaldı" şeklinde va-

---

* Metinde *"complex mediations"* olarak geçiyor. Özne-kişi, realiteye bakarken görünümü algılamakla yetinirse gördüğü şeyler ile anlamları arasındaki zihinsel ilişki dolayımsızdır. Anlamlandırmaları *representative* düzeyde değil, *predispositional* (ön-edingiler) düzeyinde yapmış olur. Şeyleri, alıştığı kültürel kalıplar içinde algılamış olur. Bu zihinsel ilişki ön-edingiler düzeyinin üstündeki zihinsel düzeyde olursa, analitik kategorilerin de yer alabileceği bir simgeler kullanımı, eleştirel bir anlamlandırma, gelişkin bir idrak başlar. Egemen kültürden edinilen kalıpların değil, karşılaştırmalı uslamlamalarla simge ve simge düzenlemelerinin katlanışı açımlanır –Ü.O.

veylalarla bu alana başkalarının girmesi önlenmek istenmiştir. Onun için, ben sözü, karşıtlarımın diğer konularda da itibar ettikleri ve bir dekadans uzmanı olan Friedrich Nietzsche'ye bırakmak istiyorum, hoşgörü bekleyerek: "Edebiyatta dekadansın, şu ya da bu, her çeşidinde görülen ortak özellik nedir?" diye soruyor Nietzsche. Şöyle yanıtlıyor: "Totaliteyi kendine mesken tutmaya yanaşmayan bir hayattır [dekadans –ç.n.]. Kelime bağımsızlaşır ve tümcenin dar yapısından kaçar; tümce, sayfa üzerinde yerleşmiş sayar kendini; anlamı bulanıklaşmaya başlar; sayfa ise bütünün pahasına kendisi için bir canlılık kazanmak merakına kapılır– bütün de bütün olmaktan çıkar. Ama her dekadan üslubu birbirinin eşiti kılan da bu olgulardan kaynaklanıyor: Her zaman atomlardaki aynı anarşi, iradenin çözülüp dağılması... Hayat, aynı canlılık, hayatın titreşimi ve coşkunluğu, bereketi alabildiğine küçük yapılara dönüştürülecek biçimde baskı altına alınır ve bu arada geride kalan diğer her şey yoksullaştıkça yoksullaşır. Her yerde felçlileştirilmiş bir hayat, fakirleşme ve sersemleşme, ya da husumet ve kargaşa: Her iki durumda da sonuçlar birbirinden daha çarpıcı olmakta; örgütler hiyerarşisinde en yükseği ortaya çıkmaktadır. Böylesi bir durumda 'bütün-olan' artık yaşayamaz olmakta; ayrı öğelerin birleştirilmesinden oluşmuş, yapaylaşmış, bir düşünce kırıntısına dönüşmüş, bir yapay araç *(artefact)* durumuna gelmiş".[7] Nietzsche'den aldığımız bu pasaj,

---

[7] Lukács'ın, "iradenin çözülüp dağılması" sözünden sonra, manidar bir biçimde, almayıp geçtiği, ama burada verilmesinde yarar gördüğümüz Nietzsche'nin sözleri şöyle devam ediyor: "... bireyin özgürlüğü, moral açıdan –bir siyasal teoriye genelleştirilmiş olarak 'herkese eşit haklar'." F. Nietzsche, *Der Fall Wagner.*

bu edebiyat akımlarının sanat yönünden ne getirebileceklerini görebilmek için, Bloch'un ya da Benn'inki kadar yararlı; bunlar kadar hakikati dile getiriyor. Burada, dışavurumculuk üzerine yapılmış her eleştirel yorumu bir vülgerizasyon sayan ve Dışavurumculuğun teorisi ile pratiğini göstermek için hangi örnek kullanılsa o örneğin hiçbir şey ispat etmeyen bir "vülger-dışavurumculuk" örneği olduğunu söyleyen Walden'in, Nietzsche'nin aşağıdaki dekadansla ilgili sözlerinin edebiyat alanına uyarlanmasına ne diyeceğini bilmek isterdim: "Niçin yalnız sözcükler değil de, ancak tümce anlamlı ve anlaşılabilir olmalıymış?... Çünkü şairler hükmetmeyi severler; işin başına geçerler ve tümceleri yapar, sözcüklerin hakkını görmezlikten gelirler. Ama hükmeden, yöneten sözcüklerdir. Sözcükler tümceyi darmadağın eder ve sanat yapıtı da bir mozaiktir. Yalnızca sözcüklerdir bağlayan. Tümceler ise her zaman yersiz-yurtsuz bir yerlerden alınıp bulunmuş gibidir." Bu, "vülger-dışavurumcu" dil teorisinin, aslında Nietzsche'nin değil, Herwarth Walden'in kendisinin olduğunu belirteyim artık.

Söylemek bile gereksiz, bu ilkeler Joyce'ta bile hiçbir zaman tam bir tutarlılıkla uygulanmış değildir. Çünkü yüzde 100'lük bir tekbencilik *(solipsism)* ancak tımarhanelik kaçkınlarda rastlanan bir şeydir. Aynı şekilde, Schopenhauer de bunun ancak kaçıklarda, tımarhaneliklerde olabileceğini söylemiştir. Fakat kaos, modernist sanatın entelektüel temel taşı durumunda olduğu için, içerdiği herhangi bir tutunum sağlayıcı ilkenin ya da ilkelerin modernist sanatın kendisine yabancı bir konunesneden *(subject-matter)* kaynaklanması gerekmektedir. İşte, dıştan empoze edilmiş yorumlamalar açıkla-

ması, ya da anındalık *(simultaneity)* teorisi vb, bu özelliktedir (bu durumdadır).[8] Fakat bunların hiçbiri bir ölüm ilanı olmaktan öteye gidememektedir. Çünkü bu sanat formunun tek-boyutluluğunu bunlar yalnızca daha da artırmış ve yoğunlaştırmış olmaktadır.

5. Bütün bu edebiyat ekollerinin oluşumları, ortaya çıkışları emperyalizm çağının ekonomisi, toplumsal yapısı ve sınıf mücadeleleri açısından açıklanabilir. Bu nedenle, dışavurumculuğun zorunlu bir tarihsel olgu olduğunu söylemekte Rudolf Leonhard bütünüyle haklıdır. Ama, Hegel'in çok bilinen yargısını hatırlatacak biçimde, "Dışavurumculuk bir gerçek; gerçek olduğuna göre de, rasyoneldir" dediğinde bu haklılığı yarıya indirmektedir. Hegel'de bile 'tarihin rasyonelliği' –Hegel kimi zaman fiilen var olanı kendi akıl *(reason)* kavramı içine dahil edebilmenin özürü olacak bir şeyler aranıyorsa da– hiçbir zaman bu denli kestirip atma yargılarla savunulmamaktadır. Bir Marksist içinse, 'rasyonellik' tarihsel gereklilik *(historical necessity)*, hiç kuşkusuz ve Hegel'dekinden çok daha karmaşık ve gelişkin bir sorundur. Marksizm için, tarihsel gereklilik ne fiilen var olan şeylerin haklılaştırılmasını gerektirir (hatta kendilerinin var oldukları dönemde bile), ne de

---

[8] Kandinsky ile birlikte, sanatta soyutlamanın öncülerinden biri olan Robert Delauney'in geliştirdiği bir teori, 1912 yılında başlayan büyük serisi "Pencere" resimlerinden Delauney bu teoriyi pratiğe aktarmaya yönelmiştir. Cézanne'ın geç-dönemindeki şeffaf ve birbiri içine nüfuz edebilen renkler tekniğini alarak bunları analitik Kübizmin formlarıyla kaynaştırmış, sonuçta, iki ya da daha çok rengin aynı andalıkları (aynı anda kullanılmaları) aracılığı ile resme dinamik bir güç kazandırıldığını ileri sürmüştür.

tarihte olan olayların kaderci bir biçimde gerekliliklerinin kabulünü şart kılar. Gene burada durumu en iyi ekonomik bir örnekle gösterebiliriz. Hiç kuşkusuz ilkel sermaye birikimi, küçük üreticilerin araçlarından ayrılıp yoksunlaşması, proletaryanın ortaya çıkışı –bütün gayri insani yanlarına rağmen– tarihsel bir gerekliliktir. Ama, bu böyle diye, [proletaryanın oluşumuna denk gelen–Ü.O.] o dönemin İngiliz burjuvazisini, hiçbir Marksist, Hegel'in yaptığı gibi aklın ülkesinin vücut bulmuş hali olarak yüceltmeyi düşünmek zorunda değildir. Hele hele, bir Marksist'in, kapitalizmin gelişimini ille de sosyalizmin izleyeceği gibi kaderci bir beklenti içinde olması hiç düşünülemeyecek bir şeydir. Marx, o günlerin Rusyası için kaçınılmaz tek mümkün yolun kapitalizme yönelik bir ilk sermaye birikimi olabileceğini iddia edenlere ısrarla karşı çıkmıştır. Bugün ise, olguların ışığında hep görüyoruz. Sovyetler Birliği'nde sosyalizm kurulmuş; gelişmemiş ülkelerin sosyalizme ancak ilkel sermaye birikimi ve kapitalizm yoluyla geçebileceği görüşünün karşı-devrimin bir oyunu olduğu anlaşılmıştır. Bütün bunlar da gösteriyor ki, eğer Leonhard'ın görüşüne katılıyorsak ve onun gibi dışavurumculuğun ortaya çıkışının tarihsel bir gerekirlik olduğu düşüncesindeysek, bu, onun görüşlerini artistik yönden de geçerli bulduğumuz; yani, geleceğin sanatının oluşturucu öğelerinden biri sayılması gerektiğini düşündüğümüz anlamına alınmamalıdır.

Bu nedenle, Leonhard'ın dışavurumculukta "insanın tanımını ve nesnelerin yeni bir realizme götüren basamak taşlarına dönüşüp sağlamlaştırılması olanağını" bulduğu yolundaki sözlerini doğru bulmuyor ve

katılmıyoruz. Bloch, Leonhard'dan bütünüyle farklı bir görüşle, gerçeküstücülüğü ve montajın egemenliğini dışavurumculuğun gerekli ve mantıki sonucu saymakla yerden göğe haklıdır. Şimdi yaşlanmış bulunan aziz arkadaşımız Wangenheim ise, dışavurumculuk üzerine açılan tartışmaları kendi amaçları için izlemek; yani, onun bunlardan önceki çalışmasındaki *formalistic* eğilimleri kurtarmak ve korumak için –ki, bu eğilimler onun içinden gelen *(native)* realizmini çoğu kez kısıtlamış, hatta bastırmıştır– geniş ve dogmatik olmayan bir realizm anlayışı içine oturtup kullanmak istediğinden, kaçınılmaz bir biçimde, bütünüyle eklektik sonuçlara varmıştır. Dışavurumculuğu savunmadaki amacının, sosyalizme kalıcı değerde ve paha biçilmez miras olabilecek bir şeyi kurtarıp kazandırmak olduğu anlaşılıyor. Bu tutumunu şöyle savunmuştu: "Esas olarak, dışavurumculuğun sunabildiği dünya tasviri, etkilerinin en güçlü olduğu anda bile, parçalanmış, yıpranmış bir dünya tasviri olabilmektedir. Sosyalist gerçekçiliğin tiyatrosu ise, bütün değişik formlarıyla birlikte bir tekbiçimcilik örneği göstermektedir. Dışavurumculuğun sosyalist gerçekçiliğin temel nitelikteki oluşturucu öğelerinden biri olmasının nedeni bu mu, yoksa?" Wangenheim'ın buna verebileceği tek bir estetiksel ya da mantıksal yanıtı yok; yalnızca, biyografik bir yanıt veriyor: Gönülsüz bir edayla kendisinin daha önceki formalizmini, gemiyi kurtaracakmış gibi, denize atılacak bir safra gibi ileri sürüyor.

Kendisi için hareket noktası olarak benim eski makalemde dışavurumculuğun tarih yönünden değerlendirilmesine ilişkin söylediklerimi alan Bloch, daha son-

ra, benim eleştirimden şu satırları alıntılıyor: "Sonuç şu ki, geç-dönem kapitalist toplumda artık *avant-garde* diye bir şey olamaz; üst-yapıdaki bekleyişçi hareketler herhangi bir hakikati ifade etmekten uzaklaştırılmış bulunmaktadır." Bu suçlamayı böyle ileri sürmesinin nedeni, Bloch'un gerçeküstücülüğe ve montaja uzanan yolun modern sanatın önündeki tek açık yol olduğuna inanması oluyor. *Avant-garde* sanatın rolü tartışılacak olursa, Bloch'a göre, ister istemez varılacak sonuç, toplumsal eğilimlerin* ideolojik beklentilerinin tartışılması oluyor.

Ama bu anlayış bütün bütüne yanlıştır. Marksizm, ideolojinin geleceğin habercisi olma işlevini hiçbir zaman önemsiz görmemiştir. Edebiyatın sınırları içinde kalmak için, Paul Lafargue'ın, Marx'ın, Balzac ile ilgili değerlendirmesi üzerine söylediklerini hatırlamamız yetecektir: "Balzac yalnızca kendi toplumunun bir kronikçisi olmakla kalmamış, Louis Philippe zamanında hâlâ embriyon halinde bulunup da, asıl onun ölümünden sonra, III. Napolyon zamanında gelişmesini tamamlayan kâhince figürlerin yaratıcısı olmayı da başarmıştır." Günümüzde de geçerli sayılabilecek Marksist görüş bu mudur? Elbette ki, budur. Ama, önemli realistlerin eserlerinde de bu 'kâhince figürler' vardır. Maksim Gorki'nin romanlarında, öykülerinde ve tiyatro eserlerinde bu figürlerden çok var. Sovyetler Birliği'ndeki son gelişmeleri dikkatle izleyenler Gorki'nin Karamora, Klim Samgin ve Dostigayev tiplerini bu toplumda görecektir. Bunlar, gerçek doğaları ancak bugün

---

* Burada "toplumsal eğilimler" ile ifade edilmek istenen şey, *avant-garde* sanat eğilimleri oluyor– (Ü.O.)

anlaşılabilen ve Marx'taki anlamıyla 'kâhince' beklentiler diyebileceğimiz, Maksim Gorki tarafından yaratılmış bir seri tipik figürlerdir. Aynı şekilde, Heinrich Mann'ın ilk eserlerini de bu nitelikte saymamız hakbilirlik gereğidir. Onun *Der Untertan* ve *Professor Unrat*[9] gibi romanları burada örnek verilebilir. Bu romanlarda Alman burjuvasinin adilik, aleladelik ve hayvansılık özelliklerinin pek çoğunun işlenmediğini; demagoglar tarafından aldatılmış, onların iğvalarıyla yolunu şaşırmış küçük burjuvazinin 'kâhince' tasvir edilmediğini; ve bütün bunların, faşizm döneminde bir bir gerçek çıkmadığını da kim inkâr edebilir? Gene, aynı bağlamda, *IV. Henri*'yi[10] kim küçümseyebilir? Bu karakter, bir yandan, tarihsel olarak otantik bir figürdür, hayatta aslı olmuş bir kişiliktir; bir yandan da, Anti-faşist Cephe savaşçıları arasında, faşizmi yenilgiye uğratacak mücadelelerde ortaya çıkacak olan hümanist nitelikleri önceden dile getiren bir figür olmuştur.

Şimdi de bir karşı-örnekleme çabasma girişelim. Bunu kendi zamanımız içinde yapalım. Savaşa karşı ideolojik mücadele önde gelen dışavurumcuların en önemli temalarından biri olmuştur. Fakat bu yeni emperyalist savaşla ilgili olarak ne söylemişler, ne gibi bir beklentide bulunabilmişlerdir? Dışavurumcuların yapıtlarının, günümüzün sorunları açısından, bütünüyle zamanı geçmiş ve söyleyecek sözü kalmamış şeyler ol-

---

9 Sırayla, İngilizceye *Man of Straw ve The Blue Angel* başlıklarıyla çev rilmiş bulunuyor.

10 Heinrich Mann'ın 1930'da yayımlanan *Die Jugend des Königs Henri Quatre ve Die Vollendung des Königs Henri Quatre* romanlarındaki sülalenin kurucusu olan karakter.

duğunu inkâr edebilecek bir tek kişinin bile bulunacağını sanmıyorum. Ama, öte yandan, realist yazar Arnold Zweig, *Çavuş Grischa* ve *Verdün'den Önce Eğitim* romanlarında bugünkü bu yeni savaşın önemli özelliklerinin çoğunu önceden kestirebilmiştir.* Ama bunu yapabilmek için, cephedeki savaş ile cephe gerisinde olan-bitenler arasındaki ilişkileri ortaya koymuş; savaşın 'normal' kapitalist barbarlığın kişisel ve toplumsal bir devamı ve daha da yoğunlaşması olduğunu göstermiştir.

Bunların hiçbirinde akıl ermez bir şey, ya da paradoksal bir şey yok–kayda değer her gerçek (otantik) realizmde bunların yapılmış olması gerekir. Böylesi bir realizm tipler yaratma işine önem vermek durumunda olduğu için (bu, *Don Quixote*'den *Oblomov*'a ve zamanımızın gerçeklerine dek böyle sürmüştür) realist yazarlar halkın arasında kalıcı özelliklerin, insanlar arasındaki ilişkilerde ve onların gündelik hayatlarının geçtiği ortamlarda önemli öğelerin neler olduğunu ortaya çıkarmaya; uzun dönemler için kalıcı nitelik taşıyan toplumun ve tüm olarak insanlığın nesnel beşeri eğilimlerini oluşturan öğelerin üzerinde önemle durmaya özen göstermek zorundadır.

Bu yazarlar ideolojik alandaki gerçek (otantik) *avant-garde* kesimi oluşturmaktadır. Çünkü, nesnel realitede dolayımsız olarak görülemeyecek olan ama en temel nitelikteki güçleri görüp anlamaya çalışmaktadırlar. Bunu öylesine bir derinlikle ve gerçekliğe nüfuz

* Metinde *anticipate ve anticipatory* sözcükleri ile anlatılan buradaki sorun, kurgusal figürün gelecekteki hayatı, olayları önceden temsil edebilme yeteneği taşıyıp taşıyamaması sorunudur– (Ü.O.)

edici bir biçimde yapmaktadırlar ki, sanatçı imgelemlerinin ürünleri daha sonraki olgu ve olgularca doğrulanmakta, bu doğrulanma, bir fotoğrafın bir nesnenin kendisine aynalık etmesindeki gibi basit bir anlamda değil, bu ürünler realitenin bütün farklı yanlarına tüm zenginlikleriyle nüfuz edebildikleri; henüz yüzeye vurmadığı için görülmeyen, ilerde ortaya çıkacak olan güçleri de yansıtabildikleri için olmaktadır. Gerçek realizm, bu nedenle, realitenin dolayımsız olarak hemen algılanan görünümlerini tasvir etmekle yetinmez; onun kalıcı olan, nesnel bakımdan önemli olan, gelip geçici modalara bağlı özellikleri aşan özelliklerini de tasvir etmeye; tek kelime ile insani ve onun reel dünya ile olan ilişkilerini de bütün vüsatiyle tasvir etmeye çalışır. Bundan da önemlisi, henüz kendilerini tam olarak hissettirecek kadar gelişmemiş; insani ve toplumsal potansiyellerini henüz tam olarak ortaya koyabilmiş bulunmayan gelişme eğilimlerini de görüp saptamaya çalışır. Bu tür henüz açığa çıkmamış eğilimleri görebilmek ve onlara biçim verebilmek edebiyat alanındaki gerçek *avant-garde*'a düşen önemli bir tarihsel görev olmaktadır. Bu nedenle, bir yazarın gerçekten *avant-garde* bir yazar olup olmadığını gösterebilmek ancak tarihin karara bağlayabileceği bir iştir. Böyle bir yazarın önemli nitelikleri, eğilimleri, bireysel tiplerin toplumsal işlevlerini görebilmiş olup olmadığı ancak belirli bir zaman geçtikten sonra anlaşılabilir. Bütün bu nedenlerle, buraya kadar söylediklerimizden sonra, gerçek bir *avant-garde*'ın ancak büyük realist yazarlarca oluşturulabileceğini kanıtlamak için daha fazla kanıtlar arayıp bulmama gerek olmadığını sanıyorum.

Kısacası, önemli olan şurası ki, bir yazarın *avant-garde* bir yazar olup olmaması ve edebiyattaki gelişmelerde öncülük yapıp yapmaması, kendisi bu konuda öznel olarak ne denli iyi niyet taşısa da, bu işi gerçekten yapıp yapamaması onun öznel niyet ve hevesini aşan bir iştir. Öte yandan, böyle bir yazarın ne denli göz kamaştırıcı olursa olsun, yalnızca teknik yeniliklerin ilk bulucusu ve uygulayıcısı olması da bu işe yetmeyecektir. Sanatta öncülük konusunda önemli olan, öncülüğün toplumsal ve insani içeriğidir; 'kâhince' beklenen, önceden kestirilmek ya da sezinlenmek istenen şey, 'idea'ların vüsati, hayattaki asıllarına yakınlığı, derinliğidir çünkü. Yineleyecek olursak, tartışma konumuz açısından önümüzdeki sorun üst-yapıda beklentisel hareketlerin* olabilirliğini reddedip reddetmediğimiz değildir. Hayati önem taşıyan önümüzdeki sorun şudur: Nedir beklentinin içeriği, 'nedir' beklentinin tarzı, (geleceği kestirme eyleminin – Ü.O.) ve bekleyen kimdir?

Buraya kadar, zamanımızın büyük realist yazarlarının yarattıkları tipler aracılığı ile sanatlarındaki 'beklentilerinin' neler olduğunu gösterecek birçok örnekler vermiş bulunuyoruz. Bunları kolayca çoğaltabiliriz de. Örneğin, şimdi, burada aynı soruyu kendimize sorarak, dışavurumculuğun beklentilerinin neler olduğunu anlamaya, bulmaya çalışabiliriz. Böyle bir soruya bulabileceğimiz tek yanıt, Bloch'tan bile olsa bu bulabileceğimiz yanıt, şudur: Gerçeküstücülük; yani, toplumsal eğilimleri sanatında önceden kestirebilmekteki temel nitelikteki başarısızlıkları apaçık ortaya çıkmış bulu-

* "Kurgusal figürleriyle geleceği temsil edebilen bir sanatın olup olamayacağı" anlamında.

nan ve bu başarısızlıklarının en çok hayranlarının onun hakkında yaptıkları betimlemelerde su yüzüne çıktığı bir başka edebiyat akımı. Modernizmin 'kâhince figürler' oluşturabilme işiyle ilgilendiği bile olmamıştır, bugün de böyle bir sorunu yoktur. Gelecekteki gelişmelerin anlaşılması, kestirilmesi de onu ilgilendirmemektedir, ilgilendirmemiştir de.

Edebiyatta *avant-garde* olanı ayırt edici ölçütün ne olduğunu açıklığa kavuşturabilirsek, bazı belirli somut sorunlara yanıt bulabilmemiz kolaylaşacaktır. Edebiyatımızda *avant-garde* içinde kimler yer almaktadır? Gorki gibi 'kâhince' yazarlar mı, yoksa natüralizmden gerçeküstücülüğe dek her yeni hareketin, tam bir bando davulu gibi azametle önüne geçip kurulan, sonra da, daha senesine varmadan, onu bırakıp bir başkasının modasına öncülük etmeye sıvanan müteveffa Hermann Bahr gibi yazarlar mı? Benim kuşkum bile yok, Hermann Bahr tam bir karikatürdü ve onu dışavurumculuğun samimi savunucularıyla aynı kefeye koymaktan başka yapılabilecek bir şey de yok. Karikatürdü gerçekten. Hem de, aslı da karikatür olan bir karikatürdü; formalist modernizmin, içeriksizliğin, toplumun kendisinden alabildiğine kopmuş olduğu biriydi.

Marksizmin bilinen değerlendirmelerinden, yargılarından biri de, eskiden beri, insan etkinliğinin, ediminin kişinin kendi etkinlik ve ediminin önemi hakkındaki öznel inançlarına göre değil, bunların total bağlam içindeki nesnel önem ve anlamlarına göre değerlendirilmesi gerektiğidir. Bunun içindir ki, kişinin gerçek bir realist (ve, *avant-garde* – ç.n.) olması için, ille de 'modernist' olacağım demesi ve bunun bilincinde olması ge-

rekmediği gibi (hep biliriz, Balzac bir kraliyetçiydi); kişinin modernist olmayı tutku haline getirmiş olması, sanatta devrim sayılacak ve 'radikal nitelikte yeni' sayılacak yenilikler peşinde koşmayı her şeyin önünde tutması da onu, gerçekten, gelecekteki gelişme eğilimlerini görebilen, görebilmiş olan bir yazar yapmaya yetmemektedir. Tek başına [modernist olma – ç.n.] kararlılığı ve yaptığının modernizm olduğuna inanmışlık, modernist olmaya yetmemektedir.

6. Kadim bir hakikati burada bir kez daha anmamızda yarar var: Cehenneme giden yol iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir. Bu atasözünün geçerliğini, kendisindeki gelişmeleri şöyle bir durup düşündüğünde, çekinmesiz bir biçimde kendi kendini nesnel bir eleştiriden geçirme yürekliliğini gösterdiğinde insanın kendi içinde de hissetmesi, görmesi mümkün. Ben kendim için de bunu yapmak istiyorum. 1914-1915 kışı: Öznel olarak, savaşa karşı, onun nafileliğine, insanca olmayışına, kültürü ve uygarlığı tahrip edici oluşuna karşı tutku halinde bir protestoda bulunma isteği. Yıkılmışlık derecesinde bir kötümserlik ve bunun hayatın her alanına yaygınlaşmış oluşu. Çağdaş kapitalizm dünyasının, Fichte'nin dediği gibi, "mutlak günahkârlık çağı"nı yaşamakta oluşu. Benim özel kararlılığım ilerici nitelikli bir protestoda bulunmak, o sıra. Bu istek ve kararlılığımın nesnel ürünü olan *Roman Teorisi* ise her bakımdan gerici, idealist mistisizmle dolu, ve tarihin sürecini anlamakta hatalı bir çalışma oluyor. Daha sonra 1922 yılına geliyoruz: Herkeste, her yerde bir heyecanlanma, kıpırtı; her yerde devrimci bir sabırsızlık. Başımın üze-

rinden emperyalistlere karşı sıkılmış silahların mermilerinin geçtiğini duyuyorum, havadaki ıslıklarından. Macaristan'da aranan bir kanun kaçağı olmamın heyecanı hâlâ içimde sürüyor. Her şeyimle, ilk devrimci dalganın artık geçip gittiğini ve komünist öncülerin kararlılığının kapitalizmin devrilmesine yetmeyeceğini söyleyenlerin anlayışına karşıyım. Kısacası, öznel zeminim devrimci bir sabırsızlanma. Nesnel ürün, bu kez, *Tarih ve Sınıf Bilinci* – içindeki idealizmden, yansıma teorisini yanlış anlamış oluşundan, doğadaki diyalektiği reddetmiş oluşundan dolayı gerici bir çalışma oluyor. Söylemek bile gereksiz, o zamanlar böyle şeyler bir tek benim başıma gelmiş değil. Tersine, çok kişi var aynı şeyleri yaşayan. Diyeceğim, dışavurumculuk üzerine yazdığım eski makalemdeki bu denli karşı çıkışlara yol açan yargım; özü itibariyle, dışavurumculuğun ideolojik yönden Bağımsız Sosyalistler'le çok yakın bir ilişkisi olduğu yolundaki yargım yukarda andığım bu kadim hakikatten kaynaklanmış bulunuyor.

Dışavurumculuk üzerine tartışmamızda, devrim (dışavurumculuk) ve Noske –eski iyi dışavurumcu tarzda– zıt kamplarda konumlandırılmıştı. Fakat Noske, Bağımsız Sosyalistler'den uzaklaşabildi mi; onların, gerici güçlerin örgütlenmesine ve silahlanmasına hoşgörü gösterirken, işçi konseylerini iktidara el koymaktan alıkoyan ikirciklilik ve kararsızlık içindeki bocalamalarından kurtulup da, yengi kazanabildi mi? Bağımsız Sosyalistler, bir parti olarak değerlendirilecek olurlarsa hissiyat düzeyinde radikal olan Alman işçilerinin bile devrime ideolojik bakımdan hazırlanmamış oldukları olgusunun örgütlü bir ifadesini oluşturuyorlardı.

Spartaküs Birliği kendisini Bağımsız Sosyalistlerle olan ilişkilerinden kurtarmakta çok yavaş davranmış ve onları yeterli biçimde eleştirememiş; bu iki alandaki başarısızlık, Alman devriminin öznel yanındaki zayıflığın ve olgunlaşmamışlığın önemli bir göstergesi, Lenin'in Spartaküs Birliği'ni eleştirirken daha en baştan itibaren işaret ettiği göstergesi olmuştur.

Elbette ki o zaman durumu bu denli açıklıkla görebilmek zordu. İlk makalemde, örneğin, Bağımsız Sosyalistler'de liderler ile kitleler arasında çok kesin bir ayrımın bulunduğunu yazmıştım. Kitleler içlerinden gelen eğilimleri bakımından bile devrimciydiler. Cephane ve silah fabrikalarında grevlere giderek, cephede savaşı engelleyecek girişimlerde bulunarak ve Ocak grevinde doruğa erişen devrimci coşkunluklarıyla nesnel olarak da devrimci bir duruma geldiklerini göstermiş bulunuyorlardı. Ama, bütün koşullar göz önüne alındığında kararsızlık içinde bulundukları, ne yapacaklarını bilemedikleri; liderlerinin demagojileriyle oyalanıp durdukları anlaşılmaktaydı. Liderleri kısmen bilinçli olarak karşı-devrimciydiler (Kautsky, Bernstein ve Hilferding) ve eski SPD yönetimiyle işbirliği içinde nesnel olarak ve hiç saklamadan burjuva yönetiminin sürmesi ve muhafazası için çalışıyorlardı. Diğer liderler öznel olarak samimiydiler; ama, bunalıma gelindiğinde, devrime karşı tertip edilmiş bu sabotaja karşı etkin bir direnme öneremediler. İçtenlikleri ve ikirciklilikleri ile birlikte, sağ-kanat önderliğinin etkisi altına girmek zorunda kaldılar. Bu yanlışlıkları, sonunda, Bağımsız Sosyalistler'deki parçalanmaya ve kendilerinin de yıkımına neden oldu. Bağımsız Sosyalist parti için-

deki gerçekten devrimci öğeler, Halle'in[11] öncülüğünde, Partinin lağvedilmesi ve ideolojisinin yanlış olduğunun açıklanması gerektiği konusunda parti içinde baskı da yapmışlardır.

Peki, bu durumda dışavurumcular için ne diyeceğiz? Onlar için ideologlardı dememiz gerekiyor. Liderlerle kitleler arasında yer alıyorlardı. Yaptıklarının doğruluğuna olan inançlarında, çoğu olgunlaşmamış ve bulanık bir durumda idiyse de, çok içtendiler. Onlar da, tıpkı olgunlaşmamış devrimci kitleler gibi, aynı belirsizliklerin derin etkisi altında kalmış bulunuyorlardı. Buna ek olarak zamanın duyulan, bilinen her türlü gerici önyargılarını kabule hazır halde oldukları için bu durum onları soyut pasifizm, şiddet kullanımının dışlanması ideolojisi, burjuvazinin soyut bir biçimde eleştirilmesi, ya da bir sürü başka çeşit anarşist yaklaşımlar gibi devrimci-olmayan söylem ve sloganları kabule itiyordu. Bu koşullarda hem ideologlar, hem entelektüeller ve hem de sanatçılar olarak esasta yalnızca bir geçiş döneminin ideolojik evresine (*phase*) istikrar kazandırmayı üstlenmiş bulunuyorlardı. Devrimci bir açıdan bakılacak olursa bu evre, birçok bakımdan Bağımsız Sosyalistleri destekleyen kararsızlık içindeki kitlelerin içinde bulundukları durumdan çok daha geri-yönsemeli *(retrograde)* bir evreydi. Ama bu tür ideolojik geçiş evrelerinin devrimci işlev ve önlemleri de onların bu değişkenlik taşımalarında, akışın içinde bulunmalarında saklıdır. Biçimlenmeleri bir türlü bitmek bilmeyen, durup tükenmek bilmeyen bir süreç içinde olduğu için bu

[11] Halle'deki 1920 Kongresi'nde Alman Bağımsız Sosyalist Partisi, çoğunlukla, Alman Komünist Partisi'ne iltihak kararı almıştır.

değişkenlik ve akışkanlıkları ileriye yönelik atılım olanaklarını yitirmiş değildir. Bu nedenle, dışavurumcuların ve onlardan etkilenen kesimlerin [geçiş dönemine entelektüel ve artistik yönden – Ü.O.] sağlamayı yüklendikleri istikrar, bu evre içindeki ileriye yönelik eğilimlerin devrimci gelişmelere dönüşmesini önleme anlamına geliyordu. İdeolojik alandaki akışım durumlarını sistematize etme girişimlerinde hep görüldüğü gibi, bu negatif etki dışavurumcuların çalışmalarında daha bir gerici renge bürünüyordu. Şöyle ki; birincisi, kendini beğenmiş bir tavırla liderlik taslamalarına, bir misyon yüklendikleri sanısına kapılmalarına yol açıyor; bu durum, özellikle devrimci yıllarda ebedi hakikatlerden söz edip bu özenti ve iddialarını daha da artırmalarına neden oluyordu; ikincisi, özel olarak dışavurumculuğun kendine özgü anti-realist yanlılığı *(bias)* nedeniyle, kendilerinin gerçeklik hakkındaki yanlış algılama ve anlayışlarını düzeltecek ya da nötralize edecek bir ayağını yere basma alışkanlıkları da oluşmamıştı. Daha önce gördüğümüz gibi, dışavurumculuk dolayımsız algılamanın *(immediacy)* önem ve önceliği üzerinde ısrar ediyor; gerek sanatta ve gerekse düşüncede dolayımsız yaşam-deneyimlerinin sözümona daha derinlikli ve daha mükemmel olduğunu savunuyor; böylece, bütün bu tür girişimlere kaçınılmaz olarak eşlik eden bir tehlike olan, esas itibariyle geçişsel bir ideolojinin istikrara kavuşturulması [ile yetinmiş olma–Ü.O.] tehlikesini daha da artırmış oluyordu.

Bütün bu nedenlerledir ki, dışavurumculuğun gerçekten ideolojik bir etkisinden söz edilecekse bu etkinin, dışavurumculuğun yandaşları arasında devrimci bir açıklığa kavuşma sürecini cesaretlendirici ve destekle-

yici değil, tersine, güçleştirici, zorlaştırıcı bir etki olduğunu söylemek gerekiyor. Burada da, dışavurumcuların durumu ile Bağımsız Sosyalistlerin durumu arasında yakın bir koşutluk görülüyor. Bunların ikisinin aynı gerçekliğe bakıp da elem duymuş olmaları hiç de rastlantısal değildir. Noske'nin yengisiyle dışavurumculuğun sonunun gelecek olduğunu iddia etmek dışavurumcular için sorunu çok fazla basite almak olacaktır. Dışavurumculuk çöküntüye uğradıysa, bu, bir yandan ilk devrimci dalganın geçip gitmiş oluşundan, oluşumunda Bağımsız Sosyalistler'in ideolojisinin çok büyük bir sorumluluk payı bulunan bu ilk başarısızlık yüzünden olmuştur. Öte yandan, bu ilk yola çıkış anındaki devrimci, fakat genelgeçer laflar dönemine oranla, daha sonraları kendilerine olan güvenleri çok daha artarak ilerlemeye başlayan kitlelerin devrimci bilincindeki netleşmede dışavurumculuğun prestijini bir süre sonra yitirmesine yol açmıştır.

Fakat, belirtelim gene, dışavurumculuğun tahtından indirilmesinin nedeni, yalnızca Almanya'daki bu ilk devrim dalgasının yenilgiye uğrayışı olmamıştır. Sovyetler Birliği'nde proletaryanın zafer kazanmasının kendini güvenceye kavuşturması da bunda eşit derecede önemli rol oynamıştır. Proletarya yaşanan dönem üzerinde kendi egemenliğini kurup geliştirdikçe, sosyalizm, Sovyet ekonomisinde gitgide daha geniş alanlarda kendi etkinliğini artırdıkça, kültür devrimi işçi kitleleri arasında her gün biraz daha benimsendikçe Sovyetler Birliği'ndeki *avant-garde* sanat da, yaptıklarına ve kendine olan güveni her gün biraz daha artan realizm okulu karşısında yavaş yavaş fakat geri dönmemecesine savunma durumuna çekilmek zorunda kalmıştır. Bu ne-

denle, nihai tahlilde, dışavurumculuğun yenilgisi devrimci kitlelerin olgunlaşması boyunca tamamlanmış bir olgu olmuştur. Mayakovski gibi Sovyet şairlerinin, ya da Becher gibi Alman şairlerinin kariyerleri, dışavurumculuğun geçerliğini yitirmesinin, dönemini tamamlamasının gerçek nedenlerinin nerelerde aranması gerektiğini açıkça göstermektedir.

7. Tartışıp durduğumuz bütün bu şeyler yalnızca edebiyatla mı sınırlı, ilgileri açısından? Hiç sanmıyorum ki, edebiyat eğilimleri ya da akımları ve bunların teorik haklılaştırımları konusunda çıkan bir uzlaşmazlık, gerçekten sonul neticeleri bakımından hepimizi eşit derecede ilgilendiren ve etkileyen bir siyasal sorun olan Halk Cephesi sorunu üzerinde derin etkilerde bulunmayacak olduğu halde, etraftan bu kadar ilgi çeksin, bu kadar ses getirebilmiş olsun.

Bernhard Ziegler de popüler sanat sorununu, işte tam da bu işaret etmeye çalıştığımız noktadan yakalayarak önemli bir sorun olarak incelemek gerektiğini göstermiş bulunuyor hepimize. Konunun böyle bir sorun olarak önümüze geldiği bir dönemi yaşamakta olmamızın yarattığı heyecanı hayatımızın her alanında, her köşesinde hissediyor ve görüyoruz. Böylesine canlı bir ilgi bulması ise, kuşkusuz, sevindirici bir gelişme. Bloch da, popüler kültür öğesi denebilecek neler varsa, Dışavurumcu sanatta, bunları kurtarmanın seferine çıkmış biri, bunu kendisine dert edinmiş biri, besbelli. Şöyle diyor: "Dışavurumcuların her şeye tepeden bakan bir kendini beğenmişlikle sıradan insanlardan kendilerini uzak tutma hevesinde oldukları doğru değildir. Gene,

burada da, durum bu iddia edilenin tersidir. *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari), Murnau'daki renkli cam işlerini taklit etmiş ve bu hareketli ve akıl ermez folk sanatına karşı gözlerimizi açmakta öncülük etmiştir. Aynı şekilde çocuk resimlerine, hapishanelerdeki mahkûmların resimlerine, akıl hastalarının yıkım içindeki insanın sanatı diyebileceğimiz çalışmalarına ve ilkel sanata önem vermişlerdir." Böyle bir tanımla popüler kültürün ne olduğunu açıklamaya kalkışmak, popüler kültürle ilgili sorunları içinden çıkılmaz bir hale sokmak için en kestirme yoldur, aslında. Popüler sanat, uzmanlarca 'ilkel', olduğu açıklanmış bütün ürünlere hayranlıkla bakıp, ideoloik açıdan gelişigüzel bir şekilde bunların hepsini popüler sanat ürünü saymakla sınırlanamaz. Gerçek anlamda popüler sanatın böyle şeylerle hiç ilgisi bile yoktur. Eğer öyle olsaydı, etrafa gösteriş olsun diye renkli cam işi ürünler ya da zenci heykelleri toplayanlar; yahut da, akıl karşıtlığını aklın engellemelerinden, ya da deliliği insanlığın mekanikleştirilme durumunda kalmış oluşundan bir kurtuluş ve azat *(emancipation)* olma olanağı sayan snobların popüler kültürün bir numaralı destekçisi olmaları gerekirdi.

Günümüzde, uygun ve doğru bir popüler kültür tanımı yapmak da, doğru bir popüler kültür kavramı oluşturmak da kolay değildir. Halkın eski hayat tarzı, ekonomik olarak, kapitalizm tarafından eritilip yok edilmiştir. Bu durum onun dünya görüşünde, kültürel ilgi ve heveslerinde, beğeni ve moral yargılarında kararsız ve belirsiz bir durum yaratmıştır. Bu yeni ortam ve durumda ise, halk, demagojinin her çeşidiyle karşı karşıya kalmıştır. Bunun gibi, hiçbir ayırt gözetmeden,

eski halk ürünlerini toplamak da kendiliğinden ve tek başına hemen ilerici bir davranış sayılamayacak bir iştir. Ayrıca, bu tür kurtarma harekâtının, her türlü engellere rağmen ilericiliğini koruyabilen halkın yaşamsal *(vital)* içgüdülerine ille de seslenebileceği düşünülmemelidir. Aynı şekilde, büyük ölçüde moda haline gelmiş bir edebiyat ürününün ya da edebiyat akımının da, yalnızca bu yaygınlığa bakarak gerçekten popüler olduğu söylenemez. Bölgesel sanat *(Heimatkunst)* gibi geriyönsemeli gelenekçilik *(retrograde traditionalism)* ve 'pembe seri' gibi kötü yeni tip romanlar, popüler kültür sözünün gerçek anlamıyla hiçbir ilgisi olmaksızın, kitlesel bir satış hacmine ulaşabilmiş şeylerdir.

Bütün bu kayıtlama ve kısıtlamalardan sonra, bunlar bir yana, gene de, zamanımızda gerçek edebiyatın kitlelere ne denli ulaşabildiğini, ne denli onların yaşamına bir şeyler kattığını sormak önemsenmesi gereken bir konudur. Fakat, şu son on yılın, yirmi yılın 'modernist' yazarları arasında hangi yazarı Gorki ile, Anatole France ile, Romain Rolland ya da Thomas Mann ile karşılaştırabiliriz diye de sormamız gerekiyor. *Buddenbrooks* gibi sanat yönünden uzlaşmasız ve kusursuz denecek nitelikte bir eser milyonlarca adet basılabilir, hepimizin düşünce ve duygularımızı bugünkü yoksunlaşmadan kurtarabilir. Fontane'ın romanındaki yaşlı Briest'in söylediği gibi, popüler sanatın bütün sorununu burada ele almak, "bizi konumuzdan çok uzaklara sürükleyecektir." Konuyu her yanıyla ele almaya kalkışmaksızın, bu nedenle, iki nokta üzerinde duracağız.

İlki, kültürel miras sorunu. Her nerede kültürel miras halkın reel hayatıyla yaşayan bir bağıntı içindeyse

orada kültürel mirasın dinamik ve gelişmeci *(progressive)* bir devinim içinde olduğu görülür. Popüler geleneğin yaratıcı güçleri, halkın yaşadığı acılar ve mutluluklar, devrimci kazanımlar bu dinamik devinimin içinde canlılığını sürdürür, korunur, aşılır ve geliştirilir. Bir yazar için, kültürel miras ile yaşayan bir ilişki içinde olmanın anlamı halkın yazarı olmak, halkın gelişmeleriyle birlikte gelişmektir. Bu anlamda Maksim Gorki, Rus halkının en öz evladıdır, Romain Rolland, Fransız halkının, Thomas Mann da Alman halkının öz evlatlarıdır. Bütün gelişkin bireyliklerine ve özgünlüklerine, ilkel sanat ve kültüre olan düşkünlüklerini etrafa göstermek için halk sanatlarıyla ilgilenen ve bunları estetize edenlerden bütünüyle farklı ve uzak oluşlarına rağmen, bu nitelikteki yazarların yazdıklarının tonu ve içeriği halklarının hayatından ve tarihinden damıtılmış, kaynaklanmıştır. Başka bir deyişle bu yazarlar halklarının tarih içindeki gelişmelerinin organik birer ürünüdür. Bu yazarlara, bir yandan en üstün nitelikte sanatsal yaratıda bulunabilirken, bir yandan da geniş halk kitleleri arasında ilgi ve karşılık bulabilen bir sanatsal etkinlik sürdürme yeteneği kazandıran da, işte, bu özellikleri olmaktadır.

Modernistlerin kültürel miras karşısındaki tutumları ise, bununla tam bir tezat oluşturmaktadır. Bunlar, halkın tarihini bir büyük 'perşembe pazarı' ya da 'döküntü çarşısı' sanmaktadırlar. Bloch'un yazdığı satırlara dikkat edilecek olursa, onun bu kısımdan söz ederken, "işe yarayabilecek kazanımlar" ya da "devşirilmiş birikim" ve buna benzer sözcükler kullandığı görülecektir. Bloch, yazdığının her sözcüğünü yerli yerinde

kullanmadan içi rahat etmeyen bir üslupçu ve gerçekten iyi bir yazardır. Kaleminin rasgele yazıverdiği şeyler hiç değildir bunlar. Tam tersine, bu sözcükler onun kültürel miras konusundaki genel tutumunun göstergesidir. Ona göre, kültürel miras, isteyenin istediği zaman istediğini çekip alabileceği ve aradığını bulana kadar karıştırıp altüst edebileceği bir cansız nesneler yığınıdır. İçinden her istenilenin ayrılıp alınabileceği; sonra da, o anki durumun gerekleri neyse, ona göre yeniden başka şeylerle bir araya getirilebilecek bir şeydir.

Bloch ile birlikte yazdıkları bir makalede Hans Eisler de aynı tutumu sergilemektedir.[12] Eisler –haklı olarak– Berlin'deki *Don Carlos* temsili sırasında heyecanlandığını yazıyor. Fakat Schiller'in gerçekten neyi temsil ettiğini düşünmek yerine onun söyleyebildikleri ile söylemeyip de yetersiz kaldığı noktaları ortaya çıkarmak, onun Alman halkına geçmişte neler ifade etmeyi istemiş olduğunu, bugün bunların ne anlam ifade ettiğini anlamak ve Schiller'deki popüler ve ilerici öğeleri Halk Cephesi ve Alman halkının özgürleşmesi için bir silaha dönüştürmek için ondaki hangi gerici öğelerden arındırılıp kurtarılması gerektiğini düşünmek yerine, yalnızca, sürgündeki Alman yazarları yararına bir program taslağı sunmakla yetinerek şunu öneriyor: "Almanya dışındayken bize düşen görev nedir? Bu görevin, hepimiz için, böyle bir mücadeleye yararlı olabilecek klasik malzemeyi seçmek ve hazırlamak olduğu açık." Yani, görülüyor ki, Eisler'in önerdiği şey, klasik birikimi bir antolojiye indirgemek ve daha sonra da bunları "yararlı materyaller" diye yeni bir düzenleme

12 Hans Eisler/Ernst Bloch, *Die Kunst zu erben.*

içine almak oluyor. Alman halkının geçmişi karşısında bundan daha yabancı, bundan daha küstahça, bundan daha olumsuz bir tutum olamaz.

Çünkü, nesnel olarak bakılabildiğinde görülecektir ki, halkın hayatı bir sürekliliktir *(continum)*. Modernistlerin teorisindeki gibi devrimleri, yalnızca, geçmiş diye ne varsa hepsini yakıp yok eden; büyük ve onurlu bir geçmişle tüm bağları koparıp atmak olarak düşünmek Marx'ın, Lenin'in teorik düşüncelerine değil, Curvier'nin[13] düşüncelerine yakın sayılabilecek bir teorik düşünce biçimidir. Böyle bir teorinin, reformizmin evrimci teorilerine anarşistçe bir 'nazire' olmaktan başka bir şeye yaramayacağı açıktır. Reformizm 'geçmiş'i yalnızca bir süreklilik olarak; "modernistlerin anarşist teorisi" ise kopmalar, katastroflar ve ayrılmalar olarak görebilmektedir. Oysa, tarih süreklilik ile süreksizlik, evrim ile devrim arasında yaşayan diyalektik bir birliktir.

Bu nedenle, her zaman olduğu gibi, burada da her şey içeriğin doğru anlaşılmasına bağlı bulunmaktadır. Kültürel miras sorununa ilişkin Marksizmin görüşünü Lenin şöyle ifade etmiş bulunuyor: "Marksizmin devrimci proletaryanın ideolojisi olarak dünya tarihi açısından kazandığı önemi, burjuvazinin çağındaki en önemli ve en değerli kazanımları hiçbir zaman reddetmemiş oluşundandır. Reddetmek şöyle dursun, insan düşüncesinin ve kültürünün 2000 yılı aşkın bir geçmişe kadar uzanan geleneğinin değerli olan nesi varsa

---

[13] Georges Curvier (1769-1832). Bu düşünürün teorisine göre, her jeolojik çağ bir katastrofla son bulmuş, yenileri ise göç ve yeniden oluşumlarla (*re-creation*) ortaya çıkmıştır. Curvier, Evrim teorilerini reddetmiştir.

Marksizm bunların hepsini kendisinin saymış ve özümsemiş bir ideolojidir." Diyeceğim o ki, bu konularda bütün mesele gerçekten değer taşıyan şeyi arayıp bulmak için nereye bakmak gerektiğini açık seçik anlamış olmaya bağlı bulunmaktadır.

Eğer sorun, halkın yaşamı ve ilerici eğilimleri bağlamı içinde ele alınıp doğru bir biçimde formüle edilebilmişse, o zaman, organik bir bağıntıyı da sürdürerek, ikinci hususa; yani, realizm sorununa geçebiliriz, artık. Popüler sanat üzerine modern teoriler *avant-garde* düşüncelerin kuvvetli bir biçimde etkisi altında kalmış bulundukları için, folk sanatındaki güçlü realizm öğesini fazlasıyla geri plana itmektedirler.* Bu konuda da, sorunu her boyutuyla ele alacak durumda olmadığımız için, gözlemlerimizi önemli tek bir nokta etrafında sınırlandıracağız.

Biz burada yazarlar ve edebiyat üzerine konuşuyoruz. Unutmamalıyız ki, Alman tarihinin trajik gelişmesi nedeniyle, edebiyatımızdaki popüler ve realistik öğe İngiltere, Fransa ve Rusya'daki gibi hiç güçlü olamamıştır. Bu olgu bizi Alman tarihinin popüler realistik edebiyatına çok büyük bir özenle eğilmeye ve onun yaşamsal, üretken geleneğini canlı tutmaya mecbur ediyor. Bunu böyle yapabilirsek, göreceğiz ki, bütün Alman *misère*'ine rağmen, popüler ve realist edebiyat Al-

---

* Lukács, burada, 'popüler sanat' ve 'folk sanatı' kavramlarını, bu konular üzerindeki Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin gibi düşünürlerin 1930'lardan 1940'lara doğru yoğunlaşan çalışmalarından yararlanmadığı için, birbirine fazlasıyla yakın olgulardan söz eder gibi kullanıyor. 'Kültür Endüstrisi' ya da 'Bilinç Endüstrisi' olgusunun 1830'lardan günümüze kadar artan bir ivme ile kazandığı önem göz önünde tutulacak olursa, daha 1870' lerden (hat-

manya'da Grimmelshausen'in *Simplizissimus*'u gibi, büyük başyapıtlar da üretebilmiştir.[14] Bu kitabı alıp parçalara bölmek ve montaj açısından değerini kestirmek işiyle Eisler'ler uğraşıp dursalar da, yaşayan Alman edebiyatının geleneği için bu eser bütün büyüklüğü ve bütün sınırlılıklarıyla hiç el değmemiş olarak öylece durmaktadır.[15]

---

ta 1830-1850 döneminden) itibaren modern kapitalizmde *Popüler kültür ile folk kültürünün* birbirine yakın şeyler sayılmasının ne denli olanaksızlaştığı anlaşılacaktır. Popüler kültürün, Lukács'ın varlığını kabul ettiği anlaşılan 'halka ait' olma özelliğinin bugün kalmadığı söylenebilir. Günümüzün kültür yaşamında kültürel tüketim kalıpları da 'Kültür Endüstrisi' aracılığı ile manipüle edilebilmekte, kültürel tüketimde beğeni de, gereksinimler de önceden biçimlendirilmekte, yaratılmaktadır. *Folk kültürü* ve eski dönemlerdeki *popüler kültür* ile, 19. yüzyıldan beri içinde yaşanan popüler kültür arasında temel nitelikte farklılıklar olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Kaldı ki, daha da önemlisi, folk kültürünün toplumsal ve ekonomik zemini de ortadan kalkmış bulunuyor. Ne folk yaşamının insan ilişkileri var bugün, ne de kırsal eski hayat tarzıyla, lonca örgütlenmesine dayalı üretim örgütlenmesi. Bu nedenle de, folk kültüründen yola çıkılarak bugünün insanına sanat yapmak, eğlenimci/aldanımcı sanat ötesinde, olanaksızdır. Ama, folk kültürünün 'arkaik' form ve öğeleri, çağdaş sanat üretiminde, bugünün yabancılaşmacı algılama biçimine karşı uzaklaştırmacı materyal olarak kullanılabilir. [Bu konuda, bkz.: Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, Dost Yayınları, 1982'de, Adorno'nun, Bartok ve Kodaly karşılaştırmaları.– Ü.O.]

14 H.J. Chr. von / Grimmelshausen (1621-76). Otuz Yıl Savaşları dönemini anlatan *Bir Budalanın Serüvenleri* adlı pikaresk romanı 17. yüzyıl Alman edebiyatının en büyük ürünü sayılmaktadır. (Bu tür, toplum dışına itil mişlerin serüvenlerini dile getiriyordu– ü.o.]

15 Burada bu sözlerin "Eisler'ler uğraşıp dursalar da..." şeklinde çoğul olarak yazılması Brecht'in aşağıdaki Minor Correction'ı yazmasına yol açmıştır: "Das Wort'taki dışavurumculuk üzerine tartışmada,kavganın hararetinin sebep olduğu bazı şeyler küçük bir düzeltmeyi gerekli kılmış bulunuyor. Lukács, anlaşıldığına göre, pek az kişinin yetenekli bir estet olmadığını söyleyebileceği dostum Eisler'in

Realizmin geçmişteki ve bugünkü başyapıtları bir bütün olarak benimsendikçe, bunların konusal, kültürel ve siyasal zenginliği ve değeri tam olarak anlaşılamaz. Bu zenginlik ve değerlilik, modernizmin tek-boyutluluğu ile tam bir tezat oluşturan tükenmez bir çeşitlilik, farklılaşma ve değişmelerden ileri gelmemektedir. Cervantes ve Shakespeare, Balzac ve Tolstoy, Grimmelshausen ve Gottfried Keller, Gorki, Thomas ve Heinrich

---

defterini dürmeyi kafasına koymuş, Eisler vaziyet memurunun gözünü dolduracak kadar kültürel mirasa sahip çıkmamış, saygılı davranmamış biri. Mirasa saygısızlık gösterip her şeyi ona buna dağıtan, her şeyi satıp savmayı bile beklemeden mirası reddedip bu işten sıyrılmayı yeğleyen biri. Belki de bunun nedeni, mültecilikte yanına her kırpıntıyı, döküntüyü denk edip sırtlanmayı önemseyememiş, beceremediği de olmasıdır. Neyse, işin ciddi yanı üzerine birkaç söz etmek istiyorum. "Eisler'ler" diye bir gönderme yapılıyor. Bu "Eisler'ler" şu ya da bu türden bir şeyler yapmış (ya da yapmamış) birileriymiş gibi gösteriliyor. Ben bunu beğenmedim: Lukács gibilerinin, gerçekten, müziğimizde Eisler'ler değil, bir tek Eisler bulunduğunu unutup da böyle çoğul konuşması şanssızlık oluyor. Eisler'in kitleler için yazdığı, bestelediği şarkıları beğenip, öğrenip söyleyen beyaz, sarı ve siyah milyonlarca işçinin de bu kanımı paylaşacağını sanıyorum. Kaldı ki, müzikle ilgili çok değişik alanların uzmanı olan birçok müzisyen Eisler'ın çalışmalarının iyi olduğunu; bu eserlerinde Alman musikisinin kültürel mirasını kendine temel alıp, onun ufkunu daha da açtığını, zenginleştirdiğini kabul ediyor. Bu sürgündeki (mülteci) uzmanlar, Eisler değil de "Eisler'ler" denildiğinde, bu çoğul seslenmenin, bir tek Homeros olup da bu bir tek Homeros'u hangisinin yetiştirdiğini tartışıp durmaktansa hep beraber yedi Homeros'a sahip olmakla övünmeye karar veren yedi Grek kentinin öyküsünü hatırlattığını; bunun böyle anlaşılması gerektiğini söylüyorlar." Lukács'ın bu yazısı kitap biçiminde yeniden yayıma hazırlandığında (Aufsam, Berlin 1948), Lukács bu sözlerini değiştirip, "Eisler ve Bloch... yapsalar da" şekline dönüştürmüştür. *Realizmin Sorunları*'nda (cilt 4) ise (Luchterhand 1971), "Eisler... yapsa da..." şeklinde bir kez daha değiştirilerek yazılmış bulunuyor."

Mann –bütün bu yazarlar çok çeşitli kesim– lerden insanlara seslenebiliyorlarsa, bunun nedeni, eserlerinin çok değişik açılardan bakılabilecek bir zenginlikte olmasıdır. Realizmin büyük yapıtlarının geniş alanlarda ve kalıcı nitelikte etkilerde bulunabilmiş olması, onların bu çok değişik açılardan okunabilme, karakterler oluşturabilme, kırk kapılı bir konak gibi hangi kapısından girseniz sizi ayrı bir güzellikle karşılayabilme özelliklerindendir. Karakter oluşturmadaki zenginlikleri ve insan hayatının önemli ve tipik görünümlerini bunların gerçekliklerine uygun ve doğru algılayıp kavramış olmaları bu eserlerin ilerici etkilerinin, toplumda olumlu sesler yaratabilmelerinin başta gelen nedenleridir. Bu eserleri okuyan, bu eserlere nüfuz edebilen okuyucu kendi yaşam-deneyimlerine de bir açıklık kazandırabilmekte, hayatı daha iyi anlamaya, ona daha geniş bir ufuk içinde bakmaya başlamaktadır. Hümanizmin bu yaşayan formları, okuyucuyu Halk Cephesi'nin siyasal sloganlarını benimsemeye; Halk Cephesi'nin siyasal plandaki hümanist söylemini duymaya, anlamaya hazırlamaktadır. Realist edebiyat, kitlelerin ruhen ve zihnen, insanlık tarihinin bu büyük, ilerici ve demokratik döneminin bilincine varmalarına yardımcı olmaktadır. Bu ise, Halk Cephesi'nin temsil ettiği yeni devrimci demokrasi için kitlelerin hazırlanması anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, realist edebiyat, ne denli derin bir biçimde anti-faşist bir edebiyat olarak etkinlik kazanabilirse; iyinin ve kötünün zıt tiplerini ne denli net ve içerikli olarak çizip gösterebilirse; sevilmesi gereken tipler ile nefret edilmesi gereken tipleri ne denli kapsamlı bir biçimde tasvir edip kitlelere göstere-

bilirse halk arasındaki etkinliği ve kitlelerdeki olumlu yansımaları da o denli olumlu olacaktır.

Bütün bunların tersine, Joyce'un, ya da *avant-garde* anlayışın diğer temsilcilerinin edebiyat dünyalarına girmek son derece zordur: Onların ne yaptıklarını, 'oyunlarını' nasıl kurduklarını anlayabilmek için özel bir hüner ve ustalık gerekmektedir. Oysa, büyük realistlere gelince, insani açıdan çok zengin alanlarda verimli sonuçlara yol açan bir erişilebilirlikle karşılaşmaktayız. Geniş halk kesimleri *avant-garde* edebiyattan güç erişilir oluşu nedeniyle, hiçbir şey öğrenememektedir. *Avant-garde* edebiyat realiteden ve hayattan kendini mesafeli tuttuğu için, okuyucuya hayat karşısında dar ve öznelci bir tutum (siyasal boyutta düşünülecek olursa, buna, sekterci görüşün bir benzeri de diyebiliriz) aşılamaktadır. Realizmde ise sanatın yarattığı hayatın ve dünyanın zengin oluşu, okuyucunun kendi yaşamında onun kendisinin de varlığını hissetmekte olduğu çeşitli sorunlara yanıtlar sunmaktadır. Öte yandan, *avant-garde* sanatı anlamaya çalışmanın sıkıcı külfeti öylesine öznel çarpıtmalara ve özenti yakıştırmalara yol açabilmektedir ki, *avant-garde* sanat eserlerindeki realitenin, şöyle genel 'havası' ile yansıtılmış tasvirini okuyucu kendi yaşam-deneyimlerine göre yeniden tercüme etmek istediğinde bu işi zor bulup kaçınabilmekte; buna gücünün yetmeyeceğini düşünmektedir.

Halkın hayatı ile ilişkiyi kesmemek, halkın yaşam-deneyimlerinin ilerici bir yönde gelişmesine katkıda bulunmak; –edebiyatın üstlenmesi gereken önemli görev budur, bu olabilir ancak. Thomas Mann da ilk çalışmalarında Batı Avrupa edebiyatına birçok eleştiriler yö-

neltmiş bulunuyor. Onun, modern edebiyat ürünlerinin birçoğunun problematik doğasına ve hayata karşı kendilerini mesafeli tutmalarına karşı itirazlarda bulunuşu; buna karşılık, XIX. yüzyıl Rus edebiyatını 'kutsal'[16] bir edebiyat sayıp, durumu dengeleyecek bir yaratıcı ideal olarak örnek göstermiş bulunuşu bir rastlantı değildir. Onun da düşündüğü, sanırım, burada bizim de belirtmeye çalıştığımız, hayata katkıda bulunabilecek bir popüler ilericilik olsa gerek.

Halk Cephesi'nin bir anlamı da, gerçek bir popüler kültür için uğraş vermek; kişinin kendi halkının tarihin akışı içinde özgün bir gelişme gösteren yaşamının her yön ve yanıyla çokyönlü ilişkiler kurması demektir. Halkının bu yaşamından elde edilmiş, çıkarılmış, bulunmuş; ve ilerici güçleri yeni ve siyasal yönden etkin bir konuma/noktaya getirecek yolların, ilkelerin ve sloganların oluşturulması, aranması demektir. Kişinin kendi halkının tarihsel özgünlüğünü ve kimliğini anlamaya, öğrenmeye çalışması, elbette ki, kendi tarihine karşı eleştirel olmayan bir tutum içinde kalmasını gerektirmez, tersine, kişinin kendi tarihini anlamasının, öğrenmesinin zorunlu bir gereğidir böyle eleştirel bir yaklaşım. Çünkü hiçbir halk, hele hele Alman halkı, hiçbir noksanı olmayan, hiçbir geriye –yönsemesi olmayan kusursuz ilerici demokratik güçler oluşturabilmiş değildir. Ama, eleştiride de, tarihin realitelerinin göz önünde tutulması ve bu tarihin kendi gerçekliğine uygun ve derinliğine anlaşılmış olması gerekir. Siyasal yönden de, kültürel yönden de, ilerleme ve demokrasi

[16] Anlaşılan odur ki, Lukács burada Tonio Kröger'deki 'edebiyatın değeri' ile ilgili ünlü tartışmaya atıfta bulunuyor.

için en büyük engeller emperyalizm çağı ile birlikte yaşanmakta olduğu için, bu dönemin dekadan tezahürlerinin –siyasal, kültürel ve sanat alanlarında– kılı kırk yararcasına dikkatle incelenmesi ve irdelenmesi gerçek bir popüler kültüre erişmek için çıkılacak uzun yolun zorunlu başlangıç noktasıdır. Realizme karşı açılan kampanya ister bilinçli olsun, ister bilinçsiz, bunun sonucunda edebiyat ve sanatın etkinliğini yitirip güçsüzleşmesi ve hayattan tecrit edilmesi olgusu, sanat alanındaki dekadansın en önemli ve dikkat edilmesi gereken tezahürü olmaktadır.

Bütün buraya kadar söylediklerimizden sonra, belirtelim ki, bu çöküşü, bu gerilemeyi bir kader gibi kabullenmekten yana hiç değiliz. Bu dekadansa karşı mücadele veren temel güçler; yalnızca siyasal ve teorik düzeyde değil, fakat sanatın elindeki tüm olanaklardan da yararlanarak, sanat düzeyinde de bu mücadeleyi vermek ve sürdürmek zorundadır. Bize düşen görev ise, onlara destek olmak, yardımcı olmak ve onları yalnız bırakmamaktır. Onlar gerçekten derinliği ve anlamlılığı olan bir realizmi oluşturarak bu mücadeleyi sürdürüyorlar.

Sürgündeki yazarlar, Almanya'daki ve diğer ülkelerdeki Halk Cephesi mücadeleleriyle birlikte, sonunda, bu olumlu güçlerin yanında saf tutmuş bulunuyorlar. Farklı düşüncelerle yola çıktıkları halde, son yıllarda gerek yazar ve gerekse düşünür olarak onur verici gelişmeler gösteren Heinrich ve Thomas Mann'ın adını anmak bile bu noktada yeterli bir işaret olarak kabul edilebilir. Ama biz burada anti-faşist edebiyatta karşılaştığımız daha geniş bir eğilimden, bir gelişmeden söz

etmekteyiz. Neyin üzerinde durmaya çalıştığımızı belirtebilmek için, örneğin, bir Feuchtwanger'in *Oğullar*'ını gene onun *Yahudi Savaşlarının Tarihi* ile karşılaştırmak; bir yazar olarak kendisini kitlelerden uzak tutan öznelci eğilimlerin etkisinden kurtulmak ve olağan insanların gerçek sorunlarını anlamak ve anlatmak için Feuchtwanger'in ne denli zor ve uzun çabalar sarfettiğini hatırlatmak gerekiyor. Geçenlerde Paris'teki, Alman Yazarlarının Haklarını Koruma Derneği'nde (SDS)[17] konuşan Alfred Döblin, edebiyatın tarihsel ve siyasal yönden hayatımızla olan ilişkileri üzerinde durarak, kendisinin bu konuda sorumluluk yüklenmekten yana olduğunu belirtmiş; bu bakımdan Gorki'nin yazarlığının nasıl bir realizmin aranmakta olduğunu anlamak için bir örnek oluşturduğu kanısında olduğunu söylemiştir. Bunların söylenmiş olması, edebiyatımızın yakın gelecekteki gelişmeleri açısından oldukça önemli bir olaydır. *Das Wort*'un üçüncü sayısında, Brecht tek-perdelik bir oyununu *(Muhbir)*[18]

---

17 *SDS-Der Schutzverband deutscher Schriftsteller* (Alman Yazarlarının Haklarını Koruma Derneği) Ocak 1938 tarihinde, Döblin önemli bir konuşma yapmıştır: *Die deutsche Literatur* (im Ausland seit 1933).

18 *Furcht und Elend des dritten Reichs*'tan bir epizot. Eric Bentley tarafından *The Private Life of the Master Race* (Üstün Irkın Özel Hayatı) olarak İngilizceye çevrilmiştir. Brecht'in Lukács'ın bu metinlerine verdiği yanıt onun Arbeitsjournal'inde (Cilt I, s. 22) Şöyle yazılı: "Lukács'ın benim *Muhbir* oyunumu methetmiş olmasına bakan da, benim, sonunda, 'Ruhunu Şeytandan Kurtarmış' bir günahkârlıktan geldiğimi sanacak. Nihayet, hayattan kaynaklanan bir esermiş, bu! Ama, gözden kaçırdığı bir şey var: Oyun 27 epizodun montajından oluşuyor ve hakikat şu ki, bir jestler dizini, birden susuverme jesti, birinin tepesine dikilip her yaptığını gözleme jesti, dehşet ve şiddet jestleri; yani, bir diktatörlük yönetimi altında yaşanan hayatın anlamlı insan davranışları."

yayımlamış bulunuyor. Bu oyunla Brecht bir romanın ne olması gerektiğini de aydınlığa kavuşturuyor. Oldukça farklılaşmalar taşıyabilen ve esnek bir realizmin, faşizmin gayri insani yanlarını anlatmak ve faşizmle mücadele etmek için iyi bir silah olabileceğini söylüyor Brecht. Yaşayan, hayatın içindeki olağan insanların başına gelen ve gelebilecek olan şeyleri konu edinen Brecht, Almanya'daki faşist egemenliğinin yarattığı ve yaratacak olduğu dehşetin canlı ve uyarıcı bir tasvirini yapıyor. Brecht, faşizmin bütün bir toplumun ta temellerine saldırıp yıktığını; insanları, toplumu oluşturan birliktelikten bile mahrum ettiğini; karı koca arasında ve ana baba ile çocuklar arasında bile birbirine güven duyma olanağını ortadan kaldırdığını; korumak iddiası ile ortaya çıktığı ve çok değer veriyormuş gibi göründüğü aile kurumunu bile, yarattığı bu insanlık-dışı hayat yüzünden, ta temellerinden sarsıp tahrip ettiğini gösteriyor. Feuchtwänger, Döblin ve Brecht'in yanı sıra daha nice yazarlar –en yetenekli ve en önemli yazarlarımızdır bunlar– aynı tutumu benimsemiş, aynı çizgiyi izlemeye başlamış bulunuyor.

Ama bu demek değildir ki, emperyalizm döneminin anti-realist geleneklerine karşı verilmesi gereken mücadele bitmiş ve beklenen zafer elde edilmiştir. Tam tersine, burada yaptığımız bu tartışma da gösteriyor ki, bu gelenekler, hâlâ, Halk Cephesi'nin, siyasal görüşleri bakımından hiç kuşkusuz ilerici olan önemli ve sadık yandaşları arasında bile çok derin kökler salmış bulunuyor. Biraz aceleci de olsa, bu tür dostça tartışmaların hayati bir önem taşımasının nedeni de budur zaten. Çünkü, sınıf mücadelesinin seyri içinde kendi yaşam-

deneyimlerinden bir şeyler öğrenecek olan yalnızca kitleler değildir; ideologlar, yazarlar ve eleştirmenlerin de bu mücadelenin seyri içinde çok şeyler öğrenmeleri gerekiyor. Bu nedenle, Halk Cephesi savaşçılarının kendi yaşam-deneyimlerinden kaynaklanıp oluşan ve Almanya'nın dışına sürgüne gitmek durumunda kalmadan önce çok farklı bir yaklaşım içinde bulunduğu halde bugün bu tutumunu değiştirmeye yönelen yazarları da etkisi altına almaya başlayan realizm yönündeki eğilimin gelişmekte oluşuna çok önem vermek gerekmektedir.

Bu noktaya dikkati çekmek; Halk Cephesi, popüler edebiyat ve gerçek realizm arasındaki çok yakın, çok karmaşık ve çok çeşitli yanları olan bağıntıları kimi yönleriyle hatırlatmaktı bu satırları yazmaktaki amacım.

İngilizceye çeviren: *Rodney Livingstone.*

Sunum II

Fredric Jameson

György Lukács'ın edebiyatla ilgili genel nitelikteki çalışmaları, artık, İngilizce-konuşan dünyada bir ölçüde biliniyor sayılabilir. 1930'lardaki en önemli teorik yazıları, makaleleri ise hâlâ yayımlanmayı bekliyor. 1930'larda Macaristan Komünist Partisi'ndeki politik görevlerinden ayrılan Lukács estetikle ilgili yazılarına dönmüş ve yavaş yavaş Alman edebiyatının sol çevrelerinde bir eleştirmen olarak en önemli yazar durumuna gelmeye başlamıştır. Bu yeni konumuna doğru yola çıkışı Komintern'in Üçüncü Dönem evresinde, *Linkskurve*'ye, *Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller (BPRS)*'nin ya da *Proleterci Devrimci Yazarlar Derneği*'nin yayın organı olan ve 1928 sonlarında Alman Komünist Partisi tarafından kurulan dergiye katkıda bulunduğu yazılarıyla olmuştur. Lukács'ın *Linkskurve*'de önemli bir yazar olarak dikkati çektiği ilk yazıları, makine sanayiinde çalışan bir tornacı ve yazar olan Willi Bredel'in romanlarına ve Brecht'in yakın çalışma arkadaşı olan ve yazınsal kurguda *(fiction)* 'karakter yaratma' esası yerine gazetecilikteki röportajı geçirmeyi denemesiyle nam salmış Ernst Ottwalt'ın[1] romanlarına yönelttiği sert ve

[1] Kasım 1931 tarihli Linkskurve'deki *"Willi Bredels Romane"* yazısına ve aynı yayın organının Temmuz-Ağustos 1932 sayısındaki *"Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines. Romans von*

iğneleyici eleştirileri olmuştur. Lukács'ın bu yazılarında, Brecht'in kendisinden de, Sovyet yazarı Tretyakov ile birlikte, bu yazarların örnek gösterildiği olumsuz akımın içinde biri olarak söz edilmiş; nesnelci bir 'anti-aristotelian'* tiyatro anlayışı da olumsuz bir anlayış sayılmıştır. Naziler iktidara el koyduktan ve Üçüncü Enternasyonal, faşizme karşı, Halk Cephesi siyasetinin izlenmesini kararlaştırdıktan sonra, Lukács'ın edebiyat alanındaki görüşleri sürgündeki Alman komünistlerinin resmî organları olan yayımlarda giderek artmaya; bu organlarda yayımlanan görüşleri entelijensiya ve işçiler arasındaki 'solculuğa' karşı estetik konusunda verilmiş yanıtlar olarak kullanılmaya başlanmıştır.[2] Mültecilik döneminde Lukács'ın en çok üzerinde durduğu

---

Ottwalt" yazısına bakınız. Daha sonraki sayılarda Ottwalt'ın bir yanıtı yayımlanmış, bunu Lukács'ın yanıta yanıt yazısı izlemiştir. Aynı yıl, Ottwalt, *Kuhle Wampe*'de Brecht ile birlikte metin yazarlığı yapmıştır.

* Aristotelesçi olmayan.

2 İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze kadar, sık sık, Lukács'ın eleştirilerinin Halk Cephesi politikasının kültürel planda savunulmasına ve benimsetilmesine yönelik çalışmalar olduğu ileri sürülmüştür. Kuşkusuz, bu yazıların, siyasal bir kullanımı da olmuş olabilir; ama, Lukács'ın bunları, bunlar yayımlandıktan sonra bu amaçla kullanılsınlar diye yazmadığı da açıktır. Tersine, Lukács, 1929'da siyasal çalışmalardan edebiyat çalışmalarına geçtiğinde, Komintern'in Üçüncü Dönemi'nde kabul edilen sekter politikalara karşı çıkmış ve siyasal görevlerinden bu yüzden ayrılmıştı. Bu ayrılışından sonra, yeni çalışma alanında, üç yıl süreyle, içinde, daha sonraki yılların halk siyasalarının yönünde, beklentiler taşıyarak işini sürdürmüştür. Bu paradoksal durum Alman Komünist Partisi'nin 'sosyal-faşizme' karşı alabildiğine sert bir kampanya açtığı günlerde, bu kampanyanın doruğa ulaştığı 1931-1932'de, partinin kültürel aygıtlarını parti politikasından daha esnek bir siyasaya göre kullanmak isteyen ve Lukács'ın

hedef, Alman edebiyatındaki dışavurumculuğun geçerli bir akım durumuna gelmesi olmuş; 1934 yılı Ocak ayında *International Literature*'de de *"Grosse und Verfall des Expressionismus"* başlıklı makalesi yayımlanmıştır. Brecht ise, kendi kuşağından olan pek çok Alman yazarı gibi yazarlık mesleğine 1920'lerin başlarındaki tiyatro çalışmaları ve eserlerinde, bir tür dışavurumcu olarak başlamıştır. Lukács, sıraları ters bir biçimde de olsa, Brecht'in sanatsal gelişmesindeki her iki dönemine de eleştiri yöneltmiş oluyordu. İki yıl sonra Lukács, dönemin en güçlü, en ufuk açıcı makalesini yayımladı: *"Erzählen oder Beschreiben?"* Bu metinde Lukács, hayatı boyunca sürdürüp savunacağı, edebiyatta realizmin başlıca kategorilerini ve ilkelerini saptayıp sunmuştur: Natüralizm ile realizm arasındaki hiç bitmeyen karşıtlık, 'toplumsal-olan' ile 'bireysel-olan' arasında bağ olarak tipik karakter nosyonu, gerek algılanan dışsal dünyaya ait röportajın *(external reportage)* ve gerekse içselci psikolojizmin *(internal psychologism)* reddi, edilgin betimleme ile etkin öyküleme *(active narrative)* arasın-

edebiyatta temsil ettiği görüşlere de *Linkskurve*'de yer veren Heinz Neumann ve Willi Munzenberg'in himayeleriyle mümkün olabilmiştir. (Sözü edilen yıllardaki olayların geniş tarihçesi için, bkz: Helga Gallas, *Marxistische Literatur-theorie*, Nouwied/Berlin 1971, özellikle 60,/ 68-9, 200). Naziler iktidarı ele geçirdikten sonra, Lukács'ın dışavurumculuğa karşı yönelttiği eleştiriler bile, ancak birkaç ay sonra başlayacak olan Halk Cephesi politikasının kabulünden hemen önceki günlere denk gelmekteydi. Hatta, 1934 ortalarında kabul edilen ve Lukács'ın yazılarında yeralan bu kararların, onun estetikle ilgili olarak söylediklerine yalnızca, taktik yönden ne derece 'ağdalı' olup olmayacağı konusunda bir etkide bulunabildiği anlaşılmaktadır. Bundan öteye, Lukács'ın estetik anlayışının esası, çok daha öncelerden başlayan özgün ve bağımsız bir gelişme izlemiştir.

daki farklılık, çağdaş roman için Balzac ve Tolstoy'un klasik örnek olarak önerilip yüceltilmesi gibi... Edebiyat çalışmasında bu düzenleyici normları dikkate almayan, ya da bunlara karşı çıkan modern sanatçılar ise, Lukács tarafından, 'formalizm' örneği olarak her yerde, defalarca öne sürülüp teşhir edilmiştir.

Weimar döneminde en büyük Alman yazarı durumuna gelecek olan, hem Lukács'ın arkadaşı, hem de bir Marksist olan Brecht, Lukács bu etkinliğini artırıp SSCB'de (1933'te Lukács, SSCB'ye geçmiştir) etkin konumlara tırmandıkça ve Kurella gibi biraz daha alt konumdaki yazarların da üstünde bir konuma geldikçe, ayrıca Komintern çevrelerinde gitgide resmî bir otorite sayılmaya başladıkça, kendisinin, gitgide daha hissedilir bir biçimde baskı altında kaldığını ve tecritlendiğini düşünmeye başlamıştır. 1938'de, Danimarka'da Brecht ile yaptığı konuşmaların notlarını tutan Walter Benjamin şunları yazmış bulunuyor: "Lukács, Kurella ve diğerlerinin yayımları Brecht'e epey sorun çıkartıyordu."[3] Görünüşte Brecht Almanya dışındaki mülteci yazarların 'cephe' dergisi olan ve 1936 ile 1939 arasında Moskova'da yayımlanan *Das Wort*'taki üç editörden biriydi. Diğer iki kişiye gelince, bunlar da, Brecht'in arkadaşları olan Willi Bredel ve Leon Feuchtwänger idiler. Gerçekte ise, Brecht, Svendborg'da mültecilik hayatını sürdürürken bu derginin yayın politikası üzerinde hiç söz

[3] İlerdeki sayfalarda sunulan "Brecht'le Konuşmalar"a bakınız. Bu epizotu tam değerlendirebilmek için, şurasını belirtelim ki, Lukács o günlerde Enternasyonal'de yirmi yılı aşkın bir süreden beri görevlidir ve kıdemli bir komünist militandır. Brecht ise Alman Komünist Partisi'ne henüz yakınlaşmıştır ve kayıtlı parti üyesi değildir.

hakkı olmadığı için, adının böyle 'başta' görünmesi dergiye itibar kazandıracağı düşüncesiyle alınmış bir kararın sonucu olsa gerekti. 1938 yılında, ne var ki, bir yandan özel günlüklerinde içindeki öfke ve kırgınlığı boşaltmak için çok sert şeyler yazarken, bir yandan da, *Das Wort*'ta, o sıra hâlâ süren, dışavurumculuk üzerine tartışmalara –diğerlerinin yanı sıra, Ernst Bloch ve Hans Eisler, dışavurumculuğun yararlı olduğunu savunmuşlardır bu tartışmalarda– dışardan katılan bir yazı olması düşüncesiyle Lukács'a karşı sert ve iğneleyici yanıtlar yayımlamıştır. Brecht'in yazdığı bu yanıtların en önemlileri saydığımız dördünün başlık adları, sırasıyla şöyledir: *Die Essays von György Lukács* (I) *Über den Formalistischen Charakter der Realismustheorie* (II), *Bermerkungen zu einem Aufsatz* (III) ve *Volkstümlichkeit und Realismus* (IV). Bunlar sayfalarda sunulmuş bulunmaktadır. Bunların hiçbiri, Brecht'in sağlığında, *Das Wort*'ta ya da başka bir yerde yayımlanmış değildir. Brecht'in bu yazıları Moskova'daki *Das Wort*'a yollayıp yollamadığı; yolladıysa, bunların reddedilip reddedilmediği; ya da, Brecht'in karakteristik taktik basiretinin duruma müdahale edip, onu, yazıları *Das Wort*'a göndermekten alıkoymuş olup olmadığı bugün de açıklığa kavuşmuş değildir. Brecht'in bu yazılarından bazılarını okuduğu Benjamin, bu konuda, şöyle yazıyor: "Yayımlanıp yayımlanmayacağına ilişkin olarak ne diyeceğimi sordu. Bunu sorarken, Lukács'ın 'oradaki' konumunun çok güçlü olduğunu da söylediğinden, hiçbir tavsiyede bulunmayacağım, dedim. 'Bunlar artık güç ve iktidar sorunları oluyor. Oradan birilerini bulup görüşünü alman gerekiyor. Orada senin arkadaşların ol-

ması lazım, yok mu?' –Brecht: 'Gerçekte, yok, hayır. Ama Rusların da kalmadı; ölmüş gibiler"[4] Büyük terör zamanı bu makalelerin yayımlanmasına Brecht'in kendisi de izin vermemiş olabilir. Her ne ise, sonunda bu yazılar, Brecht'in *Schriften zur Kunst und Literatur*'unun, onun ölümünden sonra, *Suhrkamp Verlag*'dan çıkan baskısında yayımlanabilmiştir.

Brecht'in Lukács'a karşı giriştiği bu polemik yazılarında, Brecht her ne kadar ilk metinden sonra Lukács'ın adını sık sık vermeme ihtiyatlılığını gösteriyorsa da, metinlerde hiç de öyle yalnızca savunma amacıyla sınırlı kalmışa da benzemiyor. Tam tersine, bunlar can yakıcı, iğneleyici yazılar olup, Lukács'ın tüm estetiğini reddeden, yıkan karşı-savlar taşıyordu. En başta, Lukács'ın XIX. yüzyıldaki büyük Avrupa realistlerinin esas itibariyle burjuva oldukları görüşü ile, bu yazarların edebiyattaki başarılarının XX. yüzyılda proletaryacı ya da sosyalist yazarlar için de bir rehber olabileceği yolundaki görüşü arasındaki çelişkiyi ele alıyordu, Brecht. Çünkü Brecht'e göre, Balzac ya da Tolstoy'un romanları sınıf tarihinin belirli bir evresinin ürünleri olarak yazılabilmiş, ama bugün artık kendi zamanları geçmiş romanlar idiyse, bir Marksist bunlardaki *fiction*'a ilişkin ilkelerin, tarihin daha sonraki bir evresi olan 1920'lerde, başka bir sınıfın ve hem de antagonistik bir sınıfın yönetiminde yaşanan bir mücadele döneminde yeniden canlandırılması gerektiğini nasıl söyleyebilirdi? Kapitalizmin toplumsal realitesi XX. yüzyılda radikal değişimler geçirmişti. Bunun zorunlu so-

[4] İlerde, s. 119'a bakınız.

nucu olarak, (çağdaş sanatçıdan– ç.n.) Balzac ya da Tolstoy tarzında tarihsel bireylik formları yaratması, oluşturması da beklenemezdi. Bu nedenle, yeni dönemin koşullarında Balzac ya da Tolstoy'un tarzında kişiler yaratmaya çalışmak fiilen realizmden bir uzaklaşma ve kaçış olacaktı. Örneğin ABD'de, hele hele SSCB'de kadının konumu, Balzac'taki kadınların tipik özelliği olan çatışkılı tutkulara sahip kadın olma durumunu, yapısal olarak, çok gerilerde bırakmış bulunuyordu. Gene, tam tersine, Lukács modernist edebiyatı, iç monolog ya da 'montaj gibi fragmanlaştırılmaya dayanan teknikleri' kullandığı için formalizmle suçlarken de, edebiyatın kendisindeki değişimleri çoktan aşmış ve edebiyatta değişiklikler yapılmasına yol açmış bulunan tarihsel realiteyi de görmezden gelmekteydi. Yalnızca eski edebiyat geleneğinden düzyazı için düzenleyici kurallar *(norms)* çıkarsamaya kalkıştığı için, gecikmiş ve vakti geçmiş bir formalizme saplanmış oluyordu. Brecht'e göre kendisinin de çok ciddi bir savunucusu ve uygulayıcısı olduğu hakiki realizm, yalnızca estetik bir görme olayı ya da görme bilimi (optik) değil; siyasal ve felsefi bir biçimde dünyayı ve bu dünyayı bölüntülendiren maddi mücadeleleri görme tarzıydı. Aynı zamanda Brecht, Lukács'ın teorisinin dayandığı edebiyat alanının hatta estetik alanının kendisinin de son derece dar tutulmuş olduğunu vurguluyordu-şiir ve dramı bir yana bırakıp, ağırlığı romana vermiş bulunuyordu Lukács. Bu ihmal edilmiş türler ise Brecht'in yetkin olduğu alanlardı. Daha da önemlisi, 1918'den o güne kadar Alman kültüründeki en radikal yeniliklerin çoğu, önce Alman tiyatrosunda yaşanmış ve gerçekleş-

tirilmiş bulunuyordu. Brecht tarihin geçiş dönemlerinde yeni estetik olanaklar ve yöntemler sunulabilmesi için sanatta deneme etkinliklerinin vazgeçilmez bir ihtiyaç olduğunu savunuyor ve sanatçıya bu işi yapabilmesi için yanılma ve yanlış yapabilme serbestisi; ya da, kısmi başarılar içinde de olsa, yenilikçi çabalarını sürdürebilmek özgürlüğü istiyordu. Toplumsal yaşamın gerçekliğinin (hakiki durumunun) algılanmasına özen göstermesini öğrenmiş bir sanatçının elinde iç monoloğun, montajın, ya da aynı eserin oluşturulması için yapılan sanat yapıtında değişik değişik türlerin bir araya getirilip kullanılmasının hepsinin mümkün olabileceği ve bunun böyle olmasının büyük yararlar sağlayacağını savunuyordu. Teknik alandaki verimlilik ve üretkenlik ise, sanatın 'mekanik' bir nitelik kazanıp yoksullaşmasının ve gerilemesinin değil; enerjiye ve serbestiye sahip bir sanat durumuna gelebilmiş oluşunun belirtisi sayılmak gerekirdi. Bu tür yeniliklerin sanatı kitleler için anlaşılmaz kılacağı, yabancılaştıracağı korkusu ise, Brecht'e göre, temel nitelikte bir yanlışlık oluyordu. Lukács'a, onun, işçi sınıfından okuyucuların Balzac ya da Tolstoy romanlarındaki 'insanın zamanının çok olduğu' günlerde yazılmış uzun tasvirleri bile sevip akılda tuttukları yolundaki sözlerini kinayeli bir biçimde hatırlatarak, kendisinin tiyatro deneyimlerinin de doğrulandığını belirten Brecht, proletarya arasından gelme seyircilerin ve oyuncuların sahnede uygulanan en cüretkâr yenilikleri bile olumlu karşıladıklarını; bu tür sanat deneyimlerini, bunların tüm aşırılıklarına karşın, sansürcü bir kafayla değil, hoşgörü ve sempatiyle karşıladıklarını söylüyordu. Bu nedenle, Lu-

kács'ın savının tam tersine, 'popüler sanat' *(Volkstümlichkeit)* kavramının geçmişten miras alınmış bir anlayış içinde kalınarak sınırlarının çizilmesi, geleneksel anlamda bir 'popüler sanat' anlayışı içinde kalınması, özellikle Almanya gibi bir ülkede, Brecht'e göre, ister istemez, her yere kök salmış gerici geleneklerin etkisi altında kalmaya yol açacak bir yanılgı olacaktı. Sanatın, kendilerini sömürenlere karşı sömürülen sınıfların açtıkları bu sonul mücadelenin fırtınalı günlerinde onlara erişebilmek için, hem yaşanan dünyayı ve hem de kendilerini değiştirmek için yapılan bu sınıfların devrimci mücadelesiyle birlikte kendisinin de değişimlerden geçmeye hazır olabilmesi gerekmekteydi.

Lukács ile Brecht arasındaki bu ince imalarla dolu polemikte Brecht'in haklılığı ve yeğinliği açık ve reddi olanaksız bir dereceye varmaktadır. Gerçekten, 1968' deki 'sol'un canlanması öncesindeki basılıp yayımlanışlarından itibaren, Brecht'in bu yazıları ve sanat konularındaki tutumu Batı Almanya'daki Marksist sol arasında geniş bir onay bulmuştur. Lukács'ın estetik teorisine yöneltilen eleştiriler arasında Brecht'in eleştirileri kadar anlamlı bir etkinlik kazananı pek az olmuştur. Brecht'in çağdaş sanat için Lukács'ın yaptığı yorum ve tavsiyelerdeki inkârı olanaksız yanlışlıkları, yanılgıları ve çelişkileri herkesten önce fark edip de daha o günlerde söyledikleri, bugüne dek henüz yanıtlanabilmiş de değildir. Ayrıca, sosyalist hareket içinde sanata her zaman tam bir serbesti tanınması gerektiğini, bunun en temel bir ihtiyaç olduğunu da, belki de başka hiçbir Marksist yazar Brecht kadar güçlü bir biçimde savunmamış, ortaya koyamamıştır– çünkü, Brecht bu işi çok

dikkatli, çok sabırlı bir çalışmayla yapmıştır. Lukács ve Moskova'da onunla birlikte çalışanların formalizme karşı başlattıkları eleştirilerde Brecht'in kendi çalışmaları için de nasıl çeşitli tehlikelerin bir çekirdek (rüşeym) olarak yer aldığını sezip görmekteki duyarlılığını onun Benjamin'e bu konuda söylediklerindeki 'feverandan' anlamaktayız: "Pervasız konuşacak olursak, adamlar üretim düşmanları. Bir şeylerin üretilip ortaya konulmasından rahatsız oluyorlar. Üretmeye başlayan biri olmuşsanız, artık duramazsınız; üretim işinizin sizi nerelere vardıracağını önceden bilemezsiniz. Sonunda ne çıkacağını, nasıl bir şeyin olacağını da hiçbir zaman bilemezsiniz. Onların ise böyle bir isteği yok, bir şey üretmeyi bırakmışlar. *Apparatchik*'lik etmeyi, üretenler üzerinde denetçi durumundaki partili aydın olmayı artık benimsemişler. Eleştirilerinin bile her birinde ayrı bir gözdağı var."[5] Sanatçının eleştirmene, uygulamayı bilen adamın seyirci konumundaki adama verdiği bu yanıt, Brecht'in örneğinde bütün üstünlüğünü, bütün yeğinliğini örneklemektedir. Ama öte yandan, bir negatif *fin de non recevoir* olarak, gene Brecht'in bütün sınırlılıklarını da sergilemektedir. Çünkü, Brecht, Lukács'ın edebiyat teorisindeki bütün yetersizlik ve paradoksları görebilmişse de, Lukács'a karşı, aynı düzeyde olumlu herhangi bir seçenek koyamamıştır ortaya. Bütün dar görüşlülüğüne ve katılığına karşın Lukács'ın çalışması, Avrupa edebiyatının, Aydınlanma'dan günümüze kadarki tarihsel gelişmesini sistemli bir biçimde Marksist açıdan değerlendirmeye yönelik tek ciddi girişim ola-

---

5 İlerde, s. 130'a bkz.

rak kalmıştır. XX. yüzyıl sanatı için Lukács'ın oluşturmaya çalıştığı yol gösterici ölçütlere ve ilkelere gelince, bunlar, çoğunlukla, ya nostaljik ya da geriye-yönsemeli şeylerdir. Ama, yaşanan günlerin geçmişteki önkoşulu olarak geçmişe gösterdiği dikkat bakımından, analitik düzeyde, Brecht'in yaptığı çözümleme ve değerlendirmelere oranla çok daha ciddi ve titiz yargılardır Lukács'ınkiler. Brechtçi estetiğin temel ilkeleri *(maxims)*, hep, Brecht'in kendi ürünleri için kaleme alınmış program notları gibi kalmıştır. Kendi çizgisinde gözalıcı bir başarı olan Brecht'in tiyatro öğretisi (doktrini) bile, evrensel (genel) bir 'drama sanatı üzerine çözümleme düzeyinde (analitik düzeyde) açıklayıcı *(explanatory)* 'gerçek bir tipoloji çalışması' oluşturmaya yönelmekten çok, esas itibariyle, hep kendisinin özgün tiyatro uygulayımcılığının anı anına hazırlanmış açıklama ve savunmaları gibidir. Brecht'in modern sanat için gösterdiği yol ve ilkeler, Lukács'ınkilere oranla, çok daha sınır tanımaz ve özgürlükçü ise de, bunların teorik yönden erişebildiği alan çok daha dar ve sığdır. Lukács'ın sisteminin en önemli yetersizlikleri, tutarlı bir biçimde Avrupa sanatını odak edinmiş oluşu, çok farklı türleri olan Avrupa edebiyatının kendisinden bile gönlünün istediğinde çok dar bir alanı ele almış oluşu (başka bir deyişle, tarihin çok dar bir bölümünü incelemekle yetinmiş oluşudur). Brecht'in tutumu da bu yetersizlikleri giderecek nitelikte olmamıştır. Onun da Avrupa'nın geçmişine bakışı ampirik ve eklektik kalmış (her geleneği kendi iç tutarlılığı içinde incelemek yerine, rastlantısal alıntılar yaparak yararlanmak yoluna gitmiştir); Asya kültürlerine karşı zaman zaman duyduğu il-

gi ise ciddi bir temele dayanmadığı için, *mythopoeik* (efsane yaratıcı) düzeyde kalmıştır.[6] Marksizm içindeki çağdaş estetik üzerine tartışmaları, Batı Almanya'daki son gelişmelerde olduğu gibi Brecht ile Lukács arasındaki tartışmaların eksenine göre değerlendirme eğilimleri ise, her ikisinin de (farklı tavırlarda da olsa) taşıdığı bazı yetersizlikleri kimi zaman yeterince fark edememektedir. Tartışmaları sırasında, Lukács'ın Joyce'a, Brecht'in ise Mann'a karşı çok ağır eleştiriler yöneltmiş olmaları bu ikisinin ne denli farklı görüşlerde olduklarını gösteren bir örnektir. Öte yandan, her ikisinin de Dostoyevski ya da Kafka'yı beğenmemeleri ise 1930'larda Brecht'in ve Lukács'ın tam bir karşıtlık içinde bulunmakla beraber, ortaklaşa bazı siyasal ve kültürel yanlara da sahip olduklarını göstermektedir.

Bu denli bir yakınlık *(affinity)*, daha da açık bir biçimde, gene çok önemli başka iki Alman Marksisti olan Benjamin ile Adorno'nun aynı dönemin edebiyatı ile ilgili çalışmaları karşılaştırıldığında görülmektedir.[7] Bu son iki düşünürün ikisi de Kafka'nın yapıtlarına, hele hele Mallarmé ile Proust'un yapıtlarına çok büyük bir değer ve önem atfetmişlerdir. Öte yandan Benjamin'in

---

[6] Brecht'in, Çin filozoflarından Mo Ti (*Buch der Wendungen*'ine bakınız) ve Konfüçyüs'ü (Konfüçyüs'e bir oyununu ithaf etmeyi düşünmüştür) doğulu düşünce ve akıl üstünlüğünün ölmeyen hazineleri sayıp eleştirisiz birer kült haline getirişi buna örnektir. Çin'de son yıllarda Konfüçyüs'e karşı amansız bir kampanyanın açılmış olması, Brecht'in bu anlayışına karşı, ironik bir olay. Hiç kuşkusuz, ne Brecht'in, ne de bu kampanyayı açanların tutumunun tarihsel materyalizmle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur.

[7] Adorno ile Benjamin arasındaki mektuplaşmalardan önemli örnekler ilerde, ayrı bir bölümde, veriliyor.

Adorno ile olan ilişkileriyle, Brecht'in Lukács ile olan ilişkileri arasında da ilginç bir simetri vardır. Nazilerin iktidara tam olarak oturmalarından sonra, Alman aydınlarının her biri başka bir ülkeye dağılmıştır. 1938'de Lukács kurumsal olarak da SSCB'ye yerleşmiştir. Adorno da, gene aynı şekilde kurumsal olarak, ABD'ye yerleşmiştir. Brecht, Danimarka'dadır ve sanki uzlete çekilmiştir. Benjamin ise Fransa'dadır. Kişisel dostluk ilişkileri, hatta belki de siyasal tutumları bakımından da Brecht ile Benjamin arasında, her ikisinin de Lukács ve Adorno ile olan resmiyet taşıyan ilişkilerine oranla, çok daha dostça ilişkiler vardır. Her ikisi için de asıl entelektüel endişe ve üzüntü konusu, birinin Moskova'daki diğerinin de New York'taki arkadaşlarıyla olan ilişkileridir. Bu iki kentten, Brecht'e de Benjamin'e de, bu iki düşünür ve sanatçının çalışmalarının yönünü bütünüyle etkileyen teorik eleştiriler gelmektedir. Her ikisi için de, ideolojik düzeyde yöneltilen sorularda kurumsal baskıların varlığı hissedilir ama hiçbir zaman ikincisine indirgenebilecek bir şey sayılmaz bu eleştiriler.[8] Komünist hareketin örgütsel konumları (koordinatları) Lukács ile Brecht arasında ortak bir uzam sağ-

[8] Benjamin'in ve Brecht'in yaşadığı bu sorunların tarihçe yakın günlerde oluşu ilginçtir. Brecht'in, kendilerini de etkileyebilecek olan Lukács'ın eleştirilerinin yol açabileceği sonuçlara ilişkin olarak Benjamin'e yazması Temmuz 1938'dedir. Birkaç ay sonra, Kasım'da Paris'e döndüğünde ise, Adorno'nun Baudelaire çalışmasının kaderi üzerinde önemli etkisi olacak mektubu, eleştirileri gelir Benjamin'e. Yalnız, unutulmamalıdır ki, bu eleştirilerinin ardında belirli bir yaptırımda bulunabileceklerini de hatırlatan Lukács ve Adorno'nun kendileri de, birbirinden çok farklı olan kendi sığınaklarında hiç de öyle rahat değillerdir.

lamıştır. Bu ortak uzam Benjamin ile Adorno arasındaki ilişkilerde daha güçsüzdür. Nedeni ise, Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün üyeleri ve ilişkili olduğu kişiler arasında örgütlü ve hissedilir bir yakınlık ve birliktelik oluşturamayışıdır. Ama, gene de, Lukács'ın Brecht'e, Adorno'nun ise Benjamin'e yönelttiği eleştirilerin etkilerinin nedeni, bu her ikisinin de Brecht'in ve Benjamin'in üzerinde çalıştıkları konularla yakından ilgili kişiler oluşları ve inandırıcı şeyler söyleyebilmiş olmalarıdır. Sorunun dikkat çekici olan yanı şu ki, Adorno ile Benjamin arasındaki tartışmalar Batı'da nasıl sonunda ikicilik *(dualism)* niteliğinde bir soruna varmışsa, Lukács ile Brecht arasındaki tartışmalar da, aynı şekilde, ikicikli bir soruna varıp dayanmıştır: XIX. yüzyılın tarihsel geçmişine ait sanatı ve XX. yüzyıldaki estetik pratiğinin amaçları ve içinde bulunduğu koşullar, Brecht'in Marksist edebiyat teorisini romanın dışına doğru genişletmek isteğine denk düşercesine, Adorno-Benjamin mektuplaşmalarında da, Baudelaire'in şiiri incelenir. Bu arada, Lukács ile Brecht arasındaki tartışmada ele alınan sorunlar bu iki düşünürü, sosyalist sanat ürününün siyasal militanlık işlevi açısından ne gibi özellikler taşıması (ne yapması) gerektiği konusunda birbirine zıt anlayışlara vardırırken, modern toplumdaki kültür yaşamı ve etkinlikleri üzerine Adorno ile Benjamin arasındaki tartışmalarda başka bir parametre oluşur: Sermayenin egemenliği altına girmiş bir toplumsal hayatta *avant-garde* sanat ile 'tecimsel sanat' arasındaki ilişkiler. [Realitenin geçen yüzyıldaki örneklere göre mi, XX. yüzyılın estetik pratiğine göre mi kavranabileceği boyutu ile, *avant-garde* ve 'tecimsel sanat' ilişkileri boyutunun birbirleriyle de etkileşim içinde

okunuşu yüzünden – Ü.O.] o zamanlardan günümüze dek solun içindeki estetikle ilgili tartışmalarda başlıca odak noktalarından biri de bunlar olmuş, 'yüksek' ve 'düşük' türler denen –birisi öznel yönden ilerici, nesnel yönden seçkinci diğeri ise, nesnel yönden popüler, öznel yönden geriye-yönsemeli– türler arasındaki tezat, sorunun bu iki boyutu arasında karmaşık düzeyde ve birbirine zarar verici bir diyalektiğin bulunmasına karşın bugüne dek kalıcı bir çözüme kavuşturulamamıştır. İşte, böyle bir tarihsel panorama içinde Brecht'in sanatı bugün bakıldığında kendine özgü bir çıkış noktasına varmış ya da yaklaşmış gibi görünmektedir. Gerçekten de, Rus Devrimi'nden beri, belki de, yalnız Brecht'in tiyatrosudur ki hem form konusunda hiç uzlaşmasız bir ilerlemeyi amaçlamış ve bunu başarmış; hem de, erişmek istediği hedef bakımından, kesin bir kararlılıkla, popüler olabilmiş bir sanat yapıtı örneği niteliği kazanabilmiş bulunmaktadır. Brecht'in, Lukács ile yaptığı polemikte, en önemli savı kendi oyunlarının Alman işçi sınıfı arasında çok canlı ve etkin bir yansıma bulması olmuştur. Brecht'in Weimar Dönemi'ndeki en büyük başarı kazandığı oyunları –hepsinin içinde en parlağı *Üç Kuruşluk Opera*– olağan tecimsel tiyatrolarda oynamış ve burjuva seyircisince de geniş bir ilgiyle karşılanmıştır. Brecht'in Marksizme tam olarak yönelmesi de bu oyunlardan daha sonra olmuştur. Yani, Brecht'in en önemli oyunları olan *Cesaret Ana* (1939), *Galileo Galilei* (1939), *Bay Puntila ile Uşağı Matti* (1941) ve *Kafkas Tebeşir Dairesi* (1944-45), Brecht, Almanya dışındayken ve savaş yıllarındayken; Alman seyircisiyle hiçbir şekilde etkileşimi yokken yazılmıştır. Savaştan sonra Almanya'da sahneye konulduklarında ise, kuşkusuz, seyircisi-

nin büyük bölümü proletaryadan olmuştu. Fakat, Brecht'in kendi terimiyle ifade edecek olursak, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde alternatif eğlence ve seyirlik olanakları fazla olmadığı için, işçi sınıfının Berliner Ensemble'a gösterdiği bu ilginin kendiliğindenliğinin ve gerçekliğinin ölçüsünü kestirmek, bugün için, zor görünmektedir. Ama hiç kuşku yok, Brecht dramaturjisinin genel yapısı, her zaman, kendisinin erişmek istediği seyirci için açık ve anlaşılır olabilmiştir. Bu başarısının gerçekten ne denli ciddi bir başarı olduğu, Brecht'in bir eşinin ortaya çıkamamış oluşundan da anlaşılmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, birçok sosyalist yazar ortaya çıkmışsa da, Brecht'inkilerle karşılaştırılabilecek bir ürün görülmemiştir. Öte yandan, Batı ülkelerinde 'yüksek' sanatın yeni Tanrısı olarak Beckett'in (Adorno eleştirilerinde Beckett'i olumlu bulmuş, kutsamıştır) ortaya çıkışı ise, Brecht'i, Godot'ya panzehir niteliğinde yanıt olacak bir oyun yazmayı düşünmeye yöneltmiştir. Brecht'in sentezindeki, onun ölümünden kısa bir süre önce bu gerçeğin de ortaya koyduğu, bu yetersizlik bugün de sürmektedir. Son on yılın birçok bakımlardan belki de en parlak ve en atılgan devrimci sanatçısı olan Jean-Luc Godard'ın sinemasının, 1930'lardaki Brecht tiyatrosunun karşılaştığı durumu çağrıştıran, siyasal alanda etkisiz kalması ve gerilemesi de emperyalist dünyada kültürel yeniliklerin ne denli giderilmez antinomilere* dayandığını kanıtlamış bulunuyor. Brecht'in

* Burada, "antinomiler" sözcüğü ile, sanatın tekniklerindeki, 'form'a ait öğelerindeki, anlatımındaki 'yenilikler' ile sanat ürününün kitlelere erişebilmesi arasındaki zıtlık başta olmak üzere, yenilikler ile 'yaygınlaşabilirlik' arasındaki çelişkiler ifade ediliyor– (ç.n.)

örneği, ondan öncekilerin erişememiş bulundukları bir sınırı göstermektedir. Brecht'ten sonrakiler de bu sınıra varmış değiller.

BERTOLT BRECHT*

GYÖRGY LUKÂCS'A KARŞI

Çeviren: Taciser Belge

* Daha önce, *Birikim*, Sayı 7, Eylül 1975, s. 10-22'de yayımlanmıştır.

György Lukács'a Karşı

I

Bertolt Brecht

György Lukács'ın bazı denemelerinin, içerdikleri bunca değerli malzemeye rağmen neden tam anlamıyla doyurucu olmadıkları sık sık kafamı kurcalamıştır. Kendisine temel aldığı ilke çok sağlam da olsa, Lukács'ın gerçekliğe uzak düştüğünü sezmemek elde değil. Burjuva romanının, burjuvazi henüz ilerici bir sınıfken eriştiği yüksek düzeyden düşüş sürecini araştırır Lukács. Burjuva romanının klasik modellerini örnek aldıkları ve hiç değilse biçimsel olarak gerçekçi bir tarzda yazdıkları sürece, çağdaş romancılara karşı tutumu yumuşaktır ama onlarda bile bir düşme süreci görmekten kendini alamaz. Bir türlü klasik romanlardaki gerçekçiliğe eşit derinlikte, genişlikte ve ataklıkta bir gerçekçilik bulamaz. Bu bakımdan, kendi sınıflarının üstüne çıkmaları onlardan zaten beklenemez. Bunlar kaçınılmaz olarak roman tekniğinde bir çürümenin de kanıtlarıdır. Artık teknik ustalık diye bir şey yoktur: Yalnızca tekniğin kendisi garip bir teknikçiliğe hatta tekniğin despotluğuna dönüşmüştür. Klasik modellere uygun, yapıları gerçekçi tipte olanlara bile bir biçimci nitelik sinmiştir. Burada bazı ilginç ayrıntılar vardır. Kapitalizmin insanları manen yoksullaştırdığı, insanlık-

tan çıkardığı, mekanikleştirdiği olgusunun bilincinde olan ve buna karşı savaşan yazarlar bile aynı manevi yoksullaşma sürecine katılmış görünmektedirler; çünkü onlar da yazılarında, insanı yüceltme kaygısı duymadan onu birtakım olaylar arasına atıp, iç dünyasını umursamayacak bir nicelik *(quantité negligeable)* olarak ele alırlar. Bunu akla yakın göstermeye de çalışırlar. Fizikteki 'ilerleme' ile aynı çizgiye düşerler. Bir bireyin nedensel bir bağlantı olduğunu unutup yalnızca büyük topluluklar üzerinde önermelerde bulunmakla asıl nedensellikten vazgeçmiş, istatistik nedenselliğe dönmüş olurlar.* Hatta kendilerince Schrödinger'in belirsizlik ilkesini benimserler. Gözlemciyi bütün otorite ve inancından sıyırırlar ve aslında, yalnızca bunları yapanların (Gide, Joyce, Döblin)[1] kişiliğini belirten tamamen öznel önermeleriyle okura karşı tavır almaya zorlarlar. İnsan Lukács'ı bütün bu gözlemlerinde izleyip karşı çıktığı noktaların altına imzasını atabilir.

Ama bundan sonra Lukács'ın anlayışının somut ve kurucu postulatlarına geliyoruz. 'İnsansız' tekniği şöyle elinin tersiyle itip geçer. Büyükbabalarımıza yaslanıp, yoz torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarır. Yazar insanlıktan çıkmış bir insanla mı karşı karşıyadır? Adamın çorak bir iç dünyası mı varmış? Dayanılmaz bir hızla varoluş içinde sürüklenip duruyor muy-

---

* Burada insanı yakın uzak toplumsal çevresiyle karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde ele alan nedensellikle, mekanik, tek-yanlı determinist nedensellik arasındaki fark belirtiliyor –T.B.

1 Alfred Döblin (1878-1957): Alman roman yazarı ve dışavurumculuk ile *Neue Sachlichkeit* (Yeni-Nesnelcilik) akımının öncülerinden, En önemli yapıtı *Berlin Alexanderplatz*'tır (1929). Bu yapıtında, Joyce ve Dos Passos'tan etkilenmiştir.

muş? Mantık gücü mü zayıflamış? Nesneler arasındaki bağlantı artık eskisi kadar açık seçik görünmez mi olmuş? Öyleyse, yazar, sadece eski kalıplara bağlı kalmalı, sanatıyla zengin bir ruh hayatı yaratmalı, olayların hızını yavaş bir anlatıyla dizginlemeli, bireyi sahnenin merkezine koymalı, vb... Bu noktada özgül kurallar artık belirsiz bir mırıltı içinde yitip gider. Lukács'ın önerilerinin uygulanamayacağı açıktır. Lukács'ın temel ilkesinin doğru olduğuna inanan hiç kimse buna şaşmamalıdır. Öyleyse bir çözüm yolu yok mu? Var. Yeni yükselen sınıf gösteriyor bunu. Bu geriye dönük bir yol değildir. Eski güzel günlere değil, yeni kötü günlere bağlanmıştır. Teknikleri bozmakla değil geliştirmekle uğraşır. İnsanın yeniden insan olması yığınlardan bir adım önde gitmekle değil, yığınlara daha derin gömülmekle olur. Yığınlar yitirdikleri insanlığı tamamen attıkları için insan yeniden insan olur ve bu insan eskisine benzemez. Çağımızda, yığınların değerli ve insani olan her şeyi kendilerinde toplamaya başladığı ve halkı kapitalizmin faşizm evresinde yaratılan insanlıktan çıkma olayına karşı harekete geçirdiği bir zamanda budur edebiyatın seçmesi gereken yol. İşte Lukács'ın mutlaka yeneceği bu teslimiyet, bu geri çekilme, bu ütopik idealizm havası aslında o kadar değerli içeriğe sahip denemelerinde bir eksikliğe yol açıyor: Çünkü bu, insanda onun yalnız sanatın eğlence yönüyle, bir mücadeleden, ileri doğru bir anlatımdan çok bir kaçış yolu ile ilgilendiği izlenimini yaratıyor.

Gerçekçilik Teorisinin Biçimselci Karekteri Üzerine

II

Gerçekçilik Teorisi'nin özündeki biçimciliği gösteren olgu, bunun yalnızca geçen yüzyıla ait (daha yeni romanlardan ancak aynı biçimin örnekleri olanları anar) birkaç roman biçimi üzerinde kurulmuş olmasının yanı sıra gene yalnızca roman türünü kendine temel almasıdır. Ya lirik şiiri, ya da tiyatrodaki gerçekçiliği ne yapacağız? Bu ikisi, özellikle Almanya'da yüksek düzeye erişmiş edebi türlerdir.

Kendi savıma somut malzeme sağlama için kişisel bir yol izlerim ben. Kendi değerlendirmeme göre benim etkinliğim gerçekçilik teorisyenlerinin sandığından daha çok yönlüdür. Onların bana bakışı tamamen tek yanlı. Şu anda iki roman, bir oyun ve birtakım şiirler üzerinde çalışıyorum. Romanlardan biri tarihi bir roman, Roma tarihi alanında kapsamlı bir çalışma gerektiriyor. Hicivci bir roman bu. Günümüzde roman bizim teorisyenlerin bölge sınırı içinde. *Bay Julius Ceasar'ın İşleri* adlı bu roman için yaptığım çalışmalarda onlardan en ufak bir ipucu sağlayamadığımı söylerken bunu kötülük olsun diye yapmadığımı belirteyim. Geçen yüzyılın burjuva romanından kalma, iç dekorların alabildiğine geniş çizildiği her çeşit uzun kişisel çatışma sahnelerini bir araya yığma yönteminin bana bir

yararı olamaz. Büyük bölümlerde anı türünden yararlanıyorum. Öteki bölümlerde görüş açısını değiştirmek zorunlu göründü bana. İki hayali yazarın görüş açılarının montajı benimkinin bütünü oluyor. Belki böyle bir şey zorunlu olamayabilirdi de. Her ne olursa olsun, bu önceden düşünülmüş bir plana uydurulmamıştır. Ama bu teknik, gerçekçiliğin iyi bir kavranışı için bana zorunlu göründü ve bunu doğrudan doğruya gerçekçilik adına benimsedim. Oyun, Nazi diktası altında geçen hayattan sahneler dizisidir. Şimdiye kadar yirmiyedi ayrı sahne yazdım. Bazıları, bir gözünüzü kapayıp bakarsanız, gerçekçi kalıp X'e uyuyor. Garip ama, ötekiler uymuyor, çünkü bunlar daha kısa; eserin tümü ise hiç uymuyor. Ama ben bunu gerçekçi bir oyun sayıyorum.

Bu konuda köylü Brueghel'in resimlerinden öğrendiklerim gerçekçilik üzerine yapılan incelemelerden öğrendiklerimden daha çoktur. Uzun zamandır üzerinde çalıştığım ikinci romandan söz etmeye kalkışmak bile güç, çünkü işin içinde yatan sorunlar çok karmaşık; oysa, gerçekçilik estetiğinin kelime dağarcığı, bugün hâlâ, fazla ilkel. Biçimsel güçlükler dağ gibi yığılıyor; durmadan modeller yapmak zorunda kalıyorum. Çalışırken beni gören birisi yalnızca biçime ilişkin sorunlarla ilgilendiğimi düşünebilir. Oysa, bu modelleri gerçekliği yansıtmak istediğim için kuruyorum. Lirik şiirde de gerçekçidir görüş açısı. Ama bana öyle geliyor ki, insan lirik şiir yazacaksa son derece ihtiyatlı olmalı. Ayrıca gerçekçilik konusunda roman ve tiyatrodan öğrenilecek çok şey var.

Bir yığın kalın tarih kitabını (bunlar dört dilde yazılmıştır, ayrıca iki eski dilde çeviriler de var) olanca şüp-

heciliğimle karıştırır ve belirli bir olguyu doğrulamaya çalışırken, ikide bir gözlerimi ovuşturuyor, zihnimin bir yerlerinde bulanık renkler görüyor, yılın mevsimlerini kafamda yaşıyorum. Kelimesi olmayan takıları işitiyor, anlamı olmayan jestler görüyorum. Adı sanı olmayan kişilerden oluşan hoşa gidecek gruplaşmalar düşünüyorum, filan. Bu imgeler tanımsız, belirsiz, hiç heyecan uyandırmıyor, biraz yüzeysel ya da bana öyle görünüyor. Ama varlar işte. İçimdeki 'biçimci' iş başında. Clodius'un cenaze-hayır derneklerinin anlamını yavaşça kavrar ve bu buluşumdan büyük bir zevk duyarken düşünüyorum: "Şöyle çok uzun, saydam, sonbaharımsı, billur gibi duru bir bölüm yazabilsem, bir çeşit düzensiz eğrisi olan, içinde bir çeşit kırmızı dalga-biçimi olsa! Kent, demokrat Cicero'sunu konsüllüğe seçiyor; o da demokratik şekilde silahlanmış sokak kulüplerini yasaklıyor; bunlar barışçı cenaze-hayır derneklerine dönüşüyor; sonbaharda yapraklar altın sarısı. İşsiz bir adamın cenazesi on dolar tutuyor: Taksit ödüyorsun. Ölmen uzun sürerse, kazıklandın gitti. Ama dalga-biçimimiz de var işin içinde: Derken bu derneklerde birden silahlar beliriyor: Cicero kentten kovuluyor; bayağı zararda; villasını yakıyorlar; oysa milyonlara mal olmuştu: Kaç milyon? Kitapta bulalım –yok– burada gerekli olmaz. MÖ. 91 yılının 9 Kasımında sokak kulüpleri neredeydi? 'Baylar kimseye garanti veremem' (Caesar)"

Çalışmamın ilk aşamalarındayım.

Sanatçı durmadan biçim sorunlarıyla uğraştığı için, durmadan biçim verdiği için, biçimcilik ile ne anlatılmak isteniyorsa, bu uygulamadaki sonuçları gözetilerek ve çok dikkatle, tanımlanmalıdır. Yoksa sanatçıya

bir şey veremez. Sanat eserlerini gerçekçilikten uzaklaştıran her şeye biçimcilik denmek isteniyorsa, o zaman karşılıklı olabilmesi için, biçimcilik kavramı katıksız estetik alanda kurulmamalıdır. Biçimcilik bir yanda, içerikçilik bir yanda! Bu elbette fazla ilkel ve metafizik. Katıksız estetik alan içinde bakılmazsa özel bir güçlük yaratmaz kavram. Örneğin biri sırf kafiye düşürmek için doğru olmayan ya da geçersiz bir önerme getirirse bir biçimcidir o. Oysa aşırı bir biçim kaygısı gütmediği halde gerçekçi olmayan pek çok eser biliyoruz.

Anlaşılabilirlikten hiç uzaklaşmadan bu kavrama daha geniş, daha verimli, daha uygulanabilir bir anlam verebiliriz. Yapacağımız iş, gözlerimizi bir an için edebiyattan ayırmak, gündelik hayata inmektir. Gündelik hayatta nedir biçimcilik? Şu sözü alalım: "Biçimsel olarak haklı." Bu, aslında haklı değildir, ama, yalnızca ve yalnızca biçimsel bakımdan haklıdır anlamına gelir. Ya da: "Sorun biçimsel olarak çözüldü", demek, aslında çözülmediği anlamına gelir. Ya da: "Biçime uymak için yaptım." Bu, yaptığım şeyin çok önemli olmadığı anlamına gelir: Dilediğimi yaparım ama dış biçimlere uyarım, istediğimi elde etmenin en iyi yolu da budur. Üçüncü Reich otarşisini 'kâğıt üzerinde' okuduğum zaman bunun bir siyasi biçimcilik olduğunu anlarım. Nasyonal sosyalizm biçimde sosyalizmdir, siyasi biçimciliğe bir örnek daha. Burada da aşırı bir biçim kaygısı söz konusu değil.

Kavramı böyle tanımlarsak hem anlaşılırlık, hem de önem kazanıyor. O zaman öyle bir durum ortaya çıkıyor ki, edebiyata döndüğümüzde (bu kez gündelik hayattan bütün bütüne ayrılmadan) edebi biçimi toplumsal içeriğin üzerine çıkarmadığı halde gerçekliği ver-

meyen eserleri de biçimci olarak niteleyip sergileyebiliriz. Hatta biçim olarak gerçekçi eserler bile bulabiliriz. Sayısı çoktur böyle eserlerin.

Biçimcilik kavramına bu anlamı yüklemekle öncülük *(avant-garde)* gibi bir olayı ele almak için bir ölçü edinmiş oluyoruz. Bir öncü, yolu çıkmaza da götürebilir, güvenilir bir yere de. Öylesine önden gidebilir ki, gözden kaybolduğu için ya da benzeri bir nedenle, asıl gövde onu izleyemez. Gerçekçi olmayan niteliği, böylece açıkça görülmüş olur. Asıl gövdeden koparsa neden, nasıl ve hangi yollardan onunla yeniden birleşebileceği gösterilebilir. Natüralizm ve montaj kargaşasının belirli bir türünün, herşeyin yalnızca yüzeydeki belirtilerinde kaldığı toplumun derin nedensel karmaşalarını yansıtmadığı gösterilerek, toplumda yarattıkları etkilerle yüzleştirilebilir. Biçim yönünden değerlendirildiğinde radikal gibi görünen edebi kanalların tamamen reformist oldukları yalnızca 'kâğıt üzerinde' çözümler getiren biçimci çabalar oldukları gösterilebilir.

Biçimciliğin böyle bir tanımı roman, lirik şiir ve oyun yazmaya da yardımcı olur; son olarak ama aynı derecede önemle, tamamen biçimsel olanla ilgilenen, belirli yazı türlerine adanmış, tek bir dönemle sınırlanmış, edebi yaratı sorunlarını ara sıra tarihsel geçmişe göz atmakla birlikte tamamen edebi alanda çözmeye kalkışan belirli bir biçimci eleştiri üslubunu kesinkes tasfiye eder.

Joyce'un büyük hiciv romanı *Ulysses*'te çeşitli yazı üsluplarının ve alışılmamış özelliklerin yanı sıra iç-monolog denen şey de vardır. Küçük burjuva bir kadın sabah yatağında düşünmektedir. Düşündükleri kopuk kopuk, çaprazlamasına ve birbirinin içinden akarak

yansıtılmıştır. Bu bölüm neredeyse Freud için yazılmıştır. Yazarının üzerine çektiği şimşekler de Freud'un başına gelenlerin aynısıydı. Küfürler yazıyordu: Pornografi, pislikten marazi bir zevk alma, belden aşağı hikâyelerin fazla abartılması, ahlaksızlık vb. Şaşılacak şey şuydu ki, kimi Marksistler de bu saçmalığın dışına çıkamadılar ve tiksinerek ona küçük burjuva yaftasını yapıştırdılar. Teknik bir yöntem olarak iç-monolog da eşit derecede yerildi, bunun 'biçimci' olduğu söylendi. Bunun nedenini hiçbir zaman anlamadım. Tolstoy bunu başka türlü yapardı demek, Joyce'un yöntemini yermek için bir neden olamaz. Yapılan eleştiriler öylesine yüzeydeydi ki, insan, Joyce bu monoloğu bir psikanalistle kursaydı her şeyin düzene gireceği izlenimini ediniyordu. İç-monolog, kullanılması çok güç bir yöntemdir; bu olguyu vurgulamakta da büyük yarar vardır. Çok kesin ölçüler olmadan (gene teknik türde) iç-monolog hiçbir şekilde gerçekliği yansıtmaz, yani yüzeyde yapmış gibi göründüğü düşünce ve çağrışım bütünlüğünü veremez. Bu 'yalnız biçimsel açıdan'ın bir başka örneği olur, gerçekçiliğin çarpıtılmasına yol açar ki, buna çok dikkat etmeliyiz. "Tolstoy'a dönelim" sloganıyla çözümlenecek biçimsel bir sorun değildir bu. Bizim de çok değer verdiğimiz, salt biçimsel anlamda bir iç-monoloğumuz olmuştur; Tucholsky'nin oyunlarını düşünüyorum.[1]

Birçok insan için dışavurumculuğun anılması bir özgürlükçü duygular inancını akla getirir. Ben kendim de o sıralar bir sanat tarzı olarak 'kendini dışa vur-

[1] Kurt Tucholsky: Weimar döneminin radikal oyun yazarı; *Die Weltbühne*'nin editörü.

ma'ya karşıydım. (*Versuche*'de oyuncular için yazdığım yönergelere bakınız). Oyun kişilerinden birinin 'kendinden geçmesi'ne yol açan can sıkıcı, bıktırıcı talihsizlikleri şüpheyle karşılıyordum. Nereye varıyordu bu kişi? Çok geçmeden bu insanların kendilerini kapitalizmden değil, dilbilgisinin kalıplarından kurtarmak noktasında kaldıkları anlaşıldı.

Haşek, *Şvayk*'la en yüksek ödülü almalı. Ama ben, özgürlük edimlerinin de her zaman ciddiye alınması gerektiğine inanıyorum. Bugün hâlâ birçok insan, özgürlükçü edimlerin sırf özgürlükçü oldukları için (kısıtlayıcı kurallardan, artık ayakbağı durumuna gelmiş eski edebi düzenlemelerden kendini kurtarmak) baskıya uğramasından kaygı duyarak bunlara toptan saldırmayı hoş karşılamıyorlar. Çünkü böyle saldırılarda, mülk sahiplerini anlatmaya yarayan anlatım biçimlerini, mülk sahipleri kendileri ortadan kalktıktan sonra bile korumak niyetini seziyorlar. Siyasetten bir örnek ararsak, karşı-devrimci darbelere karşı koymak istiyorsan devrimi öğrenip savunmak zorundasın, evrimi değil.

Önce şunu kabul edelim, edebiyat bir gelişim içinde ele alınmalıdır, ama bunu edebiyatın kendi öz-gelişimi anlamında söylemiyorum. Ancak o zaman, perspektifin dayanılmayacak ölçüde daraltıldığı, tek yanlı, ya da pek-az-yanlı ürünlerin ortaya çıktığı deney evreleri görülebilir ve elde edilen sonuçların yaşayabilirliği bir mesele olur. Hiçbir sonuca ulaşamayan deneyler var, kötü meyveler veren, geç meyve veren deneyler var. Malzemelerinin ağırlığı altında çöken, işin genişliğinin farkında olup bundan kaçmayan, ama yetersiz kalan titiz sanatçılar görüyor insan. Hatalarını her zaman kav-

rayamıyorlar. Tıpkı sorunları gibi, hatalarını da, bazen, onların yerine başkaları görüyor. Bazıları özel sorunlara iyice gömülüyorlar, ama bunların hepsi de daireyi dörtgen yapmak gibi bir biçim değişikliği için çalışmıyorlar. Bu insanların karşısında sabrının taşmasını herkes haklı gösterebilir, hem bu hak bol bol kullanılıyor. Ama buna sabır göstermek için de nedenler var.

Sanatta başarısızlık ya da kısmi başarı gerçeği vardır (bir vakıadır). Metafizikçilerimiz bunu anlamak zorundadırlar. Sanat eserleri kolaylıkla başarısız olabilir; çok güçtür başarıya ulaşmaları. Kimisinin duyguları eksik kaldığı için sesi kesilecektir; kimisinin duyguları fazla dile geldiği için. Bir üçüncüsü, kendini sırtındaki ağır yükten kurtarmak yerine, yalnızca bu tutsaklığın hissedilmesinden kurtarır. Bir dördüncüsü, araçlarını, çok uzun zamandır onlar aracılığı ile sömürüldüğü için, kıracaktır. Dünya sulu gözlü olmak zorunda değildir. Yenilgilerle yüzleşilmelidir; ama insan, bundan, artık mücadele edilemeyeceği sonucunu hiç çıkarmamalıdır.

Bence dışavurumculuk yalnızca 'bıktırıcı bir iş', yalnızca bir sapmadan ibaret değildir. Neden değildir? Çünkü ben bunu hiçbir zaman bir 'fenomen' olarak görmem ve böyle etiketlemem. Öğrenmeye istekli, işi uygulama yönünden ele alan gerçekçi yazarlar da bundan çok şey öğrenebilir. Onlar için Kaiser, Sternberg, Toller ve Goering birer maden damarıdır.[2] Açık söylemek gerekirse, ben kendim, benimkilere benzeyen sorunlarla karşılaştığım zaman daha kolay öğreniyorum. Uzatmadan söylersek, Tolstoy ve Balzac'tan hem daha

---

[2] Kaiser, Sternberg, Toller ve Goering, Birinci Dünya Savaşı sonrası döneminin dışavurumcu yazar ve oyun yazarlarıdır.

güç, hem de daha az öğreniyorum. Onların üstesinden gelmeleri gereken sorunları benimkinden başkaydı. Ayrıca, deyim bağışlanırsa, bunların çoğu artık benim etim kanım gibi olmuştur. Elbette bu insanlara ve kendi işlerini ele alış biçimlerine hayranım. Onlardan da öğrenebilir insan. Ama onlara tek tek değil, Swift, Voltaire gibi başka görevler yüklenmiş başka yazarların yanı sıra yaklaşmak daha iyi olur. Edebi amaçların farklılığı o zaman daha açık ortaya çıkar, bizim de gerekli soyutlamayı yapmamız daha kolaylaşır ve onlara kendi sorunlarımız açısından yaklaşabiliriz.

Siyasal bakımdan kendini bağımlı sayan edebiyatımızın karşısına çıkan sorunlar belirli bir sorunu çok güncelleştirdi: Aynı sanat eseri içinde bir üsluptan bir başkasına atlamak. Bu sorun uygulamada çok belirgindi. Siyasi bakış bazı eserlerin yapısının bütününü biçimlendirmeyi başaramadı, dolayısıyla, bildiri (mesaj) olay örgüsüne mekanik bir biçimde sokuldu. 'Başmakale' genel olarak sanatsal olmayan bir biçimde yansıyordu. Bu, öylesine açıktı ki, içine yerleştirildiği olay örgüsünün sanat dışı bir özü olması kimsenin gözüne çarpmıyordu. (Her ne olursa olsun, olay örgüsü başmakaleden daha sanatsal sayılıyordu). Tam bir çatlak vardı. Uygulamada iki mümkün çözüm yolu görülüyordu. Ya başmakale olay örgüsü içinde eritilecekti ya da olay örgüsü başmakalenin içinde; tabii, bu yapılırken başmakaleye sanatsal bir biçim verilecekti. Ama, aynı zamanda olay örgüsüne de daha sanatsal bir biçim verilebilirdi, başmakaleye de (o zaman makale, makale niteliğinden çıkardı). Daha sanatsal bir biçimde birinin dilinden ötekine atlanabilirdi. Böyle bir çözüm

bir yenilik gibi göründü. Ama istenirse sanat niteliğinden şüphe edilemeyecek eski modellerin adı verilebilir: Attika tiyatrosunda eylemin korolarla kesilişi buna bir örnektir. Çin tiyatrosunda da benzeri biçimler vardır.

Betimlemelerde kaç tane ayrıntıya ihtiyaç vardır, 'fazla mı plastik, yoksa yeterince plastik değil mi' gibi sorunlar tek tek durumlarda, uygulamada ele alınabilir. Bazı eserlerde atalarımızın kullandığından daha az ipucuyla idare edebiliriz. Psikolojiye gelince, yeni kurulan bilimlerden elde edilen sonuçların kullanılıp kullanılmaması bir inanç sorunu değildir. Karakter çiziminin bilimsel sezgilerle mi daha iyi yapıldığı ve bu bilimlerin iyi kullanılıp kullanılmadığı ancak tek tek durumlarda sınanabilir. Edebiyat, eşzamanlı kayıt tutma, geniş soyutlama ya da uyumlu birleştirme gibi çağdaş insanın edindiği yeni becerilerin kullanılmasını yasaklayamaz. Bilimsel bir yaklaşım getirilecekse, her özgül durumda sanatçının yeni teknikleri benimsemesinden doğan sonuçları izlemek için, bilimin tükenmeyen enerjisine ihtiyaç vardır. Sanatçılar kestirmeden gitmeyi, her şeyi havada tasarlamayı, kesintisiz bir sürecin geniş bölümlerinde yarı-bilinçle çalışmayı severler. Eleştiri, hiç değilse Marksist eleştiri, her durumda daha yöntemli ve somut, kısacası, bilimsel olmalıdır. Kelime dağarcığı ne olursa olsun, ileri geri konuşmanın bir yararı yoktur. Gerçekçiliğin uygulanabilir bir tanımı için gerekli olan yol gösterici işaretler hiçbir koşul altında yalnızca edebi eserlerden çıkarılamaz. (Tolstoy gibi ol, ama onun zayıflıklarına düşme! Balzac gibi ol, ama günümüzün gerisinde kalma!) Gerçekçilik sorunu yalnızca edebiyata ait değil; başlıbaşına önemli, siyasal, felse-

fi ve uygulama alanında bir sorundur ve bütün insanlığı ilgilendiren genel bir sorun gibi ele alınıp açıklanmalıdır.

Bir Makale Üzerine Notlar

III

'Biçim' kelimesini rahatlıkla, özden ayrı, öze bağlı ya da herhangi başka bir biçimde kullananlardan; ya da 'teknik'ten 'mekanik' bir şey sayarak kuşkulananlardan fazla bir şey beklememeli. Bunların klasiklerden (Marksizmin klasiklerinden) alıntı vermelerine ve bu alıntılarda da 'biçim' kelimesinin geçmesine fazla kulak asmamalı. Tekniğe işaret ediyorsa, 'mekanik' kelimesinin kimseyi korkutması gerekmez; insanoğluna büyük hizmetleri geçmiş ve hâlâ geçen bir mekanik türü vardır: Teknoloji. Stalin'in başka bir alanda, yaratıcı insanlardan ayırdığı, aramızdaki 'doğru düşünen insanlar'ın bazı kelimelere son derece keyfi anlamlar yükleyerek herkesin elini kolunu bağlamak gibi bir alışkanlıkları var.

Kültür mirasımızı yönetenler şöyle buyuruyorlar: "Mücadele içindeki insanların karşılıklı ilişkileri" olmadan, "insanlar gerçek etkinliklerinde" sınanmadan, "mücadele içindeki insanların yakın etkileşmesi" olmadan hiçbir kalıcı edebi karakter yaratılamaz. Hani, nerede Haşek'te, o eski yazarların olay örgülerini harekete geçirmek için kullandıkları 'karmaşık' yöntemler? Ama gene de Şvayk, unutulması çok güç bir karakterdir, hiç şüphesiz. 'Kalıcı' olabilecek mi, bilemem. Aynı

şekilde Tolstoy ya da Balzac'ın yarattığı bir karakterin de kalıcı olup olamayacağını bilemem. Bu benim de, en çok, başkaları kadar bilebileceğim bir konu. Açık konuşmak gerekirse, ben kalıcılık kavramına öyle çok fazla bir değer de vermiyorum. Daha sonraki kuşakların bu karakterlerin anısını korumak isteyeceklerini önceden nasıl bilebiliriz? (Balzac'la Tolstoy onları zorlayabilecek bir durumda olmayacaklar, olay örgülerini harekete geçirmek için kullandıkları yöntemler ne denli parlak olursa olsun...) Yanılmıyorsam, bu daha çok, söylenebilecek şöyle bir tümcenin toplumsal olarak geçerli olup olmadığına bakacak: "Şu (şu, çağdaş olanı gösterecek) bir Goriot Baba niteliğidir." Belki böyle nitelikler ortada kalmayacak. Belki bunlar, ancak, artık var olmayacak tipten yoğun bir ilişkiler ağı içinde ortaya çıkmış tipler olarak kalacaktır.

Karekterler ve Balzac

Dos Passos'un kullandığı montaj tekniklerini fırtınalara karşı korumak bana düşmez. Kendim roman yazdığımda, özünde, "mücadele içindeki insanlar arasında yakın etkileşme" olan bir şey yaratmaya çalıştım. (Bu romanda montaj tekniği adına kullandığım öğeler romanın başka yerindeydiler). Ama bu teknik hakkındaki yargının yalnızca 'kalıcı karakterler' yaratılması anlamında olumlu olmasına razı gelemem. İlkin, Dos Passos kendisi, her ne kadar canlandırdığı mücadeleler Tolstoy'un yarattığı mücadele türünden olmasa, ya da karmaşık ilişkiler Balzac'ın olay örgülerini andırmasa da, "mücadele içindeki insanlar arasında yakın etkileş-

me"nin mükemmel bir çizimini vermiştir. İkinci olarak, roman elbette 'karakterler'le ayakta durmaz, hele hele ondokuzuncu yüzyılda var olan tipte karakterlerle. Edebiyatta kalıcı karakterlerin toplandığı mitolojik bir *Valhalla* içinde Antigone'dan Nana'ya, Aeneas'tan Nekhlyudov'a (kimdir bu adam?)[1] kadar, kalıcı karakterlerden başka bir şey bulunmayan bir çeşit Madame Tussaud müzesi yaratmamalıyız. Böyle bir düşünceye gülmekte bir saygısızlık görmüyorum ben. Sınıflı toplumlarda birey 'kült'ünün dayandığı temellere ilişkin epey bilgimiz var. Bunlar tarihi temellerdir. Bireyi bir köşeye atmaktan yana hiç değiliz. Ama bu (tarihsel, özgül, geçen) 'kült'ün André Gide gibi bir adamın Sovyet gençliğinde bir tek birey bile bulmasını nasıl engellediğini de uzun uzun düşünmeye ve üzerinde durmaya değer buluyoruz. Gide'i okurken Sovyet gençleri arasında kendi gördüğüm karakterleri kalıcı yapmanın tek yolu bu ise (ki böyle olması gerçekten mümkün görünüyordu) Nekhlyudov'u (her kimse bu adam) kalıcı bir karakter olmaktan silip atma noktasına gelmiştim. Temel sorunumuza dönersek; burjuvazi ile proleter sınıfı arasındaki bu son kavga çağında insanların derin, karmaşık, edimsel hayat sürecini, bir 'olay örgüsüne', 'bir dekor'a ya da büyük bireylerin yaratılması için gerekli bir 'arka plan'a indirgeyecek ölçüde sorunu yalınlaştırmak tamamen yanlıştır, çıkar yol değildir, yazarın harcadığı zamana değmez. Bireyler kitaplarda çok yer tutmamalı, hele gerçeklikte tuttuklarından fazlasını hiç.

---

[1] "Nekhlyudov": Tolstoy'un *Diriliş* romanındaki başta gelen karakterlerden liberal aristokrat bir tip.

Tamamen uygulama alanında konuşacak olursak: Bizim için bireyler, insanların birlikte varoluş sürecinin çiziminde ortaya çıkarlar ve 'büyük' de olabilirler, 'küçük' de. Büyük bir karakter alıp onun çokkatlı tepkilerde bulunmasını sağlamak, öteki karakterlerle ilişkisini elden geldiğince yüzeysel ve geçici olmaktan kurtarmak gerektiğini söylemek tamamen yanlıştır.

Dram (çatışmanın gücü), tutku (ateşliliğin derecesi), karakterlerin ağırlığı... bunların hiçbiri toplumsal işlevlerinden koparılıp bölünemez, bunlardan ayrı bir yerde çizilip öne çıkarılamaz. Mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşimler oldukça özgül bir biçimde bireyler yaratan, gelişen rekabetçi kapitalizmin mücadeleleriydi. Sosyalist olmaya çalışmak bireylerin değişik bir biçimlenişine yol açar ve değişik bireyler yaratır. Ayrıca bu süreç rekabetçi kapitalizm kadar bireyleştirici bir süreç midir sorusunu da unutmayalım. Eleştirmenlerimizden, bir anlamda, eskiden tek tek bireylere söylenmiş ünlü sloganı duyuyoruz: "Kendinizi zenginleştirin."

Balzac, ucubeliklerin şairidir. Kahramanlarının çokkatlı nitelikleri, (aydınlık yanlarının genişliği, gölgedeki yanlarının derinliği) üretimin ilerleyiş diyalektiğini sefaletin ilerleyişi olarak yansıtır. "İş onunla şiirsel olmuştur" (Taine) ama: "Balzac her şeyden önce bir işadamıydı, hem borca batmış bir işadamı... spekülasyona başladı... borç vadelerini uzatıp taksitleri ödeyebilmek için romanlar yazıyordu." Böylece şiir onun için iş oldu. Kapitalizmin ilk ağaçlarının dikildiği erken dönemlerde bireyler bireylere ve grup halinde bireylere karşı savaşıyorlardı. Bireyselliklerini belirleyen de bundan

başka bir şey değildi. Bizlere şimdi, aynı biçimde yapılmış ama doğal olarak bunlardan farklı olacak bireyler yaratmaya, yeniden bireyler yaratmaya devam etmemiz salık veriliyor. Öyleyse? "Balzac'm eşya toplama tutkusu saplantı sınırlarına varmıştır." Bu eşya fetişizmini onun romanlarında da, hem yüzlerce binlerce sayfa uzunluğunda buluruz. Bundan kaçınmamız gerektiğine şüphe yok. Tretyakov bu eğilimi yüzünden Lukács'ın havaya kalkmış işaret parmağı ile uyarılır. Ama Balzac'ın karakterlerini birey yapan da işte tam bu eşyaya tapınmadır. Onları, bireyi oluşturan toplumsal tutkuların ve işlevlerin yalın bir mübadelesinden ibaret olarak görmek saçmadır. Bugünün 'kolektif' toplumunda kullanılmak üzere eşya üretimi, koleksiyonculukta olduğu gibi bireyler yaratmaz mı? Tabii buna da "evet" cevabı verilebilir. Bu üretim süreci yürürlüktedir ve bireyler de vardır. Ama bunlar öylesine değişik bireylerdir ki Balzac bunların birey olduğunu kabul edemezdi (günümüzde Gide de kabul etmiyor). Bunlarda eksik olan garabet öğesidir; yücelik ile alçaklığın, kıyıcılık ile kutsallığın bileşimidir.

Hayır, Balzac'ın montajla işi yoktur. O, büyük aile şecereleri yazarak, tıpkı Napolyon'un kardeşlerini ve generallerini evlendirmesi gibi, hayal ürünü yaratıkları evlendirir; kuşaktan kuşağa süren eşya fetişizmini ele alır ve bu eşyaların ve fetişizmin bir kuşaktan diğerine aktarımını izler (Organik olmayan hiçbir şeyle ilgilenmez). Aileler, içlerinde bireylerin 'yetiştiği' organizmalardır. Özel mülkiyetin kalkmasıyla, genellikle kabul edildiği üzere, bireyleri artık aile biçimlendiremez olacağı için, böylesi hücreler mi, yoksa Sovyetler ve fabri-

kalar mı kurmalıyız? Günümüzde bireyleri biçimlendiren ve şüphesiz çok yeni olan bu kurumlar aileyle karşılaştırıldığında, tam anlamıyla 'monte' edilerek oluşmuşlardır. Kelime anlamıyla, bir araya konmuşlardır. Örneğin Moskova bir yana, günümüz New York'unda erkeklerin kadınları biçimlendirmesi çok azalmıştır; kadınlar erkeklere daha az bağımlıdır. Buraya kadar her şey oldukça basit. Bazı 'ateşli' mücadeleler böylelikle sona erer; onların yerini alan başka mücadeleler ise (elbette başka mücadeleler onların yerini alır) aynı derecede ateşli olmakla birlikte belki daha az bireycidir. Bu, onlarda hiçbir bireyci özellik olmadığı anlamına gelmez, çünkü bunu yürütenler de bireylerdir. Ama, bu mücadelelerde bireyin yanındaki dost ve müttefiklere düşen rol, Balzac'ın zamanında olmayacak kadar büyüktür.

Popülerlik ve Gerçekçilik

IV

Çağdaş Alman edebiyatına giriş için parola arayanlar, edebiyat alanına girmek isteyen her ürünün yalnızca yurtdışında basıldığını ve yalnızca yurtdışında okunduğunu unutmamalıdırlar. Böylelikle 'halkçı' (popüler) teriminin edebiyata uygulanışı garip bir çevresel anlam *(connotation)* kazanır. Bu durumda yazar, içinde yaşamadığı bir halka yazmak zorundadır. Ama soruna daha yakından bakılınca yazarla halk arasında uzaklık sanıldığı kadar büyük değildir. Bu uzaklık günümüzde göründüğü kadar çok olmadığı gibi, geçmişte de göründüğü kadar az değildi. Egemen olan estetik anlayışı, kitap fiyatları ve polis baskısı yazarla halk arasında her zaman belli bir uzaklığın olmasına yol açmıştır. Ne var ki bu uzaklığı tamamen 'dışsal' bir olay sanmak yanlıştır, yani gerçekçi değildir. Hiç şüphesiz bugün popüler bir üslupla yazabilmek özel çabalar gerektiriyor. Öte yandan, böyle yazmak biraz daha kolaylaştı; kolaylaştı ve acilleşti. Halk ile üst tabakalar arasındaki kopukluk daha netleşti; sömürücüler, baskıcılar iyice öne çıkıp, halka karşı, büyük boyutlara ulaşan kanlı bir savaş açtılar. Yan tutmak daha kolaylaştı. 'Kamu' arasında açık bir savaş başladı denebilir.

Gerçekçi üslupta bir edebiyat isteği artık öyle kolay-

ca geçiştirilemez. Bir kaçınılmazlık haline geldi bu. Egemen sınıflar eskisinden daha çok ve daha büyük yalanlara başvuruyor. Doğruyu anlatmak eskisinden de acil bir görev şimdi. Çekilen acılar çoğaldı, acı çekenlerin sayısı da. Yığınların büyük acıları göz önünde tutulunca, küçük güçlükler ya da küçük grupların karşısına çıkan güçlüklerle uğraşmak nefretle karşılanmaya başladı.

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır; bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca ondan bir şey bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönmek, onun dilini konuşmak zorunluğu açıkça ortada. Böylelikle 'popüler sanat' ve 'gerçekçilik' günümüzde doğal müttefikler haline gelmiş bulunuyor. Halkın, geniş kesimlerin çıkarı edebiyatta hayatın dürüst bir imgesini bulmaktır: hayatın dürüstlükle verilen imgeleri yalnızca ve yalnızca halka, geniş emekçiler yığınına hizmet eder. Dolayısıyla, bu imgeler her koşul altında anlaşılır olmalı, onlara hizmet edebilmelidir. Başka türlü söylersek, halkçı olmalıdır. Ne var ki bu kavramların doğmasını ve kullanılmasını gerektiren önermeleri ortaya çıkarmadan önce, kavramların kendileri ayıklanıp temizlenmelidir. Bu kavramların hiçbir tarihi olmadığını, tam bir uzlaşma ya da kesinlik taşıdığını, saydamlaşmış olduklarını düşünmek yanlıştır. (Hepimiz bunların ne demek olduğunu biliriz, kılı kırk yarmayalım.) Popülerlik kavramının kendisi pek tutulmaz (popüler değildir). Öyle olduğuna inanmak gerçekçiliğe ters düşer. Sonu 'lık'la biten bir koca dizi soyut isim var ki bunlara dikkatle bakılmalıdır. *Faydacılık, egemenlik, kutsallık* kavramlarını düşünün bir: *Ulusçuluk* kavramının ise ol-

dukça özgül, kutsal ve debdebeli, ayrıca hiçbir şekilde gözden kaçmayacak kadar şüphe uyandırıcı bir çevresel anlamı olduğunu biliyoruz. Popüler (halkçı) kavramına böylesine ihtiyacımız var diye bu çevresel anlamı görmezlikten gelmemeliyiz.

'Halkın' boş inançlara dayanan bir yansıtılışı ya da daha doğrusu, boş inançların yayılmasını sağlayacak bir tarzda yansıtılması, sözde şiirsel biçimlerde tam anlamıyla görülmektedir. Bunlar, görünmez güç, değişmez özellikler, boş gelenekler, sanat biçimleri, alışkanlık ve görenekler, dindarlık, kalıtımsal düşmanlar vb. kavramlar yüklerler halka. İşkencecilerle işkence görenler, sömürülenlerle sömürenler, aldatanlarla aldatılanlar arasında akıllara durgunluk veren bir aynılık vardır; bunun çok sayıda 'küçük' emekçilerin, tepelerindeki insanlara karşı koyma sorunuyla hiçbir ilgisi yoktur.

Böyle bir halk kavramıyla uygulanagelen bir yığın aldatmacanın uzun ve karışık bir tarihi vardır; bir sınıf mücadeleleri tarihi. Burada bu konuya girmek niyetinde değiliz. Yalnızca, popüler sanata ihtiyaç var derken; geniş yığınlar için, azınlık tarafından ezilen çoğunluk için, 'halkın kendisi için' ve bunca zamandır siyasetin nesnesi olan ama artık siyasetin öznesi durumuna gelmesi gereken üreticiler yığını için bir sanattan söz ederken bu aldatmaca olgusunu da gözden kaçırmamak istiyoruz. Uzun zamandır halkın tam gelişmesinin güçlü kurumlarca engellendiğini, yapay ama güçlü bir biçimde görenekler aracılığı ile susturulduğunu ve halk kavramına tarih dışı, gelişme dışı durağan bir damga vurulduğunu hatırlatmak istiyoruz. Kavram bu biçimiyle

ele alınırsa bize yapacak bir şey düşmez; daha doğrusu, kavramın kendisiyle savaşmak düşer.

Bizim 'popüler' kavramımızın içine aldığı halk, tarihi gelişme içinde tam rolünü oynamakla kalmaz, tarihi etkin bir biçimde avucunun içinde tutar, hızını zorlar ve yönünü belirler. Kafamızda tarihi yapan, dünyayı ve kendilerini değiştiren bir halk var. Kafamızdaki halk mücadele eden halktır, dolayısıyla 'popüler' kavramımız da kavgacıdır.

Halkçı şu anlama gelir: Geniş yığınlarca anlaşılabilir olmak, onların anlatım biçimlerini benimseyip zenginleştirmek/ onların görüş açısını kabul edip, bunu pekiştirmek ve düzeltmek/ halkın en ilerici kesimini yansıtarak onun önderliği elde etmesine yardım etmek ve böylelikle halkın öteki kesimlerine de bunu anlatmak/ geleneklerle bağ kurup geliştirmek/ önderlik mücadelesi veren halk kesimine, şu anda ulusu yöneten kesimin başardıklarını iletmek.

Şimdi, 'gerçekçilik' kavramına gelelim: Bu da, birçok amaç için birçok kişi tarafmdan kullanılmış eski bir kavram olduğu için, kullanılmadan önce ilkin temizlenmesi gerekir. Bu gereklidir, çünkü halkın kültür mirasını alabilmesi ancak bir mülksüzleştirme edimiyle mümkün olabilir. Edebi eserler fabrikalar gibi ele geçirilemez; edebi anlatım biçimleri patentler gibi el değiştiremez. Edebiyatın çok değişik örneklerini sunduğu gerçekçi yazış tarzı bile, hizmet ettiği amacın damgasını taşır; en ufak ayrıntılarda bile açıkça görülür, ne zaman ve hangi sınıf için yazıldığı. Halk, gözümüzün önünde mücadele ederek gerçekliği değiştirirken, anlatının 'denenmiş' kurallarına, saygıdeğer edebi modellere, dışsal estetik yasalara bağlanıp kalmamalıyız.

Gerçekçiliği var olan belirli eserlerden çekip çıkarmaya çalışmamalıyız; insanlığa, gerçekçiliği kendilerinin hâkim olabileceği bir biçim içinde vermek için, eski yeni, denenmiş denenmemiş ve isterse sanat dışı bir alandan elde edilmiş olsun, her türlü aracı kullanmalıyız. Gerçekçiliğe salt biçimci bir ölçüt getirmemek için, belirli bir çağın, belirli bir tarihinin roman biçimini (Balzac olsun, Tolstoy olsun) gerçekçi olarak tanımlamamaya dikkat edeceğiz. Gerçekçi bir yazış tarzından yalnızca, kokusunu duyabildiğimiz, tadına bakabildiğimiz ve 'her şeyi' duyumlayabildiğimiz durumlarda; 'atmosfer' yaratıldığı ve olay örgülerinin karakter çözümlemesine yol açacak bir biçimde düzenlendiği durumlarda söz etmeyeceğiz. Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve siyasi olmalıdır, tüm göreneklere egemen olmalıdır.

Gerçekçi şu anlama gelir; toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek/ egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek/ insan toplumunu sıkıştıran güçlüklere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak/ gelişme öğesini vurgulamak/ somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak.

Bunlar genişliği olan kurallardır ve daha da genişletilebilirler. Ayrıca, bu kurallara uyarken sanatçıya, fantezisini, özgünlüğünü, mizacını, yaratma yetisini kullanma hakkı tanıyacağız. Çok ayrıntılı edebi modeller üzerinde durmayacağız; sanatçıyı, çok kesin tanımlanmış anlatı kurallarıyla bağlamayacağız. Duyumsal yazı üslubu denen şeyin (insanın her kokuyu duyduğu, her şeyi tadabildiği, duyumsayabildiği yazı tarzı) otomatik olarak gerçekçi yazış tarzıyla özdeşlenemeyeceği olgu-

sunu yerleştireceğiz; duyumsal üslupla yazıldıkları halde gerçekçi olmayan eserler bulunduğunu ve gerçekçi oldukları halde duyumsal üslupla yazılmamış eserlerin var olduğunu kabul edeceğiz. En son amacımız karakterlerin ruhsal hayatlarını gözler önüne sermek olduğu zaman mı en iyi olay örgüsünü geliştirdiğimiz sorununu dikkatle incelememiz gerekecek. Çeşitli sanatsal araçların saptırılmasıyla, okur, kahramanların yalnızca iç heyecanlarını paylaşmakla kalıyorsa, belki de anlatılan olaylara girmek için gerekli anahtardan yoksun olduğunu duyacaktır. Sıkı bir sınavdan geçirmeden önce Balzac'la Tolstoy'un biçimlerini alırsak biz de onlar gibi, okurlarımızı (halkı) sıkabiliriz. Gerçekçilik yalnızca bir biçim sorunu değildir. Bu gerçekçilerin üsluplarını taklit edersek, biz kendimiz, artık gerçekçi olmaktan çıkarız.

Çünkü zaman akıyor, akmasaydı altın masalarda oturmayanların hali fena olurdu. Yöntemler tükeniyor, uyarıcılar işlemez oluyor. Yeni sorunlar çıkıp yeni yöntemler istiyor. Gerçekçilik değişiyor; onu yansıtabilmek için, yansıtma biçimleri de değişmeli. Hiçten hiç çıkar; yeni eskiden çıkarak doğar, yeni olmasının nedeni de budur.

Baskıcılar her çağda aynı yöntemlerle çalışmazlar. Her zaman aynı durağan biçimde tanımlanmazlar. Onlar için tanınmaktan kaçınmanın pek çok yolu var. Askerî yollar yapıp bunlara oto-yol diyorlar; tanklarını boyayıp Macduff'un ormanına benzetiyorlar. Ajanları kendilerini işçi diye yutturabilmek için ellerindeki nasırları gösteriyorlar. Elbette: Avcıyı avlanan mazlum olarak göstermek de yaratıcılık ister. Dün halkçı olan

bugün halkçı olamayabilir, çünkü bugünkü halk dünkü koşulları içinde değil.

Biçimci önyargıların kurbanı olmayan herkes, doğrunun birçok yoldan baskı altına alınmış olabileceğini ve birçok yoldan da dile getirilebileceğini bilir. İnsanlığa sığmayan koşullara öfke uyandırmanın birçok yöntemi vardır: Dolaysız betimleme (duygusal ya da nesnel), anlatı ve analoji, şaka, abartma ya da çok hafife alma. Tiyatroda gerçekçilik hem nesnel, hem de fantastik biçimlerle yansıtılabilir. Oyuncular makyaj yapmayarak (ya da pek az yaparak) tamamen doğal olduklarını öne sürebilirler ve gene de oyun toptan bir yalan olabilir; ya da grotesk maskeler taktıkları halde doğruyu ve gerçeği sunabilirler. Bunun tartışılacak bir yanı yok; araçlar hizmet ettikleri amaca göre sorgulanabilirler. Piscator'un, geleneksel biçimleri sürekli yıktığı denemeleri en büyük desteği işçi sınıfının en ileri kadrolarından gördü; benimkiler de öyle. İşçiler her şeyi, içeriğin doğruya uygunluğu ölçütüyle yargıladılar. Doğrunun ve toplumun gerçek mekanizmasının sunuluşuna yarayan her yeniliği sevinerek karşıladılar. Teatral görünen, ancak kendi güzelliği için kullanılmış (yani henüz amacını gerçekleştiremeyen ya da artık gerçekleştiremez olan) araçları benimsemediler. İşçilerin savlarının hiçbir edebî yanı yoktu; bunları tiyatro estetiği kalıpları içinde dile getiriyor değillerdi. Hiçbir zaman, tiyatroyla filmin karıştırılmaması gerektiğini söyleyen olmadı! Film oyunun içine doğru dürüstü yerleştirilemediyse söylenen şuydu: Bu noktada film fazlalık; dikkati dağıtıyor. İşçi koroları karmaşık ritimli manzum parçaları ("kafiyeliyse su gibi gidiyor, takıntı olmuyordu") okuyor. Eisler'in zor kompozisyonlarını ("Bu zor

iş") söyleyebiliyorlardı.[1] Ama anlamı açık olmayan ya da yanlış olan bazı dizeleri değiştirmek zorunda kalıyorduk. Kafiyeli oldukları için kolay öğrenilebilen, daha yalın bir ritmi olan ve böylelikle daha kolay yerine oturan yürüyüş şarkılarına ise bazı incelikler sokmak mümkündü (düzensizlikler, karmaşıklıklar) ki o zaman ("burada bir tuhaflık var, pek hoş") diyorlardı. Yıpranmış, önemsiz, çok sıradan, düşündürücülükten uzak şeyleri hiç sevmiyorlardı. ("Bir şey vermiyor.") Estetiğe ihtiyaç duyan burada bulabilir onu. Sovyet korosuna bir şey daha eklememi öneren ("bunu koymak gerekiyor, yoksa ne anlamı kalır?") bir işçiye böyle yaparsak sanatsal biçimi zedeleyeceğimizi söylediğimde bana bakışını hiç unutmayacağım. Başını eğip güldü. Bu nezaketli gülümseyişiyle koca bir estetik alan çöküverdi. İşçiler bize öğretmekten çekinmiyorlardı, kendileri de öğrenmekten korkmuyorlardı.

İşçilere gerçeklikle ilgili olduğu sürece cüretkâr, alışılmamış şeyler vermekten korkmamalı derken, deneylerime dayanıyorum. Kültürlü sanat uzmanları çıkıp "sıradan insanlar bunu anlamaz" diyeceklerdir her zaman. Ama halk bu kişileri sabırsızlıkla itip sanatçılarla dolaysız bir anlaşmaya varıyor. Kliklerin başka klikler oluşturmak için yaptığı bir yığın ukalaca şey var; eski şapkayı bininci kez kalıplatmak, kokmuş eti baharatla süslemek gibi. İşte bunu, inanmadığını gösteren, hoşgö-

---

[1] Brecht'in *Die Massnahme* (1930) adlı yapıtından söz ediliyor. Parti disiplininin ve Komintern'in Çin politikasının haklı çıkışını kabul ediyor Brecht. Oyun, aşırı fedakârlığı övdüğü için, Alman Komünist Partisi tarafından sert eleştirilere uğramış bulunuyordu. Lukács da Brecht'in bu oyununu strateji ve taktik sorunlarını etik sorunlara indirgediği için 1932'de kötü bulmuştu.

rülü bir baş sallamasıyla ("boş ver") yadsıyor işçi sınıfı. Yadsıdıkları baharat değil, kokmuş et: Birinci kez kalıplanma değil, eski şapka. Kendileri sahne için yazıp oynadıkları zaman dehşetli özgündürler. Birçok kişinin (ama çok iyi kişilerin değil) burun kıvırdığı "ajitprop" sanat denen şey, yeni sanatsal malzemeler ve anlatım biçimleri madeniydi. Çoktan unutulmuş, sahici halk sanatı çağlarından, yeni toplumsal amaçlara göre rahatlıkla değiştirilmiş çok güzel öğeler çıktı ortaya: insanın soluğunu kesen kestirme yollar, yoğunlaştırmalar, güzel yalınlaştırmalar, hem bütün bunlar şaşırtıcı bir zerafete sahip oldukları gibi, karmaşadan da korkmuyor, onun tohumlarını taşıyorlardı. Bunun büyükçe bir kısmı ilkel olabilir, ama gene de bu, burjuva sanatında görünürde çok incelmiş ruhi manzaraların ilkelliği ölçüsüne varmamaktadır. Birkaç başarısız kompozisyon yüzünden, işin aslına varmaya ve soyutlamayı mümkün kılmaya çalışan ve bunda sık sık başarılı olan bir yansıtma üslubunu yadsımak yanlıştır. İşçilerin keskin gözleri gerçekçiliğin doğalcı yansıtılışının yüzeyini delip geçer. *Driver Henschel* deki (şoför Henschel) işçiler ruhun iç durumları konusunda, "bütün bunları bilmek gerekmez" dediklerinde, hemen görünürdeki yüzeyin altında işleyen gerçek toplumsal güçlerin daha doğruya yakın bir imgesini kavramak isteğini dile getiriyorlardı. Kendi deneylerimden söz etmek gerekirse, *Üç Kuruşluk Opera*'daki fantastik kostümlere ve gerçekdışı görünen çevreye karşı değildiler. Dar görüşlü değildiler, bundan, darlıktan nefret ediyorlardı (evleri tıkış tıkıştı). Her şeyi büyük çapta yapıyorlardı. Oyunları düzenleyenlerin elleri sıkıydı; oyuncuların gerekli buldu-

ğu bazı şeyleri fazlalık sayıyorlardı; ama gene de, aşırılığa karşı olmadıkları için, cömert davranıyorlardı. Ancak, fazlalık sayılacak şeylere de karşıydılar. Beygir yükünü çektikçe, ağzını kapatamıyorlardı. 'Yöntem' diye bellenmiş tek bir şeye saplanıp kalmıyorlardı. Amaçlarına ulaşmak için çok ve değişik yöntemler gerektiğini biliyorlardı.

Görülüyor ki, halk sanatı ve gerçekçilik için ölçüt seçerken hem dikkatli olmak, hem de kısıtlamalardan kaçınmak gerekiyor. Genellikle yapıldığı gibi, yalnızca, var olan halkçı eserlerden ya da var olan gerçekçi eserlerden çıkarılmamalıdır bu ölçütler. Yoksa, elde edilen ölçütler biçimci olur; bunlarla yalnızca biçimsel bir halk sanatına ve biçimsel bir gerçekçiliğe varılabilir.

Bir eserin gerçekçi olup olmadığı, yalnızca, gerçekçi olduğu söylenen ya da yazıldıkları dönemde gerçekçi olan eserlerle karşılaştırılarak belirlenemez. Her yeni durumda, çizilen hayatı (başka bir çizimle değil) o eserde anlatılmış olan yaşanan hayatla karşılaştırmak gerekir. Halkın geniş kesimlerinin ilgisini çekebilme konusunda çok dikkat edilmesi gereken biçimle ilgili bir yan daha vardır. Bir edebi eserin anlaşılırlığı (ilgi çekicilik sağlayan bir anlaşılırlık) kendi yazıldıkları çağlarda anlaşılma güçlüğü ile karşılaşmamış bulunan eserlerin tıpatıp benzerlerini yazmakla sağlanamaz. Kendi zamanlarında anlaşılırlık niteliği taşımış bu eserler de kendilerinden eskilere benzetilerek yazılmış değildir. Onların da anlaşılırlık niteliği kazanabilmesi için birçok güçlüğün aşılması gerekmişti. Bunun gibi, bizler de bugünkü yeni eserlerin anlaşılırlık kazanabilmesi için bir şeyler yapmalıyız. Yalnızca 'halkçıyım' demek-

le yetinemeyiz; halkçı olmanın da bir süreçten geçmeyi gerektirdiğini unutmayalım.

Yaşanırlığı olan, dövüşken, tamamen gerçeklikle ilgili ve gerçekliği tam anlamıyla kavrayan sahiden halkçı bir edebiyatımız olsun istiyorsak, gerçekliğin hızlı gelişmesine ayak uydurmalıyız. Büyük emekçi yığınlar çoktan bu devinimin içindeler. Onların karşıtlarının acımasız zulmü ve ne yapacaklarını bilip ellerinden geleni artlarına koymayışları da emekçi yığınların çoktandır bu devinimin içine girmiş bulunduğunu kanıtlıyor.

WALTER BENJAMİN

BRECHT'LE SÖYLEŞİLER*

Çeviren: Bülent Aksoy

* Daha önce, *Birikim*, Sayı 7, Eylül 1975, s. 32-41'de yayımlanmıştır. Bu kitapta yayımlanan metin, *Birikim*'deki çevirinin Bülent Aksoy tarafından bir kez daha gözden geçirilmesiyle oluşturulmuştur (ü.o.)

Brecht'le Söyleşiler

Walter Benjamin

4 Temmuz 1934. Dün Brecht'le hasta odasında benim "Üretici Olarak Yazar" başlıklı yazım üzerinde uzun uzun konuştuk. O yazımda, edebiyattaki teknik ilerlemelerin sanat biçimlerinin (dolayısıyla, düşünsel üretim araçlarının) işlevini değiştirdiğini, bu yüzden, edebi eserlerin devrimci işlevleri açısından değerlendirilmesinde tekniğin bir ölçüt durumuna geldiğini söylüyordum. Brecht bu teorimin yalnızca bir tür yazara, büyük burjuvazinin yazarlarına uygulanabileceğini düşünüyor, kendini de bu tür yazarlar arasında sayıyordu. "Böyle bir yazar için" diyordu, "kendi çalışmalarıyla işçi sınıfının çıkarları arasında gerçek bir dayanışma noktası vardır: ve bu noktada yazar kendi üretim araçlarını geliştirebilir. Çünkü yazar işçi sınıfıyla bu noktada özdeşleşir, gene aynı noktada, yazar, bir üretici olarak, bütünüyle işçileşir. Yazarın bir noktada bütünüyle işçileşmesi, işçi sınıfıyla o alanda her zaman dayanışma içinde olmasını sağlar." Becher gibi işçi sınıfı yazarlarıyla ilgili eleştirimi çok soyut buldu Brecht, bu düşüncesini de Becher'in devrimci edebiyat dergilerinden birinin son sayısında çıkan *Ich sage ganz offen* (Açık Söylüyorum) adlı şiirini çözümleyerek geliştirmeye çalıştı. Bu şiiri, önce, kadın oyuncu Carola Neher

için yazdığı kendi didaktik şiiriyle; sonra da, Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi* şiiriyle karşılaştırdı. "Biliyorsun, ben Carola Neher'e yalnız oyunculuğu değil, her şeyi öğrettim" dedi. "Örneğin yıkanmayı benden öğrendi. Daha önce sırf pis demesinler diye yıkanıyordu. Oysa bunun, biliyorsun, çalışmalarımızla hiç ilgisi yoktu. Ona yüzünü nasıl yıkayacağını böyle öğrettim. Sonra bu işi o kadar iyi yapmaya başladı ki, yüzünü yıkarken filmini çekmek istedim. Ama bu hiçbir zaman olmadı, ben artık film çekmekten, o da o işi başkalarının karşısında yapmaktan hoşlanmıyorduk. Bu didaktik şiir bir örnekti. Bu didaktik şiirden bir şeyler öğrenen bir kimsenin, kendini şiirin 'ben'i yerine koyması gerekiyordu. Becher ise, 'ben' dediği zaman kendini Alman Devrimci İşçi Sınıfı Yazarları Birliği Başkanı olarak düşünür. Aradaki tek fark, hiç kimsenin onu örnek almak istememesidir. Kendini pek beğendiğinden, başka şey söylemez o bize." Brecht, söz açılmışken, uzun zamandır türlü meslekler için –mühendis, yazar vb– bir dizi örnek şiir amacında olduğunu söyledi. Sonra Becher'in şiirini Rimbaud'nunkiyle karşılaştırdı. Marx ile Engels *Sarhoş Gemi*'yi okumuş olsalar, onların, şiirin dile getirdiği büyük tarihi hareketi sezeceklerini düşünüyor Brecht. Marx'la Engels, Brecht'e göre, şiirin betimlediği şeyin, garip bir şairin gezintileri değil, o sıralarda –Kırım Savaşı'yla, Meksika serüveniyle– en uzak ülkeleri bile kendi ticari çıkarlarına açmaya başlayan bir sınıfın dünyasında yaşamaya daha fazla dayanamayan bir insanın yaşadığı yerden uzaklaşması, kaçması olduğunu açıkça görürlerdi. Brecht, Rimbaud'nun tutumunun –her şeyi oluruna bırakarak topluma sırt çeviren başı-

boş bir serseri tutumunun– işçi sınıfı savaşçısını temsil eden bir örneğe dönüştürülemeyeceğini düşünüyor.

6 Temmuz. Dünkü söyleşimiz sırasında, Brecht: "Sık sık mahkemede sorguya çekildiğimi düşünürüm. 'Söyleyin bakalım, Bay Brecht, gerçekten ciddi misiniz?' İtiraf etmeliyim ki hayır, bütünüyle ciddi değilim. Sanat sorunlarını, tiyatroda ne yapılması gerektiğini, bütünüyle ciddi olamayacak kadar çok düşünüyorum. Ancak, bu önemli soruyu 'hayır,' diye cevaplandırdıktan sonra, ona daha önemli bir şey ekleyeceğim: Anlaşılır bir tutum benimki." Bunu konuşmamız başladıktan kısa bir süre sonra söylediğini belirtmeliyim. Tutumunun anlaşılması açısından değil de, verimliliği açısından şüpheleri olduğunu belirterek konuya girmişti. İlk sözü Gerhart Hauptmann için söylediğim bir şeye verdiği cevaptı. "Bazen kendi kendime sorarım" demişti, "kim ne derse desin, gerçekten bir yere gelebilmiş yazarlar ancak Gerhart Hauptmann gibileri değil midir: *Özcü yazarlar (Substanz-Dichter)* demek istiyorum." Bununla, gerçekten, bütünüyle ciddi yazarları kastediyordu. Bu düşünceyi açıklamak için, Konfüçyüs'ün bir tragedya, ya da Lenin'in bir roman yazmış olabileceği varsayımından yola çıkıyordu. Ama bu varsayımdan yola çıkmanın yararsız, değersiz bir davranış sayıldığını düşünüyordu. "Diyelim ki, çok iyi bir tarihi roman okudunuz, sonra da kitabı yazanın Lenin olduğunu öğrendiniz. Düşünceleriniz hemen değişecektir, eserin de, yazarının da aleyhine olarak, değişecektir. Aynı şekilde, Konfüçyüs'ün sözgelimi Euripides'in tragedyalarından birini yazmış olması da yanlış bir varsayım sayılacak, böyle bir şeyin hiçbir değeri olmadığı sanılacak. Oysa Konfüçyüs'ün meselleri değersiz sayılmaya-

caktır." Sözün kısası, bütün bunlar bizi iki edebiyat tipi arasında bir ayırım yapmaya götürür: Hayatı gönül gözüyle gören ciddi sanatçı ile, pek o kadar ciddi olmayan, soğukkanlı düşünen adam. Bu noktada Kafka sorusunu yönelttim. Bu iki öbekten hangisine girerdi Kafka? Bu soruya cevap verilemeyeceğini biliyorum. Brecht büyük bir yazar saydığı Kafka'nın cevap verilemezliğini, Kleist, Grabbe ya da Büchner'de olduğu gibi, doğrudan doğruya ondaki bir başarısızlığın bir işareti olarak görüyor. Kafka'nın çıkış noktası, akılla yönlendirilen, ama inandırıcılık söz konusu olduğunda da tam anlamıyla ciddi sayılamayan meseldir. Bununla birlikte, mesel, gene de, nasıl bir biçimle verildiğine bağlıdır. Mesel romana doğru gelişir. Biraz incelerseniz, başından beri roman tohumu taşıdığını görürsünüz. Hiçbir zaman her yönüyle apaçık olmamıştır mesel. Brecht'in, Dostoyevski'nin Büyük Engizitör'ü ya da *Karamazov Kardeşler*'deki ermiş Staretz'in[1] kokuşmaya başladığı o bölüm olmadan Kafka'nın kendi özel biçimini bulamayacağına inandığını da burada belirtmeliyim. Öyleyse, Kafka'daki mesel öğesiyle, sanatının geleceği görme niteliği çatışma halindedir. Ancak, diyor Brecht, hayatı gönül gözüyle gören bir sanatçı olarak Kafka, yaklaşan şeyi, yaklaşanın gerçekte ne olduğunu görmeden görmüştü. Burada bir kez daha Kafka'nın eserindeki peygamberce yönü belirtti (bunu daha önce *Le Lavandou*'da, ama bence o zaman daha açık bir dille ortaya koymuştu). Kafka'nın yalnız bir tek sorunu var-

[1] Staretz: Rus edebiyatında saygıdeğer yaşlı kimse. Ortodoks kilisesinde öğretici, yol gösterici, ulu bir kişi. Burada romandaki rahip Zosima kastediliyor olmalıdır-B.A.

dı, dedi, o da örgütlenme sorunuydu. Karıncalar imparatorluğu düşüncesi, insanların toplumdaki yaşama biçimleriyle kendilerine yabancılaşması düşüncesi, Kafka'yı yıldırmıştı. Bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini, örneğin GPU yöntemlerini[2] görebilmişti. Ama Kafka hiçbir zaman bir çözüme varmadığı gibi, gördüğü karabasandan da hiç uyanmadı. Brecht, Kafka'nın gerçeğini, gerçeği görmeyen, düş gören bir insanın gerçeği olarak niteliyor.

12 Temmuz. Dün satranç oynadıktan sonra Brecht dedi ki: "Biliyorsun, Korsch gelince, onunla, gerçekten yeni bir oyun oynamamız gerekiyor. Taşların hep aynı biçimde oynanmadığı; her taşın aynı karede bir süre bekledikten sonra görev değiştirdiği bir oyun: Bu taşlar ya güçlenecek ya da zayıflayacaklar. Böylece oyunda bir gelişme olmuyor, oyun uzun bir süre aynı durumda kalıyor."

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

24 Temmuz. Brecht'in çalışma odasında tavanı destekleyen bir kirişin üzerine yağlıboyayla "Doğru So-

---

[2] GPU: GEPEU olarak da bilinir; Sovyet Siyasi Polisi-B.A.

muttur" kelimeleri yazılmış. Pencere eşiğinde başını sallayan ufak bir tahta eşek var. Brecht eşeğin boynuna küçük bir yafta asıp üzerine de şunu yazmış: "Bunu ben bile anlamak zorundayım."

5 Temmuz. Kafka'yla ilgili yazımı B.'ye vereli üç hafta oldu. Okuduğuna eminim, ama kendiliğinden hiç söz konusu etmediği gibi, iki kez sözü oraya getirdiğim zaman da kaçamak cevaplar verdi. Sonunda hiçbir şey söylemeden yazıyı geri aldım. Dün gece birden bu yazı üstüne konuşmaya başladı. Bu oldukça ani değişikliği, Nietzsche'ye özgü günce üslubundan benim de büsbütün kurtulamadığımı hatırlatan bir uyarı izledi. Örneğin, Kafka konusundaki yazım. Bu yazı Kafka'yı doğrudan doğruya olgulara dayanan bir görüş açısından ele alıyor, –Kafka'nın eseri sanki ayrı bir yerde, kendiliğinden oluşmuştu, Kafka'nın kendisi de eserinden ayrı bir yerdeydi– eseri bütün ilişkilerden, yazarından bile koparıyordu. Yazdığım her şey, sonunda, hep öz sorununa gelip dayandı. Kafka sorununun üstesinden gelebilmek için tutulacak yol neydi? En doğrusu, şu soruyu sormaktı: Ne yapmıştı Kafka? Davranışı nasıldı? Başlangıçta 'özel'den çok geneli düşünmeliydi. Böyle düşününce, Kafka'nın Prag'da sağlıksız gazetecilerle kendini beğenmiş aydınlar çevresinde yaşadığı ortaya çıkar; öyle bir dünyada edebiyat, tek değilse bile başlıca gerçekliktir. Kafka'nın güçlü yanları da zayıf yanları da –sanat değeri, ama birçok yönlerden de çaresizliği– hayatı bu açıdan görmesinin bir sonucuydu. Bir Yahudi çocuğuydu, –insan Kafka için "Aryan çocuğu" gibi bir söz de kullanabilir– hüzünlü, sıkıntılı bir yaradılıştaydı, Prag'ın bir bataklık halindeki kültür hayatı üstünde parıldayan küçük bir kabarcıktan başka

bir şey değildi. Ama gene de birtakım çok ilginç yönleri vardı. Bu yönleri aydınlatılabilirdi. İnsan, Lao Tzu ile çırağı Kafka arasında geçen bir konuşma kurabilirdi kafasında. Lao Tzu konuşuyor: "O halde, öğrencim Kafka, örgütlerin, mülkiyet ilişkilerinin, içinde yaşadığın ekonomik biçimlerin yarattığı bir dehşeti duyuyorsun?" – "Evet." – "Artık bir çıkış yolu bulamıyorsun?" – "Hayır." – "Bir hisse senedi sana korku veriyor?" – "Evet."– "Onun için de bugün bağlanabileceğin bir önder bekliyorsun?" "Elbette bu tutumdan bir şey beklenemez" diyor Brecht. "Biliyorsun, Kafka'yı onaylamıyorum." Bir Çin filozofunun "işe yaramanın belaları" konulu bir meselini anlatıyor sonra. Bir ormanda çok çeşitli ağaç gövdeleri vardır. En kalınlarından gemi kaburgası yaparlar; onlar kadar dayanıklı ama daha az kalın olanlarından sandık, tabut kapağı; en incelerinden de kırbaç yaparlar; ama kurumuş olanlarından hiçbir şey yapmazlar: Onlar bir işe yaramanın belalarından kurtulurlar. "Kafka'nın yazdıklarına bir ormandaki ağaçlara bakıyormuş gibi bakmalısın. O zaman bir yığın yararlı şey bulacaksın. İmgeleri iyidir, şüphesiz. Ama geri kalanı tam anlamıyla gizemleme. Saçmalık. Bunları bir kenara itmen gerekir. Derinlik seni bir yere götürmez. Derinlik ayrı bir boyuttur, sadece derinliktir; içinde görülecek bir şey de yoktur." Tartışmayı bir sonuca bağlamak amacıyla, B.'ye karşıt noktaları görebilmek için derinlere inme yolunu seçtiğimi söylüyorum. Kraus üstüne yazdığım yazıda bunu gerçekten başarmıştım. Kafka yazısının aynı düzeyde olmadığını biliyorum: Bu yazının beni bir günce üslubuna sürüklediği suçlamasını bir yana itemem... Kraus'un, bir başka açıdan da Kafka'nın tanımladığı sınır bölgesinin incelenmesi beni bir

hayli uğraştırıyor. Kafka yazısında dedim, bu bölgedeki araştırmalarımı henüz bitirmemiştim. Kafka'nın yazdıklarında bir yığın işe yaramaz döküntü, bir yığın gizemleme olduğunun farkındayım. Gelgelelim, Kafka konusundaki asıl önemli noktanın daha başka bir şey olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum, yazımda da bunlardan bazılarına değinmiştim. Özgül nitelikler taşıyan eserleri yorumlarken, B.'nin yaklaşımının sınırlandırılması gerektiğini söyledim. *The Next Village* (Bitişik Köy) hikâyesini örnek gösterdim, bu örneğin B.'yi içine düşürdüğü çelişkiyi açıkça görüyordum. B. bu çok kısa hikâyenin "değerli olmadığını" söyleyen Eisler'in görüşüne kesin bir biçimde karşı çıktı, ama hikâyenin değerini belirtme yönünde hiçbir sonuca varamadı. "Daha dikkatli incelenmesi gerekir" dedi. Sonra tartışmamız kesildi, saat ona gelmişti, Viyana radyosundan haberleri dinleyecektik.

31 Ağustos. Önceki gece benim Kafka konusundaki yazım üstüne uzun, ateşli bir tartışma. Tartışmanın temeli, yazımın Yahudi faşizmine prim verdiği suçlaması, Kafka'yı saran karanlığı dağıtacak yerde artırıyor, alabildiğine yoğunlaştırıyordum. Oysa Kafka'yı aydınlatmak gerekir, başka bir deyişle, hikâyelerinden çıkabilecek uygulanabilir düşünceleri formüllendirmek gerekir. Sırf son derece dingin bir anlatımı olmasından ötürü, hikâyelerinden bu çeşit düşünceler çıkarılabileceği söylenebilir. Ancak, bu düşünceler, bugün insanlığa karşı harekete geçen büyük genel kötülükler yönünde aranmalıdır. Brecht bu kötülüklerin Kafka'nın eserindeki yansımalarını arıyor. En çok üstünde durduğu kitap da *Dava*. Ona göre, bu kitaptaki en önemli nokta, büyük şehirlerin sonu gelmez, karşı konulmaz büyü-

mesinden duyulan korku. Brecht bu düşüncenin karabasanını kendi özel yaşantılarıyla bildiğini söylüyor. Bu şehirler dolaylı ilişkilerin uçsuz bucaksız labirentini, modern yaşama biçimlerinin getirdiği bölünmeleri, karmaşık, karşılıklı bağımlılıkları dile getirirler. Bütün bunlar zamanla ifadesini bir 'önder' özleminde bulur. Küçük burjuva, önderi, hiç kimsenin hiçbir sorumluluk yüklenmediği bir dünyada, bütün hoşnutsuzluklarından sorumlu tutulabileceği tek adam olarak görür. Brecht, *Dava*'yı peygamberce bir kitap olarak niteliyor. "Gestapo'ya bakarak Çeka'nın ne olabileceğini görebilirsiniz." Kafka'nın bakışı tekerlekler altında kalmış bir insanın bakışıdır. Odradek, bu bakış açısına özgü bir kişiliktir: Brecht kapıcının bir babanın kaygılarını dile getirdiğini düşünüyor. Kaçınılmaz bir şey küçük burjuvanın yıkıma uğraması. Küçük burjuvanın durumu Kafka'nın durumudur. Ne var ki, küçük burjuva akımlarının bugün gördüğümüz türü –yani faşist türü– bu duruma baş eğmez, demir bir iradeyle karşı koymaya kararlı olduğu halde, Kafka hemen hemen hiç karşı çıkmaz; bilge kişidir o. Faşist, kahramanlığı sahneye çıkarırken, Kafka'nın cevabı, soru sormaktır. Bu durumda Kafka'nın aradığı şey güvenliktir. Ama içinde bulunduğu durum öyle bir özellik gösterir ki, aradığı güvenlik bekçilerinin mantıksız olmaları gerekir. Tüm güvenlik örgütlerinin çökmek üzere olduğuna pek inanmış görünen bir adamın bir sigorta temsilcisi olması, Kafka'ya özgü ince bir alaydır. Kafka'nın sınırsız kötümserliği herhangi bir trajik kader duygusundan da uzaktır. Çünkü Kafka'nın bütünüyle ampirik bir temele dayanan yanı (ki bunun sarsılmaz bir temel olduğunu da belirtmek gerekir) sadece ondaki kötülük beklen-

tisi değildir; Kafka başarının ölçütünü de, en iflah olmaz bir saflıkla, en anlamsız, en yararsız girişimlerde arar: Seyyar satıcının gelişi, devlet dairesindeki soruşturma. Zamanın parçalarına gelince, konuşmamız *Bitişik Köy* hikâyesi üstünde toplandı. Brecht bu hikâyenin *Akhilleus ile kaplumbağa* hikâyesinin bir benzeri olduğunu söylüyor. Bir kimse bu yolculuğu, bazı rastlantısal durumları saymadan en küçük parçalarına ayırırsa, o kimse hiçbir zaman bitişik köye ulaşamayacaktır. Bu durumda, söz konusu yolculuk için hayat çok kısadır. Ne var ki, yanlışlık "bir kimse" sözündedir. Çünkü yolculuk parçalara ayrıldığında, yolcu da parçalara ayrılmış olacaktır. Hayatın birliği yok edilince kısalığı da yok edilecektir. Hayat istediği kadar kısa olsun. Bu önemli değildir, çünkü bitişik köye ulaşan insan, o köye gitmek üzere yola çıkmış olan insan değil, bir başkasıdır artık. Ben kendi payıma şu yorumu öneriyorum: Hayatın gerçek ölçüsü hatırlamadır. Bellek, geçmişe bakınca bütün bir hayatı şimşek gibi bir hızla yeniden insana yaşatır. Geriye doğru birkaç sayfa çevirebildiğimiz anda, bitişik köyden yolcunun yola çıkmaya karar verdiği yere kadar gelmiştir bellek. Hayatı okudukları kitaplarda bulan kimselerse, kitapları ancak tersinden okuyabilirler. Kendileriyle karşılaşabilecekleri tek yol budur, hayatı da ancak bu şekilde –bugünden kaçarak– anlayabilirler.

27 Eylül. Dragor. Birkaç akşam önceki söyleşimizde Brecht o anda kesin tasarılar kurmasını engelleyen tuhaf bir kararsızlıktan söz etti. Bu kararsızlığın en önemli nedeni olarak da, kendi durumunun başka birçok mülteciye göre çok daha fazla ayrıcalıklı olmasını gösterdi. Bu yüzden, başka bir ülkede yaşamanın, tasarıla-

rı ya da düşünceleri gerçekleştirmek için bir temel olabileceğini zaten pek kabul etmediği için, bunu şimdi içinde bulunduğu özel durumda hiç kabul etmiyor. Bu göç dönemini aşıyor tasarıları. Burada iki şeyden birini seçmek durumunda. Bir yanda, yazılmayı bekleyen birtakım düzyazı taslakları var: *Uİ*'nin kısa olanı –Rönesans biyografi yazarlarının üslubuyla Hitler üstüne bir hiciv– ile *Tui* romanının uzun olanı 'Telektüel-en'lerin (entelektüellerin, aydınların) budalalıklarına bir bakış olacak bu: Herhalde en azından bir bölümü Çin'de geçecek. Bu kitabın iskeleti çıkmış durumda. Ama bu düzyazı tasarılarından başka, çok eski çalışmalarıyla da uğraşıyor, eski fikirlerini yeniden gözden geçiriyor. Yeri geldikçe *Versuche*'nin giriş yazıları ile notlarına, epik tiyatro çerçevesinde aklına gelenleri eklerken, başka konulardaki düşünceleri de, aynı ilgilerden kaynaklanmakla birlikte, Leninizm incelemesiyle, hatta ampiristlerin bilimsel yönsemeleri üzerindeki incelemesiyle birleşiyor; böylece bu incelemelerin oldukça sınırlı çerçevesi de genişlemiş oluyordu. Uzun yıllar bir gün bir anahtar kavrama, başka bir gün bir başka kavrama bağlanan konular, sırasıyla Aristotelesçi olmayan mantık, davranışçılık teorisi, yeni ansiklopedi, fikirlerin eleştirisi, uğraşlarının merkezine yerleşiyordu onun. Bu değişik arayışlar, bugün için felsefi nitelikte bir didaktik şiir kavramına yaklaşıyor. Ama bu konuda bazı şüpheleri var. İlkin, bugüne kadar yazdıklarına, özellikle bunlardaki hiciv öğelerine bakarak, öncelikle *Üç Kuruşluk Roman*'ı halkın beğenip beğenmeyeceğini merak ediyor. Bu şüphe, birbirine geçmiş iki ayrı düşünceden doğuyor. İşçi sınıfının sınıf kavgasındaki sorun-

larıyla, yöntemleriyle her gün daha yakından ilgilendikçe, hicivci tavrın, hele böylesine alaycı bir tavrın doğruluğundan daha çok şüpheye düşüyordu. Ama çoğu pratik nitelikteki bu şüpheleri daha ciddi şüphelerle karıştırmak yanlış olur. Daha derin kaygıları, sanattaki 'sanat' öğesiyle oyun öğesi, daha önemlisi, sanatı bazen bir ölçüde akla aykırı yapan bütün öğeler ile ilgili. Akla karşı sanatı geçerli kılma yolundaki gözü pek çabalarında, Brecht, sanatsal ustalığın, bir eserdeki bütün sanatsal öğelerin sonunda birbirlerini matematiksel olarak götürmesi olgusuyla kanıtlandığı meselden sürekli olarak yararlanmıştır. Bugün didaktik şiir kavramı içinde daha radikal bir biçim oluşturmaya yönelik çabaları kesinlikle bu meselle ilintilidir. Söyleşimiz sırasında Brecht'e, böyle bir şiirin burjuva değil, işçi okur kitlesini kazanmaya çalışması gerektiğini, bu kitlenin de kendi ölçütlerini, Brecht'in bir ölçüde burjuva kökenli olan eski eserlerinden çok, didaktik şiirin kalıpçı, teorik içeriğinde bulmasının daha akla yatkın göründüğünü açıklamaya çalıştım. "Bu didaktik şiir Marksizmin gücünden yararlanabilirse" dedim, "daha önce yazdıklarının bu gücü azaltacağı düşünülemez."

4 Ekim. Dün Londra'ya gitti Brecht. Ya benim varlığımın onu bu yönde garip bir biçimde kışkırtmasından olacak, ya da Brecht'in şimdi buna her zamankinden daha yatkın oluşundan olacak, her olayda saldırganlığı, konuşmalarımız sırasında eskisine göre çok daha belirgin. Bu saldırganlığın ürünü olan özel bir sözlük dikkatimi çekiyor. Özellikle, *Würstchen* (ufak sosis) sözünü kullanmaktan hoşlanıyor. Dragor'da, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını okuyordum. Önce bu kitabı seç-

tiğim için sağlıksızlıkla suçladı beni. Sonra da gençliğinde bir öğrenci arkadaşının piyanoda Chopin'i çaldığında uzun bir hastalığa (tabii uzun süre fark edilmeyen bir hastalığa) tutulduğunu, bu arada mücadele etme gücünü yitirdiğini anlattı. Brecht, Chopin ile Dostoyevski'nin insan sağlığı üzerinde özellikle kötü bir etki yarattıklarını düşünüyor. Okuduklarım konusunda beni başka yönlerden de iğnelemek için hiçbir fırsatı kaçırmadı. O sırada kendisi *Şvayk*'ı okuduğu için, ısrarla, iki yazar arasında karşılaştırmalı değer yargıları ortaya koymamızı istedi. Sonunda düpedüz Dostoyevski'nin Haşek'le boy ölçüşemeyeceği ortaya çıktı, böylece Brecht, daha fazla bir şey söylemeden onu da *Würstchen* arasına soktu; biraz daha ileri gitse, Dostoyevski için bir şey daha söyleyebilirdi: Aydınlatıcı nitelikten yoksun ya da öyle kabul ettiği her esere Brecht bugünlerde *Klump* (moloz ya da döküntü) diyor.

1938

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

22 Haziran'da Brecht'e uğradım.

Virgilius ile Dante'nin genel tavırlarındaki incelik ile kayıtsızlıktan söz ediyor Brecht; Virgilius'taki gör-

kemli 'jest'lerin temelinde de bu tavrın bulunduğunu söylüyor. *"Promeneur"* (gezici-gezdirici) diyor Dante ile Virgilius için. *Cehennem*'in klasik değerini belirterek, "Bu kitabı açık havada okuyabilirsin" diyor.

Papazlara karşı duyduğu derin nefretten söz ediyor. Bu nefret ona büyükannesinden geçmiş. Marx'ın teorik öğretilerini kendilerine mal ederek eserine el koyanların toplumu perde arkasından yöneten ruhban takımının yerini alacağını anlatmaya çalışıyor. Marksizm o kadar kolay 'yorum'a geliyordu ki... Bugün yüz yaşında, ama gördüğümüz ne? (Konuşmamız burada kesildi.) " 'Devlet ortadan kalkmalıdır.' Kim söylüyor bunu? Devlet." (Burada ancak Sovyetler Birliği'nden söz etmiş olabilirdi.) Kurnaz, sinsi bir tavır takınıyor, benim oturduğum sandalyenin önündeki sandalyeye geçiyor – 'Devlet'i oynuyor– hayali bir üçüncü kişiye kaçamak bir bakışla, "Ben de biliyorum ortadan kalkmam gerektiğini" diyor..

Yeni Sovyet romanları üstüne konuşuyoruz. Okumuyorduk bunları artık. Konu bu yüzden şiire döndü, *Das Wort*'ta[3] SSCB'deki çeşitli dillerden çevrilmiş bir yığın şiirden söz ettik. Brecht bu ülkedeki şairlerin zor bir dönemde yaşadıklarını söylüyor. "Bir şiirde Stalin'in adı geçmezse, bu bir kötü niyet belirtisi sayılıyor."

29 Haziran. Brecht epik tiyatro üstüne konuşuyor. Çocukların oynadığı, oynanıştaki hataların yadırgatma etkilerine *(alienation effects)* özgü bir işleve dönüşmesiy-

---

[3] *Das Wort:* 1936-1939 yılları arasında Moskova'da yayımlanan mülteci cephesi gazetesi. Daha önce, metinlerde de geçtiği üzere, Brecht, Willi Bredel ve Leon Feuchtwanger'le birlikte bu derginin üç editöründen biriydi (B.A.)

le epik özellikler kazanmış oyunlar gördüğünü anlatıyor. Buna benzer bir şey üçüncü sınıf taşra tiyatrolarında da olabilir. *Le Cid*'in Cenova'daki temsilinde kralın başına eğri giydirilmiş tacın bana dokuz yıl sonra *Tragedya* kitabında geliştirdiğim düşüncelerin ilk işaretini verdiğini söylüyorum. Buna karşılık Brecht, epik tiyatro düşüncesinin kafasında doğduğu bir anı anlattı. *II. Edward*'ı sahneye koyma çalışmaları sırasında Münih'te olmuştu bu. Oyundaki savaşın sahneyi kırk beş dakika dolduracağı sanılıyordu. Ne Brecht, ne de yardımcısı Asja (Lacis)[4] askerleri sahneye yerleştirebiliyordu. Sonunda Brecht, umutsuzluk içinde, o sıralarda en yakın arkadaşlarından biri olan, oyunun provalarını da izleyen Karl Valentin'e dönerek soruyor: "Peki, sen ne diyorsun? Ne yapalım bu askerleri? Nedir bunun yolu?" Valentin: "Askerler korkmuşlar, yüzleri sararmış, budur yolu!" Bu sözle sorun çözülüyor, Brecht hemen ekliyor: "Yorulmuşlar." Sonra askerlerin yüzlerine yoğun bir tebeşir makyajı yapılıyor, oyunun sahneye konuluş biçimi de o gün belirleniyor.

Sonra, eski konumuz olan 'mantıki pozitivizm'e dönüyoruz. Ben biraz uzlaşmaz bir tavır takınınca tartışma tatsız bir noktaya gelme tehlikesiyle karşılaştı. Brecht şimdiye kadar ilk kez, kanıtlarının yüzeyde kaldığını kabul ederek bu durumu önledi. Bunu yaparken de güzel bir formül buldu: "Derin bir ihtiyaç, yüzeyden kavrama eğilimi doğurur." Daha sonra evine doğru yürürken de (bunları benim odamda konuşmuştuk): "Bir konuda aşırı bir tavrı olan bir kimsenin sonradan buna tepki göstermesi iyi bir şey. Böyle davranan bir kimse

[4] Asja Lacis: 1920 sonrasının bir kadın tiyatro yönetmeni (B.A.).

yolun yarısını geçmiş demektir" dedi. Bu söylediği şey, şimdiki durumunu açıklıyordu: Olgunlaşmıştı Brecht.

Akşam. Asja için ufak bir hediye –bir çift eldiven– aldırmak istiyorum. Brecht bunun biraz nazik bir iş olduğunu düşünüyor. Herhangi biri eldivenlerin, Jahn'ın[5] Asja'ya kendisi için yaptığı 'casusluğun' karşılığı olduğunu sanabilir. "Verilen bir direktifin olduğu gibi geri alınması her zaman için çok kötü bir şey. Ama bu direktifteki emirler herhalde sonra gene bağlayıcı olur."[6]

1 Temmuz. Ne zaman Rusya'nın koşullarından söz açsam, Brecht'in yorumları bir hayli şüpheci oluyor. Önceki gün ona Ottwald'ın[7] hâlâ 'içerde' mi olduğunu sordum. "İçerde olmak hâlâ elindeyse, içerdedir" diye cevap verdi. Dün de Gretle Steffin, Tretyakov'un artık yaşamadığını söyleyerek düşüncesini belirtti.

4 Temmuz. Dün gece Baudelaire üstüne konuştuğumuz bir sırada Brecht dedi ki: "Biliyorsun ben 'toplumdışı'ya karşı değilim; 'toplumsal olmayan'a karşıyım ben."

21 Temmuz. Lukács'ın, Kurella'nın vb. yazıları Brecht'i bir hayli uğraştırıyor. Ne var ki, onlara teorik düzeyde karşı çıkmamak gerektiğini düşünüyor. O zaman sorunu politik düzeyde koyuyorum. Burada sözü-

---

[5] Jahn: Eldiven alması rica edilen kişi olabilir, ancak, bu adın kimin olduğu kesinlikle anlaşılamamıştır. Belki Hans Henry Jahn akla gelebilir (B.A.).

[6] El yazması metinde bu cümle iyice okunamıyor (B.A.).

[7] Ernst Ottwald: Brecht'in edebi çalışmalarını birlikte yürüttüğü yakın bir arkadaşıydı. Lukács, Ottwald'ı gazetecilikten edinilmiş röportajcılıkla suçlar. Brecht ise, Sovyet yazarı Tretyakov'la birlikte bu yazarların temsil ettiği olumsuz akımla sıkı bir bağ içindeydi (B.A.)

nü esirgemiyor. "Sosyalist ekonomi savaşa ihtiyaç duymaz, savaşa karşı olması da bu yüzdendir. 'Rus halkının barışsever tabiatı' sözlerinin başka bir anlamı yoktur. Sosyalist ekonomi tek ülkede olmaz. Yeniden silahlanma, Rus proletaryasını kaçınılmaz olarak tarihin çok gerilerine, tarihî gelişmenin çoktan geçilmiş aşamalarına, örneğin monarşik aşamaya geri götürdü. Rusya'da kişisel yönetim vardır bugün. Tabii, bunu yalnız kalın kafalılar kabul etmezler." Kısa bir süre sonra yarıda kesilen bir söyleşiydi bu. Burada, konunun bağlamı içinde, Brecht'in, Birinci Enternasyonal'in dağılmasının bir sonucu olarak, Marx ile Engels'in işçi sınıfıyla kurdukları etkin ilişkilerin kesildiğini, o günden sonra da tek tek önderlere –yayımlanmak amacıyla değil de kişisel görüşleri olarak– öğütler verdiklerini vurguladığını eklemeliyim. Engels'in, üzücü bir durum olmakla birlikte, hayatının son yıllarında doğa bilimleriyle uğraşması da bir rastlantı değildi.

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

25 Temmuz. Brecht "Öküzünün Gözüyle Köylü" başlığını koyduğu Stalin şiirini okumak için dün sabah bana uğradı. İlkin şiirin anlamını iyice kavrayamadım, az sonra kafamdaki Stalin düşüncesi uçup gidince de şiiri bir kez daha dinlemeye cesaret edemedim. Brecht'in uyandırmayı amaçladığı etki az çok buydu, ne yapmak istediğini de bir sonraki söyleşimizde açıkladı. Bu söyleşide, başka şeylerin yanı sıra, bu şiirin olumlu yönle-

rini belirtti. Şiir aslında, ona göre büyük bir değeri olan Stalin'in anısına saygı için yazılmıştı. Ancak, Stalin henüz ölmemişti. Ayrıca, Stalin'i başkalarından farklı, daha coşkun duygularla selamlamak, sürgünde Kızıl Ordu'nun gelişini bekleyen Brecht'in görevi değildi. Rusya'daki gelişmeleri, bu arada Troçki'nin yazılarını izliyordu. Bunlar gösteriyordu ki, Rusya'da olup bitenleri şüpheci bir gözle değerlendirmeyi gerektiren bir kuşku –haklı bir kuşku– söz konusuydu. Böyle bir şüphecilik Marksist klasiklerin özünde vardır. Bir gün bu kuşkuların haklılığı ortaya çıkarsa, rejimle savaşma gereği doğar, hem de açıktan açığa. Ama "ister ne yazık ki deyin, ister Tanrı'ya şükür" bugün söz konusu olan kuşku henüz kesinlik kazanmamıştır. Troçki gibi kuşku üzerinde politika oluşturmak haklı gösterilemez. "Birtakım suçlu kliklerin Rusya'da gerçekten iş başında olduklarına şüphe yok. Bunlar, verdikleri zararlarla zaman zaman kendilerini gösteriyorlar." Sonunda, Brecht biz Almanların kendi ülkemizdeki tersliklerden çok etkilendiğimize dikkati çekti. "Takındığımız tavrın bedelini ödemek zorundayız, her yanımız yaralı. Fazlaca duyarlı olmamızdan daha doğal bir şey olamaz."

Brecht akşama doğru bahçede beni *Kapital*'i okurken buldu. Brecht: "Tam bu sıralarda Marx okuman, özellikle halkımız arasında Marx'la gitgide daha az karşılaşılabilen bir zamanda onu okuman, bence ne kadar iyi bir şey." Ünlü yazarları gözden düştükten sonra okumaktan hoşlandığımı söyleyerek cevap veriyorum ona. Rusya'nın edebiyat politikasını tartışarak sürdürüyoruz konuşmamızı. Lukács'ı, Gábor'u, Kurella'yı kastederek, ona diyorum ki: "Anlaşılan, bu insanlardan bir

şey beklememek gerekiyor." Brecht: "Daha doğrusu, tek bir sahneyi bunlarla gerçekleştirebilsen de, oyunun tümünü asla bunlarla sahneye koyamazsın. Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçırır üretim. Ürün verilince işin nereye varacağı belli olmaz, önceden bilinemeyen şeydir ürün. Hiçbir zaman bilemezsin ne olup biteceğini. Kendileri de ürün vermek istemezler. *Apparatchik*[8] rolü oynamak, başkaları üzerinde denetim kurmak isterler. Yaptıkları her eleştiride bir gözdağı vardır." Sonra nasıl oldu bilmiyorum, Goethe'nin romanlarına geçtik; sadece *Seçmeci Yakınlıklar (Elective Affinities)* adlı romanını biliyor Brecht. Bu romanda yazarın ortaya koyduğu gençlik olgunluğunu beğendiğini söyledi. Ona Goethe'nin bu romanı altmış yaşında yazdığını söylediğim zaman çok şaşırdı. Kitapta hiçbir dar kafalılık bulunmadığını söyledi. Çok büyük bir başarıydı bu.[9] Bildiği bir iki şey vardı bu dar kafalılık konusunda. En önemli eserleriyle birlikte bütün bir Alman tiyatrosu bu dar kafalılığın (Filistenliğin) damgasını taşıyordu. *Seçmeci Yakınlıklar*'ın ilk yayımlandığında çok hırpalandığını söyledim. Brecht: "Bunu öğrendiğime sevindim. –Almanlar boktan *(sic)* bir millet. Hitler'den yola çıkarak Almanlar hakkında genel sonuçlara varmak gerektiğini söylemek doğru bir şey değil. Bende bile, Alman olan her şey kötü. Biz Almanlar konusunda en dayanılmaz şey bizim dar ka-

---

[8] *Apparatchik:* Gücünü, kimliğini hiyerarşik parti içi konumundan aldığı için bürokratik, merkeziyetçi, 'resmî' görüşlü parti yetkilisi (B.A.).

[9] Sözü geçen Goethe, Fransız Devrimi'ne karşı tutumuyla olan-biteni anlayacak duyarlıktan yoksun bir romantikti (B.A.).

falı bağımsızlığımızdır. Dünyanın hiçbir yerinde Alman Reich'ındaki şehirler kadar, o boktan Augsburg kadar başına buyruk bir şehir bulamazsın. Lyon hiçbir zaman böyle olmamıştır; Rönesans'ın bağımsız şehirleri birer şehir devletti. –Lukács Alman olmayı tercih etti. Kendi kendini tüketmiş biridir o."

Anna Seghers'in *The Most Beautiful Legends of Woynok the Brigand* adlı kitabından söz ederken Brecht eseri övdü. Çünkü bu kitap Seghers'in artık düzen için yazmadığını gösteriyordu. "Seghers düzen için yazamaz. Tıpkı benim bir düzen olmadan nasıl yazmaya başlayacağımı bile bilemediğim gibi." Brecht bu hikâyeleri kahramanının başkaldıran bir yalnız adam oluşundan ötürü de övdü.

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

29 Temmuz. Brecht, Lukács'la olan anlaşmazlığıyla ilgili olarak yazdığı birtakım polemik metinleri okudu bana. Bu metinleri makale olarak yazıp *Das Wort*'ta yayımlayacakmış.[10] Bu konuda bir diyeceğim olup olmadığını sordu. O anda bana Lukács'ın durumunun Rusya'da şu sırada çok güçlü olduğunu söylediği için, bir öneride bulunamayacağımı söyledim. "İşin içinde bir güç sorunu var. Oradakilerden birinin düşüncesini almak zorundasın. Arkadaşların yok muydu senin ora-

[10] Brecht'in bu yazıları Moskova'daki *Das Wort*'a gönderip onlar tarafından geri mi çevrildiği, yoksa günlük hayatta kendine özgü uzak görüşü mü onu bu yazıları Moskova'ya göndermekten alıkoyduğu hâlâ karanlıkta kalmış bir konudur. Ama büyük terörün doruğa ulaştığı bir sırada Brecht'in kendisi de pekâlâ bu makaleleri yayımlamaktan vazgeçmiş olabilir (B.A.).

da?"– Brecht: "Doğrusu, yok. Ama Rusların da kalmadı; tıpkı ölüler gibi."

3 Ağustos. 29 Temmuz akşamı bahçedeki söyleşimiz dönüp dolaşıp *Çocuklara Şiirler* dizisinin bir bölümünün yeni bir ciltte toplanacak olan şiirleriyle birlikte yayımlanıp yayımlanmaması gerektiği sorusuna gelmişti. Ben, politik şiirle özel şiirler arasındaki karşıtlığın sürgün deneyini özellikle belirginleştireceğini, yeni bir dizinin eklenmesiyle bu karşıtlığın azalacağını düşündüğüm için, yayımlamamasından yanaydım. Bunu söylerken, bir iş tam biteceği sırada her şeyi tehlikeye atan Brecht'in kişiliğindeki yıkıcı yanı bir kez daha belirtmiş oluyordum sanırım. Brecht: "Biliyorum; manyak olduğumu söyleyecekler benim. Çağımızın tarihi geleceğe kalacaksa, benim manyaklığımı anlama yeteneği de onunla birlikte kalacaktır. İçinde yaşadığımız çağ benim manyaklığımın kaynağı olacaktır. Ama beni gerçekten sevindirecek şey, insanların benden söz ederken, 'ılımlı bir manyaktı o' demesi olacak." – Brecht bu ılımlılığın da ifadesini bu kitapta bulacağını söyledi: Hayatın Hitler'e karşın kendi yolunda yürüdüğü, çocukların hayatta her zaman var olacağı anlaşılacaktı. Sanatçılara seslenen şiirinde sözünü ettiği "tarihsiz çağ"ı düşünüyordu Brecht. Birkaç gün sonra bana, böyle bir çağı, faşizme karşı kazanılacak zaferden daha yakın gördüğünü söyledi. Hemen arkasından, pek az gösterdiği bir sabırsızlıkla, *Çocuklara Şiirler*'i, *Sürgün Şiirleri* bölümüne almak için bir gerekçe daha gösterdi: "Bu kadere karşı verdiğimiz savaşta hiçbir şeye kayıtsız kalmamalıyız. Onlar küçük işler peşinde değil, bundan hiç şüphen olmasın. Otuz bin yıllık tasarıları var.

Çok büyük şeyler tasarlıyorlar. Çok büyük suçlar. Hiçbir sınır dinlemeyecekler. Her şeyi yok etmeye çalışacaklar. Her yaşayan hücre onların darbeleriyle ezilecek. İşte biz de bunun için her şeyi düşünmek zorundayız. Çocuğu daha ana rahmindeyken kötürüm ediyorlar. Çocukları hiçbir zaman dünyamızın dışında bırakmamalıyız." O böyle konuşurken faşizm kadar zorlu bir gücün varlığını hissediyordum üstümde: Faşistlerinki kadar büyük, gene en az faşistlerin gücü kadar derinden gelen, tarihin derinliklerinden fışkıran bir güçtü bu. Çok tuhaf, yepyeni bir duyguydu bu benim için. Sonra Brecht düşüncelerini dile getirmeye yeniden başlayınca, bendeki bu duygu daha da yoğunlaştı. "Çok tehlikeli bir zemin üzerinde felaketler tasarlıyorlar. Gene binlerce yıl için kurulan Kilise ile anlaşmaya varamamalarının nedeni de bu. Onlar beni de proleterleştirdiler. Sadece evimi, balık yetiştirdiğim havuzu, arabamı elimden aldıkları için değil; tiyatro sahnemi, seyircilerimi de çaldılar benden. Bugün ulaştığım noktada, ilke olarak, Shakespeare'in benden daha yetenekli olduğunu kabul edemem. Ama Shakespeare benim gibi çekmecede saklamak üzere yazı yazma durumunda kalmadı. Bunu yapamazdı o. Ayrıca, karakterleri gözünün önündeydi. Çizdiği insanlar sürü sepet geçiyorlardı sokaklardan. O sadece bu insanların davranışlarını gözleyip bazı özelliklerini alıp yazdı; aynı derecede önemli daha birçok özellikleri vardı ki, onlara hiç dokunmadı."

Ağustos'un ilk günleri. "Rusya'da proletarya 'üzerinde' diktatörlük var. Bu diktatörlük, her şeye karşın proletarya için yararlı şeyler yaptığı sürece, yani proletar-

ya ile köylüler arasında proletaryanın çıkarlarının önde geldiği bir anlaşma sağlamaya yardımcı olduğu sürece, onunla bağlarımızı koparmaktan kaçınmalıyız." Brecht birkaç gün sonra 'işçi monarşisi'nden söz etti; ben de böyle bir organizmanın, deniz diplerinden yüze çıkan boynuzlu balık ya da öteki canavarlar gibi bazı 'hilkat garibelerinden' pek farklı olmadığını söyledim.

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

Sunum III

Fredric Jameson

Çoğunluğu ölümünden sonra yayımlanan inceleme ve çalışmaları Walter Benjamin'in Alman dilinin konuşulduğu dünyada, belki de, İkinci Dünya Savaşı sonrasında en etkin Marksist eleştirmen sayılmasına yol açmıştır. *Aydınlanımlar (Illuminations)*'da incelemelerinden seçilen bir destenin çevrilmesiyle (Cape-Fontana); kendisinin hayatta olduğu günlerde zamanın en büyük yazarıyla olan dostluk ve çalışma ilişkilerinin bir tutanağı olan *Brecht'i Anlamak (Understanding Brecht)*'ın çevrilmesiyle (NLB), ve onun en önemli çalışması olarak gösterilebilecek *Charles Baudelaire: Yükselen Kapitalizm Döneminde Bir Lirik Şair*'in tamamlanabilmiş kısımlarıyla çevrilip yayımlanmasıyla (NLB) onun olgunluk dönemi çalışmalarının başlıcaları, ilk kez, İngilizceye kazandırılmış bulunuyor. Benjamin'in gerek kendi ülkesinde, gerekse dış ülkelerde bu denli önem kazanmış olmasına karşın, birkaç çalışma bir yana, ciddi ve titiz bir Benjamin eleştirisi yapılmış değildir. Sol, Benjamin'le, daha çok, ona sahip çıkmak isteyenlerin ve onu mistik bir yaklaşımla yorumlayanların elinden kurtarmak için ilgilenmiş ve benimsemiştir. Sağ'ın Benjamin'le ilgilenmesi ise, Benjamin'in geliştirdiği düşüncelerin ortodoks nitelikteki tarihsel materyalist çevrelerin eline geçmemesi için olmuştur. Her iki tarafın bu il-

gilenme biçimleri yüzünden, Benjamin'in gelişkinleşme dönemindeki çalışmalarının ele alındığı eleştirilerin en iyilerinin, bugün bile, onun kendisinden daha genç yaşlardaki arkadaşı ve meslektaşı Adorno tarafından, Adorno'nun o yıllarda Benjamin'e yazdığı mektuplarda yapılmış eleştiriler olmasına şaşmamak gerekiyor. Adorno ile Benjamin arasındaki bu mektuplaşmalar, gerçekten, 1930'lar Avrupası'nda estetikle ilgili olarak yapılmış fikir alışverişlerinin en önemlilerinden biri olmuştur. Bu mektupların en önemlilerinden dördü ileriki sayfalarda yer almış bulunuyor; üçü Adorno'nun mektubu, biri de Benjamin'in 'cevabi' nitelikte bir mektubu. Bu dört mektuptaki tartışmalar, Benjamin'in, (sırasıyla) şu çalışmaları etrafında geçiyor: 1. Benjamin'in *Arkadlar* projesinin bir taslak özeti olarak 1935 yılında yazılmış bulunan "Paris –Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti" (İngilizce olarak *Charles Baudelaire: Yükselen Kapitalizm Döneminde Bir Lirik Şair* başlığı ile yayımlanan kitapta, ss. 155-70'de yer alıyor bu yazı). 2. 1936 yılında yayımlanmış bulunan ünlü çalışması "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü" (*Aydınlanımlar*'da, s. 219-53'te yer alıyor). 3. ve 4.'de ise onun *–kendisini açarak, kamuyu kendisinin müşterisine dönüştürür–* Özgün bir çalışması olan Baudelaire üzerine incelemesi "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i" (*Charles Baudelaire: Yükselen Kapitalizm Döneminde bir Lirik Şair*'de, s. 9-106'da yer alıyor).

Adorno'nun Benjamin'le ilk karşılaşması 1923 yılında, Frankfurt'ta olur. Sonraki yıllarda, bu ilk tanışmayı, gitgide gelişen bir dostluk izler. 1928 yılında, öyle anlaşılıyor ki, Benjamin, *Arkadlar* projesi üzerinde çalış-

malarına başlamıştır.* Bu konuda Adorno ile uzun uzadıya ilk tartışmasını 1929'da Königstein'da yapar. Aynı yıl Brecht ile de yakın arkadaş olur. 1933 yılında Naziler iktidarı ele geçirdiklerinde, Benjamin, Paris'e gider mülteci olarak. Adorno ise Oxford'da iş bulur. Ara ara Almanya'ya geldiği olur. Adorno'nun polis kayıtlarında Benjamin'inkilere oranla, pek öyle önemli şeyler yoktur. Benjamin'in yeni çalışmasıyla ilgili olarak

---

* Şunu ekleyelim: 1928 yılında Benjamin, Paris'tedir. Aragon'un 1927'de yayımlanan *Paris Köylüsü* romanını okumuştur. Romanın ilk bölümünde, Aragon, Paris'in o yıllara dek ayakta kalabilmiş pasajlarından biri olan *Palais Royal*'i anlatır. Orleans Dükü'nün Fransız Devrimi'nden önce yaptırdığı bu büyük binanın alt katındaki kapalı alanda devrim günlerinde her zümre ve sınıftan insanlar bir araya gelip, kamulaştırılmış bu özel mülkiyet mekânında siyasal nitelikte konuşmalar yapıyorlardı. 1789 Devrimi'nden sonra yapılmaya başlayan ve 1830'larda sayıları onbeş-yirmiye çıkan 'arkadlar'daki özel mülkiyetin kamuya gösterilmesi, hem de kendini kamunun kullanımındaymış gibi gösterebilmesi ise, devrim günlerinden farklı bir özel mülkiyet mekânının kamuya açılma biçimi oluyordu. Palais Royal'in devrim günlerindeki halka açılmasından çok farklıydı bu yeni biçim.

Bu bina 1930'lara doğru yıkılmış, acı bir şaka gibi, üzerinden geçirilen yeni bulvara Haussmann Bulvarı adı verilmiştir.

1920'lerde, gerçeküstücülerin önde geleni olan André Breton, işte bu *Palais Royal*'in ikinci katındaki odalarından birinde oturmuş. Aragon, gerçeküstücü olduğu günlerde buraya gelirmiş. Bu binadaki dükkânları; ilanları, eskiden kalma duvarlardaki yazıları, vb, derleyip, bu romanının birinci bölümüne almış. Resimlerini yaptığı da olmuş kimilerinin. 1928'de Benjamin, Aragon'un bu romanını okurken, 20. yüzyıldaki algılama bunalımının ilk oluşumunu gerçekleştirdiği 19. yüzyılı anlatmak için başlayacağı çalışmada nasıl bir yöntembilim anlayışı içinde çalışması gerektiğini 'keşfeder!' Öylesine heyecanlanır ki, beş-on yaprak çevirdikten sonra (kalp hastasıdır) heyecanlanır, korkar, kitabı okumaya ara verir.

1935'te Adorno'nun yaptığı eleştiriler Kara Ormanlar'da yazılmıştır. ("Paris-Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti"ne yöneliktir bu eleştiriler). O sırada Benjamin, Sosyal Araştırma Enstitüsü'nden küçük fakat düzenli bir burs almaya başlamıştır. Enstitü'nün başında Horkheimer vardır. Enstitü, artık New York'tadır. 1930'ların sonuna dek Benjamin'in başlıca geçim kaynağı Enstitü'den aldığı bu burstur. Bir sonraki yıl Adorno, Benjamin'in sanat ürünlerinin teknik olanaklarla yeniden-üretimiyle ilgili çalışmasının daktiloya çekilmiş yayım öncesi metnini alır. Bu çalışma üzerine bir değerlendirme yapar. Benjamin'in bu incelemesi, 1936 yılının başlarında, Enstitü'nün yayın organı olan *Zeitschrift für So-*

Şunu 'keşfetmiştir:'

1. Aragon, gerçeküstücü olarak, *Palais Royal*'in duvarlarındaki, odalarındaki, dükkânlardaki eskiden kalma bütün simgeleri, imge-izlerini, nesneleri betimlemiş, resmetmiştir. Geçmişin, artık tümüyle yok edilmekte olan eski günlerdeki ampirik algılama biçiminin izlerini 'yakalamış' ve bunları saklamanın yolunu bulmuştur.

2. Ama, Aragon, bunların, 'bolluk' ve '*emancipation*' vaadinin henüz açıkça kısıtlanmadığı kapitalizmin ilk yükselme döneminde değişik sınıflardan insanların ortaklaşa gördükleri, fakat değişik kesimdeki insanların farklı arzu-imajlar olarak gördükleri rüyaların simgeleri, imgeleri, metaforları olduğunu fark edememiştir. Yani, bu arzu-imajların *tarihsel nitelikte* olduklarını; *bunların ifade ettikleri anlamları ortaya çıkarmak için*, bu *tarihsel-oluş* niteliklerini göz önünde tutarak, felsefi düzeyde (analitik düzeyde) irdelenmeleri gerektiğini fark edememiştir. Benjamin, bu nedenle, önce, Aragon'un yaptığı veritoplama işindeki gibi filolog'un ampirik yöntembilim anlayışı içinde çalışmayı; sonra da, analitik düzeyde yorumlama için diyalektik materyalizmin yöntembilim anlayışı içinde çalışmak gerektiğini kararlaştırmıştır. Kendisinin yapması gereken işin, çalışmasında, bu iki farklı yöntembilim anlayışını ardı ardına kullanmak olduğuna karar vermiştir (Ü.O.)

zialforschung'da yayımlanır. Yılın bitimini izleyen 1937-1938'in ilk aylarında Adorno ve Benjamin, San Remo'da bir kez daha buluşup konuşurlar. Adorno, artık Amerika'ya kesin dönüş yapacaktır. Şubat 1938'de Amerika'da çalışmaya başlayan Enstitü ile yeniden anlaşma yapan Adorno, Amerika'ya yerleşecektir. Yolculuk öncesinde San Remo'daki buluşmalarında uzun uzun konuşurlar birkaç kez. Aynı yıl, daha sonraki aylarda Benjamin, Baudelaire üzerine yapmayı planladığı çalışmanın ("Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i"nin) bitirebildiği üç bölümünü *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayımlanması için New York'a (Enstitü, New York Üniversitesi'nde bir binada yerleşmiş, çalışmalarına başlamıştır- Ü.O.) gönderir. Adorno bu metne itirazda bulunduğu yanıtında Enstitü'nün bütün üyeleri adına konuştuğunu da belirtir. Yazının *Zeitschrift*'e girmesini önler.* Adorno'nun eleştirilerini karşılamak için Benjamin bu yazısının bir kısmını yeniden yazar. Bu yeniden yazılan kısım Enstitü'nün dergisinde "Baudela-

* Horkheimer'in başkanlığında New York Şehir Üniversitesi'nde bir binada çalışmaya başlayan Enstitü, New York Üniversitesi'ndeki Amerikalı sosyal bilimcilerden, o sıralar, çekinmektedir. Enstitü üyeleri, bir ara, dergiyi ve diğer çalışmalarını Almanca yayımlamayı daha güvenlikli bulurlar. New York Üniversitesi'ndeki sosyal bilimciler, Simmel'in öğrencisi olarak Amerika'ya dönüp Chicago Üniversitesi'nde ilk sosyal bilimler bölümünü kuran Park'ların öğrencileridir. Bu ikinci kuşak Amerikalı sosyal bilimciler, Simmel'in sosyolojisini bile sosyolojik yanlarından yoksunlaştırarak, 'psikoloji' sayılacak yanlarını öne çıkaracak denli tutucudurlar. Kıta geleneğinden Amerikan sosyal bilimlerinde kopma bunlarla olur. Frankfurtçular, işte, bunlardan çekinirler. Başlarına iş açmak istemezler. Pek konuşmazlar kimseyle (ü.o.)

ire'deki Bazı Motifler Üzerine" başlığıyla 1939'da yayımlanmıştır. (*Charles Baudelaire*'de, s. 107-154'te yer alıyor bu metin.)

Daha sonraları Benjamin tarafından yazılan önemli bir çalışma da, ölümünden birkaç ay önce yazımını tamamladığı, "Tarih Felsefesi Üzerine Testler" olmuştur. Bu çalışmanın genel olarak Frankfurt Okulu'nun, özel olarak da Adorno'nun entelektüel gelişmesi üzerindeki etkileri ilerde ele alınacaktır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1950'lerde, Benjamin'in *Schriften*'inden *(Tüm Yapıtları)* ilk iki cildi yayına hazırlama işini Adorno yüklenmiştir. Ayrıca, Adorno, *Briefe*'nin de yayımlanmış iki cildinin yayına hazırlanmasına da editör olarak katılmıştır. 1950'lerden on yıl sonra, Adorno ile Benjamin arasındaki tartışmalar yeniden ele alınmaya, bunlar üzerinde yeniden durulmaya başlanmıştır. O sıralar öğrenci hareketi gelişmektedir ve Alman Marksizmi yeniden canlanmaktadır. İşte bu sıralarda Batı Alman Solu'nda bu tartışmalarla ilgili polemikler başlamıştır. İlerki sayfalarda sunulan Adorno ile Benjamin arasındaki mektupları değerlendirirken, ne var ki, bugünün siyasal hayatından yola çıkarak geçmişi değerlendirmeye kalkışmak gibi bir yanlışlığa kapılmamak; bu iki düşünür arasındaki tartışmaları tarihsel ortamları içinde değerlendirmek gerekmektedir. Benjamin, Birinci Dünya Savaşı öncesi Berlin'inde yetişmiştir. Yeni-Kantçı felsefecilerden Rickert'in etkisi olmuştur Benjamin'in bu ilk yetişme döneminde. Yahudi mistisizmiyle de ilgilenmiştir bu döneminde. Kısa bir süre Siyonizm ile de ilişkisi olmuştur. Gene 1920'lerin başlarında Marksizm ile de ilgilen-

meye başlamıştır. 1926-27'de Rusya'yı gezmiştir. Alman Komünist Partisi'ne yakınlık duymuştur. Her zaman, asıl ilgi alanı, hep edebiyat olmuştur. Adorno ise, Benjamin'den on bir yaş gençtir.* Weimar Almanyası'nda yetişmiştir. Dinsel bir etki altında kalmadan yaşanmış bir çocukluktur bu. Adorno'nun asıl yetiştiği (formasyonu) alan müzik olmuştur. Müzik eğitimini Schönberg'in gözetiminde, Viyana'da yapmıştır. Felsefe alanındaki yetişmesinde Wilhelm döneminin *Lebensphilosophie*'sinden etkilenmemiştir. Siyasal bağlantıları yok denecek kadar az ve zayıf olmuştur. Sosyal Araştırma Enstitüsü ile ortak çalışmalarının süreklilik kazanması bile İkinci Dünya Savaşı'nın yaklaştığı günlerdedir. Benjamin'e yazdığı mektuplardan, burada, bu kitapta yer alan ilkini yazdığında Adorno 32 yaşındadır. Kültürel yönden, her ikisi de, gerek zaman yönünden, gerekse uzamsal olarak bazı başat referans eksenlerine sahiptirler –Proust, Valéry, Kafka vb. Bununla birlikte, Benjamin'in gerçeküstücü akımla kesintisiz bir ilişkisi ve yakınlığı olmuştur.** Gerçeküstücülüğün merkezi Paris'tir. Paris'i ise Adorno bilmemektedir.

---

* Benjamin 1892, Adorno 1903 doğumludur– (ç.n.)

** Daha önce belirttiğim gibi, gerçeküstücülerle ilgilenmesinde, onların, arzu-rüyaları derleyişiyle ilgilenmiştir. Ama, bu arzu-rüyaları, tarihsel/diyalektik olarak analiz edebilmek için gerçeküstücülerden çok daha gelişkin bir metodoloji kullanabilmiştir. İki aşamalı bir çalışma *design*'ını öngörüyordu: (a) önce, filolojik/ampirik veri toplama: (b) bunları diyalektik materyalizmin yöntembilimine göre, felse-fi düzeyde analiz etmek. (Bu konuda bkz.: Susan Buck-Morss. "Walter Benjamin: *A Revolutionary Writer*" I, II, NLR., s. 128 ve 129, Yıl 1981; ve Adorno'nun 1957'de yayımlanan *Prizmalar*'ındaki "Walter Benjamin'in Bir Portresi" başlıklı yazısı (ü.o.)-

Adorno, yıllarca Viyana'da yaşamış biri olduğundan, psikanaliz konusunda Benjamin'e göre çok daha bilgilidir ve Freud'un önemini çok daha derinden kavramıştır. Nasıl, Brecht'le tanışmış olmak Benjamin'i kendi başına girseydi yapamayacağı derecede Marksizm ile dolaysız bir ilişki kurmaya yönlendirmişse, Benjamin'le aralarındaki iletişim de Adorno'yu, sonunda, kendi başına kendi yolunu izleseydi varamayacağı derecede devrimci bir materyalizme yönlendirmiştir, kuşkusuz bu etkileşimin diğer bir sonucu da, Benjamin'in Brecht'e yönelmesini, belirli bir oranda da olsa, Adorno'nun dengelemesi olmuştur. 1935-39 yıllarındaki Benjamin, Brecht ve Adorno arasındaki bu üç köşeli ilişkilerin giriftliği 1935-39 dönemindeki Adorno-Benjamin mektuplaşmalarına da ilginçlik kazandırmaktadır.

İlk mektup olan Adorno'nunki, beklenenin tersine, Benjamin'in henüz taslak durumundaki "Paris – Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti" incelemesini ele alıyor. Bu incelemede Adorno, daha çok, Benjamin'in nefes kesici güzellikteki ve nefis bir yazıcı üslubu ile kaleme alınmış metninin ardında psikolojiye yaslanan öznelcilik ve tarihsel bir bakış açısından yoksun bir romantizm bulunduğunu söylüyor. Eleştirisini bu noktada topluyor. Kayda değer bir görüş derinliğiyle. Adorno bu ilk mektupla Benjamin'in, Marx'taki meta fetişizmi kategorisini kullanırken bu kategoriyi değişim-değerinin nesnel yapısından çekip uzaklaştırdığını; böylece, bireysel bilincin yanılsamasına *(delusion)* dönüştürerek, bu olguyu görmezlikten gelinmeyecek bir biçimde öznelleştirdiğini işaret ediyor. Adorno'ya göre, Benjamin bununla da kalmayıp meta fetişizmini yanlış bir biçim-

de öznel bir 'rüya' olarak betimlerken, bundaki yanılsamayı düzeltecek bir 'kolektif' *bilinçdışılığın (unconscious)* varlığından söz ediyor. Bunun, arkaik 'mit'lerin korunduğu (muhafaza edildiği bir yer olduğunu ileri sürüyor. Adorno'ya göre, bu ikincisi Benjamin'in başlangıçtaki yanlışını hafifletmek şöyle dursun, daha da artırmaktadır. Çünkü, Adorno'ya göre, 'mit'lerin içine konumlandıkları kolektif bir bilinçdışı anlayışı* gerici öğeleri yazdığı yazıların her yerinde görülen Jung'un, Freud'dan, cinsellik alanından soyutlanmış ve bilimsel kavramları yok edilmiş bir başka Freud çıkarmak için giriştiği çalışmalarında ortaya attığı bir idea oluyordu. Konunun irdelenmesinde psikanalizin doğru bir biçimde kullanılmasındaki başarısızlığı, Adorno'nun değinip geçerken işaret ettiği gibi, Benjamin'i *Art Nouveau*** akımını fazlasıyla önemsiz görmeye sürüklemiş bulunuyordu. Adorno ise *Art Nouveau*'yu, erotik *emancipation* yönündeki temel itkisi *(impulse)* nedeniyle savunuyordu. Aynı anda, Benjamin'de örtük bir biçimde 'mit'lerin hâlâ geçerli (değerli) sayılmakta oluşu da, Adorno'ya göre, bir yandan yitirilmiş bir toplumsal masumiyetin yaşandığı dönem sayılan 'Doğa ile İnsan'ın birlikteliğinden söz eden romantik bir nostaljiye yol

---

* "Mitlerden oluşan bir kolektif bilinçdışı anlayışı" diye de karşılanabilir. (Ü.O.)

** *Art Nouveau:* 19. yüzyıl sonu estetiğini dile getiren akımlardan biri. Endüstri öncesi sanat ortamına özlemci, romantizme ve simgeciliğe yönelimli; fakat, sanayi toplumunun gereksinimine ve beğenisine de 'kulak veren', modernleşmenin karşısında nostaljik ve egzotik şeylerle ilgilenmelerde yumuşatıcı çözümler arayan bir akım. Kendinden sonraki *Bauhauss* akımına da uzanan etkileri olmuştur. (ü.o.)

açabilecekti. Ya da bunun tam tersine, ütopyacı bir sınıfsızlık durumunun, hem de ütopyacı görüşlerdekinden bile sınıfsız (kötü anlamda) bir durumun romantik bir nostaljisine yol açabilecek gibiydi. 'Mit'lere bu denli aşırı bağlanma, ister istemez, 'tarih'in karşısında eleştirellikten yoksun bir tutuma, ilgisizleşmeye yol açabilecekti. Adorno, uyanık bir gözle baktığı Benjamin'in bu metninde arketipsel bir biçimde kullanılan "ilk zaman" ve "son zaman" cümleciklerinin *exposé*'nin içinde çok sık geçmekte oluşuna da vurguda bulunmaktaydı. Bunların bu denli sık kullanılmakta oluşu, Adorno'ya göre, Benjamin'in tarihe yaptığı göndermelerin, görünüşteki doğruluklarına karşı, fiilen yanlış oldukları yolunda eleştiride, itirazda bulunmayı gerektiriyordu. Üstelik, bu itirazlar somut tarihsel temellere dayanan ve birkaç noktayla sınırlı kalmayan itirazlar oluyordu.

Bu itirazlardan en başta geleni, meta üretiminin Baudelaire'in döneminden birkaç yüzyıl öncelere kadar uzanan bir geçmişe sahip oluşu ve kapitalizmin gelişmesi olgusunun içinde manifaktür dönemiyle birbirlerinden dikkatle ayırmak gerektiğiydi. İkinci İmparatorluk'ta, diyordu Adorno, Paris *arkadlarının* egzotik malların teşhir edildiği kapalı çarşılar *(bazaars)* olarak yüklendikleri rol ile Bonapartist rejimin denizaşırı serüvenleri arasında ilişkiler kurulabilse de, işçi sınıfının 1830'dan sonra siyasal bakımdan artık hep edilgin bir durumda kalmış olduğu söylenemezdi. Adorno'nun ayrıntılarla ilgili olarak pek çok eleştiride bulunması da aynı tutumun sonucu oluyordu: Örneğin, yapay bir yapı malzemesi olarak tuğlanın demir ve camdan ön-

ce kullanıldığını belirtmesi* ve snobluğun toplumsal bir olgu olarak *dandilik* ile karıştırılmaması gerektiğini söylemesi gibi. Sonuç olarak, Benjamin'e yaptığı genel nitelikteki tavsiye tarihsel yönden ve materyal kanıtlar bakımından daha dikkatli çalışmak ve ele aldığı kültü-

---

* Burada bir yanlış anlama var. Benjamin'in yapay yapı malzemesi olarak demirden söz etmesi demiryolu rayları ile oluyor ilk kez. Sonra da, demir ve cam malzemeyle dam/çatı yapımıyla ilgili olarak Arkadlar'ın çatısı böyle yapılabilmiştir. Bu ise, gökyüzünden pasajın içindeki egzotik bitkilere, ortalığa ve dükkânların vitrinlerindeki metalara gün ışığından bir hale kazandırıyordu. Arkad'ın kapalı mekânını, hem kapalı/hem açık bir mekân gibi görünen bir mekân haline getiriyordu bu çatılar. Sokak ve eviçi/kamusal ve özel iç içe yaşanıyordu demir ve cam ile yapılan bu çatı sayesinde. "Yapay yapı malzemesi" ile Benjamin'in anlatmak istediği 'yenilik' bu oluyor. 1830'larda, bu iki malzeme, arkadların yapımında kullanılıyor. Arkadlar'ın arazisini/binasını/pasajlardaki dükkânları hem özel mülk olarak elde tutma, hem de kamuya açılmış gibi gösterme olanağını da bu durum sağlıyordu. Bu bir aldanım, bir rüya, bir arzu-rüya oluyordu. Ama her sınıf aynı rüyada değişik istek-simgeleri buluyordu. Mülk sahibi sınıf mülkiyeti elinde tutmak için, sonsuza dek, etkin bir aldanım mekanizması bulduğunu sanıyordu. Mülkiyetsiz sınıf ise, kendini dükkân sahiplerinin 'müşterisine' ve sistemin inancısına çeviren arkadlardaki bu yeni özel mülkiyet biçimlenimini, mülkiyetin ortadan kalkacağı gelecekteki bolluk ve özgürlük günlerini haber veren bir arzu-rüya olarak görüyordu. Yoksa, tuğlanın, gerçekten demirden çok daha eski bir yapay yapı malzemesi olduğunu Benjamin de biliyordur. Kaldı ki, ilerki sayfalarda Adorno'nun mektubunda göreceğiz. Adorno da Benjamin'e tuğladan söz ederken, tam tamına, Perry Anderson ve buradaki diğer iki yazarın anladıkları gibi, çok kesin olarak, tuğlanın yapay bir malzeme oluşunu, yalnızca bu dar anlamda sormakta, hatırlatmakta değildir. Bir soru işareti var Adorno'nun mektubundaki ilgili satırda, parantez içinde. Benjamin'e soruyor sanki Adorno: "Doğru mu anladım, bilemiyorum ama, anladığım gibi dar anlamıyla yazmışsan bu 'ilk yapay yapı malzemesi' ibaresini, o zaman, ben de bu itirazları yaparım!..." (ç.n.)

rel biçimlenimlerin *(configurations)* nesnel temellerini ekonomik açıdan daha özenle irdelemek oluyordu.

Benjamin, bunun üzerine, başlangıçta çok kapsamlı bir çalışma olan *Arkadlar* projesinden bir kısmını Baudelaire üzerine ayrı bir kitap olarak hazırlamayı kararlaştırmıştır. Bu kitap üç kısımdan oluşacaktı: Baudelaire'in bir alegorist olarak incelendiği kısım; Baudelaire'in şiirini yazdığı Paris'in toplumsal dünyasının incelendiği kısım; ve şiirin ifade ettiği anlam ile sermayeyi sentezleştiren poetik bir nesne olarak metanın incelendiği üçüncü kısım.[1] 1983 yılında bu üç kısımlık çalışmanın ("Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i"nin) Benjamin'in tamamlayıp da Adorno'ya gönderdiği kısmı, ikinci kısım oluyordu. Bu çalışma, birçok bakımdan, Adorno'nun tarih yönünden ve materyalist nesnellik bakımından daha dikkatli olma şeklindeki eleştirilerini göz önünde tutarak yapılmıştı. Jung'un etkileri denebilecek bütün izler ortadan kaldırılmış; meta fetişizminin ele alınışındaki bulanıklık giderilmiş; İkinci İmparatorluk döneminin belgelenmesi için kılı kırk yaran bir titizlikle kanıtlar toplanmış ve sunulmuştur. Adorno'nun, *Arkadlar* projesinin içinde ayrı bir kitap olarak hazırlanan bu "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i" çalışmasının yayın öncesi metnini okuduktan sonra gösterdiği tepki, ne var ki *Arkadlar* projesinin daha önce gördüğü bir *expose*'si olan "Paris-On-dokuzuncu Yüzyılın Başkenti"ne gösterdiği tepkiden de sert olmuştur. Bu ikincisindeki eleştirisinde Adorno, Benjamin'in incelediği konuyu ele alırken çok dar bir açı içinde kalmakta ısrar etmek ve bu dar çerçevenin

---

[1] Bkz.: Benjamin, *Briefe* II. s. 774.

içine bütün bir dönemin bir yığın ayrıntısını doldurmak yüzünden büyü ile pozitivizm arasına sıkışıp kaldığını söylüyor; bu yüzden de, yanlış bir değerlendirmeye vardığını ileri sürüyordu. ("Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i"nin ikinci kısmına; yani, Baudelaire'in şiirini yazdığı Paris'in toplumsal dünyasının incelendiği kısma yönelik Adorno'nun bu eleştirileri –Ü.O.) Benjamin'in Marksist bir teorileştirme çabasından yoksun olduğunu söyleyerek, okuduğu bu metinde, İkinci İmparatorluğun Paris'i ile Baudelaire'in çalışmaları arasındaki ilişkinin keyfi ve bulanık bir görünüm içinde kaldığını ileri sürüyordu. Baudelaire'in edebiyatta yapabildiği işi gerçekten Marksist bir açımlama ile aydınlatabilmek Adorno'ya göre, dönemin toplumsal yapısının global bir değerlendirilmesi dolayımı ile olabilecekken, Benjamin'in metninde Baudelaire'in şiirini kendine özgü içeriği, dolaysız bir biçimde dönemin ekonomik *peri petia*'sına (olaylarına) indirgenmiş oluyordu. Benjamin'in olguları ve verileri hiç işlemeden, işin sanatına kaçmadan kataloglama yapar gibi bir araya getirmek için, 'perhizci' bir tutumla, teoriden kendini uzak tutmuş olması da, Adorno'ya göre, hem Benjamin'in bu işi çok daha iyi yapabilme yeteneğinden yararlanmasına, hem de tarihsel materyalizme zarar vermiş oluyordu. Benjamin ise, Adorno'ya yanıtında, haklı olarak, Enstitü'ye gönderdiği bu ikinci kısmın metninin *Baudelaire* çalışmasının diğer iki kısmından tecrit edilerek değerlendirilmesini doğru bulmadığını belirtmiştir. Baudelaire'in şiirinin ve Paris kentinin teorik değerlendirilmesinin, çalışmanın son kısmı olan üçüncü kısmında ele alınacağını; ve bunu bilerek böyle kurguladığını, çalışmanın bu yanını, Paris'e ait temaların tarih açısından ele

alındığı ikinci kısımda, bilerek dışarda bıraktığını söylemiştir. Ne var ki, Adorno, Benjamin'in sistematik bir teorik çalışma yapmaktan hiç hoşlanmadığını; baktığı dünyayı bilinmezliklerle dolu bulanık bir görünüşe büründüren iksiri damıtıp da şeffaf bir mayie dönüştürmekten kaçındığını söylüyordu ve bunda haklıydı da. Bunun da ötesinde, ya da yanı sıra, Benjamin'in ekonomik amprisizminde dinsel mistisizmin beklentilerinin de izleri vardı:* Nesneleri ismiyle çağırmaya duyduğu dinsel nitelikli saygısı ile, olguları *(Facts)* pozitivist bir biçimde görmesi bir birlik oluşturuyordu. Bunda, analitik bir açıklamaya yönelme yerine, sıradan insanın algılamasındaki zihni yorucu 'sayılama' *(enumeration)* ile yetinme eğilimi rol oynuyordu.[2] Adorno'nun, Benjamin'in çalışmasında ezoterik bir mistisizm ile ezoterik bir materyalizmin oluşturdukları ikili baskının yol açtığı entelektüel bir kısıtlanmışlığı fark etmesi çok büyük eleştirel yetenek ve ustalık gerektiren bir başarıdır.**

---

* İngilizcesinde *"religious superstition"* deniyor. Fakat böyle çevirmek daha doğru görünüyor (Ü.O.)

2 Öte yandan, Simmel'den yapılan bir alıntının işaret ettiği üzere, Adorno'ya göre, *Lebensphilosophie*'nin romantik bazı düşüncelerinden de tam olarak kurtulabilmiş değildi metin. Benjamin daha sonraları, Simmel'in bu ilk dönemdeki etkilerini sebatla savunmuştur: "Simmel'e dikkatli bakmak gerekiyor: Kültürel bolşevizmin atalarından biri olarak saygı göstermenin zamanı gelmedi mi Simmel'e?" *Briefe* II, s. 808.

** Bu eleştirilerde de, Adorno'nun, henüz, çalışmanın yalnızca ikinci kısmını esas aldığını unutmayalım. Perry Anderson ve diğer iki yazar bence, Adorno'ya karşı daha hoşgörülü davranıyorlar. Bu tartışmalar için, Adorno'nun *Prizmalar*'ındaki (1957) "Walter Benjamin'in Bir Portresi"ni okumakta yarar olduğunu bir kez daha belirtmek istiyorum (ç.n.)

Fakat bununla beraber, Adorno'nun, kendisi ile Benjamin arasındaki teorik farklılığı ele alış tarzının fazla basiretli olmadığını da belirtmek gerekir. Benjamin'e onun *Arkadlar* çalışmasıyla ilgili olarak yazdığı her iki mektupta da Adorno'nun kendi düşüncelerinden kimilerinde ("diyalektik imaj" kavramına ilişkin, "cehennem" temasına ilişkin, ya da Jean Paul'dan yapılan alıntıya ilişkin düşünceleri örnek olarak gösterilebilir) ısrarla durması, tekrar tekrar notlar düşmesi, Benjamin'in ayrı bir yazar olarak kendi konusunu işlemekte bağımsız olması durumuna karşı saygılı bir davranış sayılamaz. Eleştirinin alışılmış, bilinen ölçütlerinin dışına çıkmak oluyor bu. Bundan daha önemlisi, Adorno'nun büyük ölçüde sorumlu olduğu, Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün, *Baudelaire*'i dergide yayımlamayı reddi olmuştur. Bu, duyarlılıktan yoksun ve haksız bir hareket olmuştur Benjamin'e karşı. Onu çok incitmiştir. *Zeitschrift* için izlenmesi gereken doğru yol, hiç kuşkusuz, bu incelemeyi yayımlamak ve bundan sonra da dergide eleştirel bir tartışma açmak olmalıydı. İki kişi arasında yazışmayla yetinmek yerine, okuyucuya açık bir tartışma ortamının oluşturulması yoluna gidilmeyişi, gerçekten, kötü olmuştur. Benjamin ise onu gerçekten üzen Adorno'nun eleştirilerine verdiği yanıtta, yazının yayımlanmasını, daha sonra, herkesin bu yazı üzerinde açık bir tartışmaya girişebilmesini istiyor ve öneriyordu. Paris'te herkesten uzak düşmüş, tecrit olmuş bulunan Benjamin kişisel koşulları bakımından da iyi durumda olmadığı için bu, onun için, gerçekten önemliydi.

Ama olaylar bu yönde gelişmemiştir. Benjamin'e bu şans verilmemiştir. Baudelaire çalışmasının bir kısmını yeniden yazıp geliştirerek "Baudelaire'deki Bazı Motif-

ler Üzerine"yi kaleme almıştır. Bu yazıda Enstitü'nün isteklerini göz önünde tutmuştur. Enstitü birkaç ay sonra bu yazıyı yayımlamıştır *Zeitschrift*'te.[3] Dikkat edilmesi gereken, bu yeni metnin, "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i"ndeki karşılıklı bağlantılı tarihsel olgular ve veriler arasında, teorik yönden sağlanabilenin çok üstünde bir ustalıkla yapılan yorumlamaya ve anlatıma oranla gücünden ve çarpıcı anlatımından çok şeyler kaybetmiş bulunuşudur. Bu yeni yazımda (versiyonda) Dilthey metinden çıkarılmıştır: Jung ve Klages –bu ikisi, Adorno'nun ilk mektubundaki sert eleştiriler yüzünden artık tam bir boy hedefi olarak ele alınmış gibidir– biraz fazla abartılmış olarak faşizmin düşünsel geleneğine ait sayılabilecek düşünürler olarak ilan olunmuş, Freud'a ise, *Beyond the Pleasure Principle*'deki "şok" nosyonunun yeni metinde yoğun bir biçimde kullanılmasıyla, çok geniş bir yer verilmiştir. Fakat ne yazık ki, bu nosyon, Freud'un son dönemlerindeki metapsikolojik çalışmaları arasında en başarısızlarından birinden alınmıştır ve üstelik Benjamin'in Freud'un bu çalışmasından yararlanması pek de yetkin bir biçimde olmamıştır. Kısacası, Adorno'nun Benjamin'in çalışması üzerine yaptığı eleştiri bu iki düşünür arasındaki tartışma açısından önemli ve dikkate değer bir katkı olmuşsa da Benjamin'in yaptığı çalışmayı yeniden ele alıp Adorno'nun eleştirileri açısından yeniden yazmasının sonucu, çalışmanın ilk versiyonunu aşma bakımından bu denli parlak olmamıştır. Ayrıca, Adorno'dan ve

---

[3] Adorno'nun, yazının bu yeni versiyonunu nasıl olumlu karşıladığını görmek için, onun 29 Şubat 1940 tarihli mektubuna bakılmalıdır. *Über Walter Benjamin*'de s. 157-61.

Enstitünün diğer üyelerinden gelen bu istek ve baskının koşullarını ağırlaştıran bir diğer nokta da New York'taki Enstitü'nün, 1938/1939'da, o dönemdeki Amerikan ekonomik çevrelerindeki karşı-devrimci ağır havanın etkisi altında bulunması, bu baskılar karşısında tutumunda bazı taktik düzenlemeler yapma yoluna gitmesi olmuştur. Benjamin'in ağır eleştiriye uğrayan ve Enstitü'nün dergisi olan *Zeitschrift*'te yayımlanmamasına karar alınan *Baudelaire* çalışmasının ilk versiyonu ise, Marx'ın 1840'lardaki profesyonel devrimci *conspirator*'lere ilişkin değerlendirmeleriyle başlamakta, sürekli olarak 19. yüzyıl Fransası'ndaki proletaryanın barikatlar arkasında verdiği savaşımlara göndermeler yapılmakta ve Blanqui'nin, kendi koşullarında, olumlanmasıyla bitmekteydi. İşte, ilk versiyona yönelik eleştirilerden sonra Benjamin'in değişiklikler yaparak yeniden yazdığı ve nihayet *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayımlanabilen bu ikinci kaleme alışta bu tür pasajların tümünün metin dışı bırakılması, bu açıdan, olağan karşılanması gereken bir değişiklik olmuştur. Bu bakımdan, eğer Paris'teki Benjamin "nesneleri adıyla çağırmaya" mucize bekleyen saf bir mümin gibi inanmak durumunda kalmakla eleştiriliyorsa; New York'taki Adorno ve diğerlerinin de selameti liberalizme arkalarını dayamakta buldukları için, bir sözü kendilerinden başka kimsenin anlayamayacağı saklı ve ürkek bir dil içinde söyleme ustalığında gösterdikleri diplomatlık nedeniyle eleştirilmeleri gerekir. New York'takiler, bilerek, "nesneleri adıyla çağırmaktan" uzak tutuyorlardı kendilerini.

Enstitü'nün bu eğilimi, daha önce de, bu ölçüde olmasa bile, Benjamin'in "Mekanik Yeniden-Üretim Ça-

ğında Sanat Yapıtı" başlıklı incelemesinin değerlendirilmesinde görülmüştür. Bu yazının 1936'da *Zeitschrift*'te yayımlanan versiyonununda "faşizm" yerine "totalitaryan doktrin", "ortaklaşmacılık" için "insanlığın yapıcı güçleri", "emperyalist savaş" yerine ise "modern savaş" denilmiştir. Ayrıca, Marx'a dolaysız bir göndermeyle başlayan *Giriş*'i ise, bütünüyle, metinden ayrı tutulup yayımlanmamıştır. Bu çıkarmalar, bu değiştirmeler, bu metin dışı tutmalar New York'taki Max Horkheimer'in işiydi. O sıralar Adorno, Enstitünün yönetiminde sorumlu bir konumda bulunmuyordu. Londra'daydı. Birleşik Amerika'ya gitmesine iki yıl kadar vardı. Londra'dayken, Benjamin'in bu makalesinin daktilo edilmiş suretlerinden biri özel olarak Adorno'ya da gönderilmiş bulunuyordu.

Adorno'nun bu makale üzerine yazıp Benjamin'e gönderdiği eleştiri derginin yayın işlerinden sorumlu yönetiminden gelen bir eleştiri değildi. Kendinden daha büyük olan Benjamin'in düşüncelerini anlayıp değerlendirmekte Adorno'nun eleştirel yetenek ve becerisinin en gelişkin örneği olmuştur bu eleştiri. Benjamin'in (mekanik yeniden-üretim olanaklarının kullanımıyla birlikte ortadan kalkmaya başlayan –Ü.O.) biricikliliğe sahip özgün sanat çalışmalarındaki 'hale'yi *(aura)* eleştirmesine, bunun burjuva kültürünün körelen bir kalıntısı olduğunu söylemesine ve sanatta yeniden-üretim olanaklarının genişlemesinin (sanat ürünlerinin yaygınlaşmasının –Ü.O.), kitlelerin sanat ürünlerine erişebilmesi açısından, ilerici bir işlevi olacağını ileri sürerek –ki, sinemada bunun artık gerçekleşmiş bulunduğunu söylüyordu– bu yeni olanağı olumlu bulmasına karşı, *avant-garde* sanatı savunmuş; tecimselleşmiş po-

püler sanata fazla güvenmenin yanlış olduğunu söyleyerek Benjamin'i eleştirmişti. Öte yandan, Adorno'ya göre, sanatın 'teknikleştirilmesi' Viyana çevresindeki atonal müzikte Hollywood komedilerindekinden hiç de daha geri değildi: *Avant-garde* sanatın kendi iç gelişmesi, bu sanatın 'üretim' mekanizmasını –yani, Benjamin'in endüstri haline gelmiş sinemanın büyük başarısı ve üstünlüğü saydığı üretim mekanizmasını– büyükarşıtı bir biçimde ortaya serecek düzeye varmış bulunuyordu. Ayrıca, gene Adorno'ya göre, Benjamin'in popüler sanat dediği sanatın büyüleyici haleden yoksun olduğu, hiç değilse her zaman için bunun böyle olduğu söylenemezdi. Popüler sanat ürünlerinin de 'halesi' olabiliyordu. Tersine, Adorno'ya göre, bu 'popüler' sayılan sanatın* başta gelen özelliği mimetik ve çocuklaştırıcı bir sanat oluşuydu. Özellikle Amerikan film endüstrisi

---

* Adorno, popüler sanatı, endüstri-öncesi popüler sanat ve endüstri-sonrasının popüler sanatı diye ikiye ayırıyor. Haklı olarak, günümüzün popüler sanatının, XIX. yüzyıl öncesindekinden çok farklı üretim ve tüketim koşulları olduğunu; günümüzün popüler sanatının yeniden-üretim koşullarının eski popüler sanata oranla çok daha fazla etkisinde olduğunu ileri sürüyor. Bu görüşünü *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ve 1950'lerde yazdığı çeşitli makalelerde daha ayrıntılı olarak anlatmıştır. Burada da, soruna bakışı bu açıdan oluyor. 1950'lerdeki yazılarından, bu konudaki en önemlisi için, bkz.: "Television and the Patterns of Mass Culture" *Quarterly of Film, Radio and Television*, Cilt 8, 1954, s. 213-235. Bu yazıda Adorno 1950'lerdeki kitle kültürünün 1850'lerdekinden farklı koşullar içinde bulunduğunu; içerik, iletişim araçları ve kitlenin toplumsal yapısı bakımından ortaya çıkan bu farklılığın en önemli yanının, günümüzdeki *unutma* telkininin niteliğinde ortaya çıktığını söylüyor. Bu telkin, günümüzde, açık ve yüzeyde hemen görülebilen mesajlarla değil, psiko-dinamik açıdan çok daha etkin olan, örtülü mesajlarda konumlandırılmakta, işlenmektedir, Adorno'ya göre (ü.o.)

en 'ilerici' görünen ürünlerinde bile burjuva ideolojisinin bir taşıyıcısıydı, bir iletkeniydi. Chaplin (Şarlo), yani 'Sol'un bir 'kült' olmuş yönetmeni bile, düpedüz, kendi içinde örtükleştirilmiş bir brütalizmi savunup aşılamakta; müzikal bir form olarak *Jazz:* Gelişkin ve kolektif bir müzik biçimi gibi görünmekle birlikte, gerçekte, manyetizma etkisi olan bir tekrarlamacılığa dayanmaktaydı. Bu nedenle, Benjamin'in söylediği gibi, sinema seyircisinin aldığı zevki, eğlenimi, ya da bir spor karşılaşmasındaki seyircinin bu işle ilgilenerek "bir şeyler öğrenme, bir şeylerden haberdar olma sevincini" estetik bir özgürleşim biçimi saymak had safhada romantizm sayılması gereken bir şey oluyordu. Benjamin'in bu düşüncesine, bu değerlendirmesine katıldıktan sonra, artık, ekonomik açıdan da, ilerdeki ortaklaşmacı toplumun, Marx'ın öngördüğü gibi, insanın yaratıcı tasarım gücünü ve duyarlığını yeni bir yoğunlaştırım yönünde özgür kılınmasını hedef almak yerine, eğlenme gereksinmesinin oluşumunun nedeni olan çalışma yorgunluğunu, çalışmanın yarattığı bıkkınlığı sürdürmekte karar kılması gerektiğini düşünmekten, kabul etmekten başka seçenek kalmıyordu. Siyasal yönden ise, Benjamin, Adorno'ya göre, Lenin'in kendiliğindenliğe (*spontaneity*) yönelttiği eleştirileri bile unutuyordu. Oysa, işçi sınıfının dolayımsız algılama içindeyken, yeterince teorik bilgiyle donatılmış değilken, yeni sanat formlarını kendisi için kullanabileceği, bunlardaki örtük potansiyeli kendisine yararlı bir biçimde harekete geçirebileceği yolundaki bir iyimserliğin, her şeyden önce, durup Lenin'in bu konudaki eleştiri ve uyarılarıyla karşılaşması, bunlarla hesaplaşması gerekmekteydi. Çağımızın estetik konusundaki tartışmalarının asıl

karara bağlanacağı yer de, Adorno'nun vardığı sonuca göre, devrimci hareket içinde işçiler ile entelektüeller arasında kurulacak ilişki sorununun çözümlenebileceği nokta olmak gerekti.

Adorno'nun bu eleştirilerinin bugün bile üzerinde durulması gereken çok haklı ve sağlam yanları olduğu söylenebilir. Açıkça anlaşılıyor ki, Brecht'in çizgisine yaklaşan Benjamin de bu yeni teknikleri üretim ilişkilerinden soyutlanmış olarak ele almakta; (kitlelerin yeni sanat 'form'larından aldıkları zevki, bundan buldukları eğlenimi –Ü.O.), bu yeni sanat 'form'larının üretimini belirleyen toplumsal koşulları görmezden gelerek idealize etmekteydi.* Benjamin'in kitlelerin bu yeni sanat 'form'larından aldıkları zevke, buldukları eğlenime *(distraction)* ilişkin teorisi, bunların olumlu yönde an-

---

* Adorno'nun bu eleştirileri, Baudelaire üzerine çalışmadan çok, Benjamin'in daha önceki çalışmaları olan "Üretici Olarak Yazar" ve "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü" için geçerlidir. Birincisinde Asja Lacis'le tanışmasının ve Sovyetler'e ziyaretinin öncesindeki devrimci romantizmin etkisi vardır. İkincisinde ise, burjuva kültür yaşamının bencilliğine ve kitleler açısından 'inhisarcı' oluşuna tepki gösteren Benjamin'in, biriciklik 'hale'sini yitirten mekanik yeniden-üretimin kitlelere sanat ürünlerine daha kolay erişebilme (elde edebilme) olanağı sağlayacağı yolundaki coşkusal umutlarının etkisi olmuştur. Kitle toplumu ve kitle kültürü yaşamı içinde kitlelere dönüşen işçi ve emekçi kesimden insanların 'sanat' ürünlerinin ucuz yeniden-üretimlerine değil de, 'sanat'tan beklenen özgürleşimci işlevleri yüklenmesi söz konusu bile edilemeyecek olan edilginleştirici, eblehleştirici, eğlenimci, bürütalleştirici, tekdüzeleştirici, frapan, cırtlak, işveci, sulu gözlü, şiddet telkin edici sözde-sanat ürünlerine yöneltebileceklerini, yöneltilebileceklerini düşünmemiştir. Fakat hemen belirtelim ki, 1920'lerde bu tür 'teknolojik iyimserlik' çok yaygındır. Adorno ise, bu konularda çok daha dikkatli, kuşkucu, uyanık. Daha sonraları Benjamin'de de bu safça teknolojik iyimserlik kalmayacak -

lamlı gelişmeler sayılması gerektiği yolundaki teorik yaklaşımı, bütün 'form'larıyla, daima pratiğe yönelik amaçlar güden ve bu nedenle tiyatro, sinema, şiir ve resimden daha farklı bir biçimde ele alınması gereken mimariden devşirilmiş bir genellemeye dayanmaktaydı. Onun bu retoriğine karşılık Adorno'nun estetik yoğunlaşımın eskiden beri geçerliğini sürdüren normlarda ısrar etmiş olması, bugün için de, daha geçerli bir değerlendirme, daha doğru bir anlayış sayılmalıdır (nitekim, onun Şarlo'nun ilk bakışta içyüzü anlaşılamayan fakir ve düşkün insan görünümüyle oynayışındaki hikmete daha o sıralarda işaret etmiş olmasının haklılığını da ancak bugün anlayıp kavrayabiliyoruz.). Ama, öte yandan, Adorno'nun kendisinin yaptığı *Jazz* irdelemesi –ki, bunu Benjamin'in sinema filmiyle ilgili irdelemelerinin karşıtı bir örnek olarak gösteriyordu– düpedüz çok dar görüşlü ve zamanın gerilerinde kalmış bir değerlendirme olmuştur. *Jazz*'ın estetik bir form olarak dinamiğini *Jazz*'ın yalnızca 1930'lardaki *Swing* evresi içindeki durumuyla ele aldığı için, irdelenmesinde odak noktası haline getirdiği yaygınlaştırılmış ve uyuşturucuya dönüştürülmüş bir tekrarlanmacı temanın, ana motifin, melodik tümceciğin *(phrase)* çok ötelerinde bu formun geçmişindeki ve geleceğindeki diğer

---

tır. O da, yeni teknolojik olanakların getirdiği yeniden-üretim olanaklarının sağlayacağı kültür yaygınlaşmasının, tek başına, özgürleşim getirmeyeceğini söyleyecektir. Hatta, "doğal gelişme yönünden alıkonulmuş teknolojinin" getireceği bu yeni kültürün yaşamı zenginleştirmek yerine, yaşamın estetize edilmiş bir ölü-replikasını getireceğini; inorganik-olanın organik olan üzerindeki tahakkümünü perçinleyeceğini söyleyecektir. Bu konuda, bkz: Walter Benjamin, *"Alman Faşizminin Kuramları"* ve *"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler."*

öğelerin işlevini gözden kaçırmıştır. Yani, Benjamin'in yaşanan dönemin tecimsel-popüler sanatının ilerici bir gelecek olarak vaat ettiklerini gereğinden fazla önemseyip vurgulamış olmasına karşılık, Adorno da o dönemin *avant-garde* sanatını gereğinden fazla önemsemiş ve vurgulamış bulunuyordu. Aslında, Benjamin'in söylediklerinde de Adorno'nun söylediklerinde de, ilerki yıllarda kendini açığa vuracak bir tutuculuğun işaretleri vardı. Benjamin'in, "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Çalışması" (ürünü), açıkça, sinemada sesli filme geçiş karşısında hüzünleniyor ve sessiz filmin devrinin bitişine ağıt yakıyordu. Adorno ise, daha sonraki yıllarda ortaya çıkan elektronik müzik karşısında heyecan duyamamış, bu gelişmeyi olumlu karşılayamamıştır. İkisi de, ele alıp tartıştıkları iletişim araçlarındaki fiili gelişme noktalarının önemli ölçüde gerilerinde kalmıştı. Bu durum, Benjamin'in de, Adorno'nun da her şeyi egemen konumdaki gücüne bağlamakta biraz fazla aceleci davrandıkları 'tekniğin' bu işlerdeki yerini ve doğasını açıklamakta öne sürdükleri görüşlerin bulanık ve muğlak kalmasına neden olmuştur. Adorno, mekanik yeniden–üretim olanaklarındaki gelişmelerin sanat ve sanatın alımcısı/tüketicisi üzerindeki etkilerini incelerken, düpedüz, işe, hiçbir ayrım yapmaksızın, bütün sanat formları için geçerli 'norm'lar arama açısından bakmıştır. Benjamin ise, bu soruna, hep mekanik yeniden –üretimdeki yenilik açısından bakmıştır. Ne var ki, bu dar anlamda teknik yeniden– üretim, en azından, Rönesans döneminin yeniliği olan matbaacılığın başlangıcından beri var olan bir yenilikti. Bu nedenle, Benjamin'in mekanik yeniden üretim olanağının ortaya çıkışının çağdaş sanat için devrimci nitelikte bir yenilik olduğu

yolundaki savını sürdürebilmesi açısından, mekanik yeniden –üretim anlayışını yalnızca dağıtımında değil, üretiminde de yeniden– üretimin (çoğaltmanın) söz konusu olduğu sinemayla sınırlı tutması gerekiyordu denebilir. Genel olarak değerlendirecek olursak, her sanat 'form'unun (şiir, roman, sinema, resim gibi– Ü.O.) kendine özgü teknik öğelerinin ayrı ayrı ele alınmasını sağlayabilecek farklılaştırımcı *(differential)* bir tarihsel analiz yapma gereğine ne Benjamin tam olarak uyabilmişti ne de Adorno. Her ikisi de irdelemelerinde, incelediklerı olgunun kendilerince önemli saydıkları nedenlerinden birini, diğer olası nedenlerin aleyhine, fazla vurgulayıp öne çıkarmış bulunuyordu. Gerçekte ise, her ikisinin de inceledikleri iletişim araçları yalnızca düzenli ve simetrik–olmayan bir biçimde gelişmiş olmakla kalmamış; her ikisinin de inceledikleri bu iletişim araçları –müzik ve film– ikisinin de fark edemediği ölçülerde, 'üst' ve 'alt' kültürlerde, *avant-garde* ve 'popüler' sanat alanlarında son derece karmaşık ve çeşitlenmeler içinde diyalektik ilişkiler oluşturacak düzeye gelmiş bulunuyordu. Benjamin'in sinema filmlerinden beklediği sinema zevki ve eğlenimi, ancak çok gelişkin bir *intelligentsia* seçkinleri tarafından gerçekleştirilmek üzereydi. Ama, Benjamin'in *Cahiers du Cinema*'dan da hoşlanıp hoşlanmayacağı akla gelebilecek bir sorudur. Öte yandan, Adorno'nun hiç hoşlanmadığı *Jazz*, az bir süre sonra, Adorno'nun 'ciddi' müzik için önerdiği atonaliteye doğru gelişmek üzereydi. Resim sanatı ise, bambaşka süreçlerden geçerek, resimli-roman, çizgi-roman ve reklamcılık motiflerinin gerektirdiği yenilikleri benimsemek üzereydi. Kala kala, belki de, estetik haz amacıyla yapılan tek sanat olarak, dans-

taki kullanım-değeri yönünden, *rock* müziği kalıyordu. Öte yandan, edebiyat, belki de 'dil'deki vazgeçemediği incelikleri nedeniyle, 'popüler' ve 'öncü' türler arasındaki alaşımlaşmaya karşı en dirençli sanat etkinliği olarak kalacaktı.

Ne her gün bir görünümüyle eskiyip bir başka görünümüyle yenileşmek durumundaki modernizmden yana olmak, ne de her yandan kuşatılmış gelenekselciliğin hüznünü yaşamak yetiyordu bu birbiriyle uyuşmaz tarihsel değişimleri izlemeye. Sermayenin etkisi altına girmiş ve bu durumundan kurtulamamış bütün bir kültür yaşamının ister sözde ileri kesiminde, isterse, sanki gerçekten popülermiş gibi görünen kesiminde olsun, her iki kutupda da hiçbir estetik etkinlik alanı kalmamıştı ki kültürün bu yeni koşulları altında bulunmasın. Adorno'nun bu durumla ilgili olarak söylediği şu kısa, ama çok anlamlı söz bugün de geçerli görünüyor: "Bunların her ikisi de, hâlâ bir araya getirilip bütünleştirilememiş aynı özgürlüğün noksan bırakılmış yarılarıdır." 1970'lerin değişik kültürel yaşamı, 1930'ların bu iki teorisyeninin tartışmalarından çok daha başka ufuklara varmış bulunuyor. Bazı belirli disiplinlerdeki huruç hareketlerine rağmen, Adorno ile Benjamin arasındaki tartışmalardaki temalar henüz Marksist estetik teoride genel nitelikte bir gelişme ile aşılabilmiş değil. Aşağıda sunulmakta olan mektuplaşmalar, ikisi de çok özgün birer yazar ve Alman düzyazınının ustası olan Adorno ile Benjamin arasındaki diyalog, günümüz için de, işte bu nedenledir ki, entelektüel açıdan olduğu kadar edebiyat açısından da hâlâ çok büyük bir önem taşıyor.

I

Walter Benjamin'e Mektuplar

Theodor Adorno
Harnberg, Kara Orman
2 Ağustos 1935

Aziz Benjamin:

Bugün izin verirsen, uzun uzadıya çalışıp incelediğim ve ayrıca Felizitas[1] ile birlikte üzerinde durup tartıştığımız senin makalenin yayın öncesi son yazımını ele alıp görüşlerimi sana yazmak istiyorum. Burada yazacağım görüşlerime Felizitas da bütünüyle katılıyor. Öyle sanıyorum ki, her ikimiz için de çok önemli olan sorunlara bir an evvel başlamamı ve düşündüklerimi tam bir açıkkalplilikle yazmamı konunun önemi açısından –ki senin de bildiğin üzere bu konuyu ben de gerçekten önemli sayıyorum– uygun göreceksin. Ama eleştirel görüşlerime geçmeden önce bir giriş niteliğinde olmak üzere şunu belirteyim ki, bu çalışman, yöntemi gereği, kısa bir özetleme ve kısa bir 'düşünce silsilesi' ile söz edilebilecek (temsil edilebilecek) bir çalışma değilse de, gönderdiğin bu taslak durumda bile elimdeki metin bana çok önemli görüş ve düşüncelerle *(ideas)* dolu bir metin olarak göründü. Bunlar arasında özellikle vurgulamak istediklerim ise, "bırakılmış izlerin kalıntısı olarak yaşamak, koleksiyon meraklısına

[1] Felizitas, yazarın karısı olan Bayan Gretel Adorno'dur.

ilişkin sonuç niteliğindeki sözlerin ve nesnelerin kullanılır olmanın azabından kurtarılması"na ilişkin görüşlerin oluyor. Şairin bir yorumlanması olarak Baudelaire bölümünün özeti diye yazdıkların ve sayfa 172'deki *Nouve-auté* kategorisini ele alışın da son derece etkileyici.[2] Diyeceğim o ki, senin de tahmin edeceğin gibi, eleştirilerimde bu gibi bölüntülerin oluşturduğu bileşik bütün içinde 19. yüzyılın prehistoryası, diyalektik imaj ve mit ve modernizmin iç içe biçimlenimleri üzerinde duracağım. 'Maddi' ve 'epistemolojik' sorunlar arasında her zaman bir ayrım gözetmeden yazacağım. Bunun nedeni, taslak çalışmanın dış görünüşünün örgütlenmesiyle ilgili olmadığı yerlerde, bütün görebildiğim yanlarıyla, bizzat senin metninin de, felsefi içeriğinin işlenişinde, maddi sorunlarla epistemolojik sorunlar arasındaki antitezi ortadan kaldırmış oluşudur (her ikisinde de diyalektiğin en son geleneksel kullanımını görüyoruz).

Görüşlerimi sunmaya, sayfa 159'daki özdeyişinle başlayacağım. Şöyle diyorsun: *Chaqué époque rêve la suivante* (Her çağ kendinin ardılını düşler). Bu özdeyişin, bana, eleştirilerimin ana eksenini teşkil edecek olan senin 'diyalektik imaj' teorinin çevresinde 'diyalektik-olmayan' bir tümce olarak kristalize olmuş bulunan ve iyi incelenip yanlışlığı gösterildiği takdirde, senin diyalektik imaj teorinin de berraklık ve açıklık kazanmasına imkân tanıyacağı bir tümce gibi görünüyor. Çünkü bu tümce üç şeyi içeriyor: Kolektif bir bilinç de olsa bu-

[2] Bütün sayfa göndermeleri *Arkadlar Projesi*'nden yayımlanan yazılardan oluşan ve İngilizcede 1973'de çevirisi yayımlanan *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*'e göredir.

rada söz konusu olan, diyalektik imajı bilincin bir içeriği olarak sayman; bu diyalektik imaj dediğin kavramın dolaysızcasına –hani neredeyse gelişmeci bir anlayışın uzantısı diyeceğim– bir ütopya olarak görülen gelecek ile bağıntılı oluşu ya da böyle bir bağlantılı olmaya teşneliği; ve bu bilincin içeriğinin kendine konumladığı özne olarak bir 'çağ' nosyonu. İçrek *(immanent)* diyebileceğimiz nitelikteki bu diyalektik imaj anlayışın temel gerçekliğine olduğu kadar öznel nüansına saldırmayan bir basitleştirmeye yol açacağı için, yalnızca, kavramın mahiyeti bakımından teolojik nitelikte de sayabileceğimiz başlangıçtaki gücünü tehdit etmekle de kalmayacak; senin uğruna teolojiyi feda ettiğin, o, toplumsal hareketi çelişkinlik içinde kavrayıp muhafaza etmende de yetersiz kalacaktır. Bu, bence, son derece önemli görünüyor.

Diyalektik imajı bir 'rüya' olarak bilincin içinde konumlandıracak olursan, bence yalnızca kavramın büyüsünü soyup çıkarmış ve topluma uyumlandırmış* olmakla da kalmayıp diyalektik imajı, bu imajı, materyalist açıdan meşru kılacak olan, nesnel nitelikteki özgürleştirici gücünden de yoksun kılmış olursun. Metanın fetiş karakteri bir bilinç olgusu (verisi) değildir; daha çok bu, diyalektik bir olgudur; yani diyalektiğin en önemli özelliğinin gereği olarak, bilincin üretiminde bu olgunun oynadığı; buna karşılık bilincin ya da bilinçdışılığında metanın fetiş karakterini bir rüya olarak oluşturup ortaya koyabilmesi; böylece, bilincin ya da

* Rüyanın öznel yanını, toplumsal bilinçaltına yaygınlaştırmış olma anlamında. (Ü.O.)

bilinç-dışılığın da, aynı ölçüde, metanın fetiş karakterine arzular ve korkular biçiminde yanıtlar vermekte oluşudur. İşte, metanın fetiş karakterinin tam da bu diyalektik gücüdür ki, senin içrek nitelikteki diyalektik imaj sunumundaki replika realizmi *(sit venia verbo)** içinde yitirilmiş oluyor. *Arkadlar* projenin o nefis ilk yazımındaki anlatımında olduğu gibi ifade edecek olursak, şöyle: Diyalektik imajı, yalnızca, fetiş özelliğinin kolektif bir bilinç içinde algılanma tarzından ibaret bir şey sayacak olursak, Saint Simoncuların metalardan ibaret bir dünya beklentisinin de gerçekten yalnızca bir ütopya sayılması gerekecek; oysa bu ütopyanın aynı anda bunun tersi de demek olduğunu –yani bir 'Cehennem' olarak 19. yüzyılın diyalektik bir imajı da olduğunu– söyleyemeyeceğiz. Oysa, Altın Çağ denen şeyin beklentisinin aslının ne olduğunu bize gösterecek olan, tam da, bu ikincisi olmaktadır; ve bu iki yanlı değerlendirebilme; yani, aynı anda hem 'Yeraltı', hem de 'Arkadya' anlamlarıyla değerlendirebilmedir ki bize Offenbach'ın yorumlanması için gereken perspektifi kazandıracaktır. Altın Çağ'ın hem bir 'Cehennem', hem de bir 'Cennet' olarak iki yönüyle algılanabilmesi Offenbach'ın açıkça ifade edilmekte olan kategorileridir ve Offenbach'ın enstrümantasyonunda bunun ayrıntılı bir biçimde aranıp izlenmesi, değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun içindir ki, metninde 'Cehennem' kategorisinin bir yana bırakılmış olması; özellik-

* Burada Adorno, dar anlamıyla, "Tanrılar bu sözü söylememe izin verirlerse" diyor. Bizim anladığımız anlamıyla, "tabirimi mazur gör..." oluyor (Ü.O.)

le, kumarbazla ilgili o enfes kısmın çıkarılmış olması (ki, onun yerine koyduğun spekülasyon ve şans oyunlarıyla ilgili pasaj doyurucu olmuyor), yalnızca görkemli bir kısımdan yoksun kalmanın da ötesinde, diyalektik yönden tutarlılığın sağlanabilmesi açısından da bence bir kayıp oluyor. 19. yüzyıl için bilincin içrek oluşunun taşıdığı önemi göz önünde tutmak gerektiğini unutmamın olanaksızlığını bilirim. Ama, diyalektik imaj kavramı bundan çıkarsanamaz; çünkü, bir *intérieur* olarak bilincin içrekliği, yabancılaşma olarak 19. yüzyılın bir diyalektik imajıdır. Bu noktada benim Kierkegaard üzerine kitabımın ikinci bölümündeki değerlendirmemi hatırlatmak zorundayım.[3] Yani, bence, diyalektik imajı bir rüya olarak bilincin içine konumlamamak, rüyayı diyalektik inşaası içinde dışsallaştırmak ve bilincin içrekliğini realitenin netleşmemiş bir biçimlenimi *(constellation)* saymak; yani, 'Cehennemin' insanlığı ile yeryüzüne indiği astronomik bir evre saymak gerekiyor. Bana öyle geliyor ki, 'Tarih'i bir tarihöncesi olarak algılayabilmek, işte, ancak, yıldızların arasında yapılacak böyle bir gezinin haritası aracılığı ile olanaklıdır.

Şimdi, aynı itirazımı, diyametrik olarak tam tersi bir noktadan, bir kez daha yapayım. Diyalektik imajı içrek bir imaj olarak ele alabilmek için (ki ben bunun karşıtı olarak, olumlu bir terim kullanarak, senin daha önce kullandığın 'model' kavramını öneriyorum) 'en eski'

---

[3] Adorno, önemli çalışmalarından ilki olan, *Kierkegaard–Konstruktion des Aesthetischen* (Tübingen 1933)'den söz ediyor. 1929-30'da yazdığı bu kitapta Kierkegaard'ın öznel içselliği (*interiority*) ve tinselci dolayımsızlığı (*spiritualist immediacy*) eleştirilmektedir.

ile 'en yeni' olan arasındaki ilişkileri yorumluyorsun. Bu, 'sınıfsız toplum'a ütopyacı bir gönderme yapmak için, senin ilk taslak metninde de odaksal bir önem taşımaktaydı. Nitekim, bunun içindir ki, 'arkaik' olan, kendisi 'en yeni' olacağı yerde, yeni-olan'a tamamlayıcı bir ek haline gelmekteydi; diyalektikleştirilmişliğinden döndürülüp yoksunlaştırılmaktaydı *(de-dialecticized)*. Bununla beraber, aynı zamanda ve eş derecede diyalektik oluşundan yoksunlaştırılmış bir biçimde, sınıfsızlık imajı 'Cehennem'in bir fantazmagoryası olarak bütünüyle billurlaştırılacağı yerde, yeniden, bir kez daha mitolojinin içine yerleştirilmek üzere geri döndürülmüş olmaktaydı. Bu bakımdan, arkaik-olanın modern-olan ile birleştiği kategori, bana, bir Altın Çağ'dan çok, bir katastrof gibi görünüyor. Bir yerlerde değinmiştim, yakın geçmiş, gözümüze, hep katastrofla yıkılıp yok edilmiş bir geçmiş gibi görünür. *Hic et nunc*,* diyeceğim şu ki, bu yüzden, yakın geçmiş hep tarihöncesiymiş gibi gösterir bize kendini. İşte tam da bu noktada, trajedi üzerine yazdığın kitabın [*Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*][4] en cüretli pasajında, seninle aynı görüşte olduğumu hissediyor ve biliyorum.

Diyalektik imajın büyüsünü bozup onu açıklama işinde rüyaları açıklamaktaki yöntemi kullanmak diyalektik imajı hem psikolojikleştirmek, hem de, bu işi bile burjuva psikolojisinin sınırlılığı içinde yapmak olacaktır. Çünkü, rüyanın öznesinin kim olduğunu da sor-

---

* *Hic et nunc*: "Hemen burada" anlamında. (Ü.O.)

4 Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*'i 1928'de yayımladı. İngilizce baskısı için, bkz: *The Origin of Tragic Drama*, NLB 1977.

mak gerekmektedir.* Kuşkusuz, 19. yüzyılda bu düpedüz bireydir; ama, bireyin rüyasında ne fetiş olgusunun, ne de bu fetiş olgusunun anıtlarının dolaysız tanımı vardır. Yani burada kolektif bir rüyadan söz edilmiş oluyor, ama korkarım bu 'form'un içindeki kolektif rüya Jung'daki kolektif rüya kavramından farklı bir kavram niteliği kazanamıyor. Her iki yönden de eleştiriye açık kalıyor. Bu rüya anlayışı toplumsal süreç açısından, bu sürecin içinde arkaik imajlar arıyor ve bunları kendisine temel alıyor. Oysa bu sürecin içinde diyalektik imajlar, gerçekte, meta karakterinin etkisiyle oluşmaktadır. Üstelik, bu toplumsal sürecin içinde arkaik imajlar ararken de, bunu arkaik bir kolektif 'ego'nun içinde değil de, yabancılaşmış burjuva bireylerinin içinde arıyor. İkincisi, psikoloji açısından ise, Horkheimer'in ortaya koyduğu üzere, bir kitlesel ego ancak büyük sarsıntılarda ve katastrof durumlarında var olabilen bir şeyken ve diğer durumlarda nesnel artı-değer tam da bu bireyler sayesinde ve bu bireylere karşı varlık kazanmaktayken, gene de, kitlesel bir 'ego'dan söz edebiliyor. Kolektif bilinç nosyonu, dikkatlerimizi hakiki nesnelleşimden *(objectivity)* ve onun bağıntılısı olan yabancılaşmış öznelleşimden uzak tutmak için icat edilmiştir. Ama biz bu 'bilinçliliği' kutuplarına ayırabiliriz. Böylece, meta karakterinin imaj olarak ifade edilmiş *(imagistic)* bir karşılığı olarak gösterip üzerine bir kat daha sır çekmek yerine, diyalektik bir biçimde, toplum ile tekillikler arasındaki görünümleri olarak ayrıştırabiliriz. Burada açık ve yeterli bir uyarı olarak şunu anım-

* Toplumsal özelliklerini; ya da, "kişi" olarak özelliklerini. (ü.o.)

satabiliriz ki, kolektif bir rüya görmeden sınıflar arasında bir fark kalmamış oluyor.

Son olarak, üstelik, mitik-arkaik bir kategori olan "Altın Çağ" –ki toplumsal yönden bana önemli gözüken de budur –meta kategorisinin kendisi için de, bu kategorinin kaderini belirleyecek denli sonuçlara yol açabilecek önem kazanmış bulunmaktadır. Eğer Altın Çağ'ın hayati önemdeki 'bulanıklığı' görünmez kılınabilirse (bu kavramın kendisi için de teorik bir açıklama geliştirmek ve ciddi bir biçimde incelemeden geçirmek gerekiyor), yani Altın Çağ kavramının 'Cehennem' ile bağıntılı oluşu görünmez kılınabilirse, yaşanan bu çağın özü (cevheri) olarak meta hem *pure* ve yalın bir biçimde [ta kendisi olarak –Ü.O.] 'Cehennem'e dönüşebilecek; hem de aynı anda, en başlangıçtaki durumun dolayımsız bir biçimde, düpedüz, mitik düşünmeye itecek, ve işte bu noktada Klages de, tıpkı daha önce Jung'un yaptığı gibi, bir tehlike olarak önümüze çıkacaktır.[5] Senin yazının metninde ise, hiçbir yerde, bu noktada, önlem niteliğinde bir şeyler yok. Oysa, işte tam bu noktada, nesneleri yararlı olmanın külfetinden azat eden koleksiyoncu olgusuna ilişkin açıklaman (doktrinin) merkezi bir konum kazanabilirdi. Eğer seni doğru anladıysam, Haussmann'ın yeri de burası oluyor; onun sınıf bilinçliliği de, meta karakterinin Hegelci bir kendinin bilinci biçiminde mükemmelleşmesi ola-

[5] Ludwig Klages (1872-1956) muhafazakâr ve neo-romantik bir kültür felsefecisi ve tarihçiydi. [Klages için, Walter Benjamin'in "Alman Faşizminin Kuramları" incelemesi okunmalıdır. Türkçesi için, Bkz.: Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam* (Derleyen ve çeviren, Ünsal Oskay), (Ankara: Dost Yayınları, 1982) –Ü.O.].

rak, fantazmagoryasının (Haussmann'ın sınıf bilinçliliği kendi fantazmagoryasının –Ü.O.) doruktaki infilakını burada tecelli ettiriyor. Metayı bir diyalektik imaj olarak görüp anlayabilmek, aynı zamanda, sonuncusunu (diyalektik imaj) daha eski geçmişteki bir evreye doğru gerileyim *(regression)* olarak görmek yerine, metanın gözden düşmesinin *(decline)* ve bir üst düzenekle iptal edilmesinin motifi olarak görmek demektir. Meta, bir yandan, içinde kullanım-değerinin eriyip yok olduğu bir yabancılaşmış nesne; bir yandan da, bu yok oluştan sonra geriye kalan, kendi dolayımsızlığının ömrünü aşan bir ömre kavuşmuş yabancılaşmış bir artıktır. Çünkü, bu düzenek sayesinde bize sunulan ölümsüzlük vaadi biz insanlar için düşünülmüş olmayıp, metalar için düşünülmüş bir ölümsüzlüğün vaadi olmaktadır. Bu, *Arkadlar* projen ile barok üzerine kitabın arasında kurmuş bulunduğun yerinde ve haklı ilişkiyi geliştirmen için fetiş bir kuru-kafa gibi cansız ve ruhsuz bir sonul imaj olmaktan ileriye gidemiyor. Kafka'nın temel epistemolojik karakteri de, bence, bu noktada, yani, ölümlülük yazgısını hiçbir amaca sahip olmaksızın atlatıp varlığını sürdürebilmiş bir meta olarak, özellikle, Odradek'te karşımıza çıkıyor.[6] Kafka'nın bu korkutucu masalında gerçeküstücülük, tıpkı barok dramının Hamlet ile sonuna varması gibi, nihayete ermiş bulunuyor. Ama toplum içinde bu duruma bakacak olursak, bunun anlamı, yalnızca bir kavram olarak kullanım-değerinin meta karakterinin eleştirilmesi için hiçbir şekilde yeterli olamayacağı; olsa olsa, işbölümün-

[6] Bkz.: *The Cares of a Family Man* (Bir Aile Babasının Yükümlülükleri).

den daha önceki bir döneme doğru geriye-yönsemeye yol açabileceği oluyor. İşte, benim Brecht[7] karşısında, hep belirli bir 'kaydı ihtiyati' ile düşünmekte olmamın nedeni de budur. Brecht'teki 'kolektif' kavramı ve ondaki dolayımsız bırakılmış 'işlev' kavramı, bu ikisi, bende hep kuşku uyandırmış ve bu kavramların kendileri bana birer 'geriye-yönseme' *(regression)* olarak görünmüştür. Özü bakımından senin bu okumakta olduğum taslak metnindeki Brecht'in kategorilerine denk düşen kategorilerine ilişkin olarak açıkladığım bu düşüncelerimden de anlayacağın üzere, bağımsız sanat ya da buna benzer bir şeyi kurtarmak gibi dar görüşlü bir amacın peşinde hiç değilim. Bu söylediklerimi, temel saydığım, önem verdiğim felsefi yakınlığımızın ortak motifleri adına söylüyorum ve savunmaktayım. Cüretkârlık etmeyi göze alarak şunu da söyleyeyim ki, eleştirilerimin en merkezi yerinde dahi amacım iki uç noktayı aynı anda kavrayabilmektir: Teolojinin restorasyonu, ya da daha uygun bir ifadeyle, diyalektiğin teolojinin akkor haline gelmiş özüne dönüşecek kadar radikalleştirilmesi; ve, aynı anda, toplumsal-diyalektiğin de, ekonomik motiflerin de son noktasına kadar yoğunlaştırılması demektir. Bütün bu motifler, her şeyden çok, tarihsel olarak ele alınıp değerlendirilmelidir. 19. yüzyılın 'kendine özgü' meta karakterinin, diğer bir deyişle, metanın sınai üretiminin çok daha netleştirilmiş bir noktaya kadar ve çok daha maddesel olarak in-

---

[7] Adorno'nun mektubunda Brecht'ten "Berta" diye söz ediliyor. Adorno bu mektubu Almanya'dan yazdığı için sansürü düşünerek böyle yapıyor.

celenmiş olması gerekirdi. Bir kere, meta ve yabancılaşma kapitalizmin başlangıcından beri var –yani, manifaktürden beri var ve barok sanat bu durumun sanatıdır; modern çağın 'alameti', bu nedenle, ta bu ilk başlangıçtan beri, meta karakteridir. Ama, bütün bir tarihöncesi ve 19. yüzyılın antolojisi metanın sınai formunun tam ve tarihsel açıdan bir öncekinden (manifaktür dönemindeki metadan– ç.n.) farklılaştırılmış olarak tanımlanması ile kurulup ortaya çıkarılabilir. Meta formuna "hep bilindiği gibi" deyip geçmekle yapılacak tüm göndermeler tarihöncesine belirli bir metaforik karakter yükleyecektir. Bu ise, ciddi ve önemli bir çalışmada hoşgörü ile karşılanmaması gereken bir tutumdur. Şunu belirtmek isterim ki, yorumlama açısından alınabilecek en önemli sonuçları elde edebilmek için, hiç tereddüt etmeden, çalışmandaki kendi usulüne uyarak kendi yolunu izleyip, topladığın materyali usanmadan işlemen yararlı olabilirdi. Ya da, tersine, belirli bir derecede teorik soyutlama içinde bu eleştirimi değerlendirecek olursan (ki, kuşkusuz, bu biraz daha vaktini alacak) yaptığım eleştiriyi yalnızca bir "bakış tarzı" saymaman; bu itirazlarımı, üzerinde durmaksızın bir yana atmaman gerekecek gibime geliyor.

Ayrıca, doğal olarak ancak bu teorik zemin *(background)* üzerinde anlamlı olacağı için burada ifade etmek istediğim biraz daha somut nitelikte birkaç noktaya ilişkin görüşlerimi de belirtmeme izin vermeni rica edeceğim. Başlık olarak *Arkadlar* başlığını, bu başlık "Cehennem"i de yeterince kapsayacak bir gelişkinlik düzeyine gelinceye kadar, *Paris –Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti* yapmayıp da, *Paris– Ondokuzuncu Yüzyılda Bir Başkent*

yapmanı önereceğim. Bölümlerini de belirli kişilerin adlarına göre yapmış olman, doğrusu bana pek hoş gelmedi; biraz zorlama bir sistemleştirme gibi geldiği için belki de, bu beni biraz rahatsız etti. Niye hiç nesnelere, materyal varlıklara göre başlık koymadın? "Kadife" olabilirdi, "toz" olabilirdi, vb. Fourier ile arkadlar arasındaki ilişki de doyurucu bir biçimde işlenmiş değil. Bu noktada da, doğrusu, kente ve metaya ilişkin çeşitli malzemeleri önce bir yıldız topluluğu gibi toplaman; sonra bu düzeneği hem diyalektik bir imaj olarak açımlaman, hem de teorik açıdan deşifre etmen güzel olurdu sanırım.

Sayfa 157'deki özdeyişine *(motto)* gelince, burada kullandığın *portique* sözcüğü bir 'antikite' motifi olarak ne kadar güzel düşmüş! En yeni olan ile en eski olan arasındaki bağlantıyı çağrıştırmak için "İmparatorluk" sözcüğünün morfolojik bir açımlandırması da iyi olurdu burada (senin barok ile ilgili kitabında "melankoli" sözcüğü ne güzel oturmuştu... onun gibi olurdu). Sayfa 158'de, belli bir derecede, 'İmparatorluk' yapısı içinde 'devlet' kavramının kendi içinde kendisi için bir amaç olarak yerinin düpedüz bir ideoloji olduğunu işleyip vurgulaman iyi olurdu. Zaten, hemen bundan sonraki değinmelerin bunu senin de düşünmüş bulunduğunu gösteriyor. İnşa etmek ve inşaat kavramını ise hiç açıp geliştirmemişsin; bu kavram hem yabancılaşma, hem de malzeme üzerinde hâkimiyet ve efendilik kurma olarak apaçık bir görünümle diyalektik bir kavram. İşte bunun içindir ki, benim fikrimce, bu kavramın da diyalektik bir yöntemle adamakıllı açımlanması gerekirdi. (Günümüzdeki harcıâlem inşaat, inşa etmek kavramının çağrıştırabildiği anlamlarından nasıl bambaşka şeyleri de ifade ettiğini göstermen, görmemiz gerekirdi... tam da 19. yüzyılı akla

getiren mühendis teriminin incelenmesi bu işte en uygun başlangıç olurdu bence!) Bu arada, daha önce bazı temel nitelikte saydığım itirazlarımı ifade ettiğim senin kolektif bilinçdışı kavramını burada kullanman ve açımlaman da yeterince netleştirilmiş değil. Sayfa 158'e ilişkin olarak bir de şunu sorayım: Kütük demirden imal edilen çekme demir ya da putrel türü demir gerçekten yapay yapı malzemelerinin ilki midir inşaatçılıkta (tuğla!)?*. Genellikle, metinde geçen "ilk" sözcükleri ile karşılaştığım yerlerde, hep, biraz rahatsız oldum. Belki de şu

---

* Demirden imal edilen putreller, önceden tasarlanmış bir 'yeni yapı' formuna olanak verdiği için, ilk yapay inşaat malzemesi oluyor. Tuğla, yeni bir yapı formu tasarlanarak bulunmuş bir malzeme değildir. Önce, *arkadlar* tasarlanıyor. Yukardan ışık alan; içinde insanların gezindiği bir bahçe, bir doğa parçası gibi görünen; aynı anda hem doğa, hem de mekânın gösterimlendiği çarşı düzenlenimi olarak yeni bir yapı formu tasarlanıyor. Bunun öncüsü, Fransız Devrimi'nden önceki Orléans Dükü'nün yaptığı *Palais Royal* oluyor. Bu binanın zemin katında Devrim günlerinde halk toplanıyor; siyasal yaşama dolaysız katılmaya olanak tanıyan görüşmeler, tartışmalar yapıyormuş. Devrimden sonraki günlerde, 1830'lara gelinceye kadar, 1810'larda 12 tane, 1830'larda 20 kadar *arkad* inşa ediliyor. *Arkadlar*, yukarıdan ışık alıyor. Zemin katı açık bir mekân gibi. İçinde egzotik bitkiler var. Napolyon seferlerinde Ortadoğu'yu tanımış Fransız emperyalizmi... Bitkiler bile, egzotizmin bulanık görünümüyle, dışa yayılmayı da düşleyen yeni dönemin düşleriyle ilgili III. Napolyon dönemi bu işin asıl tezgâhlandığı dönem olacaktır... Süveyş Kanalı, Avrupa'da demiryolu tahvilleri, borsa oyunları, vb ise Fransa'nın bu işteki becerisini de, beceriksizliğini de sergileyecektir... *Arkad*, yepyeni bir yapı formu olarak tasarlanıyor. Çünkü, özel mülkün mülkiyetli sınıfın elinde kalmasını sürekli kılacak; ama, içine her sınıftan 'halk' girebilecek; böylece, özel mülk kamuya açılmış gibi görünecektir. Gerçekte ise, kamuya açılan özel mülkün bu yeni kullanım biçiminin amacı, *Palais Royal*'i, Devrim günlerindeki kullanımında olduğu gibi halkı toplumsal yaşamın etkin öznesine evrimlendirmek değil; tam tersine, arkad'ın içine giren halkı hem mülkiyetli sınıfın düzenlediği

noktada şu da eklenebilirdi: Her çağ kendisini katastroflar içinde yıkılmış, tahrip edilmiş görür. Sayfa 159 için de şu: "yeni ve eski olan birbirinin içinde" deyişini de fazla bulanık buldum; diyalektik imajın bir geriye-yönseme düzeyinde ele alınışı oluyor, böylesi. Eski olanın tekrardan ortaya çıkışı diye bir şey yoktur. Daha

---

meta satışı için gerekli olan müşteriye dönüştürmek; hem de, halkı, mülkün özel mülkiyet sahibi kesimin elinde bulunmakta olduğunu anlayamayacağı bir aldanıma sokmak. Böylece, toplumsal değişim isteğini duralatmak, erteletmek. Bunların her ikisinde de önceleri belirli bir süre başarı kazanılıyor. 1848'de ise bu 'aldanım' bitiyor. Temmuz Devrimi, 1848'e kadar 'Saint Simoncular'ın da katıldığı bu ilk dönemdeki aldanımın bittiğini; bu ilk dönemdeki düşün "Cehennem" olan yanının da artık halk tarafından algılandığını ortaya koyuyor. Bu noktadan itibaren demir ve cam yapı malzemeleri, halkı (değişik düşler gören ya da aynı metadan yayılan düşü kendi tarihsel konumuna göre kendisi açısından görmeye başlayan değişik toplumsal (kesimleri) bir 'aldanım' içinde bir araya getirmeyi erek edinmiş *arkadların* inşa edilmesi için değil; halkın ancak gelip-geçici süreler için uğrayarak 'kalabalıklar' oluşturabildiği hal binaları, istasyonlar, hapishaneler gibi gözetime açık binaların yapılmasında kullanılmaya başlıyor. Arkadlar yapılmaz oluyor.

Yani, 1848'in öncesinde, 'aldanımcı bir katılma' için de olsa, özel mülkün oluşturduğu mekânların yepyeni bir biçimde kullanılmasını sağlayacak yeni bir yapı formunun tasarımıyla icad edilen cam ve demirden yapay yapı malzemeleri, 1848'den sonra, halkın, değişik toplumsal kesimlerin gelip geçici olarak bir araya gelip karşılaşacağı kent mekânlarının gözetim altında tutulmasında kullanılmaya başlıyor. Adorno, Benjamin'in tersine, deyiş yerinde ise, 'sosyolojisiz' bir felsefi düzeyde ele alıyor konuyu. Onun için, işin bu inceliklerinden yola çıkan Benjamin'in yazdıklarını kimi zaman izleyemiyor. Engels'in 1892 ve 1893'teki mektuplarında, Marx'a kendisinin çalışmalarına ilişkin olarak söylediklerini hatırlatan bir durumla karşı karşıyayız burada. En yetkin çalışmalarına örnek gösterdiği *18 Brumaire, Fransa'da Sınıf Savaşımları, Almanya'da Köylü Savaşı* ve *İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu*'nda bu sosyolojik boyutun ihmal edilmediğini belirtelim. Bu, 'sos-

çok, en yeni olanın tam da kendisi bir benzeşim ve fantazmagorya olarak, 'en eski olan' gibi görünmektedir. Burada, eğer sıkıcı bulmazsan, anlamsal belirsizlik ve bulanıklık üzerine değinmelerim de aralarında yer almak üzere, Kierkegaard hakkındaki kitabımın *Intérieur* kesimindeki bazı formülasyonlarımı hatırlatmak istiyorum. Şöyle sıralayayım: Diyalektik imajlar birer model olarak toplumsal ürünler değil, 'toplumsal' durumun diyalektik imajdan herhangi bir ideolojik ya da toplumsal iş başarmasını beklememek gerekmektedir. Şeyselleşmeye yalnızca negatif bir değerlendirme içinde değinmene –taslak metinde 'Kages' öğesine ilişkin eleştirilerine– itirazımda sayfa 159'daki makinelerle ilgili pasajı kendime temel alıyorum. Makine teknolojisinin ve makinelerin gereğinden fazla önemsenmesi, geçmişe yönelik burjuva teorilerinde her zaman rastlanan bir şeydir. Üretim araçlarına bunları üretim ilişkilerinden soyutlayarak referansta bulunmak, üretim ilişkilerini tartışmalarda gözlerden saklama amacıyla yapılmaktadır.

Çok önemli Hegelci bir kavram olan ve o zamandan bugüne dek György Lukács[8] ve diğerlerince de kullanılan 'ikinci doğa' kavramı sayfa 161 ve devamında işle-

---

yolojizm' demek değildir, doğallıkla. Felsefi düzeydeki söylemin realiteye tekabül edebilmesi için gerekli verilere hâkim olabilmek açısından şart olan bir sosyolojik bilgi kullanımıdır söz konusu olan. Sosyolojik verilerden ve bu verilerden elde edilecek ayrıntılara kadar inebilen bilgilenmeden yola çıkmayan bir felsefi açıklamanın 'laf' olarak kalacağı; daha doğrusu, 'bir iç-söylem' olacağı; bunun ise, hırçınlık, melal, narsistik bir paranoya ve sonunda nihilizmle noktalanacağı da unutulmamalıdır (ü.o.)

8 Orijinal metinde, yalnızca "Georg" diye söz ediliyor György Lukács'tan.

niyor. *'Diable à Paris'*in ele alındığı satırlarda, bunun ardından, 'Cehennem' olan yanından da söz edilecek herhalde, diye bekliyor insan. Sayfa 162'de, işçilerin, sınıfları dışında, sahnede 'son kez' görünmelerinden söz etmeni de epey kuşkuyla karşıladığımı ifade etmek isterim.

Bu arada şunu da belirteyim ki, senin Kraus üzerine yazdığın makalende de birçok bilgi ve verilerin bulunduğu gazetelerdeki tefrika sayfalarının ve eklerinin ilk başladıkları günden itibaren bunların tarihinden söz ettiğin yerler hayranlık uyandıracak kadar güzel. Heine'nin de burada ele alınması güzel olurdu. Bunlarla ilgili olarak aklıma eski bir gazetecilik deyimi geliyor: *Schablonenstil* (klişe üslup). Bunun da ne zaman ortaya çıktığı, tarihi, gelişmesi araştırılsa iyi olur. Kültürel ya da entelektüel tarihte kullanılan *Lebensgefühl* (hayata karşı tutum) terimi de, birçok yönden, itiraza açık bir terim gibi göründü bana. Sonra, teknolojinin ilk andaki görünümünü eleştirel–olmayan bir tutumla kabulün de, senin o 'arkaik' dediğin şeye karşı fazlasıyla bağlılık duymanla ilintiliymiş gibime geliyor. Belirtmiştim az önce: Mit, gerçek bir toplumun sınıfsız bir özlenişi olmayıp, yabancılaşmış metanın nesnel karakteridir. Sayfa 163: Burada açıkladığın 19. yüzyılda resmin tarihinin fotoğrafçılıktan kaçış tarihi olduğu görüşün çok önemli; ama bu görüşün diyalektik–olmayan bir biçimde ifade edilmiş bulunuyor. Resim tarihindeki bu kaçışın tıpatıp bir benzeri de müzikte görülmüştür; 'banaliteden' kaçış. Diyalektik-olmayan bir biçimde ifade edilebilmiştir; 19. yüzyıla ait resim çalışmalarında meta formunda yer alan üretim güçlerinin payı (rolü) burada senin yaptığın gibi bir yöntem ve tarzla anlaşılıp

ortaya çıkarılamaz. Senin ele alış biçiminle, bu kaçışın, ancak, negatif izini (ya da, izinin negatifini –ç.n.) sürmek mümkün görünüyor. (Monet, bu diyalektikte belki de başlangıcı oluşturuyor.) 19. yüzyıl resminin tarihine ilişkin olarak bu söylediklerin de, bana, bu taslak metnindeki mitolojileştirme ya da arkaikleştirme eğiliminle bağlantılıymış gibi görünüyor. Geçmişe ait şeyler olarak kaldıkça, elimizdeki bütün bu resimler tarih felsefesi içinde sabit yıldızlar olarak duracaklar; ama, kendi oluşumlarındaki üretici güçlerin anlaşılmasını kolaylaştırmış olmayacaklar; bu güçlerin anlaşılması olanaksızlığını sürdürecektir. Çünkü, içlerindeki bu üretici güçlerin yer aldığı kısım kurudukça kuruyacaktır. Diyalektik-olmayan bir mitik bakış tarzının, Meduza bakışının etkisiyle, diyalektiğin öznel yanı eriyip heder olmaktadır.

Sayfa 164'teki Altın Çağ, belki de, olgunun 'Cehennem' niteliği taşıyan ikinci yüzüne gerçek bir geçiş oluyor. Dünya fuarlarının işçilerle ne ilgisi olduğunu anlayamadım; bu bir konjonktür sorunu bence. O nedenle, son derece dikkatli incelenmeli bu konu. Şüphesiz, fantazmagoryanın esaslı bir tanımı ve teorisi var sayfa 165'te. Hemen sonraki sayfa ise bana bir *mene tekel* [uyarı] sanki. Felizitas ve ben, vaktiyle, Satürn alıntısının bizde nasıl bir kalıcı izlenim bıraktığını hatırladık; ama bu alıntıyı dikkatli bir gözle inceleyince öyle, parlaklığı, etkileyiciliği filan pek kalmıyor. Satürn'ün etrafındaki hale demirden dökülmüş oya gibi süslü bir balkon filan değildir. Tersine, Satürn'ün etrafındaki haleyi bize gösteren, çıktığımız bizim balkonumuz oluyor. Burada sırf sana karşı çıkmak için soyut bir itirazda bu-

lunmadan, sana, senin başarılı olduğun bir noktadan karşı çıkacağım için mutluyum: Felsefi bağlamı bakımından tam da metnin bu kısımdaki yer alması gereken, o senin *Kindheit*'indeki hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak güzellikteki ay bölümünde olacak bu itirazım.[9] Burada, gene vaktiyle senin *Arkadlar* çalışmanla ilgili olarak söylediklerini hatırlatmak istiyorum: Bu çalışmanı başka türlü anlamlandırabilmek için, konuya delilik sorunu açısından bakmak gerektiğini söylemiştin. Satürn alıntısının yapıldığı bu konu üzerinde tam bir hâkimiyet kuramadığın; tersine, meydanı terk etmiş bulunduğun *Arkadlar* projenin bu taslak metnindeki Satürn ile ilgili alıntıyı yorumlama biçiminden anlaşılıyor. İşte, benim itiraz ettiğim asıl nokta da bu. Konunun son derece önemli oluşu nedeniyle eleştirimin acımasızlaştığı nokta da burası olacak. Belki senin de düşünmüş olabileceğin gibi, metanın fetiş karakterinin bu olguyu keşfeden kişiden alınacak pasajlarla belgelenmiş olması iyi olurdu.*

'Organik' kavramı da, gene, sayfa 166'da yer alan bir kavram. Statik bir antropoloji anlayışından alınmış gibi bu kavram. Pek inandırıcı olmuyor kullanıldığı yerlerde. Bu kavrama rastlanan yerlerde 'fetiş'ten daha önce var olabilen bir şey anlamına geliyormuş gibi görünüyor. 'Manzara idea'sı gibi, bu nedenle tarihsel ni-

---

9 Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*'i 1930'larda yazmıştır. *Bir Berlin Çocukluğu*, onun ölümünden sonra 1950'de Frankfurt'ta yayımlanmıştır.

* Grek tiyatrosundan bir terim. Olayların akışına hiç beklenmedik biçimde karışıp yönünü değiştiren, fakat ne olduğu, niye olaylara karıştığı açıklanamayan etmen, düzenek, vb. (Ü.O.)

telikteymiş gibi görünüyor. Diyalektik açısından bir meta motifi olan Odradek, sayfa 166'da yer alsa daha iyi olacakmış belki de. İşçi sınıfı hareketi burada da bir tür *deus ex machina* olarak ortaya çıkıyor. Diğer benzeri formlar için de geçerli olan bir durum da şu: Taslak metninin çok kısa tutulmuş bir metin oluşundan da ileri geliyor olabilir, bunu böyle düşünmem. Bu söylediğimi, eleştirilerimin çoğu için de söylemek durumundayım.*

*A propos,*** bana çok önemli görünen, moda ile ilgili pasaja gelince, burası çok önemli. Ama, ele alınırken, 'organik-olan' ile bağıntılı olarak değil de, 'yaşayan' ile bağıntılı olarak kurgulansaydı daha iyi olurdu diyorum. Yani bir üst 'doğa' ile değil de, 'yaşayan' ile ilgili olarak ele alınsaydı diyorum: *Changeant**** fikrini ben de beğendim –19. yüzyıl için apaçık bir önem taşıyan kumaş fabrikaları, herhalde, endüstriyel süreçle ilişkili bir olgu olarak ele alınmalı. Bunu, belki, günü gelince sen de ele alıp, inceleyecek, araştıracaksın. *Frankfurter Zeitung*'da çıkan moda ile ilgili haber ve yazılarını hep ilgiyle okuduğumuz Bayan Hessel'in de bu konuda epey bilgisi vardır sanıyorum. Benim, meta kategorisinin fazla soyut bir biçimde kullanıldığı yer olduğu için

---

* "Paris-Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti" başlıklı ve 1935'te yazılmış bulunan bu metin, aslında, *Arkadlar* projesinde nelerin ele alınacağını göstermek için hazırlanmıştır. Adorno, metnin çok kısa tutulmuş bir metin oluşu yüzünden, belli bir konunun işlendiği yerlere yaptığı itirazların, Benjamin'in görüşlerini yeterince açıklıkla anlayamamış olmasından da ileri gelebileceğini söylüyor (Ü.O.)

** "Yeri gelmişken" anlamında (Ü.O.)

*** Değişken/durmadan değişen anlamında (ü.o.)

pek beğenmediğim pasaj sayfa 166'da yer alıyor. Burada da "ilk kez ortaya çıkışı 19. yüzyılda oldu" denilen yerlerde kuşkum hep sürüyor. [Bu arada yeri gelmişken belirteyim, *Intérieur* için bu itirazım, benim, *Kierkegaard*'ımdaki iç-mekân *(interiority)* sosyolojisi için de geçerlidir; ve senin bu ön-çalışmana* şimdi burada yönelttiğim bütün eleştiriler de, şüphesiz, gene bu benim çalışmam için de söz konusudur. Bence meta kategorisini dünya ticaretine ve emperyalizme özgü modern kategoriler aracılığıyla büyük ölçüde somutlaştırma olanağı bulunabilirdi. Bununla bağlantılı olarak, bir pazar olarak, *arkadlar* ve antikacı dükkânları da dünya ticaretinin mallarının sergilendiği pazar yerleri olarak ele alınabilirdi. Buralarda küçücük bir mekanda 'sıkıştırılmış mesafelerin' de sergilenip satılmakta oluşu, belki de, amaçsız toplumsal tabakaları bu dönemdeki yeni hayata katmak ve bu hayatı da emperyal fütuhatın şevk ve gereklerine iştirak ettirmek için oluyordu. Ben, bütün bunları yalnız üzerinde düşünmeye değer şeyler olarak öneriyorum: Çok daha doyurucu ve zengin malzemelerin üzerinde durup bunlardan kanıtlar bularak 19. yüzyıldaki nesneler dünyasının nasıl bir görünüm içinde bulunduğunu sen çok daha iyi ortaya koyabilir; hatta, işin parlak olmayan yanını da ihmal etmeksizin, 19. yüzyılın nesneler dünyasının dışladığı şeyleri, onun döküntü ve pisliklerini, onun safralarını da gözler önüne serebilirsin.

Büro/daire ile ilgili kısım da bana tarihsel yönden

---

* "Paris-Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti"nden söz ediyor Adorno (ü.o.)

pek olmamış gibi geldi. Daire/büro, bence, evin *(intérieur)* tam bir karşıtı olmaktan çok, evlerdeki odaların eski biçimlerini andıran, belki onların barok bir değişimi diyebileceğimiz bir şey (dünya küreleri, haritalar, halılar, buna benzer şeylerle dolu yeni tür oturma odaları gibi geliyor bana). Sayfa 168'deki *Art Nouveau* teorisiyle ilgili olarak şunları söyleyeyim: Bu akımın iç mekânın *(intérieur)* tam bir sarsıntıya ve yıkıma uğramasının sonucu olduğunda seninle aynı görüşte olsam bile, bu akımın "iç mekânın bütün rezerv güçlerini harekete geçirdiğini" kabul edemeyeceğim. Tam tersine *Art Nouveau* iç mekânın bu güçlerini 'dışsallaştırma' aracılığı ile yok olmaktan koruyup kurtarmakta ve aktüalize etmektedir. Sembolizm teorisinin de özellikle burada ele alınması iyi olurdu. Hele Mallarmé'nin iç mekânı kullanmasının burada ele alınması gerekirdi. Mallarmé'nin tutumu, Kierkegaard'ınki ile tam bir tezat oluşturduğu için ayrı bir önem taşıyor. *Art Nouveau* iç mekân yerine seksi getirmektedir. Çünkü burada kişi, kendisiyle, özel yaşam mekânına sahip bir birey olarak, yani, içselliği olan biri olarak baş başa kalmakta; cismani bedenini de hissedebilen bir insan olarak, tek varlık biçimini cinselliğin yardımıyla yaşayabilmektedir. İbsen'den Maeterlinck ve d'Annunzio'ya kadar tüm *Art Nouveau* için geçerli bence bu söylediklerim. Bu akımın başlangıcında Brahms'ın oda müziği değil, Wagner müziği bulunmaktadır. Somut, *Art Nouveau* için genel bir karakteristik değildir; somut, 1910'ların o tuhaf boşluk yıllarında önem kazanmıştır. Yeri gelmişken belirteyim; gerçek *Art Nouveau*, bir bakıma, zamanca 1900'lerdeki büyük ekonomik bunalıma denk gelmektedir. Somut ise, savaş-öncesi ekonomik büyümeye

denk gelmiştir. Ayrıca, Wedekind'in ölümünden sonra yayımlanan İbsen'in *Yapı Ustası*'na ilişkin çok ilginç yorumlarına dikkatini çekmek istiyorum. Uykudan uyanma ile ilgili olarak bildiğim herhangi bir psikonalitik çalışma yok, fakat bunu araştıracağım. Bununla beraber, rüya yorumlaması ile, açıkça ve polemiksel bir biçimde hipnotizmadan (Freud'un derslerinde bunun belgeleri var)[10] kendini koparıp ayırmak isteyen uyanım psikanalizi de, kendileriyle zamanca aynı yıllarda ortaya çıkan *Art Nouveau* akımının bir bölümü olmuyorlar mı? Bu da çok önemli bir soru; tek başına insanın altından kalkamayacağı kadar önemli bir konu. Yaptığım temel eleştiriyi biraz hafifleştirmek için şunu da eklemek istiyorum burada: Kolektif bilinç nosyonunu kullanmayı reddederken amacım 'burjuva bireyini' el değmemiş gerçek bir 'temel-tabaka' *(substratum)* saymak değildir. İç mekân *(intérior)* toplumsal bir işlev yüklenmesi için şeffaflaştırılmak durumundadır. Kendinden başka hiçbir yabancı öğe barındırılmayan bir mekân oluşu ise bir 'aldanım' olarak ele alınmalıdır. Özdenliğe sahip bir kolektif bilinç olarak değil, reel toplumsal sürecin kendisi olarak ele alınmalıdır. 'Birey' mitleştirilip geçiliveren bir şey değil de, onun yerine bir başka iradenin kendisine biçim verdiği bir geçişin diyalektik aracı olarak ele alınmalıdır. Bir kez daha önemle vurgulamak istiyorum: "Nesnelerin yararlı olmanın boyunduruğundan azade olması" ile ilgili pasaj, metanın diyalektik kurtuluşunda parlak bir dönüm noktası olması niteliğine sahipmiş gibi göründü bana. Sayfa 169'da koleksiyoncu* üzerine teorik açıklama ile, bir 'muhafaza' (kap)

---

[10] Freud'un *Psikanalize Giriş Dersleri*, 1916-17'ye gönderme yapılıyor.

olarak iç mekân üzerine teorik açıklamalarını mümkün olduğu kadar fazla işleyip geliştirmiş olsaydın çok sevinecektim.

Sayfa 170'te; bence bir dönüm noktası olan Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* için diyalektik açıdan tam bir kilit taşı sayabileceğimiz Maupassant'ın *Le Nuit*'sine dikkatini çekmek istiyorum. Kalabalıkları gerçekliği saklayan bir tül olarak anlatan pasaj olağanüstü güzel olmuş. Sayfa 171, diyalektik imajın eleştirisi açısından en uygun yer oluyor. Sen benden çok daha iyi bileceksin; burada yapılan teorik açıklamalar, konunun çok geniş

---

* Benjamin'in "koleksiyoncu" ve iç mekânın bir 'muhafaza' oluşuna ilişkin görüşlerini özetle vermek yararlı olacak. Koleksiyoncu, eğer tecimsel amaç gütmüyorsa; ve eğer topladığı nadide eşyalarla (ki, toplarken bunları mal-meta olarak pazardan almakta, evine kapatıp onu değişim değerinden soyutlayıp eşya kılmaktadır) toplumsal statü simgelerini zenginleştirmek peşinde değilse, şeyleri meta olmaktan kurtarmayı da amaçlamış olmaktadır.. Bilincinde bile olmasa bu yaptığı işin, koleksiyonculuk yapmakla 'şey'lerin metalaşmışlık-öncesi konumlarının ne olduğunu unutmamamızı sağlayan devrimci nitelikte bir iş yapmış olmaktadır. Bize, 'şey'lerin *eşya* halini hatırlatmaktadır. '*Eşya*' hali ise, kullanım değeri aracılığı ile, şeyler ile kişiler arasında bir bağıntıyı yansıtmaktadır. Meta halinde ise, şeyler ile kişiler arasındaki bağıntı pazarın ekonomik ve kültürel pazar bölümlerindeki düzenlemeler aracılığı ile olmaktadır. İmalatçı ile kullanıcı birbirinden kopmuştur. Kullanıcının neye ihtiyaç duymakta olduğu bile, kültür pazarının aracılığı ile belirlenmektedir. Benjamin koleksiyoncu ile ilgili görüşlerini "Kitaplığımı Düzenlerken" yazısında anlatmaktadır.

İç mekânın bir 'muhafaza' oluşu ise, hızla değişerek kendini değişimden koruyan burjuva toplumunda burjuvazinin kalıcı boncuk kadar sağlam, görkemli eşyalarla tefriş ettiği evini, ölümlü dünyasının ölümlülüğüne karşı bir 'muhafaza' yapmaya çalışması anlamına geliyor (ü.o.)

ölçülerde teorik açıklamalar gerektirmesi nedeniyle, henüz yeterli durumda değil. Ama şimdilik şunu söyleyeyim ki, anlamsal bulanıklık diyalektiğin imaja dönüşmesi değildir; daha çok, bu imajın bıraktığı 'iz'in teori aracılığı ile diyalektik açıdan anlamlandırılması gerekmektedir. Sanıyorum, Kierkegaard üzerinde benim kitabımdaki iç-mekân bölümünde bununla ilgili olarak işine yarayabilecek bir şeyler bulunması lazım. Sayfa 172'ye gelince: (Baudelaire'in) *Piéces condamnés*'sinden alınma *'Femmes Damnées*'in mısraları ne kadar çarpıcı bir kıta oluşturuyor. Benim fikrimce, yanlış-bilinç kavramının çok dikkatle ve Hegelci kökenine gönderme yapmayı hiç unutmadan kullanılması gerekiyor. 'Snob' kavramı, kökeni bakımından estetik bir kavram olmayıp, toplumsal bir kavramdır; bu sözcüğün ortaya çıkıp yaygınlık kazanması Thackeray* ile olmuştur. *Snob* ile *Dandy*** arasındaki farklılığın tam bir netlikte gösterilmesi gerekirdi. Snobluğun tarihi incelenmeli idi. Bu konuda en parlak malzemeyi Proust'ta bulacağını sanıyo-

---

* Thackeray: William Makepeace Thackeray, 1811-1863 yılları arasında yaşamış bir İngiliz romancısı (ü.o.)

** *Dandy*: Sanatsal üretimin 19. yüzyıldan itibaren başlayan endüstriyel gelişmeler karşısında özgünlük ve özgürlük olanaklarının daraldığını gören, fakat bu durumu siyasal yollarla değil, yapay özgürlük gösterileri ile kendine karşı da örtbas etmek isteyen, ama bunun yetersizliğinin acısını da çeken sanatçılara takılan isim. Bunlar, 'züppe' gibi gözükseler bile, dar anlamda 'züppe' sayılmaması gereken yenilik ve farklı-olma meraklısı kimselerdi. *Snob* değillerdi.
Dandy'nin *snob*'dan farkı, *snob*'un sanatla ilgisinin şıklık ve gösteriş için olması;dandy'nin ise, sanatsal etkinlikte yer alan, fakat sanatın 19. yüzyılda ortaya çıkan yeni üretim koşulları karşısında yanlış bir *modernite* tavrı göstermekten başka direnme yöntemi bulamayan, ama bunun acısını da duyabilen bir yenilik tutkunu olmasından ileri gelmektedir (ü.o.)

rum. Sayfa 172'deki *l'art pour l'art* ve "total sanat ürünü" üzerine tezlerin, bu taslak metindeki haliyle bana henüz pek yetkinleştirilmiş gibi gelmedi. "Total sanat ürünü" ve sözün beylik anlamıyla 'estetisizm' aynı şeyler olmayıp, meta karakterinden kaçış girişiminin diyametrik bir biçimde birbirinden farklı (zıt yönde) şekilleridir. Nitekim Baudelaire'in Wagner ile ilişkisi de, tıpkı fahişe ile olan birlikteliği gibi, diyalektik nitelikte bir ilişkidir.

Sayfa 174'teki spekülasyonla ilgili teorik açıklamaların da bana hiç doyurucu görünmedi. Bunun birinci nedeni, *Arkadlar* çalışmanın bu taslağında çok ilginç bir biçimde yer verdiğin şans oyunları ile ilgili teorinin burada yitip gitmiş oluşu. İkincisi ise, spekülatörün gerçekten ekonomik açıdan teorik bir açıklamasının yapılmış bulunmayışıdır. Spekülasyon, kapitalist usun irrasyonalitesinin negatif bir ifadesidir. Bu pasajı geliştirmek için, belki de, "bilinen verilerden yola çıkarak bilinmeyenlere doğru, en uca kadar konuyu işlemek" yararlı olabilir. Sayfa 176'da ise, perspektifle ilgili olarak daha gelişkin teorik bilgiler sunmalıydın. Sanıyorum, senin bundan önceki ilk taslağında bu konuda oldukça güzel şeyler vardı. 1810 ile 1820 arasında icat olunan stereoskop da burada ele alınabilirdi. Haussmann'ı diyalektik bir değerlendirme içinde ele aldığın bölüm çok iyi. Okuyucunun her şeyden önce anlayıp yorumlayabilmesi gereken Haussmann ile ilgili, bu bölümü, gönderdiğin bu metnin yeni yazımında çok daha iyi yazacağından kuşkum yok.

Buraya kadar yaptığım eleştiri ve yorumlarımdaki acımasız tutumum için beni bağışlamanı dileyeceğim.

Fakat, belirteyim ki, yaptığım bu eleştirilerin birçoğunda bile, sana çok şeyler borçluyum.

Dostluk ve sevgilerimle,

Hoşçakal.

II

Londra, 18 Mart 1936

Aziz Benjamin:

Bugün yazdığım bu mektupta olağanüstü bir çalışma olan "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü" ile ilgili bazı değinmelerde bulunacağım, ama bunları bir eleştiri olarak ya da bu çalışmana layık bir derecede geliştirilebilmiş değerlendirmeler olarak sunuyor değilim. Şu sıra ne yazık ki, içinde bulunduğum yoğun çalışmaların –mantık üzerine bir büyük kitap[1] ile, Berg'le ilgili bir monografiye katkı olarak hazırlamakta olduğum ve iki analizin dışında, artık bittiğini söyleyebileceğim bir yazının tamamlanması[2] ve bir de *jazz* incelemesi[3] baskısı altında böyle bir işe girişebilecek durumda da değilim! Ayrıca, her tümcesini en ince

---

[1] Bu çalışma, Adorno'nun Oxford'daki görevi sırasında üzerinde çalıştığı bir felsefe incelemesidir. Fenomenolojinin bir eleştirisidir. Sonraları, 1956 yılında Stuttgart'ta yayımlanmıştır. Şu başlıkla: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien.*

[2] Willi Reich (der.), *Alban Berg*, Viyana 1937'de yer alıyor Adorno'nun bu yazısı.

[3] *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5. 1936'da "Über Jazz" başlığı ile yayımlanmıştır. Daha sonra, 1964'te Frankfurt'ta yayımlanan ve Adorno'nun bir cilt tutan müzik yazılarını içeren *Moments Musicaux* içinde de yer almıştır. Adorno'nun jazz üzerine düşünceleri için, ayrıca, bkz.: "Perennial Fashion-Jazz." *Prisms*, Londra 1967.

ayrıntılarına kadar seninle karşı karşıya oturup konuşmak, tartışmak istediğim; bu yüzden de yazılı iletişim aracılığı ile üzerinde konuşmanın ne denli yetersiz bir iş olacağını çok iyi görebildiğim böyle bir çalışma için bu söylediklerim bir kat daha geçerlik kazanıyor. Ama, bu olanaklara yakında kavuşabileceğimi ümit ederek, senin bu yazdıklarına yetersiz de olsa, bir şeyler söylemeden durmaya da gönlüm razı gelmiyor.

Onun için, tek bir ana konu ile sınırlandırayım kendimi. Çalışmanı çok önemli buluyor, çok da yerinde bir girişim sayıyorum. Bunun nedeni, bu konuyu inceleme kararına varırken düşüncendeki niyetin olan mit ile tarih arasındaki ilişkiyi diyalektik bir tarzda kurup gösterebilmeyi senin bu çalışmanın materyalist diyalektik düşünce alanında gerçekten başarmayı üstlenmiş olmasıdır. En başta da, 'mit'in diyalektik bir biçimde çözülmeye uğratılarak kendi gerçekliğini dışavurmasını; ya da, bu çalışmandaki ifade ettiğin biçimiyle söylersek, sanatın büyüden kurtarılmasını kendine sorun edinmiş olmasıdır. Biliyorsun, "sanatın ortadan kalkıp yok olması"* benim de yıllardan beri sürdürdüğüm estetikle ilgili çalışmalarımda üzerinde durduğum bir konu olmuştur. Benim, özellikle müzikte, teknolojiye öncelik verilmesinden yana olmam da tamamen bu açıdan anlaşılması gereken bir tutumumdur. Buna da aramızda ortak bir zemin bulabileceğimizi sanıyorum; bulursak, buna şaşırmayacağım. Çünkü senin barok konusundaki kitabında sen zaten alegorinin sembolden (yeni terminolojiyle, işitsel sembolden)** farklı olduğu-

---

* *"Liquidation of art"*: Sanatın tasfiyesi anlamında. (ü.o.)

** *"Aural Symbol"* olarak geçiyor metinde. (ü.o.)

nu açıkça göstermiş ve *Einbahnstrasse*[4] adlı kitabında da sanat yapıtının (sanat ürününün) büyüsel belgelerden ayrı tutulması gerektiğini ortaya koymuş bulunuyorsun. Ne güzel bir durum –ki, iki yıl önce *Festschrift*'te yayımlanan, fakat senin gözünden kaçtığını sandığım Schönberg üzerine bir makalemde[5] teknoloji ve diyalektiğe ilişkin olduğu kadar, teknolojiyle olan ilişkilerdeki değişimlere de ilişkin bazı görüşler ileri sürmüştüm. Bu görüşlerim senin görüşlerinle tam bir uyuşum içindedir.

İşte, bu, görüşlerimizdeki benzerlik ve ortaklıktır ki, şimdi artık açıkça görülür duruma gelmiş bulunan 'ortak çizgimize' hizmetten başka bir amaç gütmeksizin, ikimizin görüşleri arasındaki farklılıkları ifade etmemi gerekli kılan bazı kriterleri oluşturuyor. Bu farklılıkları ifade etmek için, belki, bizim eski içrek eleştiri yöntemimizin* gösterdiği yolu izlemekle işe başlamam daha iyi olacak. Şimdiki bu çalışmanın da bir devamı olduğu bundan önceki yazılarında 'sanat ürünü' ile ifade olunan 'idea'nın, bir yapı olarak, teolojideki sembolden ve sihirdeki 'tabu'dan farklı tutulması gerektiğini belirtmiş bulunuyorsun. Ben bu görüşe pek katılamıyorum –bunda, kimi Brecht'çi motiflerin gelişkinleştirilmiş bir kalıntısını görüyorum. "Efsunlayıcı hale" diye ifade edilen şeyi, biraz rahat bir tavırla, "özerk sanat ürünü"

---

4 Benjamin'in aforizmalarından oluşan bu tek ciltlik kitap Berlin'de, 1928'de yayımlanmıştır. Daha sonra, Adorno'nun derlediği *Impromptus* (Frankfurt 1968) içinde de bir kez daha yayımlanmıştır.

5 *"Der dialektische Komponist"*, ilk kez 1934'te Viyana'da yayımlanmıştır.

* İngilizce metinde *"method of immanent criticism"* diye geçiyor. Metnin yüzeysel anlamına bakarak değil, kendi döneminin toplumsal totalitesi ile dolayımlı olarak ele alınmasını amaçlayan eleştiri anlayışı (ü.o.)

şeklinde aktarıyorsun ve bu sonuncusuna, öyle fazla ince eleyip sık dokumadan, karşı devrimci bir işlev yüklüyorsun. Bunları söylerken, burjuva sanat yapıtı anlayışındaki efsunlayıcı yanın farkında olduğumu sana belirtmeme gerek bile yok sanırım (özellikle, şunun için ki, tamamen mitik nitelikteki estetik otonomi iddiasıyla bağıntılı burjuva idealizminin gerçekte ne anlama geldiğini birçok çalışmamda ortaya sermeye özen gösterdiğimi biliyorsun). Ama, şu var ki, bence, "sanat ürününün özerk olduğu" yolundaki anlayışın 'mit'le ilişkisi düz bir ilişki olmayıp –benim burada böyle allamece konuşmamı bağışlayacağını umuyorum– diyalektik bir ilişkidir; çünkü, içinde, aynı anda, hem efsunlayıcı olan ve hem de özgürleşimci olan öğeler barındırabilmektedir. Doğru hatırlıyorsam, Mallarmé ile ilgili olarak buna benzer şeyler bütünü hakkındaki duygularımı sana anlatabilmek için, bizlerin bu konudaki bilgilerimize önemli bir katkı saydığım senin çalışmana değişik bir açıdan eşlik edecek gene Mallarmé üzerine bir çalışmaya girişmeyi zaman zaman hep arzu ettiğimi belirtmek istiyorum. İncelemen diyalektik olabilir, ama sanat yapıtının özerkliği konusunda böyle değil; benim kendi müzik yaşamımda her gün daha açık bir biçimde gördüğüm temel nitelikte bir deneyimimi göz önünde tutmuyor senin bu incelemen. Bu deneyimim, özerk sanatın tekniğe ilişkin yasalarının bu sanatı değiştirdiğini ve müzik sanatını bir tabuya ya da bir fetişe dönüştürmek şöyle dursun bilinçli olarak üretilebilen ve yapılabilen ve özgür bir konuma yaklaşabilmiş bir sanat etkinliğine dönüştürdüğünü göstermektedir. Benim fikrimce, edebiyat

ürünlerini esin ürünü saymak yerine, bunların sözcüklerden imal edilmiş çalışmalar olduğunu söyleyen Mallarmé'den daha maddeci bir açıdan bunu açıklayan yoktur. Ve, Valéry ile Borchardt (bu sonuncusunun, işçiler hakkında edilmemesi gereken laflar etmesi bir yana, villalar[6] üzerine makalesinin bütünlüğü açısından bakıldığında maddeci sayılması gerekir) gibi siyasal gericiliğin en büyük yazarları bu sınır tanımaz gücü yaşamlarının en özel mekânlarında hep canlı tutabilmiş kimselerdir. Eğer 'kalite' filmlere karşı *kitsch** filmleri tutuyorsan, benden daha fazla hiç kimse senden yana olamaz. Fakat *l'art pour l'art*'ın da savunulması gerekir. Bu anlayışa karşı oluşturulan ve bilebildiğim kadarı ile Brecht'ten tut Gençlik Hareketi'ne dek yayılmış bulunan birleşik cepheyi de gördükten sonra, sığınacak bir melcein, bir iç mekânın da savunulması gerektiğini düşünüyorum.

Seçmeci Yakınlıklar üzerine yaptığın incelemede[7] oyunun** ve görünümün sanat öğeleri olduğunu söylüyordun. Ben ise oyun'un diyalektik olması gerekir-

---

6 Rudolf Borchardt (1877-1945) Almanya'nın en büyük edebiyat incelemecilerindendi. Toscana villaları üzerine yaptığı inceleme, bu yazarın derlenmiş yazılarından yapılmış bir kitap olan *Prosa III*. Stuttgart 1960, s. 38-70'de yer almaktadır.

* 'Ortalama' beğeniye seslenen, kısa süreli modalarla gelip-geçen yenilik niteliği taşıyan kültür ürünleri anlamında (ü.o.)

7 Benjamin'in incelemesi olan bu *"Wahlverwandtschaftenessay"* Hofmannsthal'ın dergisi olan *Neue Deutsche Beiträge*'de, 1924-25'de yayımlanmıştır.

** Buradaki 'oyun' iki ya da daha çok kişiyle oynanan oyunlar için kullanılan *game* sözcüğüyle değil, kişinin kendi başına da oynayabildiği oyunlar için kullanılan *play* sözcüğü ile ifade ediliyor. 'Görünüm' ise, *appearance* ile ifade ediliyor. Kültür sosyolojisindeki 'oyun' konusu ile ilgili

ken, görünümün –Mignon ve Helena ile birlikte, Ottilie[8] için de saklı tuttuğun bu görünüm, bu kez, hiç de iyi çıkmıyor– niçin diyalektik olamayacağını (olmaması, sayılmaması gerektiğini –ç.n.) anlayamıyorum.* Ve bu noktada, şüphesiz, tartışma bir anda siyasal bir niteliğe bürünüyor. Çünkü, teknikleşmeyi ve yabancılaşmayı gereken biçimde diyalektik olarak ele alıp da, nesneleştirilmiş öznellik dünyasını aynı derecede diyalektik olarak irdelemezsen, bunun siyasal yönden neticesi, proletaryayı (sinemanın öznesi olarak), dolaysız olarak, neyi başarabilmişse, onunla kutsamak olacaktır. Oysa, Lenin'e göre, proletaryanın diyalektik özne olarak başarı kazanması entelektüellerin getireceği teorinin aracılığı ile olabilir; ve, kendi başına kaldıkça, bu, aynı proletarya, ancak, senin 'Cehennem' saydığın şeylerden ibaret sanat ürünlerine ulaşabilir.

Beni yanlış anlama. Sanat ürününün özerkliğini bir ayrıcalık olarak savunuyor değilim; ve, sanat kültürünün kutsanmışlık (*aural*: 'Hâle'leştirici) öğesinin kalma-

---

olarak Johan Huizinga ve onu eleştirenleri okumak yararlı olacaktır. [Bu konuda, Bkz.: Ünsal Oskay, *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: Teorik Bir Yaklaşım*, (Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi yayınları 1982), ss. 145-70.] –ü.o.

8 Goethe'nin, sırasıyla, *Wilhelm Usta'nın Çıraklığı*, *Faust II* ve *Seçmeci Yakınlıklar*'daki kişileri.

* Burada Adorno 'görünüm'ü 'oyun' saymakla, Benjamin'e oranla daha modernist bir anlayışı savunuyor. Gerçekte ise, görünüm bir oyundur; ama, Huizinga'nın savunduğu gibi 'özgür' bir oyun değil; aynı anda, hem oynayan-kişi, hem kendisi, hem de dönemin hayatı olarak 'oyun'dur. Oyun'a böyle bakıldığında, 'görünüm'ün, düzara bir edilginleşme olmayıp, aynı anda bir karşı-çıkış biçimi de olduğu kavranabiliyor. 1936 yılındaki duruma göre, Adorno'nun bu tutumu, Benjamin'inkine oranla daha diyalektik nitelikte oluyor (ç.n.)

makta oluşu ile ilgili olarak senin gibi düşünüyorum hem de, bunun yalnızca teknik yeniden-üretim yüzünden de değil, fakat asıl önemlisi, sanat ürününün 'özerk' biçimsel yasalarının geçerliliğinin bitip tükenmesi yüzünden olduğunu düşünüyorum (Kalisek'in ve benim yıllardan beri planladığımız müzik alanındaki yeniden- üretime ilişkin teorik çalışmaların konusu hep bu olmuştur). Ne var ki, sanat ürününün özerkliği ve buna bağlı olarak sanat ürününün maddi formunun özerkliği, sanat ürününün kendisinin içinde barındırdığı büyüsel öğe ile özdeş değildir. Bir büyük sanat ürününün şeyselleşmesi, nasıl sinemanın şeyselleşmesi tümüyle bir kayıp değilse, yalnızca bir kayıptan ibaret değildir. Sinemanın şeyselleşmesini 'ego' adına reddetmek nasıl bir burjuva tepkisi ise büyük bir sanat yapıtının şeyselleştirilmesini dolayımsız kullanım değeri açısından olumsuz saymak da anarşizmle aynı safta yer almak olacaktır. *"Les extrêmes me touchent"** (Gide); tıpkı seni etkilediği gibi ama, eğer düşük nitelikte sayılanın diyalektiği ile, üstün nitelikte sayılanın diyalektiği değerce birbirine yakınsa ve eğer bu ikisi arasındaki yakınlık ikincisindeki gerileyiş yüzünden değilse.** Bunların her ikisi de kapitalizmin damgasını taşımakta, her

---

* "Aşırılıklar beni etkiler (duygulandırır)" anlamında. (ü.o.)

** Sanat yapıtı/ürünü "sanat sanat içindir" anlayışıyla da yapılabilir, kitlesel tüketim için de. Her ikisi de şeyselleşme ile kullanılırlık kazanabilir. Bunların biri nitelikçe daha üstün, diğeri daha 'avama' ait (aşağı) sayılsa da, eğer diyalektik açıdan iyi düşünülerek üretilmişlerse, ikisi de iyi sanat olabilir, demek istiyor Adorno. Bu nedenle yüksek kültüre ait sanat ürünlerinin 'biriciklik' taşıyan kullanımlarının kalmayışı, hiç de kayıp değildir diyor. Yeter ki, sanat ürününün içindeki diyalektik öğe gelişkin olsun. (ü.o.)

ikisinde de değişim (değeri– ç.n.) öğesi bulunmaktadır (ama, şüphesiz Schönberg'in müziği ile, bir Amerikan filmini aynı anda birlikte ifade edebilecek bir ortak terim bulunabilmiş değildir). Bunların her ikisi de, tüm olarak, özgürlüğün birbirinden koparılıp ayrılmış, bir türlü birbiriyle bütünleştirilemeyen yarım halleridir. Ne kişiselliğin muhafazası ve buna benzer safsatalarla dile getirilen burjuva romantizminin sınırlamaları içine kapanıp kitlesel kullanım için yapılan şeyselleşmeyi reddetmek; ne de, tarihsel süreç içinde proletaryanın –o proletarya ki, kendisi bizzat bu burjuva toplumunun ürünüdür– kendiliğinden *(spontaneous)* yetkisine ve erkine anarşistçe bir romantizmde görülen körü körüne iman etmek ile yetinip sanat yapıtının özgünlük ve kişisellik arayabileceğimiz, bulabileceğimiz o iç mekânını reddetmek doğru olacaktır. Bunlardan ne o, ne de bu, diğeri için, diğeri uğruna feda edilmesi gereken ve mümkün bir şeydir. Olamazlar da.

Bir belirli dereceye kadar makaleni, bu ikinci türden romantizmle suçlamak zorundayım. Sanatı, onu tabularına sahip kılan bütün surlarının dışına çıkartmaktan yanasın, ama, yıktığın bu surlardan barbarlığın akın akın saldırıya geçeceğini de görüyor ve korkuyorsun (senin bu korkunu benim kadar hiç kimse paylaşıyor olamaz!). Kendini savunabilmek ve koruyabilmek için de, korktuğun şeyi, bir tür, tersyüz edilerek oluşturulmuş yeni bir tabu olarak yanına, yardımına çağırıyorsun. Sinema salonunda kahkahalar atan o seyirci –bunu Max ile de tartışmış, konuşmuştum; sanırım Max bunu sana anlatmıştır– ne güvenilecek biridir, ne de bir devrimci! Tam tersine, en berbatından, en seviyesizin-

den burjuva sadizmiyle doldurulmuş biridir; burjuva sadizminin ta kendisidir. Okuduğu gazeteden edindiği bilgilerle spor konularında uzmanlaşmış biri gibi konuşan delikanlılardan da, aynı şekilde, kuşkuluyum. Bu nedenle, söylediğin şeylerin ilk andaki çarpıcı iğvalarına rağmen senin (sanat ve kültür yaşamına yeni teknik yeniden-üretim olanaklarıyla katılma imkânlarına kavuşması konusunda- ç.n.) kitlenin eğlenimi ve kitlenin zevk alması ile ilgili teorik açıklamalarına (bakış tarzına- ç.n.) katılmıyor, bunları inandırıcı bulamıyorum. Katılmamam için, sosyalist toplum yaşamında çalışma halkın yorulmayacağı ve hudalaya döndürülmeyeceği* bir biçimde örgütleneceği için kitlenin sanat ve kültür etkinliklerinden gelişkin bir zevk duyacağını, bu etkinliklerde yer alacağını söylemekte olman bile yeterli. Öte yandan, sınama kavrama gibi, kapitalist pratiğin bazı kavramları ontolojik yönden, bana, bula-

---

* Hem fiziksel yorgunluk, hem de işbölümünün aşırılığı yüzünden 'eblehleşme'. Kapitalist toplumda üretim süreci rasyonelleştirildikçe işgücü (insan) zihnen gerilemekte; işçinin akıllı olması olanaksızlaşmakta, istenmemektedir. Marx'tan geliyor bu görüş. 'Eblehleşen' işgücü/işçi, sonunda, brütalleşmekte; işçide insani-olan her şey varlığını koruyamayıp yitirmekte, 'hayvanca-olan' yanlara ise alabildiğine serbesti tanınmaktadır. Bu serbestiler şiddet tutkusunda, *machismo* olgularında da günümüzde gitgide yaygınlaşmaktadır. Ama, insani-olan yanımızın baskı altında tutulması şartıyla izin verilen bu 'serbestilerin' *emancipation* olmadığını; olamayacağını bilmek gerekiyor. Günümüzde, birçok alandaki 'serbestilerin', özgürleşme beklentilerimizin uyandıracağı arayışlarımızı 'şaşırtmak' ve 'evcilleştirmek' ya da 'manipüle etmek için' verildiği, verilebileceği de göz önünde tutulmalıdır. Bunlara baskıcı hoşgörü (*repressive tolerance*) ya da Paul Pinccone ile Tim Luke gibi yazarların kullandığı daha yeni bir deyişle yapay olumsuzluk (*artifical negativity*) deniyor. (ü.o.)

nıklaştırılmış ve işlevi yönünden de tabu benzeri kılınmış gibi görünüyor; yani, eğer sanatın halesi (büyüleyici öğesi) diye bir şey kalmışsa, bu, olsa olsa, sinema filminde vardır; ama, çok uç bir örnek olarak ve alabildiğine kuşku verici bir görünümde. Bu söylediklerimi, bir kez de, daha basit bir konuyu ele alarak söyleyeyim: Şarlo'nun filmleri üzerine derinlemesine bilgi edinebilmiş bir gericinin *avant-garde* sanattan yana biri olacak şekilde değişiklik geçireceği düşüncesi, akıl almaz bir romantikleştirme örneği olarak, beni çok şaşırttı. Çünkü, ben Kracauer'in[9] en büyük yönetmen dediği bu yönetmeni. *Modern Zamanlar*'dan sonra bile, ne *avant-garde* bir sanatçı sayıyorum (bunun nedenini, *jazz* üzerine hazırladığım makale bitince apaçık göstermiş olacağım), ne de Şarlo'nun yapıtındaki (*Modern Zamanlar* –ç.n.) olumlu öğelerden herhangi birinin seyirci tarafından algılanabileceğini sanıyorum. Bu filmin nasıl izlendiğini, bu izlenişinin gerçekte ne anlama geldiğini görüp anlamak için sinema salonundaki seyircilerin kahkahalarına kulak vermek bile yeterli.

Werfel üzerine söylediğin derin düşünceler beni mutlu etti. Fakat tutup Mickey Mouse'ı ele aldığında iş çok daha zorlaşmakta ve filmdeki her karakterin röprodüksiyonunun *a priori* olarak senin söylediğin gibi mi olduğunu, yoksa böyle değil de, bu röprodüksiyonunun Paris'te görüş birliğine vardığımız üzere burjuva doğasına ait *'naive realizm'*in içinde mi yer aldığını sormak gerekiyor. Çünkü bu senin teknik sanata oranla

---

9 Siegfried Kracauer, uzun süre Adorno'nun arkadaşlarından biri olmuştur. *From Caligari to Hitler*'in (Princeton 1947) yazarıdır. Bu kitapta Alman dışavurumcu sinemasına eleştiri yöneltmiştir.

halesini muhafaza eden bir sanat olduğunu söylediğin modern sanat Vlaminck ve Rilke[10] gibi niteliği şüpheli bir sanat ise, bu bir rastlantı olmasa gerek. Düşük beğeniye seslenen sanat, hiç şüphesiz, bu tür sanata karşı kolaylıkla zafer kazanabilir: Ama, bir de bu hesabın tutmayacağı, diyelim, Kafka ve Schönberg gibi sanatçılar var. Bunlar ve bunlarm sanatı söz konusu olduğunda konuya bambaşka bir biçimde yaklaşmak gerekmektedir. Hiç şüphesiz. Schönberg'in müziği 'halesi' olmayan, hale oluşturmayan* bir müziktir.

Görüyorsun ki, benim buradaki amacım bu değerlendirmeyi daha diyalektik bir biçimde yapabilmek. Bir yandan, kendi teknolojisince planlanmış bir sanat ürününe dönüştürülerek aşkınlanan (aşkınlanabilen) 'özerk' sanat ürününün diyalektik olarak kavranmasını; bir yandan da, yararcı *(utilitarian)* sanatın, olumsuzluğu *(negativity)* içinde, çok daha güçlü bir biçimde diyalektik nitelikte irdelenmesini amaçlıyor ve arıyorum. Bunu, apaçık görüyorum ki, sen de fark etmişsin ve belirtiyorsun; ama, içrek bir irrasyonelite olarak ele alıp sığındığı inine kadar izini sürmek yerine, 'film serma-

---

10 Benjamin'in bu incelemesinin yayımlanışında Vlaminck yerine Derain'in adı verilmiştir.

* *Not aural:* Efsunlayıcı olmayan; dış realitedeki yabancılaşmayı müziğin kendi uyumlu yapısıyla gidereceği yolunda aldanımcı söylem taşımayan; yaşanan realitenin antinomilerden kurtulamamış, antinomilere dayanan bir realite olduğunu müzik olarak *kendi yapısında* ifade eden müzik olduğu anlamında. 1955 ve 1960'da ise Adorno, 1932'deki müzik yazılarında kullandığı *"kendi yapısında"* ibaresi yerine, kendi *intérieur*'ünde diyecektir. Bu konuda, bkz.: Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, (Ankara, Dost Yayınevi, 1982) Adorno ile ilgili bölüm.

yesi' gibi göreli olarak soyut kategoriler kullanarak yapıyorsun irdelemeni. İki yıl önce Neubabelsberg'deki film stüdyolarını gezdiğim gün beni en çok etkileyen şey, senin o kadar önemle üzerinde durduğun montajın ve diğer gelişkin tekniklerin ne kadar az kullanıldığını, her yerde, realitenin, nasıl ham *(infantile)* bir *mimetism* ile *inşa edilip* daha sonra filminin çekildiğini görmek olmuştu. Sen özerkliği olabilen sanatın teknik yanını küçümsüyor, bağımlı sanatın (düşük beğeniye seslenen ve tekniğin yeni olanaklarını, daha çok, yeniden-üretimi kolaylaştırmak amacıyla sınırlı olarak kullanan –ç.n.) teknik yanını ise fazla önemsiyorsun; kısadan ifade edecek olursam, benim karşı çıkışımın temelinde işte bu var. Bu itirazımın karşılanması içinse, senin birbirinden koparıp iki ayrı yarım olarak tuttuğun uçları değerlendirirken bunları diyalektik bir bütünlük içinde görebilmek gerekiyor. Bu ise, benim düşünceme göre, en azından, senin bu incelemende (MekanikYeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü –ç.n.) yoğun bir biçimde yer alan Brechtçi motiflerin, her şeyden önce, ne denli çekici görünse de, aralarında-bağıntılı estetik etkilerin dolayımsızlığına; ve devrimi kendi yararları açısından kendilerine karşıt bir olgu saymamalarının dışında, burjuvaziye göre üstün hiçbir yanları olmayan, ama, devrim karşısındaki bu tutum ve konumlarının dışında tipik burjuva karakterinin düşük niteliklerini taşıyan bugünkü işçilerin aktüel bilinçlerine güvenebilme anlayışının bütünüyle düzeltilip etkisiz kılınması gerekmektedir. Bu durum, bize düşen işi, (bizim işlerimizin ne olması gerektiğini –ç.n.) de gösteriyor, apaçık bir biçimde– ki, ben burada bunu söylerken aktivist anlamda 'entelektüel-

ler' anlayışından söz etmiyorum. Ama, söylediğim şeylerden, eskiden kalma tabulardan, yeni tabular ('testler', örneğin) bulup getirerek kurtulabiliriz demek istediğim de anlaşılmamalıdır. Devrimin amacı, yaşamımızda korkunun ilgası olmalıdır. Bunun için de ne korkumuzdan korkmalıyız, ne de korkumuzu antolojik bir sorun olarak sınırlayalım. Bize duyulan gereksemeyi, hep içimizde varlığını sürdüren eğilimimizin tersine, proletaryanın fazileti saymak yerine, proletarya ile dayanışma içinde kalmayı, kendimiz için de geçerli yol saymamız gerekiyor. Bunu bilinmesi gereken her şeyi bilerek ve kendimize hiçbir yasaklama getirmeden yapabilmemiz ise, hiç de, burjuva idealizmi sayılmamalıdır. Proletaryanın kendisi de bu gereksemeyi hissediyor ve devrim yapabilmek için biz nasıl proletaryaya gerekseme duyuyorsak, o da bilgi için bize gerekseme duymalıdır. Benim hiç kuşkum yok ki, senin bu denli görkemli bir biçimde başlattığın bu estetik tartışmalarında gelişmeler kaydedebilmemiz, esas olarak, entelektüellerin işçi sınıfı ile ilişkisinin doğru düşünülüp değerlendirilebilmesine bağlı bulunmaktadır.

Değinmeler şeklindeki bu notlarımı yazarken acele ettiğim için beni bağışla. Aslında, bütün bunlar, ancak yüce tanrının –ama büyüsel, sihirsel anlamdaki değil– gösterebileceği bir sabırla ele alınacak ayrıntılar düzeyine inmedikçe ciddi bir biçimde çözümlenemeyecek konular.* Senin bana kesinlikle kaçınmamı öğrettiğin sınırları tam belirlenmemiş geniş kategoriler kullanma-

* Sanat tarihçisi Aby Warburg'un programlaştırmaya ilişkin talimatına gönderme yapılıyor: *Der liebe Gott steckt im Detail* (Ayrıntıları da görebilmek Yüce Tanrı'ya mahsustur).

mın tek nedeni zamanın yetersizliği. Atıfta bulunduğum pasajlarını somut olarak gösterebilmek için, metin üzerinde kurşunkalemle yaptığım çıkmaları bunların kimisi böyle gönderilecek durumda değil gibiyse de, olduğu gibi bırakarak yolluyorum sana. Bunun için ve mektubumdaki biraz çalakalem üslubum için kızmamanı rica ediyorum.

Pazar günü Almanya'ya gidiyorum. Belki, burada Londra'da bir türlü vakit ayıramadığım *jazz* üzerine incelememi orada bitirebilirim. Bitirirsem, yazıyı, ayrıca bir mektup yazmaksızın, öylece bir zarfa koyup sana yollayacağım. Sen de hemen okuduktan sonra (bu 25 kitap sayfası olacak), yazıyı Max'a gönder. Ama, bu da tam olarak kesin değil. Bitirecek zamanım olacak mı; ayrıca, yazının mahiyeti gereği, bitirdiğimde, Almanya'dan gönderilmesi tehlikeli olabilecek bir yazı mı olacak, o da belli değil henüz. Max belki söylemiştir sana, 'soytarı' ideası bu yazının odağını oluşturuyor. Bu yazım, senin yazın ile birlikte yayımlanırsa çok sevineceğim. Basit bir konuyu sorun ediniyor kendine; ama, bazı temel noktalarda senin yazınla ortak görüşler ileri sürüyor ve bugün bu mektubumda negatif bir anlatımla ifade ettiğim kimi konuları olumlu bir anlatımla işliyor. Yazım *jazz*'ın tam bir 'suretini' çıkarmayı amaçlıyor; özellikle *jazz*'ın kendi ön cephesine ilerici bir görünüm kazandırmak için dizip konumladığı 'ilerici' öğelerinin (yani, montaj görünümünün kolektif bir ürün olma görünümünün yeniden-üretim kısmının bu müzikte üretim kısmına üstün sayıldığı yolundaki görünümünün) gerçekte bütünüyle gerici nitelikte olduğunu ortaya koyuyor. *Jazz*'ın kodlanımını gerçekten açımladığımı ve

toplumsal işlevini betimleyebildiğimi* sanıyorum. Max bu çalışmamı beğendiğini söyledi. Ben senin de beğeneceğini umuyorum. Gerçekten, ikimizin arasındaki teorik ayrılığın bütün bütüne farklı ve zıt düşünme anlamında olmadığını sanıyorum. Tek istediğim, Brecht'in seçtiği ışıklar egzotik sularda batıncaya kadar, senin kolunu sımsıkı tutmak. Lütfen, eleştirilerime hep bu açıdan bak.

Ve bu arada söylemeden geçemeyeceğim bir şey de, proletaryanın kitleler görünümündeki bugünkü varoluş biçiminin ancak devrim sürecinin içinden geçerken dağılıp ortadan kalkacağını birkaç tümceyle anlatıp geçiverdiğin yerler, benim, *Devlet ve Devrim*'i okuduğum günlerden beri okuduğum en güçlü önermelerden biri oldu.

Her zaman dostun olan,
Teddie Wiesengrund**

Ayrıca, dadacılık üzerine teorik değerlendirmelerin ile özellikle görüş birliği içinde olduğumu belirtmek istiyorum. Bu konuda söylediklerinin "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Yapıtı"nın içinde yer alması çok güzel olmuş. Tıpkı, barok üzerine yaptığın çalış-

---

* Adorno'nun *jazz* üzerine söyledikleri için, burada adı geçen *"Perennial Fashion-Jazz"* başlıklı incelemesinin bulunduğu *Prisms* başlıklı seçmeler kitabına bakılabilir. Ayrıca, benim Müzik ve Yabancılaşma kitabımda da, yer yer, dipnotlarla bu görüşler aktarılıyor. Adorno'nun jazz üzerine söylediklerinin, daha çok, 'beyaz *jazz*' dönemindeki *jazz* ile ilgili olduğu da unutulmamalıdır (ç.n.)

** Wiesengrund, Adorno'nun baba soyunun adıdır.

manda "saçmalığın abartılışı"nı ve 'dehşet'in kullanılışını olağanüstü güzellikte anlatıp gözler önüne sermen gibi.

III

New York, 10 Kasım 1938

Aziz Walter:

Bu mektubumun gecikmesi bana da, hepimize de sıkıntı verici bir durum oluşturuyor. Ama gecikmemin savunulması mümkün yanı da var. Çünkü, apaçık ki, Baudelaire çalışmalarına ilişkin yanıtımı bir aylık bir gecikmeyle verebilmem hiç de ihmalimin sonucu olmamıştır.

Gecikmemin nedenleri tümüyle nesnel şeylerdir. Buradaki hepimizin senin bu taslak metninle ilgili olarak tutumumuzdan kaynaklanıyor bu gecikmemin nedenleri. *Arkadlar* çalışman benim için özel bir önem taşıdığından hiç öyle alçakgönüllü olmaya çalışmadan, özellikle benim kendi görüşlerimi biraz daha genişçe anlatacağım. Baudelaire üzerine yaptığın çalışmanı yazıp göndermeni zaten merakla beklediğim için, doğrusu, metni bir nefeste okudum. Saptadığımız tarihte bitirebilmene ise, gerçekten, hayran oldum. Bu hayranlığım yüzündendir ki, heyecanla beklediklerimle metinde bulduklarım arasındaki farklılıktan söz etmem hiç de kolay olmayacak.

Baudelaire çalışmanda *Arkadlar* projesinin bir modelini oluşturup sunmak fikrini, biliyorsun, çok olumlu karşılamıştım. Bunun merak ettiğimiz birçok noktaya ışık tutacağını düşündüğüm için, bu zor işin, Brocken

dağında düşlere dalan Faust'un şeytanın ona ettikleri yüzünden başına geleninkine benzer bir biçimde, başına çok zorluklar çıkaracağını fark etmiştim. Ama, izin verirsen ben de kendi Mefistofeles'imin söylettiklerini sana aktarayım ve daha çözülmesi gereken pek çok bilmecenin öylece durduğunu söyleyeyim. Çalışmanı okurken, birinin başlığı *Düşünür-gezer*, diğerinin başlığı ise *Modernizm* olan iki bölüm bende epey düş kırıklığı, bir tür umduğunu bulamama duygusu yarattı. Bilmem, beni anlayacak mısın?

Bu uğradığım düş kırıklığının en önemli nedeni, benim hiç de yabancısı olmadığım *Arkadlar* projen için bir model teşkil edecek olan bu metindeki söz konusu kısımların, projeye bir giriş olarak düşünüldüğünde, beklendiği gibi, bir model oluşturabilecek gibi görünmemeleridir. Birçok motif toplamışsın, ama bunlar birleştirilip bir araya getirilmeden, öylece duruyor. Max'a* bu yazıyı sunmak için yazdığın mektubunda, bunu bilerek böyle yaptığını belirtiyorsun. Senin sorunlara kuramsal bir açıklama getirebilme olanağını yarattığın durumlarda bile bundan bilerek sakındığını; hatta, sorunlarını bile belli belirsiz dile getirip fazla vurgulamamaya özen gösterdiğini de bilmiyor değilim. Fakat, ben, senin bu sakınmanın böylesine kuramsal açıklamalar isteyen bir konunun ele alınışında yerinde ve doğru bir tutum sayılıp sayılamayacağından fazla emin değilim. Yazdıklarının sadık bir okuyucusu olduğum için, bu önümdeki metinde izlediğin yöntemi daha önceki çalışmalarından da anımsıyorum. Örneğin, *Die literarische Welt*'te yayımlanan Proust ve gerçe-

* Max Horkheimer'e, (ü.o.)

küstücülükle ilgili makalelerini düşünüyorum. Ama, bu yöntem *Arkadlar* kompleksinde de uygulanabilir mi, acaba? Panorama ve 'izler', *flâneur* ve arkadlar, modernizm ve değişmeyen, kuramsal bir yorumlama içinde değerlendirilmedikçe kendi önemlerinin onlara kazandırdığı halenin altında ezilip ziyan olmadan durup bekleyebilecek türden konular mı? Bunların pragmatik içerikleri ayrı tutulacak olursa,* bu durum, bütün bu malzemenin yorumlanabilme şansını da iblisçesine ortadan kaldırmış olmayacak mı? Königstein'da yaptığımız o unutulmaz söyleşilerimizden birindeydi, sen dediydin: *Arkadlar*'daki, en küçüklerine varana dek, bütün '*idea*'lar deliliğin kendi sınırlarını bile zorlamacasına sonuna kadar incelenip yorumlanacaktı. Ben, sözünü ettiğin bu tür '*idea*'ların senin sakınımcı çalışma anlayışının uygun gördüğü gibi hiç dokunulumayacak bir biçimde yığılmış malzemeden oluşmuş bir duvarın

---

* *Arkadlar* projesinde Benjamin, önce, 19. yüzyılın ampirik algılama ile saptanmış görünümünü yeniden-kurmak, daha sonra, bir fantazmagorya olarak ortaya çıkan bu görünümü, diyalektik materyalizm açısından, felsefi düzeyde analiz etmek ister. Böylece, XX. yüzyıl insanına günümüzün algılama bunalımını, bu bunalımın oluştuğu XIX. yüzyılın hayatı aracılığı ile ve önce ampirik algılama içinde gösterip sonra felsefi düzeyde analiz ederek, ezoterik bir dilin ötesinde, herkesin anlayabileceği bir anlatımla anlatmak ister. Adorno ise, algılama bunalımını, bu şekilde; yani, önce, filolojistin pozitivist yöntemiyle durumu betimlemek 'görünen'i yeniden-inşa etmek, sonra bu fantazmagoryanın 'sakladığını' ortaya çıkarmak yöntemini yanlış buluyor; bunun yerine, betimleme düzeyindeki her simgeyi, her şeyi, aynı anda 'felsefi' düzeyde de tartışmak gerekirdi, diyor. Buradaki tartışmanın konusu bu oluyor. (ü.o.)
Bu konuda, bkz.: Susan Buck-Mors, '*Revolutionary Writer: Walter Benjamin-I, II*', *New Left Review*.

arkasına saklanmasının doğru olup olmayacağını düşünüyorum. Çalışmanın bu yazımında *arkadlar*dan söz edebilmek için, tutup, yaya kaldırımlarının dar oluşundan; bunun, 'düşünür-gezer'i rahatsız ettiğinden söz ediyorsun.[1] Bu pragmatik sunum, bana öyle geliyor ki, fantazmagoryanın nesnelliğini önyargılarla bozuyor –ki, ta Hornberg'deki konuşmamızdan beri ben bu konudaki görüşümde ısrar ediyorum– ve üstelik birinci bölüme verdiğin işlevi ve ağırlığı edebiyattaki *bohème*'de gördüğümüz davranış tipleriyle sınırlı bir fantazmagoryaya indirgemiş oluyor. Oysa, benim önerdiğim gibi hiç korkmadan bu fantazmagoryayı dolayımsız algılanan her şeyi kapsayacak biçimde geniş tutman ya da çalışmanın kendisinin bütünüyle fantazmagorik bir nitelikte olması gerekirdi. Fantazmagoryanın aşılmasının ve ortadan kaldırılmasının ise, fantazmagoryayı oluşturan yanılsamalar belirli toplumsal karakterlerin 'bakışları' olarak değil de, nesnel tarihsel-felsefi kategoriler olarak ele alınarak sorunun derinlemesine incelenmesiyle olabileceği açıktır. Senin çalışmanın 19. yüzyılla ilgili çalışmalarda gördüğümüz yaklaşımlardan farklı olan yaklaşımı da, zaten, buradan kaynaklanmakta. Fakat bu yaklaşımını farklı kılan önermenin işe yarar duruma getirilmesini bu derece ertelememen, ya da incelediğin konunun daha zararsız bir sunumuyla 'hazırlamaktan' vazgeçmen gerekiyor. Benim itiraz ettiğim nokta, işte bu oluyor. Ya da, şöyle diyeyim, gene eski ifade edişimiz ile ifade edecek olursak, 19. yüzyılın *prehistoryası* yerine –tam da Victor Hugo için Pé-

[1] *Charles Baudelaire*, s. 36.

guy'un söylediklerinde görüldüğü gibi[2] –19. yüzyılda *prehistorya*'yı ele almış olman gerekiyordu.

Bana kalırsa, benim buradaki itirazım, aslında pekâlâ tartışmaya açık bir konu sayılması gereken, senin yorumlamaya girişmekten kaçınmış oluşunun usulü ile; yorumlamaya girişmekten kendini alıkoyman yüzünden konunun sürüklenip 'tarih' ile 'büyü'nün birbirine karışması sorunu olup çıkmasıyla sınırlı tutulabilecek bir itiraz sayılmamak gerekir. Tersine, senin metninin bu yazımında *Arkadlar* çalışmanın, *a priori* olarak, kendisinin de gerisinde kaldığını; bu geri kaldığı nokta ile, diyalektik materyalizmin de gerisinde kaldığı noktalar arasmda çok yakın bağıntılar olduğunu da düşünüyorum. İşte, asıl bu noktadadır ki, yalnızca kendi adıma değil, fakat bu konuda birlikte senin metnini okuyup üzerinde tartışmalarda bulunduğum Max adına da konuşmakta olduğumu belirteyim. İzin verirsen görüşlerimi mümkün olduğu kadar basit olarak ve Hegelci bir tarzda ifade edeyim. Çok aşırı bir yanlışlık yapmıyorsam, bence, diyalektiği kullanma biçiminin bir eksiği var: Dolayım. Yazdığın bu metnin her yerinde Baudelaire'in yapıtlarının pragmatik düzeydeki içeriklerini, Baudelaire'in toplumsal tarihinin ilgili ya da yakın görünümleriyle, özellikle de ekonomik yanlarıyla bağıntılandırma eğiliminde olduğun görülüyor. Şaraba vergi konulması, barikatlarla ilgili kimi sözlerin[3] ya da özellikle fizyolojilerin genel teorik tartışılmasından düşünür-gezerin 'somut' temsiline geçişin yeterli düzeyde işlenmediği bir yer olduğu için durumunu problematik

---

2 *Charles Baudelaire*, s. 84

3 *Charles Baudelaire*, s. 17 ve devamı, ss. 15-16.

bulduğum ve daha önce yukarda belirttiğim *arkadlarla* ilgili pasaj[4] hemen aklıma gelen yerler oluyor.

Bu eksiklik, yazında, sorunları kategoriler aracılığı ile değil de, metaforik bir biçimde ele aldığın her yerde görülüyor. Buna hemen verebileceğim bir örnek olarak kentin değişerek düşünür-gezer için bir *intérieur*'e (iç mekân) dönüşmesi ile ilgili pasajı belirtmek istiyorum.[5] Bu pasajda çalışmanın metnindeki en güçlü fikirlerden biri, bana, 'sanki-böyleydi' düzeyinde sunulmuş, bununla yetinilmiş gibi geldi. (Çalışmanda, bir yandan düşünür-gezerinki gibi somut davranış tarzlarından ya da yalnızca rastlantı sonucu sayılamayacak biçimde Simmel'den alıntı yaptığın[6] kentteki görme ve işitme arasındaki ilişki hakkındaki son pasajda değindiğin şeylerden söz edilirken; bir yandan da, üzerine kaz tüyleri yapıştırılıp da suya itilmiş bir yüzücüyü hatırlatırcasına, bir şeylerden korkuluyormuş da bir yerden ileri gidilememiş gibi bir eksiklik var.) Bunları görmüş olmaktan dolayı sevindiğimi söyleyemem. Bu yazında, biraz gönlünü kırmayı göze alıp, bana eksiklik gibi görünen noktalar üzerinde durmak istiyorum. Amacım sana yardımcı olabilmek. Beğendiğim noktalardan çok, eksik bulduğum noktalardan söz edecek ve bu yazında da görülen türden somutlaştırma ile davranışsalcı vurgulamaya karşıtlığımın teorik nedenlerini belirtmeye çalışacağım. Bunlara katılmayışımın nedeni, üst-yapı alanına giren bir yığın bireysel özelliklere, bu özellikleri dolayımsız bir biçimde, hatta rast gele bir biçimde,

---

4 *Charles Baudelaire*, s. 36.

5 *Charles Baudelaire*, s. 37.

6 *Charles Baudelaire*, s. 37-8.

alt-yapının ilgili görünen özelliklerine bağlayarak 'materyalist' bir değerlendirmeden geçirilmiş gibi bir görünüm kazandırmayı yöntembilimsel olarak doğru bulmayışımdır. Kültürel olguların materyalist bir biçimde değerlendirilmeleri bence, bu olguların "total toplumsal süreç" aracılığıyla dolayımlandırılmasıyla mümkündür.

Baudelaire'in şarapla ilgili şiirleri şaraba konan vergilerden ve kentin çıkış kapılarından esinlenerek yazılmışlarsa da, bu motiflerin Baudelaire'in yapıtında hep yinelenmekte oluşu o çağın genel (topyekûn) toplumsal ve ekonomik eğilimiyle; yani, tam tamına sorunu senin ifade ettiğin biçimde ifade edecek olursak, Baudelaire'in çağındaki meta formunun analiziyle açıklanıp anlatılabilir. Bunun ne denli güç bir iş demek olduğunu benim kadar hiç kimse bilemez; Wagner üzerine yaptığım çalışmamdaki fantazmagorya bölümünün[7] bu tür sorunlara henüz bir çözüm bulamadığını, herkesten çok, ben kendim görüyor ve biliyorum. Senin *Arkadlar* çalışman da, bitmiş haliyle bile, bu türden sorunları çözümleyebileceğe pek benzemiyor. Şarap üzerine konan vergiden yola çıkarak *L'Ame du Vin* şiirini yorumlamaya kalkışmak, bu olgulara, kapitalizme geçişten sonra yitirmiş bulundukları kendiliğindenlik, sarihlik ve yoğunluğu yeniden atfetmek olacaktır. Bu tür dolayımsız bir materyalizm –ki, bunun bir tür antropolojik materyalizm olduğunu yineleyeyim– içinde büyük bir oran-

[7] Bkz.: Adorno'nun çalışması, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, s. 90 ve devamı. [İngilizcesi için, bkz: Rodney Livingstone çevirisi, NLB, 1981. s. 85-97].

da romantik öğenin de yer aldığını; ve bunun, seni, Baudelaire'in biçimler dünyasını hayatın gereksinmeleri ile çok kabaca ve çok ham bir şekilde karşılaştırmak durumunda bıraktığını söyleyebilirim. Çalışmanda hep aradığım, ama materyalist görünümlü niyazcı tarihyazımcılığın yüzünden bulamadığım 'dolayımlamanın' ise, bu çalışmanın metninde senin ihmal ettiğin 'teori'nin de kendisi olduğunu belirtmek zorundayım. Teoriyi ihmal etmiş olman, çalışmandaki ampirik bulguları ve verileri de etkilemiş bulunuyor [Teorisizlik –ç.n.]. Bir yandan çalışmana aldatıcı bir epik karakter kazandırıyor, bir yandan da ancak öznel bir biçimde deneyimlenebilecek olan görüngülere bunların gerçek tarihsel ve felsefi ağırlıklarıyla değerlendirilebilme şansını hiç bırakmamış oluyor. Bunu şöyle de ifade edebilirim: Teolojik bir motif olan "nesnelere adları ile seslenebilme" işi, sonunda, olguları yüzeydeki görünümleriyle olduğu gibi alıp bir yere yığmış olmanın yarattığı şaşkınlıkla noktalanıyor. Daha da acımasız ifade edilecek olursa, yaptığın bu çalışma büyü ile pozitivizm arasında bir yerlerde sıkışıp kalmış gibi. Bu sıkışıp kaldığın yer ise hiç tekin değil. Seni bu inatçı spekülasyonculuktan kurtaracak olan da kapsamlı, geniş ufuklu bir teoriye dayanmak olacaktır. İşte, sana karşı çıkarken kendime aldığım dayanak da, yalnızca bu nitelikteki teori oluyor.

Bağışla ama, bu nokta beni Wagner çalışmamdan beri özel olarak ilgilendiren bir konudan söz etmeye mecbur ediyor. Paçavra toplayıcısından söz etmek istiyorum. Paçavra toplayıcısının fakirliğin en alt sınırında olma kaderini yüklenmiş biri oluşu, senin çalışmanda-

ki görünümüne bakıldığında, hiç de öyle anlaşılmıyor.[8] Senin gösterdiğin paçavra toplayıcısı güçsüzleşmiş ve zavallı biri değil; sırtında çuvalı ve partal giysileriyle dolaşan biri, ya da Charpentier'nin *Louise*'indeki gibi operanın acıklı kişisini oluşturan bir öğe değil. Çocukların arkasından teneke çalıp kovaladıkları bir zavallı da değil. Bir kez daha *arkadlar* konusuna dönecek olursak: Paçavra toplayıcısı tipini ele alırken yeniden ele alıp anlattığın batakhanelerin ve katakompun da teorik olarak işlenmiş olması gerekirdi. Bilmiyorum, biraz abartmış mı olacağım, ama sanırım paçavra toplayıcısı ile ilgili bu konuları ele alırken işin bu yanını ihmal edişinin paçavra toplayıcısına kapitalizmin yüklediği işlevi (paçavra parçalarını bile değişim-değerine dönüştürme işlevi oluyordu, bu) yeterince işlememiş oluşunla bağlantılı bir yanı var. Bu noktada, çalışmanın teori konusundaki sakınımcılığı *(asceticism)*, dinini değiştirdiği için yakılan Savanarole'nin başına gelenleri anımsatacak boyutlarda zararlı sonuçlar vermeye başlıyor. Çünkü, üçüncü kısımdaki Baudelaire'den yaptığın alıntıyla birlikte paçavra toplayıcısının bir kez daha ortaya çıkışı, teori konusuna yeterince ağırlık vermeyişinin sana tekrar tekrar ne ağır maliyetler yüklediğini gösteriyor. Bu işi bütünüyle halletmemiş olman, görüyorsun sana nelere maloluyor![*]

---

8 *Charles Baudelaire*, s. 19-20.

* Baudelaire, geceleri sokakları gezerek çöp kutularından kumaş ve bez parçaları toplayan paçavra toplayıcılarından söz eder bir şiirinde. Şairin de, tıpkı paçavra toplayıcısı gibi, "kentin gecesinde çalışıp iş gördüğünü" söyler. Benjamin, Baudeliare'deki bu paçavra toplayıcısı metaforunu yorumlarken, Baudelaire'in modern dönemde lirik şiir yazma işini toplumun 'gecesinde' yapabildiğini; amacının ise, sa-

İşte, sanırım bunun içindir ki eleştirimi bu nokta etrafında yoğunlaştırmak istiyorum. Çalışmanın bir bütün olarak bende bıraktığı izlenim –yalnızca bende ve benim *arkadlar* konusundaki ortodoksluğum üzerinde değil– kendine de çok zarar verdiği yolundadır. Herkesten çok asıl benim için bir mutluluk olan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ne gösterdiğin bağlılık, Marksizme, ne sana ve ne de Marksizmin kendisine herhangi bir yararı olabileceğini sandığım ölçüde bir bağlılık göstermene yol açmışa benziyor. Bu yaptığının Marksizme bir yararı yok; çünkü, bütün bir toplumsal süreç aracılığı ile yapılması gereken dolayımlamayı yapmıyor, bunu ihmal etmiş bulunuyorsun. Konu ile ilgili malzemeyi toplayıp toplayıp nicel bir kalabalık oluşturuyor; bu malzeme yığınına, pragmatik bir göndermeye *(reference)* hiçbir zaman atfedilmemesi gereken, ancak ve ancak teorik bir inşaya atfedilmesi gereken bir yetkinleşmişlik atfediyorsun. Senin kendi kişiliğine de uy-

---

nayileşmenin yok ettiği paçavraları yok olmaktan kurtaran paçavra toplayıcısı gibi, yaşam-deneyimlerinin yitirilmesine neden olan kapitalizmin gündüz yaşamına karşı, bu deneyimleri kurtarmak olduğunu söyler. Adorno, burada Benjamin'in bu yorumunu eleştiriyor ve yorumlamaya "total toplumsal süreç' dolayımıyla girişmediği için Benjamin'in, paçavra toplayıcısının topladığı paçavraların da yeniden metaya dönüştürülmek için toplandığını anlayamadığını söylüyor. Bunda, son tahlilde, haklıdır. Ama, paçavra toplayıcısını, 1840'lardan sonra tüketimi yaygınlaştırmaya önem vermeye başlamış kapitalist sanayi toplumuna karşı bir uyumsuzluk/ya da direnme öğesi olarak görmek de mümkün. Baudelaire'in yitip gitmeye başlayan yaşam-deneyimlerinin 'birikimlenmiş' izlerini bırakmak için lirik şiir yazan bir şair; paçavra toplayıcısının ise sınaî kapitalizmin her şeyi metalaştırıcı etkinliğini azaltan ve buna direnen bir eşyanın kurtarıcısı olmayı yüklendiklerini söylüyor Benjamin.

gun değil *arkadlar* çalışmanın bütünündeki bu tutumun: Çünkü, en gözalıcı, en güçlü fikirlerini bile materyalist kategorilere göre (aslında, hiç de Marksist olmayan kategoriler bunlar) uyguladığın bir ön-sansürle –bu ön-sansür yukarda belirtilen erteleme biçiminde işliyor olsa da– heder edip durmuşsun çalışman boyunca. Bunu, yalnız başıma söylemekle yetkilendirilmiş olmadığım için, hem kendim, hem de Horkheimer ve öteki üyeler adına söylüyorum: Biz buradakiler, hepimiz, çalışmandaki fikirleri böyle sakınımcı bir tutumdan vazgeçip bir kez daha ele alıp geliştirmenin (San Remo'daki konuşmamızda benim teorik yanın ihmal edildiği yolundaki itirazlarıma karşı-itirazlarda bulunmuştun, bunları da göz önünde tutarak söylüyorum bunları) yalnızca 'senin' bu yapıtın açısından değil, fakat diyalektik materyalizm ve Enstitünün temsil ettiği teorik ilgi konuları açısından da yararlı olacağı görüşündeyiz. Bunun için, kendi görüşlerine ve vargılarına senin de aslında pek hoşlandığını sanmadığım, benim ise hiç yararlı bulmadığım birtakım şeyleri katmadan bu çalışmanı geliştirmenin yetip artacağını düşünüyoruz. Tanrı da biliyor ki, hakikat tektir.

Kendi düşünce yeteneğinin, sana, kafandaki materyalizm anlayışının "Kitabı Mukaddes'in metninde yok" dedirtmek isteyebileceği kategoriler içinde de çalışarak, bu tek olan hakikati yakalamana olanak tanıyacağını düşünüyorsan, bundan da fazlasını yakalayabilmen için, aynı düşünce yeteneğin ile, bugüne dek yazdığın her satırda kaleminin inatla direndiği, korumaya çalıştığı kendi düşünsel yöntemlerine göre çalışmaktan hiç ayrılmamalısın. Gerçekten işin bu yanı da var. İşin bu

yanıyla ilgili olarak, Buharin'in *Komünizmin ABCsi*'ndekine oranla Nietzsche'nin *Ahlak Bilimi*'nde (*Ahlakın Soykütüğü*/Manevi Bilgilerin Şeceresi'nde) çok daha yararlı şeyler bulabileceğini belirteyim. Ben inanıyorum ki, ileri sürdüğüm bu tezlerimde bir rast gelelik ve eklektisizme sığınmış değilim. Goethe'nin *Seçmeci Yakınlıklar* romanı üzerine yaptığın inceleme ve barok konusundaki kitabın, buradaki fantazmagoryayı şarap vergisi ve tefrika yazarlarının davranışlarından çıkarsamana oranla, Marksizm açısından çok daha gelişkin çalışmalardı. Bize çok zor gelse de, senin bu teori konusundaki tutumunu, ne olursa olsun, düşünüp taşınıp kabullenmemiz gerektiğine de inanıyor olabilirsin. Ama, bizim teori konusundaki tutum ve anlayışımız karşısında sen de bu yükümlülüğe katlanmak zorundasın. Bu da bizim düşüncemiz. Geçenlerde Gretel, takılmış olmak için söyledi; *Arkadlar* projene öylesine derinden vermişsin ki kendini, yapıp ortaya çıkardığın yapıtını başkalarına bırakırım diye, korkundan, hiç içinden çıkıp ayrılmaya niyetin yokmuş! Bırak, bu kutsal tapınağına biz de girelim, gezelim; seni bu konuda biraz teşvik edelim. Yaptığın çalışmanın strüktürünü de, görkemini de, artık, yeterince oluşturmuşsun; işin bu yanını (ampirik veri toplama yanını) tamamlamış sayabilirsin kendini.

Bu çalışmanın dergide şu sıra yayımlanıp yayımlanmayacağına gelince, bu konuda da tuhaf bir durumla karşı karşıyayız; ve, benim de "sesi kısılmış bir davul sesi olsun diye yapılmış" denilen o şarkıdaki şarkıcı* gibi olmam gerekiyor. Dergimizin bu sayısında yayımla-

* *"Es geht bei gedämpfter Trommel Klang"* - Hans Christian.

namayacağı anlaşılıyor. Metnin üzerinde haftalar süren tartışmalarımız derginin zamanında yayımlanmasını önleyecek kadar gecikmeye neden olabileceğinden aldık bu kararı. Bir ara, ikinci kısmı *in extenso* olarak;* üçüncü kısmı ise, bazı bölümleriyle yayımlayalım dendi. Bunu Leo Löwenthal ileri sürdü, savundu. Ben buna tümden karşı çıktım, yayın politikası açısından değil, senin açından ve Baudelaire'i düşünerek yaptım bunu. Bu çalışma seni yeterince temsil etmiyor, senin çalışmalarının her biri seni gerçekten temsil edecek gelişkinlik düzeyine vardırılmış çalışmalar olmalı. Baudelaire çalışmanı dört başı mamur bir çalışma şeklinde geliştirebileceğinden en küçük bir şüphem olmadığı için, metnin bu haliyle yayımlanmasını erteledim ve sana çalışmanı yeniden, bir kez daha yazmanı önermeyi düşündüm. Bu yeni yazımında çalışmana yeni bir biçimsel yapı mı kuracaksın, yoksa esas olarak Baudelaire üzerine hazırlamakta olduğun 'kitabının' henüz yazılmamış son kısmıyla özdeş bir şey mi olur, bunu bilemeyeceğim. Buna, ancak sen karar verebilirsin. Bu söylediklerimin tamamen benim düşünce ve dileğim olduğunu; ayrıca, bunun yayın kurulunun bir kararı ya da bir tür yayımlamama (ret) kararı olmadığını önemle belirtmek isterim.

.....

Mektubumu Baudelaire ile ilgili *epilegomena*** olabilecek bir şeylerle bitireyim. Birincisi Victor Hugo'nun

---

* "Bütünüyle" anlamına geliyor. (ü.o.)

** "Sonsöz"de kullanılacak şeyler. (ü.o.)

Mazeppa şiirinden (bütün bu şeyleri gördüğü varsayılan ve atın terkisine bağlanmış adamdır Mazeppa)* bir kıta:

.....

(Andersen'in *"Der Soldat"*ının başlangıcındaki ilk satır. Adelbert von Chamisso çevirmiş, Robert Schumann müzik yapmıştır.)

Les six lunes d'Herschel, l'anneau du vieux Saturne,
Le pôle, arrondissant une aurore nosturne,
Sur son front boréal,
Il voit tout; et pour lui ton vol, que rien ne lasse,
De ce monde sans borne à chaque instant déplace
*L'horizon idéal.***

---

* *"Mazeppa"* şiiri Victor Hugo'nun *Orientales* adlı şiir kitabında bu başlıkla yayımlanmış bir şiiridir. Bu şiirde adı geçen Mazeppa ise, Mazepintzi'de doğmuş bir Kazak atamanıdır (1644-1709). Sıradan bir insan olarak dünyaya gelen Mazeppa kendisini ölüme götürecek olan bir kadere yükümlüdür. Yaşadığı toplumda onu bir vahşi atın üzerine oturtup bağlarlar. Ne var ki, bu vahşi at Mazeppa'yı kaçırır ve Ukrayna'ya götürür. Kazaklar onu kendilerine ataman seçerler bu yeni ülkesinde. Ataman olduktan sonra, önce, Çar Büyük Petro'ya bağlılık gösterir, hizmet eder. Fakat sonraları XII. Charles ile birleşip Çar'a karşı savaşır. Yenilir. Poltova'dan kaçarak Osmanlı ülkesine sığınır. Bender kalesine yerleşir ve orada ölür.
Çılgınca yükselmenin, coşku ve ilhamın, öfkenin ve taşkınlığın simgesi olarak 1819 yılında Lord Byron'ın şiirlerinde de adı geçen Mazeppa, burada, Victor Hugo'nun şiirinde de coşkunun, beklenmedik yükselmelerin getirilebileceği beklenmedik sorunları çağrıştıran bir simge oluyor. Şiirde ilhamın coşkusu, Mazeppa'yı kaçırıp, bilmediği kaderine doğru yola çıkartan vahşi ata benzetiliyor [Bu bilgileri değerli şair ve çevirmen Tahsin Saraç'tan aldığımı şükranla belirteyim. Ü.O.].

** Türkçesi şöyle:
"Herschel'in altı kameri, yaşlı Zühal'in (Saturn) halkası/Kutup testekerlek bir gece tanı oluştururken/ Kuzeyin altında/O, her şeyi gö-

Ayrıca, gözden kaçırmadığın, Balzac'tan alıntı yaptığın "kısıtlandırılmamış ifadeler" ve "Kalabalıkların Adamı"ndaki[9] işverenlerin betimlenişleri, gerçekten şaşırtıcı bir şey oluyor; ama, bu Sade için de geçerli. Justine'in ilk işkencecilerinden biri, banker olanı şöyle betimleniyor: *"Monsieur Dubourg, gros, court, et insolent comme tous les financiers."** Bilinmeyen bir sevgili motifi Hebbel'in şu unutulmaz dizelerini sunduğum ve bilinmeyen bir kadın için yazılmış şiirinde de, pek gelişkin bir görünümde olmasa bile, yer alıyor: *Und kann ich Form Dir und Gestalt nicht geben. So reisst auch keine Form Dich in die Gruft* (Sana bir biçim ve görünüm veremiyorum, hiçbir biçim seni alıp sürüklemesin diye mezara).

Son olarak, Jean Paul'un *Herbst-Blumen* adlı yapıtından gerçek bir *trouvaille* (buluş) olan birkaç tümce: "Gün tek bir güneş görür, gecenin ise binlercedir güneşi, ve eterin sonsuz mavi denizi bize ışıktan yağmurlar içinde erir gibi görünür. Ne kadar çok sokak lambası güçsüz ışıklarıyla titreşir, bir yanar bir söner, uzun Samanyolu boyunca! Bunlar yanar dururlar, öylece, yazın ortasında güneşte, gecenin ışıldayan mehtabında. Gece ise, antikçağdaki insanların giysi saydıkları, benimse daha anlamlı olsun diye, soyluluk libası değil de, *dinsel* bir ayin esvabı diyeceğim yıldızlarla bezenmiş pelerinini, sırf kendine hayranlığından, giyinmez: Güzelliğini daha da ötelere, enginlere vardırır ve İspanyol kadınlarına öykünür. Onlar ki, gecenin karanlığında başların-

---

rüyor; ve onun için senin/ Hiçbir şeyin usandırmadığı uçuşun/Bu sınırsız dünyadan, her an yerini değiştiriyor/İdeal ufkun" –ü.o.

9 Charles Baudelaire, s. 39.

* Türkçesi şöyle: "Şişman, kısa boylu ve bütün para babaları gibi küstah Bay Dubourg" –ü.o.

daki şala ateşböcekleri dizerler elmaslarını anımsatsın diye. Gece de, tıpkı onlar gibi, eteğinin yıldızları kalmamış uçlarında böyle parıltılı küçük hayvancıklar dizmiştir, çocukların dayanamayıp ellerine aldığı." Aynı derlemelerden, fakat bütünüyle farklı bir parçadan sunduğum aşağıdaki tümceler de gene benzer bir bağlamda ele alınabilir.

"Ve, hepsi aynı, bir yığın şey; çünkü, *anlıyorum:* Biz yoksulluğun soğuk ülkesinde yaşayan insanlar için İtalya'nın ay ışığıyla aydınlanan bir cennet olduğunu; sokaklarda dolaşıp şarkı söylerken, yetişkin insan düşlerinin nasıl gerçekleşmiş olduklarını görüyorum; ve soruyorum: Niçin insanlar huzuru kaçmış gece bekçileri gibi geceleri gezinir sokaklarda, şarkı söylerler. Tüm akşamın yıldızları ve seherin yıldızları rengârenk bir cümbüşte bakışsalar da (çünkü bütün canlar aşk içindedir) en görkemli korularda gezinseler, ayın parlak ışıkları yansısa çayırlarda, mutlu ahengine flütün katılsa iki tümce daha -ki, kısacık geceyi uzun kılsa sabahın doğan güneşi ve kuşluk zamanı uzasa ufukta batan güneşle, yükselen yeni ayla." İtalya'ya insanı çeken özlemin, insanın uyuma yükümlülüğünden kurtulacağı bir ülkeye duyulan özlem olduğu düşüncesi, daha sonraki, bir bütün olarak üzerine tek bir çatının örtüldüğü kent düşüncesi ile bağlantılandırılıyor. Ama bu iki imgenin de üzerine düşen ışık, gerçekte, sokaklara dikilmiş gaz lambalarının ışığıdır. Jean Paul ise, bu ışıkları hiç görmemiş, tanımıyor.

En derin saygılarımla.*

---

* Adorno'nun mektubunun İngilizce çevirisinde, *"Tout entier Yours"* olarak geçiyor. "Hürmetkâr Benden" diyebileceğimiz bir ifade oluyor. (ü.o.)

Walter Benjamin
Yanıt

Paris, 9 Aralık 1938

Sevgili Teddie:

10 Kasım tarihli mektubuna yanıtımı kaleme alışımın geciktiğini görmek, sanırım, seni şaşırtmayacaktır. Mektubunun uzun bir gecikmeyle elime geçmiş olması, neler olup bitiyor, diye bende endişe uyandırmıştı. Nitekim, mektubun sonunda geldi ve beni epey sarstı. Ayrıca, söz verdiğin ilk provaların gelmesini de bekledim, ama bunlar da 6 Aralık'a kadar gelmedi. Ne ki, kazandığım bütün bu zamanı, ben de, senin yönelttiğin eleştirileri elimden geldiğince dikkatli ve titiz bir biçimde düşünüp yanıtlamakta kullandım. Eleştirilerini yararsız bulduğumu söyleyecek değilim; bunları kavrayamamış, yanlış anlamış da değilim. Eleştirilerine, bunların temel nitelikteki yanları üzerinde durarak yanıt vereceğim.

Yanıtımda, mektubunun ilk sayfasındaki bir tümcen bana rehber olacak. Şöyle yazıyorsun: "Panorama ve izler. *Flâneur* ve pasajlar, modernizm ve değişmeyen teorik bir yorumlama olmaksızın, durup değerlendirmek için bekleşirken nasıl yazının 'can alıcı' olguları durumuna gelebilirler?" Bu bitmemiş metnimde belirli bir

'kesinlik'* aramadaki sabırsızlığın, bence, önemli bazı bakımlardan yanılgılara sürüklenmene yol açmış. Özellikle, üçüncü kısımda umduğunu bulamamış olma duygusuna kapılmanda bu durum açıkça görülüyor. Gözden kaçırmaman gerekir ki metnin hiçbir yerinde modernizm bir değişmezlik, bir değişmeyen olarak zikredilmiş değildir. Hatta, fiili bir gerçektir ki, bu temel kavram çalışmamın tamamlanmış ve bitmiş kısmında metnin hiçbir yerinde kullanılmamaktadır.

Bu durumda, yukarda alıntı olarak gösterdiğin tümcen, bana yönelttiğin eleştirinin can alıcı özü olduğu için, vereceğim yanıtta ben de bu tümceyi sözcük sözcük irdelemek istiyorum. İlk olarak, 'panorama'dan söz ediyorsun: Metinde, ben, bundan, şöyle geçerken, söz ediyordum. İşin gerçeğine bakarsak, Baudelaire'in şairlik çalışmalarındaki bağlam içinde panoramik bakış pek yerinde bir şey olmuyordu. Bu kavramın geçtiği pasajın ne ilk, ne de üçüncü kısımla bir bakışımlılık içinde olması amaçlanmış olmadığı için, bu kavramdan söz etmesem de olabilirdi.** Üzerinde durduğum ikinci husus iz ya da 'bırakılmış izler' *(traces)* oluyor. Metni gönder-

---

* Metinde *signalement* olarak geçiyor. İngilizceye çevirenler, köşeli ayraç içinde *"characterization"* sözcüğünü koyarak bir açıklama yapma gereksinimi duymuşlar. Türkçeleştirirken, *kesinlik* sözcüğünü kullanmak daha iyi oluyor. (ü.o.)

** Şairin şiiri, yaşamındaki deneyimlerinin izidir, bırakılmış izleridir. Yaşamını yaşamış oluşudur. Yoksul bir semtteki yoksulların evlerindeki ucuz metallerden yapılmış, parlak ve süslü sürahiler, semaverler ya da parlak eşyaların ucuz taklitleri onların gündüz rüyalarının bırakılmış izleridir. Bir yıl sonra kültür arkeologları, 'aldanımın' nerelerde, nasıl yaşandığının 'izlerini' bulacaklardır. Keloğlan masalları da, türküler de, bu anlamda izlerdir. (ü.o.)

diğim sırada, yanında bir de mektup yazıp zarfa koymuştum. Bu 'takdim' mektubumda, çalışmamın ya da kitabımın felsefi temellerinin, bu ikinci kısma bakarak bulunamayacağını belirtmiştim. 'İz' gibi, 'bırakılmış izler' gibi bir kavramın yeterince yorumlanabileceği bir düzeye varıncaya dek anlaşılabilmesini sağlamak istenmiş bulunuyorsa, bu kavramın önce alabildiğine doğal görünümü içinde ortaya konup sunulması gerekir. Ampirik algılamalarımız düzeyindeki bu kullanımı aracılığı yapılabilecek sunumu ile olur. Bu, daha gelişkin ve daha inandırıcı bir biçimde de yapılabilirdi. Gerçekten de, mektubu ve yazıyı gönderdikten sonra ilk işim Poe'da önemli bir pasajı aramak oldu. Poe da, benim yaptığımı yaparak, büyük kent kalabalığındaki kişinin bıraktığı izleri silerek ya da sabitleştirerek detektif öyküsünün kurgusunu oluşturmuş biriydi. Benim çalışmamın bu metnindeki haliyle ikinci kısımda 'izler'in ele alınıp incelenmesi de aynen (Poe'nun dedektif öykülerindeki –ç.n.) bu ampirik düzeyde yapılmaktadır. Bunun böyle yapılmak istenmesinin nedeni ise, bu ikinci kısımda önce 'izler' olarak ele alınıp sunulan olguları, daha sonraki üçüncü kısımdaki ele alınışlarında bütün bağlamlarıyla irdeleyip değerlendirerek üzerlerine bir anda bir huzme gibi, ışık tutmak istememdir. Amaçlanan, önce, ikinci kısımda, alışılmış görünümleriyle sunulan bu olguları, son kısımda, bir anda ışık altına alıp aydınlatılmaya (okuyucu tarafından, 'bilinen,' fakat gerçekliği idrak edilememiş bir olgu ya da görüngü iken, birden ışığın altına çekilip gerçekliğini ifşa etmeye) mecbur bırakmak; buna uygun duruma sokmaktır. İkinci kısımdaki kullanımıyla "iz ve izler"

olarak ifade ettiğim bu durum (yaşamdaki olguların ampirik algılamalarımızla görülmesi, bilinip-tanınması), üçüncü kısımda, artık, karşıtı olan bir kavram sayabileceğimiz 'hale' *(aura)* ile ifade edilecek aynı olgunun felsefi açıklaması ve belirlenimi yapılmaktadır. Senin tümcendeki bunun ardından incelemek istediğim husus *flâneur* (düşünür-gezer) oluyor. Bu konuda senin, gerek materyalinin ve gerek kişisel itirazının dayanağı olan ve çok daha önem taşıyan bu konuya duyduğun özel (kişisel) ilginin farkındayım. Fakat burada yaptığın yorumun yanlışlığı beni öylesine sarstı ki, ayağımın altındaki yer sarsılıp yarılıyormuş gibi oldum. Tanrıya şükürler olsun ki, sağlamca gibi görünen tutunabilecek bir dal bulabildim. Bulduğum dal, çeşitli yerlerde, senin "değişim değerinin tüketimi" teorin ile, benim "metanın ruhu ile hissiyat birliği içine girme"* teorim arasındaki yararlı ve verimli gerilimden söz etmiş bulunman oldu. Ben, bu metinde yaptığım açıklamamın, kelimenin tam anlamıyla, teorik bir açıklama olduğuna inanıyorum. *Flâneur*'ün tartışmasını da bu teorik açıklamamın çerçevesi içinde yapıyorum. Teorimin 'en açık bir biçimde' kendisini gösterdiği yer; bu kısımdaki en önemli yer de burası oluyor. *Flâneur* ile ilgili buradaki teorik açıklamalarım, karanlık odaya dönüştürülmüş bir odaya düşürülmüş tek bir ışık huzmesi gibidir. Bu ışık huzmesi, prizmatik bir biçimde kırıl-

---

* Metindeki İngilizcesi, *"empathy with the soul of the commodity"* oluyor. Türkçeleştirirken, "metanın sihri içine girip kaybolmak", "metanın büyüsüne girmek", "metanın büyüleyici etkisi altında dünyayı görmek", "meta gibi olduğunu fark etmeden, metalaşmışlığın hazzına ram olmak" vb diyebiliriz. (ü.o.)

maya uğratılacak olursa, esas olarak üçüncü kısımda önümüze çıkacak olan ışığın doğasının ne olduğu konusunda da yeterli bir fikir verecek niteliktedir. *Flâneur* teorimin ilerki sayfalarda yeri geldikçe belirteceğim, buradaki haliyle geliştirilmeye yatkın olma özelliğinin, yıllardan beri hep düşünmekte olduğum *flâneur*'ün konumunu yeterince ortaya koyabilmiş olmasının nedeni de budur.*

Şimdi, bir sonraki terime, *arkadlar* (pasajlar) terimine geçiyorum. Bununla ilgili herhangi bir şey söylemeseydim de olurdu. Ama, bu terimi niçin kullandığımı açıklamazsam senin ayrıntıcı eleştirilerinden kurtulamayacağım için, çok olağan bir biçimde, karmaşık hiçbir niyetim olmadan kullandığım bu terimle ilgili olarak da bir şeyler söylemek istiyorum. Bir kere, bu terimin kullanılmış bulunuşunun sorulacak ne yanı olabilir, anlayamadım. Çok büyük bir yanılgı içinde değilsem, pasaj kavramının Baudelaire'in şiirinin içinde olabileceği yer, olsa olsa, bir latife, bir oyun niteliğinde olabilir. Ben böyle düşünmüştüm. Metnin içinde rastladığım yerlerde pasaj kavramı, bir sürahi üzerine işlenmiş kayalar arasındaki bir pınar resmi gibi kabul edilmelidir. Benim bu konudaki tutumumla ilgili sayarak sözünü ettiğin, o, Jean Paul'den aldığın satırların Baudelaire'le ilgili bir yanının olmayışının nedeni de budur. Son olarak, 'mo-

---

* Yani, *flaneur*'e ilişkin teşvik açıklamasını iki aşamada yaptığını; birinci aşamada yalnızca betimleyici (ampirik) bir tasvirini çıkardığını; bunun, karanlık odaya tutulmuş tek bir ışık huzmesi gibi olduğunu; çalışmasının son kısmında ise, bu betimleyici açıklamayı geliştirip diyalektik-materyalist analiz düzeyine çıkardığını söylüyor, Benjamin (ü.o.)

dernizm' terimine gelince, benim metnimde de açıkça görüldüğü üzere, bu terim Baudelaire'in kendisine ait bir terimdir. Bu başlığı taşıyan bir kısmın *(section)* modernizm sözcüğüne Baudelaire'in yüklediği anlamın sınırlarını aşmamış olması gerekeceği açıktır. Fakat San Remo'daki konuşmalarımızdan hatırlayacağın gibi, bu sınırlar hiç de öyle belirli şeyler değil. Modernizmin felsefi planda irdelenmesi bu terimin incelenmesine *Art Nouveau* kavramıyla başlandığı ve 'yeni-olan' ile 'değişmez-olan' arasındaki diyalektiğin ele alınmasıyla bitirildiği üçüncü kısımda olmaktadır.

San Remo'da konuştuklarımızı göz önünde tutarak, bunlara senin de mektubunda değindiğin pasaja geçmek istiyorum. Kendi üreticilik anlayışım açısından, ele aldığım bu konuyu işlerken, belirttiğim bu pasajda diyalektik materyalizmin gereklerini hesaba katmayı bir yana bırakıp ezoterik bir entelektüel yol izlememişsem, bunun nedeni senin söylediğin gibi benim diyalektik materyalizme sadakat gösterme gayretkeşliğimden çok, hepimizin şu son on beş yıldır yaşadığımız deneyimlerimizle dayanışma içinde kalma çabamdır. Burada da sorun, bütünüyle, kendimle ilgili bir sorundur. Ama, yaptıklarının, benim bu konuyu ele alıp üzerinde çalışmaya başladığım zamanki ilk çalışmalarımla kendini sınırlamayıp bunları zaman zaman aştığını inkâr edecek değilim. Bunlara verebileceğim örneklerden biri de, düşlerimde bile unutup kurtulmayı hiç düşünmediğim bir antagonizmadır. Bu antagonizmanın ortadan kaldırılması çalışmanın sorunsalı olmuştur. Bu problem, konuyu nasıl ele alacağımla ilgili bir sorun olan kurgulama (inşa/*construction*) proble-

miydi. Benim inancım odur ki, spekülatif düşüncenin hiç korkusuzca enginlerde kanat çırpabilmesi şart olmasına şarttır. Ama, bunun, yerinde ve başarılı bir engine açılma olabilmesi için, ezoterik anlatımın o, tüyleri balmumuyla yapıştırılmış kanatlarına güvenmektense, üzerinde düşünülecek konunun ya da sorunun nasıl ve hangi yöntemlerle incelenip değerlendirilebileceğinin iyi düşünülmesi, çalışmanın kurgulanmasının iyi yapılması gerekmektedir. Spekülatif düşüncede güç kaynağı, ancak, araştırma ve inceleme etkinliğinin kurgulanımı olabilir. İşte, bu kurgulama sorununa ilişkin yaklaşımımın bir gereği olduğu içindir ki, kitabımın ikinci kısmında yalnızca filolojik yöntemle toplanabilen (ve bu yöntemle toplanabildikleri görünümleri içinde toplanıp öylece alınmış bulunan) malzeme yer almaktadır. Burada, senin ileri sürdüğün gibi "sakınımcı ve ürkek bir disiplin"den değil, olsa olsa, yöntembilimsel bir titizlikten söz edilebilir. Bu arada şunu da söyleyeyim, bu filolojik kısım, kendi başına geliştirilip tamamlanabilecek olan tek kısım oluyordu –bu özelliğini unutmamam gerektiğinin elbette farkındayım.

"Olguları göründükleri halleriyle toplayıp yığmak ve karşısında şaşkınca bakakalmak"tan söz ettiğin yerlerde, tam tamına, filolojik yöntembilim anlayışının yapabileceği etkiyi yaşamış bulunuyorsun.* Bunun amaç-

---

* Toplanan 'data'yı yalnızca ampirik görünümleri ile betimlemekle yetinip diyalektik materyalist bir yaklaşımla (diyalektik yöntembilim anlayışı içinde) felsefi düzeyde analiz etmekten kaçınmak anlamına geliyor Adorno'nun eleştirisi. Benjamin ise, daha önce belirtildiği gibi, yaptığı bu çalışmada, önce, bir filolog gibi çalışarak filolojideki ampirik yöntembilim anlayışı ile XIX. yüzyılın aldanımcı görünümünü kendisi ve okuyucusu için 'tasvir etmek' istediğini, daha sonra

lanmış olması, yalnızca yaratmasını istediğim bu etki açısından değil, fakat sorunu ele alış biçimimin yöntembilimsel kurgulanımı meselesi açısından da gerekmekteydi. Doğrudur söylediğin: Büyü ile pozitivizm arasındaki kayıtsızlığın (kayıtsız kalma şaşkınlığının –ç.n.) ortadan kaldırılıp aşılması gerekir, bu tür olguların incelenmesinde. Başka bir deyişle, incelenen yazarın filolojik yorumlanımının hem korunması (muhafaza edilebilmesi) gerekir, hem de diyalektik materyalist yöntembilim anlayışıyla Hegelci bir tarzda aşılıp geçilmesi gerekir. Filoloji, incelenen metnin en küçük ayrıntılarına varıncaya dek incelenmesini gerektirir. Bu yöntem incelemeci durumundaki okuyan kişiyi metne büyülenmiş gibi sımsıkı bağlar.* Faust'un kendine yeni bir iman bulmuş gibi oluşu bundandır.[1] Grimm'in küçük

---

diyalektik yöntembilimle bu tasviri oluşturan simgeleri, metaforları analiz edeceğini (bu simge ve metaforların, XIX. yüzyıl insanının reel-hayatı ile bu hayatı aşmayı uman, reel-hayatın bütünüyle bastıramadığı düşleri arasındaki etkileşimi ortaya koymak istediğini) söylüyor Adorno'ya. Böyle yapmazsa; yani, okuyucunun bugün yaşadığı aldanımın/yanılsamanın oluşumunu tamamlamaya başladığı geçen yüzyıldaki realitenin ampirik algılanımını yeniden inşa etmeksizin, işe bugün de yaşanmakta olan bu aldanımın/yanılsamanın hemen felsefi düzeyde analizi ile başlarsa anlatacağı şeylerin okuyucu için ezoterik bir dille anlatılan 'gariplikler' olarak kalacağını söylüyor. Bu durumda, yazar olarak kendisi bilgi üretse bile, ürettiği bu bilgiyi ve bu bilginin üretilmesindeki yol ve yöntemi okuyucuya aktaramadığı ve kazandıramadığı için, bu bilginin, yaşanan realitenin tarihsel anlamdaki insan eliyle değiştirilmesinde yararlı bir bilgi durumuna getirilemeyeceğini söylüyor. (ü.o.)

* Metinle ilgili en küçük ayrıntının üzerinde durur; her ayrıntı hakkında, amprik algılamayla da olsa, bilgiler toplar, yığar önüne, anlamında. (ü.o.)

1 Goethe'nin *Faust*'unda Kısım 1'deki *Studier zimmer* sahnesinde öğrenciler şunu söylerler: "*Was man schwarz auf weiss besitzt, kannman*

küçük şeylere varıncaya dek önündeki ayrıntılara kapılması bundandır. İşte, benim ikinci kısımda yaptığım iş de, bedene girmiş şeytanın bedenden kovulup çıkarılmasını üçüncü kısımdaki felsefi düzeydeki irdeleme aşamasına bıraktığım için, bu büyüleyici iş oluyor.

Şaşkınlık içinde kalakalmak, diye yazıyorsun senin *Kierkegaard* çalışmanda, "diyalektik, mit ve imaj arasındaki ilişkiye müthiş bir biçimde nüfuz ederek bakabilmiş olmayı" gösterir. Bu pasajı eşelemek, seni ikna etmek açısından, benim yararıma. Ama bunu yapmayayım da, benim durumumu açıklayayım yeniden (bu eşeleme işini, ilerde diyalektik imaj kavramını ele alırken yapacağım). Şimdilik şunu söylemekle yetineyim: Gerçekten, şaşkınlık içinde kalmak durumu, böyle nüfuz edici bir bakışın 'nesnel' görünümüdür. Filolojik incelemeye özgü kendisi dışındaki her şeyden tecrit edilmiş ve incelemeyi yapan kişiyi büyüleyici etkisi altına alan yapay gerçeklik, incelemenin kurgusu incelenmekte olan konu tarihsel perspektif içinde değerlendirilebilecek bir biçimde inşa edilip geliştirildikçe, büyüleyici etkisini yitirir, ortadan kalkar, yok olur. Kurgulamanın ana hatları bizim kendi tarih deneyimimize eklemlenir. Böylece, konu, kendisini bir 'monad' olarak koyar. 'Monad' olunca, metne ilişkin bir gönderme olarak mitik nitelikte bir katılık içinde durağanlaştırılmış her şey artık canlanmaya başlar ve bir hayat kazanır. Bu böyle oldu-

---

getrost nach Hause tragen." "İnsan evine bildiği, aşinası olduğu şeyi götürebilir" gibi oluyor Türkçesi. Sadi Irmak'ın Faust çevirisinde (1960) ise, "Daima yabancı şeylerden uzak kalınamaz. Her şeyin iyisi, çok defa uzaklardadır" şeklinde Türkçeleştirilmiş. [Bkz.: İstanbul Kitabevi 1960, s. 741 –ü.o.]

ğu içindir ki, benim metnimde şaraba konan vergiden *L'Ame du Vin*'e 'dolaysız bir çıkarsama' bulunduğunu söylemen, bence, ortadaki bu sorunu yanlış anladığını gösteriyor. Senin sandığının tam aksine, bu ikisi arasındaki bağıntı meşru ölçüler içinde kalınarak filolojik nitelikte bir bağlamda kurulmuş bulunuyor –tıpkı bir klasik yazarın metninin yorumlanışında yapılageldiği şekilde. Yani, burada yapılan iş, şiire, şöyle biraz doğru dürüst okunduğunda kazanacağı anlamlılığı kazandırmaktan ibaret bir iş– Baudelaire'in şiirleri üzerinde şimdiye kadar yapılagelmiş yorumlamaları daha bir dikkatle yapmak oluyor.* Bunu, şimdiye kadarki başka yorumlama çalışmalarında fazla göremediğimiz bir dikkatle yapmış olmamın nedeni ise, Baudelaire'in şiirine derinden derine bir yorumlama ile nüfuz etmenin ve ardındaki gerçekliğe erişebilmenin, ancak, bu ilk yorumlamanın iyi yapılmasıyla mümkün olabileceğini düşünmemdir. Çünkü, incelenmekte olan şiirde, yapılacak yorumlamanın odağında vergi hukuku sorunlarının

---

* Baudelaire'in şiirini yorumlamak için Batı dünyasını, Barok Çağ'dan itibaren bilmek, göz önünde tutmak gerekiyor. Bu olmayınca, örneğin, *spleen* sözcüğünün "sıkıntı" değil, sahipsizlik/yersizlik/kargışlıktan kaynaklanan bir yitiklik duygusunu ifade ettiği fark edilmiyor. Baudelaire, Dürer'in tablosundaki köpeğin temsil ettiği "sahipsizliği" ve "yersizliği" dile getiriyor. Modernist sanatçının, meta ekonomisinin yaygınlaşarak kültür yaşamını da biçimlendirebilecek güce eriştiği 1850'lerden itibaren 'cemaatsız' kalışını ve bunun modernist sanatçıda ('züppe'de değil, modernleşme sürecinin 'insan'ı ve şairi yaşamak zorunda bıraktığı sorunlara sanatsal üretimi ile yanıt vermeye çabalayan modernist sanatçıda) oluşturduğu ruh halini dile getiriyor. [Bu konuda, bkz.: *Walter Benjamin The Origin of German Tragic Drama*, (İng. çev.: John Osborne), NLB, 1977, s. 148-51] (ü.o.)

değil, Baudelaire için uyuşturucu alışkanlığının taşıdığı önemin bulunması gerektiği açıktır.

Benim diğer yazılarımı da düşünüp göz önünde tutacak olursan, filoloğun yöntembilim anlayışını eleştirmeyi benim eskiden beri kendim için temel bir sorun sayageldiğimi ve 'mit'i eleştirmemle bunun, esasta, bir ve aynı şey olduğunu görürsün. Ama, her iki konuyu ele alışımda da filolojik yöntembilimi kullanmaktaki ısrarım da, gene, işte filoloğun yöntembilim anlayışına olan bu karşıtlığın nedeniyledir. *Seçmeci Yakınlıklar*'daki anlatım tarzım içinde bunu ifade edecek olursam, benim bu yöntembilimsel karşıtlığımdır ki, 'hakikat muhtevasını' tarihsel olarak irdeleyip ortaya çıkarabilecek olduğumuz 'materyal muhtevayı'* adamakıllı ortaya koyup sergilemeye önem vermemi gerektiriyordu. İşin bu yanına fazla dikkat atfetmediğini anlamaktayım. Ama, yaptığın değerlendirme ve yorumlamaların en önemlilerinin pek çoğu da senin soruna bakışındaki bu farklı kalışından kaynaklanıyor. Benim peşinde olduğum yalnızca şiirlerin –*A une passante*– ya da düzyazı parçaların –*Kalabalıkların insanı***– metinlerini yorumlamak değil, fakat her şeyden özellikle dikkat ederek filolojik sınırlamalar içinde tuttuğum moderni-

---

* 'Hakikat Muhtevası'nın metindeki karşılığı *truth content;* 'materyal muhteva'nın karşılığı ise *material content*'dir. İlki için, *hakikat olarak ihtiva ettiği* (ya da edilen) de denebilir. (ü.o.)

** "Kalabalıkların İnsanı" ile anlatılmak istenen kitle toplumu insanı'dır. Baudelaire'in, Paris'teki kalabalık içinde bir kişiyken hem kendisi, hem de kalabalık olan modern dönemin insanını 'yakaladığı' ünlü *"Kalabalıkların İnsanı"* düzyazı şiiri için bkz.: Baudelaire, *Paris Sıkıntısı* (Çev. Tahsin Yücel, İstanbul Adam Yayıncılık, 1982) s. 27-28. Tahsin Yücel, bu şiiri *"Kalabalıklar"* başlığı ile çevirmiş. (ü.o.)

te (yenicilik) olgusunun içyüzünün anlaşılıp kavranmasını sağlamaktır.

Yeri gelmişken belirteyim: Senin, "19. yüzyılda prehistoryanın durumunun zihinde yeniden canlandırılması" diyerek itiraz ettiğin Péguy'un alıntısının, Baudelaire'i yorumlayabilme ölüler diyarının ilahlarından söz etmek şeklinde olamayacağına göre, kullanılması gereken bir veri sayılması gerekiyor. (*Arkadlar* projemin bu taslak metninde buna benzer olanaklardan hep yararlanmışımdır). Bu nedenle, bu yorumlarımda ne katakompların, ne de lağımların adının geçmiş olmasının eleştirilecek bir yanı olduğu söylenebilir. Öte yandan, Charpentier'nin operası çok işe yarayabilecek nitelikte görünüyor; fırsatını bulursam, bu konudaki önerini değerlendirmeyi ben de istiyorum. Paçavra toplayıcısı figürü cehennemlik bir figür olarak düşünülüp bulunmuştur. Paçavra toplayıcısı üçüncü kısımda tekrar karşımıza çıkacaktır. Fakat bu kez, şimdiki görünümünde olduğu gibi, Hugo'nun dilencileri gibi bu dünyayla ilişkisini koparmış bir figür olarak değil, yaşadığımız bu dünyadan bir figür olarak ele alınacaktır.

Şimdi de, içtenlikle söylemek istediğim bazı şeyler var, izin verirsen bunları söyleyeyim. Derginizde daha önce yayımlanmış bulunan yazılarımın bu şansa kavuşmuş olmaları onlara yaratıcı bir gerilim kazandırmıştır. *Baudelaire* çalışmama bu olanağın tanınmayacak olması, gerçekten, bu çalışmama karşı bir önyargılılık olacaktır. Bir kere, her şeyden önce, bir metnin basılıp yayımlanmış olması yazara metnini dışlaştırma olanağı vermektedir –bu, hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak denli değer taşımaktadır. Yayımlanma olanağı bulunca yazılı metin tartışma konusu olabilmektedir. Bulabile-

ceğim okuyucu ne denli az olursa olsun, bu metnin yayımlanabilmiş olması, şu sıra çalışmalarımı yaparken içinde bulunduğum yalnızlığı yaşamamı bir oranda kolaylaştırmış olacaktır. Benim fikrimce bu metin yayımlanabilme olanağı bulsaydı, en çok *Baudelaire* çalışmam için vazgeçilmez bir bütünleştirici öğe olan *Flâneur* teorim açısından çok yararlı olacaktı. Metinde hiçbir değişiklik yapmadan yayımlansaydı demiyorum. Modern metropolislerin gündemimize getirdiği kalabalıklar kavramıyla ilgili olarak yaptığım eleştirel değerlendirmelerin, metnin bu halindekine oranla, çok daha merkezi bir konum kazanması gerekirdi diye ben de düşünüyorum. Hugo ile ilgili pasajda giriştiğim bu kritik değerlendirmelerim,* önemli yazınsal (edebi) belge-

---

* *Benjamin, Hugo ve Kalabalıklar* üzerine yaptığı bu eleştirel değerlendirmelerde, en önemli yanlarıyla, şunları vurgulamaktadır: (a) 1789 Devrimi, eşitlik ve kardeşlik vaadiyle toplamıştı değişik zümrelerden insanları devrimin bayrağı altına. Hayat değişecek ve bu değişiklik her zümrenin esenliği için olacaktır: (b) Fakat, bu böyle sonuçlanmadı. Devrim vaatlerini unuttu. Toplumun çalışan kesimleri insana yaraşmayan bir toplumsal konum içine sürüklendi. Özgür ve esenlikli bireyler olacaklarına, siyasetten dışlanarak toplumsal hayatta marjinal konumlara itilmiş 'kalabalıklar' oldular ve edinginleştiler. Hugo ve Eugène Sue gibi yazarlar, bu 'kalabalıkların' acılarla dolu hayatlarını yazdılar. Çalışan kesimin insanları onların tefrikalarını iştiyakla okuyor ve onları çok seviyorlardı. Ama, 'kalabalıkları' aldatmış olmaktan öteye bir şeye yaramamaktaydı bu ikisinin yazdıkları. 'Kalabalıklar'a, onların "aynı Fransız bayrağının altında toplanmış, eşit konumda yurttaş-bireyler olduğunu" yazan Hugo, gerçekte, kalabalık durumuna indirgenmiş bu insanların gönlünü okşayarak okuyucusunun sayısını artırmakla; okuyucularını içinde bulundukları toplumsal konumlarını algılamaya ve gerçekliği değiştirmeye çağırmıyordu. 1848 olaylarında Hugo, "İnsanlığa Mektuplar" yazıyordu hâlâ. Oysa, Marx ve Engels, işçi sınıfından yana ter-

lerin de yorumlanması ile, daha da zenginleştirilip geliştirilebilirdi. Bir model olarak, "Kalabalıkların İnsanı" bölümünde bunu göz önünde tutacağım. Kitlelerin sathi yorumlanımları için –kitlelerin *physiognomic* görünümleri için– bu çalışmamda kendisinden söz etmekte olduğum E.T.A. Hoffmann'ın öyküsünü irdelemem gerekecek. Hugo için de, daha ayrıntılı olarak üzerinde durup, onun durumunu da netleştirmem gerekiyor. Bunların yapılmış olmasının en önemli yanı, kitlelere ilişkin bu bakış tarzlarının birbirini izleyerek ardıllanmış bir biçimde ortaya konulmasıyla kitleleşme olgusuna ilişkin teorik açıklamalardaki gelişmenin tutanağını meydana getirmek olacaktır. Bunun, bir başlangıç olarak neler getireceği metnin bu halinde de görülüyor. Ama, bunu henüz yeterli düzeyde yapabilmiş değilim. Bu sorunun değerlendirildiği yerler Baudelaire ile de-

---

cihlerini yapmış bulunuyorlardı. Hugo, bu nedenle, 'kalabalıklar' içindeki bireyleşememiş insanlara bireyleşebilmenin geçerli yolunu göstereceği yerde, onları içinde bulundukları toplumsal konumda tutmaktan yana, fakat duygusallık düzeyinde onlardan yana olan bir yazarlık pratiği aracılığı ile, 'kalabalıkları ' kendisini birey durumuna getirecek bir edebî ve siyasî 'müşteri kitlesine' *(clientèle)* dönüştürmekle yetinmiş oluyordu. Cumhuriyetçilik bu nedenle, bir düş yaratmayı; yaşanan gerçekliği bulanıklaştırmayı amaçlıyordu, nesnel olarak.

Eugène Sue de çok seviliyordu. Ama, onun romanlarının işçiler arasında bile okunması, işçilere bir kurtuluş yolu göstermiyor; işçilerin gerçeklik karşısındaki bilisizlik ve yalnızlıkları sürüyordu. İntiharlar, "modernleşme sürecinin içinde ilk modernleşen kesim" olan işçiler arasında hızla yayılıyordu. Bir işçi, Sue'nun evine girerek, onun evinde asmıştı kendisini. Bir de mektup bırakmıştı yanına. Mektupta, "ölüm'ün, işçilerin hayatından ve acılarından söz eden bir yazarın evinde daha kolay karşılanabileceğini umarak evinizde intihar ediyorum, bağışlayınız" diyordu.

ğil, Hugo ile sona erecektir. Kitlelerin nelerle karşılaşacaklarını görmek için, Baudelaire'den çok, Hugo'nun yazarlığının irdelenmesi gerekiyor. Hugo'nun dehasındaki oluşturucu öğelerden biri olan demagogluğun iyi anlaşılması gerekiyor.

Görüyorsun ki, yaptığın eleştirideki birçok noktayı benimsiyor ve bunlardan yararlanmayı sevinerek kabul ediyorum. Ama, yukarda değindiğim gibi, bu çalışmamın öyle ta temelden değiştirilmesi gerektiği yolundaki görüşlerini hiçbir şekilde paylaşmıyorum. Kaldı ki, bu kısımdaki (henüz bitmemiş bulunan üçüncü kısım dışındaki birinci ve ikinci kısımlardaki) teorik açıklığın ve netliğin olmayışından söz ederken haklı da olabilirsin; ama, filolojik yöntembilim anlayışı içinde çalışmayı yeğledim diye olmuş değil bu, böyle olmayabilirdi de.

Eugène Sue ve Victor Hugo'nun yazdıkları onları 'çok satan' ve çok kazanan yazarlar durumuna getirdi. Yazdıklarında duygusal olarak işçilerden ve yoksullardan yanaydılar. Ama, bu 'yandaşlıkları' *sentiment* düzeyindeydi. Siyasal boyutuna bakıldığında, öznel olarak da nesnel olarak da, 'kalabalıklara' gerçeği algılamakta yardımcı olmuyorlardı. Doğru şeyler söyleyebilmeleri için, duygululuk yerine, Balzac'ın çizgisi ile Marx-Engels'in açtığı yeni düşüncenin yolunu birleştirmeye yönelik bir edebiyatı aramış olmaları gerekirdi. Bunu yapacak yazarlar değildi her ikisi de.

'Kitleleri' hissiyat düzeyinde yakalayarak onları kendileri için *okuyucu* ve burjuva cumhuriyetçiliği için edilginleştirilmiş siyasal taraftara dönüştüren bu iki yazar ünlenip büyük paralar kazanırken, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* yalnızca 343 adet satabilmişti. Baudelaire için, bu ikisinin de dışında bir yol aramak gerekiyordu. Dandiciliği, "ayağını ısıran kurda gülerek bakabilme" olarak betimleyip savunması; Wagner'i sevmesi; şiir, resim ve müzikte çok nitelikli estetik yazıları yazabilmesi Baudelaire'in bu uzlaşmacı olmayan modernist yanının ürünüydü –ü.o.

Bence, bu kısımlarda teorik netliğin olmayışından söz etmenin nedeni, çalışmamdaki önce, filolojik yöntembilim anlayışı ile. 19. yüzyıldaki ampirik realiteyi yeniden-inşa edip, sonra, üçüncü kısımda bunu felsefi düzeyde analiz etmeye yönelik kurgulamayı yeterince etkinlikle oluşturamamış bulunmamdır. Dikkat edersen, bu yetersizliğimi, kitabımın ikinci kısmını birinci kısımdan önce yazmış olmam da, zaten, kısmen ortaya koyuyor. Bunun böyle yapılmış olmasıyladır ki, fantazmagorya kurgu içinde ele alınırken kurguyla bütünleştirilmeksizin, yalnızca betimlenmekle kalabilmiştir. Yukarda belirttiğim konularda değişiklik yaparak metni geliştirmemin ikinci kısım için yararlı olabilmesi için de bu kısmın çalışmamın bütünüyle bağıntılandırılması gerekmektedir. Bu nedenle, metni son şekline sokarken, her şeyden önce, metnin tümünü, şöyle baştan sona bir daha incelemem iyi olacak.

Yukarda durumumun fazla iç açıcı olmadığından söz etmiştim. Evet, durumuma gelince, bunun beni aşan yanları daha da önemli. Birçok nedenleri var işin bu yanının. Başta, hiçbirimizin etkisinden kurtulamayacağımız Almanya'daki Yahudilerin içinde bulunduğu durum geliyor. Buna ek olarak, daha otuzyedi yaşındayken hekimlerin kalıtsal bir artariosiklerosis tanısı koydukları kız kardeşimin ciddi şekilde hasta oluşu geliyor. Kımıldayacak durumu kalmadı. Böyle olunca para kazanacak bir işte de çalışamıyor (Şimdilik, sanırım, aileden kalma biraz parası var). Bu yaşta böyle bir hastalık onun durumunu umutsuzlaştırıyor. Bunlar da bir yana, buralarda endişesiz, korkusuz yaşama olanağı kalmadı artık. Bileceğin nedenlerle, buradaki oturma iznimi bütün çabam-

la uzatmaya çalışıyorum. Ne yazık ki, bu kahrolası iş yalnızca zamanımı almakla kalmıyor, daire daire dolaştığım her kapıda paralarımı da götürüyor. Kısacası, bugün için ufkumu karartan bir de bu sorunum var.

17 Kasım 1938 tarihinde Max'a yazılmış bir mektuptan alıp zarfa koyduğum bir bölümle, bunun yanı sıra gönderdiğim Brill'den[2] (Hans) bir mesaj benim buradaki oturma iznim açısından tehlike yaratan bir meseleyi dile getiriyordu. Okuyunca ne denli önemli olduğunu sen de göreceksin. Lütfen, bu işle hemen ilgilen ve Max'a, telgrafla olursa daha iyi, benim yazımı derginizin gelecek sayısında yayımlarken asıl adımı değil de, Hans Fellner takma adını kullanmaları için Brill'e izin vermesini söyle.

Şimdi de yeni çalışmana[3] değinmek; mektubumun beni mutlu eden bölümüne gelmek istiyorum. Senin bu çalışmanın ele aldığı konu beni iki yönden ilgilendiriyor. Bunlara sen de değiniyordun mektubunda. Birincisi, benim incelediğim filmin optik özellikleriyle *jazz*'ın çağdaş akustik algılarımı arasındaki ilişkiye değinen kısımdır. Benim makalem ile senin makalen arasında, ele aldığımız sorunlarla ilgili olarak önem verdiğimiz noktalarda farklılıklar oluşu teorik tutumlarımızın ayrılığından mı ileri geliyor, şimdi, söz konusu yazılarımızın üzerinden bunca zaman geçtikten sonra, pek bir şey söyleyebilecek

---

2 Brill, Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün Paris sekreteriydi.

3 Benjamin, burada, Adorno'nun, *"Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens"* başlıklı makalesinden söz ediyor. Makale, *Zeitschrift für Sozialforschung* 7, 1938'de yayımlanmış; daha sonra, 1963'te, Adorno'nun *Dissonanzen* başlığı altında toplanan çalışmalarıyla birlikte kitap olarak, bir kez daha yayımlanmıştır (Göttingen, 1963).

durumda değilim. Belki de, farklı noktaları vurgulamış olmamıza karşın, ikimiz arasındaki bu farklılık bakış açılarımız arasındaki görünüşte farklılıktan daha ileri gerçek bir farklılık değildir. Diyeceğim, belki, seninki de, benimki de kabul edilebilir bakış açılarıdır da, görünüşte farklılıklar taşıyan açılardan bakıyoruzdur değişik nesnelere. Böyle olması gerekir; çünkü, akustik ve optik algılamalarda devrim niteliğinde bir değişiklik oluşturabilmenin, bu iki farklı algılama için, eşit derecede olanaklı olabileceğini düşünmek zor. Belki bu durum, değişik işitme biçimlerinin öneminden söz ederek biten makalenden benim gibilerin tam olarak bir şey anlayamayışının; yani, Mahler'in yaptıklarını tam olarak kavrayamayışının nedenini de açıklamaktadır.

Ben, benim makalemde ("Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Ürünü"), senin kendi makalende negatif momentleri elden geldiğince açık bir biçimde sergilemeye çalışmış bulunman gibi, elimden geldiğince pozitif momentleri ortaya koymaya çalıştım.* Söylediklerini

---

* Benjamin'in "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Yapıtı" başlıklı bu makalesi ve Adorno'nun buna yönelttiği eleştiriler, günümüzdeki, genel olarak, iletişim, sanat ve kültür yaşamına ilişkin temel sorunları anlamamız açısından önemlidir. Bu konuda, bzk.: Hans Magnus Enzensberger, "Bir Kitle İletişimi Kuramının Oluşturucu Öğeleri", (Çev. Ünsal Oskay) *Birikim*, Sayı 58/59, Aralık 1979 - Ocak 1980, ss. 17-37; Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması* (Ankara: Ayko Yayınları, 1982), Bölüm III: Adorno ve Horkneimer'e Göre, Modern Toplumda Şeyleşme, Şeyselleşme ve Kültürel Hegemonyanın Oluşumunda Teknolojinin Yeri, özellikle, s. 209-23'de Benjamin'in görüşleri ve eleştirisine ilişkin bölüm; Walter Benjamin, (çeviren-yayına hazırlayan, Ünsal Oskay), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Yayınları,

okuduktan sonra, gördüm ki, benim çalışmamın zayıf kalmış noktalarını, sen çalışmanda çok gelişkin düzeylere dek incelemiş bulunuyorsun. Endüstrinin ürettiği psikolojik tipleri analiz ediş biçimin ve bu tiplerin üretiliş tarzlarını sunuşun olağanüstü güzel ve bu sorunlara açıklık getiriyor. Kendi çalışmamda sorunun bu yanını biraz daha dikkatli bir biçimde ele alsaymışım, çalışmamın tarihsel yönden daha gelişkin bir çalışma olacağını şimdi anlıyorum. Gitgide daha kesinlikle görüyorum ki, sinema endüstrisinin sesli sinemaya geçişinin, kontrol altına alınması güç tepkimeler oluşturan ve bunun için siyasal yönden tehlikeli bulunan sessiz sinemanın devrimci üstünlüğünü ortadan kaldırmak

---

1982). Bu kitaptaki Giriş'te Walter Benjamin'in düşüncelerini anlatan bölümler. Ayrıca, Martin Jay'in *Dialectica Imagination* kitabındaki üçüncü bölüm olan "Kitle Kültürünün Eleştirilişi" ile, Adorno ve Horkheimer'in birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ndeki üçüncü bölüm olan "Bir Aldatım Olarak Kitle Kültürü" bölümü. Adorno'nun *Jazz*'la ilgili görüşleri için de, *Prizmalardaki* "Uzunca Ömürlü Moda: *Jazz*" başlıklı makalesi ile, benim *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma* 'Murat Belge'nin önsözüyle' (Ankara Dost Yayınları, 1982) de, s. 29-56.

Bu tartışmalarda Benjamin, mekanik 'yeniden-üretim'e geçişin sanat tüketiminde demokratikleşmeyi sağladığını söyler ve 'olumlu' bulur genellikle. Adorno ise, bu olanağın kültür endüstrisinin eline geçtiğini; bunun çok önemli olduğunu, dolayısıyla, sağlanan demokratikleştirimin, hiç de, özgürleşim anlamına gelemeyeceğini, vb, söyler. Benjamin, *Arkadlar* projesini geliştirirken, 1920'lerde, Asja Lacis ile tanıştığı ve Sovyetler Birliği'ne gitmeye hazırlandığı günlerde yazmaya başladığı bu makalesindeki görüşlerinde, Adorno'nun eleştirileri doğrultusunda, önemli değişiklikler yapmıştır. Bu nedenle, "Mekanik Yeniden-Üretim Çağında Sanat Yapıtı" ve gene o yıllardaki çalışmalarından olan "Fotoğrafçılığın Kısa Tarihçesi"ndeki görüşleri incelenirken, Benjamin'in 1920'lerdeki bu çalışmalarını izleyen, 1930'lardaki çalışmalarının göz önünde tutulması gerekiyor (ü.o.)

için girişilmiş bir iş sayılması gerekiyor.* Sesli filmin ele alınıp irdelenmesi çağdaş sanatın eleştirilişi açısından çok yararlı olacağa benziyor. Ayrıca, böyle bir irdeleme senin görüşlerinle benim görüşlerim arasında bir bağıntının (dolayımlamanın) oluşturulması açısından da yararlı olacak gibi.

Makalenin vardığı sonuçla ilgili olarak en sevdiğim yanı ilerleme 'idea'sı konusunu işlediğin son bölümde

---

* Benjamin'in bu görüşü bugünün koşulları açısından pek doğru değildir. 1930'lardan önce, kültürel homojenleştirme bugünkü kadar değildir. Organik muhalefet bastırılıp, yapay negativiteye (baskıcı hoşgörü düzenlemelerine) geçilmemişti. Sessiz film, sesli filme göre, çok genel hatlarıyla, daha 'ikonolojik' bir iletişime dayandığından, 1930 öncesinde, çeşitli, sosyal sınıfların bu ikonolojik filmleri açımlamaları kendi alt-kültürlerindeki dil kullanımlarına göre farklı farklı olabiliyordu. Keynesçilik *"Welfare State"* uygulamasından itibaren durum değişmiştir. Günümüzde ise, kültürel homojenleştirme çok ileri boyutlara vardığı için, herhangi bir kitle iletişim aracının anlatım/iletimleme teknolojisi ikonolojik kodlanmaya ne denli yaslanırsa, farklı sosyal sınıfların bu iletileri açımlayıp alımlamalarının da o denli homojen olacağını varsaymak gerekiyor. Çizgi-roman, foto-roman/televizyon (iki boyutlu olduğu için) ikonolojik kodlama ve açımlamaya dayandıklarından, günümüzde, 'özgün iletiler' gönderebilme olanakları arayanlar için, en handikaplı araçlardır. McLuhan, bunlardan TV'yi "dünyayı tek bir köye dönüştürecek araç/*media*" sayarken, ters bir amaçla yapıyorsa da bunu, haklıdır. Bu işin olumsuz yanı, olumlu yanını kat kat geçmektedir. İleri ülkelerdeki kültür ve bilinç endüstrisinin bütün bir dünyada kapitalist sanayi toplumunun başat kültürünü (ve hegemonik ideolojisini) yayacağını düşünen, kabul eden ve bunu doğru bulanların dışındaki ulusal bağımsızlıktan ve demokratik toplum yaşamından yana olanların işin bu yanına çok dikkat etmeleri gerekiyor. Ülkemizde de, bazı yazar çizerlerin McLuhan'ın görüşlerinde, bunları iyi incelemeden ve bu konularda yeterince düşünmeden, birçok sorunlar için, 'kolay' çözümler umdukları görülüyor. Bu mümkün değildir. McLuhan'ın yolu ve amacı farklıdır. –(ü.o.)

dikkatleri çekmen oluyor. İlerleme 'idea'sı konusundaki çekincelerini, bugüne dek, zaman zaman ve kavramın tarihçesiyle ilgili olarak yazıyordun. Bunu benim de kökenlerine kadar giderek incelemem iyi olurdu. Ama bunu yapmak için ne gibi güçlüklerle karşılaşmak gerekeceğini biliyorum.

Son olarak, senin makalende geliştirilen görüşlerle benim makalemde *flâneur* ile ilgili kesimde geliştirilen görüşler arasındaki ilişkiler konusuna geliyorum. Metaya karşı duyulan yakınlık *(empathy)* öz-gözlem ya da içsel deneyim düzeyinde *'inorganik şeylere karşı duyulan yakınlık'** olarak ortaya çıkıyor. Bu konuda göstereceğim tanık Baudelaire'den sonra bir de Flaubert oluyor: Onun *Tentation (de Saint Antoine)*'ı (Deneyimleme) oluyor. İşin temelinde, metaya duyulan yakınlık (ya da, meta ile hissiyat düzeyinde birleşme eğilimi), belki de, değişim değerinin kendisine yakınlık duyma oluyor. Gerçekten, değişim değerinin 'tüketimini' değişim değerine duyulan yakınlık olarak görmek gerekiyor. Başka ne olabilir? Sen de şöyle yazıyorsun: "Toscanini'nin konseri için para verip bilet alan tüketici, gerçekte, verdiği paraya tapınmaktadır konserde." Değişim değerine duyulan bu yakınlıktır ki, tereyağı yerine topa para harcandığında, topu tereyağından daha leziz kılıyor. Beylik ifadesiyle söyleyecek olursak, birisinden söz ederken "paraya doymuş; beş milyon markı var" dememiz; ya da "halk cemaatinin"[4]

---

* Altını ben çiziyorum, cümlenin rahat anlaşılması için (ü.o.)

4 "Halk cemaati": *Volksgemeinschaft*, Nazilere özgü bir terimdi. Benjamin, bu terimle, Yahudi burjuvazisini ifade ediyor. Kuşkusuz, himayeli bir dille! Yahudi burjuvazisinin, tıpkı Alman burjuvaları gibi yaşayarak, onlar gibi düşünerek, onlar gibi davranarak 'Yahudiliklerinden' kurtulabileceklerine inanmalarının boş bir hayal olduğunu ileri sürerek yapıyor bu eleştirisini. (ü.o.)

kendisinin bile birkaç milyarlık para karşısında kendisini 'paraya doymuş' sayması hep bu milyonlara, milyarlara duyulan yakınlık duygusunu *(empathy)* dile getiren ifadeler oluyor. Bu böyleyse, topun tereyağına tercih edilmesine de şaşmamak gerekiyor; ikisinde de aynı davranışsal özellik var. Şans oyunlarının temelinde de ne olduğunu düşünüyorum. Bir kumarbaz da, bankoya ya da karşısındakine bakarken, onu, oyunda ortaya konulmuş para dolayımıyla görüyor sanıyorum. Günümüzde, borsa oyunları biçimini almış bulunan şans oyunlarının ise, en az dünya fuarları kadar, değişim değerine yakınlık duyma alışkanlığı kazandırdığını; bu işin yolunu açmakta aynı derecede iş gördüğünü düşünüyorum (Dünya fuarları, tüketim olanaklarından yoksunlaştırılmış kitle kişilerinin içlerinde değişim değerine yakınlık duygusu beslemeyi öğrenmelerine yarayan okullar oluyordu.)

Özellikle önemli bulduğum bir diğer konuyu ise daha sonraki bir mektubuma, ya da belki de, konuşmamıza bırakmak istiyorum. Müziğin ve lirik şiirin hafife alınma ve gülünç bulunma durumuna düştüğünü söylerken neler anlatmak istediğini ilerde tartışmak istiyorum. Buradaki ifadenle negatif bir olgudan söz etmiş olabileceğini (müziğin ve lirik şiirin işlevini yitirdiğini söylemek anlamına geliyor) düşünemiyorum. Ya da şöyle diyeyim: Sanatın o eski erişilmezliğinin (kitleler için sanatın erişilmez oluşunun) ortadan kalkmış oluşunda hiç mi olumlu bir yan görmüyorsun?" Bu dediklerini yeterince açık bir biçimde anlayamadığımı belirteyim. Belki, gelecek mektubunda bu soruma yanıt verme olanağı bulursun.

Her ne ise, bir an önce senden yanıt bekliyorum. Lüt-

fen Felizitas'tan, olanak bulur bulmaz, bana Hauff'un (Wilhelm) masallarını göndermesini rica ettiğimi söyle. Sonderland'ın resimlemeleri için onlara çok ihtiyacım var. En kısa zamanda Felizitas'a da yazacağım, ama beni beklemeden yazsın, çok sevineceğim.

Her zaman olduğu gibi, dostun, arkadaşın.

Walter

İngilizceye çeviren: Harry Zohn

Sunum IV

Fredric Jameson

İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonra, dış ülkelere sığınmış bulunan Alman mültecileri, yavaş yavaş yeniden Orta Avrupa'ya dönmeye başladılar. Benjamin yaşamıyordu, Faşizmin kurbanlarından biri olarak ölmüş bulunuyordu. Bloch ve Brecht, bir süre tereddüt geçirmişlerse de, Doğu Almanya'da Leipzig ve Berlin'e gitmişlerdi. Adorno, gene, o da bir süre tereddüt geçirdikten sonra, Batı Almanya'ya, Frankfurt'a dönmüştü. Lukács hemen Budapeşte'ye dönmüştü. Soğuk Savaş'la birlikte Avrupa silahlanmış, iki kampa bölünmüştü. Macaristan'da Lukács'ın yazıları –Stalinist görünüşe uymaya çaba gösterdiği halde– kısa sürede (1949) 'revizyonizmle' suçlandı ve kitap yayımlama olanağı bulamadı. Doğu Almanya'da Bloch'un kitapları yayımlanmaya devam etti, çok da itibar gördü. Brecht'e kendi tiyatrosunu kursun diye her türlü maddi olanağı sağladılar. Her ikisi de düşünce ve ifade özgürlüğü bakımından bütün bütüne rahat değillerdi, ama Lukács'ın durumu gibi de değildi durumları, tehdit altında değillerdi. Batı Almanya'da Horkheimer, Adenauer rejiminin gösterdiği yakınlıkla, Frankfurt Sosyal Araştırma Enstitüsü'nü yeniden kurdu. Adorno, Enstitü'nün ikinci başkanı oldu.

Stalin yönetiminin 1953'te sona ermesi Doğu Avrupa'da genel bir siyasal bunalıma yol açtı. Bunu ilk ya-

şayan ülke Alman Demokratik Cumhuriyeti oldu. Temmuz 1953'te Doğu Alman devlet aygıtına karşı işçiler ayaklandı, grevler ve sokak çarpışmaları oldu. Ayaklanma Sovyetler Birliği'nin askerî güç yardımıyla bastırıldı. Şaşıran ve düş kırıklığına uğrayan Brecht, kitlelerin bu başkaldırısı sırasında çok şiddetli eleştiriler yaptı, duygulu bir destekçi oldu. Ama bunları özel günlüklerine yazabildi.[1] Stalinciliğin tasfiyesinde rol oynayabilecek bir konumu da yoktu ve 1956'daki Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 20. Kongresi'nden az sonra öldü. Öte yandan, Lukács bu düşüşten sonra Doğu Avrupa'daki kültürel ve siyasal tartışmalarda çok etkin bir biçimde yer aldı. Berlin'de, Varşova'da, Budapeşte'de ve 1955'te Viyana'da dersler verdi. Temel estetik düşüncelerini buralarda serbestçe anlattı. Sonraları bu konuşmaları sansür edildi. Bu yıllarda Jdanovcu "devrimci romantizm" anlayışının estetik görüşlerine karşı amansızca hücuma geçti. Bu dönemdeki çalışmalarının ürünü olarak, 20. Parti Kongresi'nden az sonra yayımlanan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nı yazdı. Ekim 1956'da Macar Devrimi başladığında –esas olarak spontane nitelikteki bu toplumsal patlamanın başarı şansı olabileceğini yazması bir yana– başkaldırıcı işçiler

---

[1] İşçi sınıfının ayaklanmasını doğru bulmayıp eleştirdiği de oldu. *Günlük*'ünde ise işçi sınıfını alışılmış tarzda övmekteydi. 17 Haziran gösterilerinin "amaçsız ve çaresizlik içinde kalarak, işçi sınıfının bir kez daha sınıf düşmanının, faşist dönemin hortlayan kapitalizminin eline tutsak düştüğünü gösterdiğini" yazdıktan sonra, gene de, "en olumsuz koşullar altında" bile "ayaklanıp başkaldıran tek 'sınıf' olduğunu gösterdiği için "kapitalizmi sona erdirebilecek sınıfın işçi sınıfı olduğunu" yazmaya devam etti. *Arbeitsjournal II*, (1942-1955), Frankfurt 1973, s. 1009.

ve öğrencilerle aynı davanın yolcusu olmaktan hiç çekinmedi, tereddüt etmedi. Nagy hükümetinde görev aldı. Varşova Paktı'ndan çekilme kararını desteklemedi, bu konuda kâhincesine uyarılarda bulundu. Sovyet müdahalesiyle birlikte tutuklandı ve Romanya'da zorunlu oturma cezasına çarptırıldı. Mart 1957'de serbest bırakıldı. Yazmış olduğu *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'na hazırladığı *Giriş*'i tamamladı ve dışarıya gönderdi. Bu kitap 1958'de Batı Almanya'da yayımlandı. Kitap yayımlandığında Macaristan yoğun bir baskı altındaydı. Lukács kendi ülkesinde suskundu ve gitgide şiddetlenen baskılara uğramaktaydı.[2] İlerki sayfalarda Lukács ile ilgili olarak yer alan en önemli makaleyi Adorno, işte, Lukács'ın bu kitabı üzerine bir kitap incelemesi olarak yazmış bulunuyor.

Aynı yıl, Adorno, Frankfurt'taki Sosyal Araştırma Enstitüsü'nün direktörü oldu. Bu ikisinin durumundan birbirine daha zıt örnek olamazdı. Kariyerinin doruğuna çıkmış durumdaki Adorno, Federal Almanya'da gönlü nereye yazmak istiyorsa, yazabiliyordu. Macaristan'daki bu olaylar sırasında Adorno'nun Lukács'ın kitabı hakkındaki incelemesi *Die Monat* dergisinde yayımlandı. Bu dergiyi Batı Almanya'daki Amerikan Ordu Yönetimi

---

[2] Budapeşte Üniversitesi'ndeki bölümünü kapatırlar. 1960'da Doğu Berlin'de Lukács'ın makalelerinden oluşan bir ciltlik bir kitap yayımlanır. 1949'daki saldırılar tekrarlanır; yenileri de çıkar ortaya, ek olarak. Oysa, yayınevine kitabı hazırlayan kişi, kitabı yayımlarken, "kitabın eleştirel birçok yazıdan yapılmış seçmeleri içerdiğini" belirtmiş; ayrıca, aşağıdan almış olmak için, "doğal olarak, Macaristan, Sovyetler Birliği, Alman Demokratik Cumhuriyeti ile daha başka yerlerde yapılan Lukács'a yönelik eleştiriler de hesaba katılmalı, unutulmamalıdır" demiştir.

kurmuştu ve Merkezî Haberalma Örgütü (CIA) tarafından finanse ediliyordu. Adorno'nun bu yazısında, "Lukács'ın düşünen kafasının zincire vurulduğunu" söylemiş olması kendi içinde kendi ironisini de taşıyan bir söz oluyordu: Adorno yazısını yazarken Lukács yazma eylemini polis kültürüne karşı açtığı savaşta bir silah olarak kullanmaktaydı. Adorno ise, aynı kültürün içinde kendisine verilen yeri bilmeyerek kabullenmiş olmaktaydı. Adorno'nun Lukács'ı değerlendirmelerini okurken bunlar ve Lukács'ın bu koşulları göz önünde tutulmalıdır. Adorno'nun bu yazıları Lukács'a karşı açılmış bir tecrit etme çabası sayılmamalıdır. Bu iki zıt görüşteki düşünürün temsil ettikleri eleştirel konum ve düşünce tarzlarının, bugün, kendi dönemlerinin koşulları içinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı'nda temel alınan kuramsal öncüller Lukács'ın 1920'lerin sonlarından beri savunduğu görüşlerle esasta aynıydı. Kitabın bunlardan farklı ve yeni sayılabilecek yanı, yazıldığı döneme bağlı olarak vurguladığı noktalar oluyordu. Kitabın hazırlandığı dönem ise, Stalin'in ölümü (1953) ile 20. Parti Kongresi (1957) arasıydı. Vurgulamalar bu dönemin ve bu dönemde Doğu Avrupa'da yaygın olan siyasal perspektiflerin izlerini taşımaktaydı. Lukács'ın "barış içinde birlikte yaşama" siyasasına yandaşlığı, bu yandaşlığının oluşturucu öğeleri olan burjuva kültüründeki ve siyasal yaşamındaki 'ilerici' akımlara duyduğu güven ile, Stalinciliğe yönelttiği kısmi ve sağ eleştiriler[3] biri Batı'da edebiyat ha-

[3] Lukács'ın 1920'lerden 1960'lara siyasal evrimi için, Michael Löwy'nin yetkin makalesi *"Lukács and Stalinism"* okunmalıdır. *Western Marxism-A Critical Reader*, Londra, NLB 13, 1977.

yatında başat durumda olduğuna inandığı reaksiyoner akıma karşı, diğeri ise sosyalist ülkelerde gördüğü *"volontarist"* aşırılıklar olmak üzere ikili bir boyutta yöneltiği eleştirileri aracılığı ile, bu kitaptaki edebiyat eleştirilerinde de yer almış bulunuyordu. Avrupa modernizmine ve bunun edebiyattaki başlıca temsilcilerine sert bir eleştiri başlatmıştı. Lukács'a göre, bu yazarlar estetik etkileri öznelcilik ve biçimcilik olan felsefi bir varlıkbilime duydukları yakınlıkları bakımından bir birlik oluşturuyorlardı. Tarihsel gerçekliği, Samuel Beckett'te olduğu gibi bir hiç durumuna indirgemiyorlarsa bile, Musil'in yaptığı gibi, çok geri plana itilmeye mecbur bırakıyorlardı. Gerçekten; modernizmin en rafine kuramcısı olan –çünkü en derinden duyup yazan ve en eleştirel olabilen oydu– Walter Benjamin de, gönlü hafifçe bu modernizmden yana olduğu halde, bu modernist sanatın, tarihi arka plana itmekte olmak yüzünden,[4] bir tür kendi kendini heder etme *(immolation)* olgusuna sürüklenebileceğini haber vermiş bulunuyordu. Bununla beraber, gene Lukács'a göre, yüzyıl ortası batılı yazarlar için kaçınılmaz tek kader dekadans olmayabilirdi. Usdışılık-karşıtı *(irrational)* biçemciliğe ve geleneğin Kafka'da en gelişkin örneğine kavuştuğu alegorilere karşı bir başka gelenek yerini korumaktaydı. Derinden bakıldığında, diğerleri kadar onun da modernist olduğu anlaşılacak olan bu ikinci modernist geleneğin en önde gelen yazarı Thomas Mann oluyordu. Bu alternatif geleneğin ürünleri, fiilen, bir önceki yüzyılın klasik gerçekçi romanının, sosyalist devrim çağına uygun bir form içinde, yeniden canlandırılması; ve bu paradoksal başa-

[4] *The Meaning of Contemporary Realism*, Londra 1962, s. 41-3.

rının –yani, kapitalist gerileme döneminde bir klasik burjuva anlatım 'form'unun başarıyla kullanılabilmekte oluşunun– rehberi olan 'perspektif' ise, 'akla yakın görünen' şu konunun ciddi ciddi üzerinde durulmakta oluşu sayesinde kazanılmış bulunuyordu; tarihsel bir olanak olarak sosyalizmin 'reddedilmezliği.' Lukács, bu "eleştirel gerçekçiliğin" çağdaş batı için sanat alanındaki gelişimin biricik yolu ve çaresi olduğunda ısrar ediyordu. Brecht, kendi tarzı içinde, son dönem oyunlarında, Lukács'ın bu görüşlerine uygun olarak, "çağın en büyük gerçekçi oyun yazarı"[5] olmak için harekete geçiyordu. Oysa, Brecht'in tüm sanatı, Lukács'ın aradığı yolun tersi bir yol izlemiş bulunuyordu. Lukács, öte yandan, Doğu Avrupa'daki kapitalizm-sonrası toplumlar için de gerçekçiliği savunmaya özen gösteriyordu. 'Klasik' gerçekçilik ve onun kardeşi olan 'eleştirel' gerçekçiliğe karşıt bir konum içinde, "sosyalist gerçekçilik" kendisine "somut bir sosyalist perspektifi" temel almış ve hem toplumsal, hem de ideolojik olarak 'içerden' yazılan bir gerçekçilik durumuna gelmiş bulunuyordu. İşte, bu nedenledir ki, bir edebiyat tarzı olarak gelişebilmesi, geçiş döneminin ideolojik ve maddi gerilimlerince biçimlendirilmesi gereken bir gelişim olma durumundaydı. Bu nedenle, Lukács'ın asıl vurguladığı noktalar "sosyalist gerçekçiliğin" de eğilimli göründüğü iki deformasyon üzerinde toplanıyordu. Birincisi, toplumun aktüel durumunun 'natüralist' yazımlanması: Diğeri ise, sosyalist gelişmenin gerçek çelişkilerini özümseyen ve siyasal yanlışlıklarla olumsuz etkinliği daha da arttırılan yatıştırıcı/dinlendirici bir 'romantizm' oluyordu.

---

[5] *The Meaning of Contemporary Realism*, s. 87-9.

Geçiş dönemi süresince, "eleştirel gerçekçilik" işçi devletlerinin kültürlerinde de doğru, yasal ve değerli bir öğe olarak yerini koruyabilmeli yargısına varıyordu Lukács.

Bu nedenle, Adorno'nun Lukács değerlendirmelerinin siyasal boyutunu anlayabilmek ve bu konuda dikkatli olabilmek için, Lukács'ın eleştirilerindeki bu iki istikamete de yönelik eleştirel değerlendirmeleri göz önünde tutmak gerekmektedir. Adorno'nun değerlendirmelerine başlarken "Giriş"te yapacağı öldürücü hamleyi –Lukács'ın kitabındaki sosyalist ülkelerdeki durumu mazur gösterme çabalarına karşı giriştiği saldırıyı– karşılamak çok zordur. Lukács'ın kâh tepeden ve yol gösteren bir edayla, kâh nazik ve sırt sıvazlayarak sokulganlaşmaya çalışan bir tavırla yazması ise, yıllar önce Brecht'in görüş tanısını koyduğu bürokratik yazımın edası oluyordu. Ayrıca, Adorno, Lukács'ın yazılarında 'dekadansın' sosyal-Darwinci nitelikte filisten ve konformist bir tutumla değerlendirildiğini söylemekte ve zamanın en önemli tarihsel sorusu olan sağlıklı, canlı ve normal bir alternatifin nerede ve nasıl bulunabileceği sorusunu yanıtsız bıraktığını da ileri sürmekte haklıydı. Ama, öte yandan, Adorno'nun Soğuk Savaş'ın doruklara tırmandığı o yıllarda Batı'da yayımlanan bir kitabın metninde Doğu Avrupa ülkeleri için "halk cemaati" *(Volksgemeinschaft)* gibi taraf tutan terimler kullanması, ancak, o zamanlar pek yaygın olan liberal ideolojideki "Totalitaryanizm" anlayışını paylaşmak ve onaylamak anlamına gelen ve temel siyasal farklılıkları bilerek görmezlikten gelen bir tutum oluyordu. Adorno'nun estetik alanındaki Lukács'ın anlayış ve tutumundan hiç hoşlanmıyor olması onun bu duru-

munu anlamamızı biraz kolaylaştırıyorsa da, bunun böyle olması bağışlatıcı bir özür sayılmaz.

Adorno'nun yönelttiği en önemli estetik eleştirisi, Lukács'ın, sanat yapıtının kurucu ve oluşturusu 'biçime ait' sorunlarını birçok bakımlardan yanlış anladığı; hatta Lukács'ın bunları önemsiz saydığı ve görmezlikten geldiği oluyordu. Lukács'ın katı bir biçimde ve dar kafalılıktan hiç vazgeçmeksizin 'yansıma' teorisini savunuyor olması ve gerçekçiliği ampirik realitenin taklit edilmesiyle varılabilecek bir şey sanmaktaki ısrarı, onu, modernizmin 'imajlarının' gerçekliğin çarpıtılmış yazımlanımları, ya da bilinçli olmaksızın, nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümleri olduğu sanısına sürüklemekteydi. Aynı zamanda, gene Adorno'ya göre, Lukács estetik teknik öğenin 'bağımsız' tarihsel gelişimini kabul etmiyor ve bu olağan sanatsal üretimdeki rolünü anlayamıyordu. Bunları anlayamadığı için de, bir yandan, kendisinin beğendiği gerçekçi ustaların –örneğin Balzac'ın– ürünlerindeki gerçekçi-olmayan *(unrealistic)* öğeleri göremiyor; bir yandan da, modernizmin yaşamın deneyiminden damıttığı 'imajların' ya da 'özlerin' bu niteliklerini fark edemiyordu. Adorno'ya göre ise, sanat yapıtının üretimi öznenin nesnel dünyayı özümseyip kendine mal etme derecesinde kavrayabilmiş olmasına; ama, bunu, estetik 'form'un* kendi 'yasalarına' uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır. İşte bu yollardan geçerek üretilmiş bir 'imaj' (imge) daha sonra, reel-olan'a karşıtlık konumu kazanmakta ve

* "Estetik form", burada, sanat dalı anlamına geliyor. Roman gibi, sinema gibi, resim, vb gibi. (ç.n.)

'reel' –olana eleştirel bir tutumla bakmaya başlamaktadır– "sanat, aktüel dünyanın negatif bilgisidir." Adorno'nun görüşünce, Beckett'in, Kafka'nın ve Schönberg'in çalışmalarındaki en seçkin meziyet, reel-olanla herhangi bir biçimde uyum içine girmeyi inatla reddetmiş olmalarıdır. Şöyle yazmış bulunuyordu Adorno, bir başka yazısında: "Başarılı sanat ürünü... nesnel tezatları yapmacık bir uyum içinde çözmeye kalkışan değil; en arık ve en ödün vermez bir biçimde, (reel-yaşamdaki) tüm tezatları kendi 'sanat fom'unun yapısına alarak, uyum 'idea'sını negatif bir tarzda ifade edebilendir."[6]

Realist estetik teorinin epistemolojik *aporia*'sını* göstermekte, edebiyat 'serilerinin' göreli özerkliğini bir kez daha belirtmekte ve edebiyatta 'form'un üretim açısından taşıdığı önemi vurgulamakta Adorno bütünüyle haklıydı. Lukács'ın estetiğini incelerken, bunlar, en çok üzerinde durulması gereken konular oluyordu. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* ise, konuları daha da önemle üzerinde durulması gereken konular haline getirmiş oluyordu. Bu konuların Lukács'ta doğru işlenmediğinin vurgulanması, gösterilmesi ya da değinilmesiyle kalınmayıp gelişkin bir düzeyde incelenmesi gerekirdi. Yazık ki, Adorno da bunu yapmamıştır. Adorno'nun estetiğindeki temel kategoriler de netleştirilmemiş bulanık kategoriler olarak kalmıştır: "Özerk sanat" sanatsal 'form'un "yasaları" ve "mantığı", "özler"** felsefi idealiz-

---

6 *Prisms*, Londra, 1967, s. 32.

* Yola çıktığı andaki nafileliği, "bitmişliği" anlamına geliyor (ü.o.)

** Metinde *"essences"* olarak geçiyor. Az önce belirtildiği gibi, modernizmde imajlar, yaşam-deneyimlerinin ya da yaşamın imbiklenmiş gerçekleri ya da özler'i oluyordu. (ü.o.)

min esasıyla aynı şeyler değildi; ama, bu son derece önemli terimlerden hiçbirinin anlamsal sınırları belirliliğe kavuşturulmamıştı. Adorno'nun kullandığı diyalektikle ilgili ince benzetmeler ve nükteli sözler modernist sanat tutum ve mizacını vermekteyse de, modernist sanatın ne olduğunu ortaya koyabilmiş değildir. Adorno bunları kavramsallaştırma* açısından bir netleşme sağlamak amacıyla kullanmaktaydı. Lukács ise, bütün yanlışlıklarına ve her şeyi açıktan açığa söylememe durumuna karşın, bu kavramları sorunu teorik düzeyde ortaya koyabilmenin gereği olarak kullanmaktaydı. Aynı şekilde, ele aldığı bir metni (örneğin Benn'in güftesini, ya da Mann'ın *Sihirli Dağ*'ını) özgün durumu içinde (yani, okunmakta olan bir metin olarak) okumakta, Lukács'ın yetersiz olduğunu söyleyecek kadar acımasızlaşan Adorno'nun karşı-savları da, örnek olarak seçip kullandığı çeşitli metinleri ele alışında, öyle, fazla net ve açık olmuyordu. Teori ve somut analiz alanlarında her iki yazarda da görülen bu yetersizlikleri inceleyip anlamak için, her şeyden önce, Lukács ve Adorno arasındaki görüş farklılıklarının bilinmesi, öğrenilmesi, iyi kavranmış olması gerekmektedir. Teori ve somut analiz alanlarındaki bu yetersizlikler, belki de bu iki düşünürün eşit derecede katıldıkları ve içinde yer aldıkları teorisyenler topluluğunun ortak zorluk ve rahatsızlıklarının dışavurumu oluyordu.

Lukács, eleştirisinden iki yıl sonra, 1962'de, Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* kitabının Almanca çevirisini yayımladı. Adorno, bu baskı vesilesiyle "Bağlanma" konusunda

* İnceleyeceği sorunun ne olduğunu, nasıl ele alınması gerektiğini düşünürken yapması gereken "sorunu vazetme" işi, anlamında (ü.o.)

uzun bir makale yazdı. *Die Neue Rundschau* dergisinde yayımlanan bu makalede, esas olarak, Sartre ile ilgili bazı keskin gözlemlerde bulunduğu Giriş'ten sonra, Brecht üzerinde duruyordu. Lukács ve Brecht üzerine bu iki makale birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Birinci makale Lukács'ın siyasal ve estetik yönden uygunsuz sayılabilecek 'talimat' niteliğindeki edebiyat eleştirisi anlayışına karşı çıkıyordu. İkincisi, buna koşut sayılabilecek nitelikte edebiyatın içine girip buradan, içerden müdahale etmek isteyen Brecht'e karşı açılmış bir savaşımdı. Her iki makalede de modernizmin "özerk" ürünleri siyasal yönden geçerli seçenek olarak gösterilip olumlanıyordu. Birincisindeki mantıksal ve ampirik vurgular, Sartre'ın eleştirilişinde açıkça görüldüğü üzere, ikincisinde çok daha belirginleşmiş bulunuyordu. Adorno'nun Sartre'ın kitabındaki "düşünceler edebiyatı" anlayışını kınaması yerinde ve güçlü bir eleştiriydi, ama bunlar yalnızca kendi tümceleri içinde doğru olmakla kalıyordu. Makalenin diğer yerlerinde Sartre'ın söylediklerindeki tutumu, Brecht tiyatrosunu değerlendirmelerinde Adorno'nun kendisi sürdürüyordu. Kendini devrimci sayan bir sanatın, temel nitelikte bir tutarlılık ile, şu ya da bu noktada, 'siyasal yönden doğru olma' ölçütüne göre değerlendirilmeyi de kabullenmesi gerekmekteydi. Ama aynı şey, kendini Marksist eleştirmen sayan Adorno'nun eleştiri pratiği için de geçerli olmak gerekti. Sartre'ın, edebiyat aracılığıyla, birey öznelerin özgür ve etkin seçimleme yapmaları konusundaki girişiminin yerinde ve ciddi bir girişim sayılamayacağını söylerken Adorno'nun kendisine temel aldığı öncül, günümüzdeki kapitalizmin her şeyi kendi içinde topla-

yan "yönetimlendirilmiş bir evren",* tezatların hepsini bastırarak ya da daha çok manipüle ederek dışarladığı *(purged)* siyasal bir düzen kurduğu, bu nedenle birey özne için nesnel bir seçimleme olanağının kalmadığı oluyordu. Bugün, Adorno'nun kendisinin söylediklerini değerlendirirken, "Eleştirel Teorinin" siyasal varsayımlamalarının da Sartre'ın "özgürleştirimci varoluşçuluk" önerisinden daha doğru ve akla yakın olmadığını görüyoruz. Bunu kabul etmeyen pek az kişi olacaktır. Ayrıca şurası da eklenmelidir ki, "aşkın-özne kalıntısı insan"** anlayışı, yapısal bakımdan, Adorno'nun düşüncesinde temel nitelikte bir öğe oluyordu. Bu öğe, Adorno'nun varsayımlamalarında totalitaryan olduğu söylenen bir toplumsal düzende kaldıracın dayanma noktası olarak bulunabilecek tek nokta kabul edilmiş oluyordu. Adorno'da da bu işi başaracak nitelikteki düşüncenin oluşumunun mümkün kılınmasını sağlayacak olan da bu "aşkın-özne kalıntısı insan" oluyordu.[7] Bu ise, ne denli yakınlık duyulsa da, Adorno'nun estetiğinin, kendi şeyselleşmesinin mutlaklaştırıldığı ileri sürülen bir kavramsallaştırma şemasının içinde, 'özne'nin aşırı bir biçimde vurgulanmasına ve 'özne'den mucize yaratmasının beklenmesine dayanan bir estetik anlayış olduğunu gösteriyordu.

"Özerk" sanat yapıtına ümit bağlayan bir teorinin yanında, bireysel bağlanmanın etkinliğine ümit bağlayan Sartre'ın teorisinin sorgulanması gereken yanları daha az görünmekte; Adorno'nun estetik teorisi ancak

---

* *"Administered universe"* karşılığı. (ü.o.)

** *"Residual transcendental subject"* karşılığı. (ü.o.)

7 Bkz.: *Minima Moralia*, Londra NLB, 1974, s. 15-18.

sihrin ve büyünün sağlayabileceği bir şey gibi görünmekteydi.

Adorno'nun Brecht'e yönelttiği eleştiriler de, gene, bu aynı genel itirazlara ve eleştirilere açık eleştiriler olmuştur. Ama bu eleştirilerinde Adorno'nun kullandığı siyasal ifadeler daha nüanslı ve somuttur. Belki de, sanatın Marksist amaçlarından daha açıkça söz edilmekte oluşudur bunun nedeni. Adorno'nun Brecht'e yönelttiği bu eleştirilerdeki estetik yargılar, çoğunlukla, derinlikli ve sorunlara nüfuz edici yargılar olmuştur. Brecht'in oyunları için söylediklerinin çoğu da, karşı çıkılması olanaksız şeylerdir. Adorno'nun eleştirilerine göre, örneğin, *Arturo Ui*'nin faşizmi 'önemsiz ve basit' bir olgu gibi göstermesi; *Azize Joan* (Jan Dark) ve *Cesaret Ana* oyunlarının, bile bile, olguların analizini çok yüzeyden yapmış olmaları ve çeşitli arkaizme yönelme eğilimleri Brecht oyunlarında belirli ve kesin bir popülist saptırmanın bulunduğunu göstermektedir. Adorno'nun değinmediği *Üç Kuruşluk Roman*, bu bakımdan çok çarpıcı bir örnektir. Esas olarak, dolaşım alanına ağırlık tanıyan, lümpen ve hemen neredeyse suçlular dünyasında geçen bu yapıtta gerçekte anlatılan kapitalist toplumdaki 'yiyicilik, yolsuzluk ve bozuşma' *(corruption)* ilişkileri olmaktadır. Üstelik, romanın kurgusunda da romandaki popülizm yönündeki bu estetik sapmayı dengeleyecek tek bir etmene bile yer verilmemiştir. Teorik bakımdan bir tür sol-yararcılığa kayış Brecht'in yazılarında hep görülen, bilinen aksayan yanı oluşturmaktadır. Ayrıca, Brecht'in siyasal yönden de yetersiz kaldığı yerler vardır, Adorno'ya göre. Bunlar, çalışmalarında da kendilerini göstermektedir. Bu ba-

kımdan, Adorno'nun makalesinde eleştirilere uğrayan "Önlem" çok talihsiz bir örnek oluşturmuştur.[8] Ayrıca, özellikle estetik karakterdeki çözümlenememiş güçlüklerin Brecht tiyatrosundaki tezatlardan bazılarının nedeni olduğu da unutulmamalıdır.

Bununla beraber, Adorno, bu tezatların Brecht'in sanatsal çalışmasının içinde oluşturucu bir öğe olarak yer aldığını söylemekle yanılmıştır. Slaton Dudow, Ernst Ottwald ve Brecht'in kendisi tarafından 1931'de yapılan *Kuhle Wampe* filmi Adorno'nun söylediklerinin doğru olmadığını göstermektedir. Brecht'in *Azize Joan*'ı üzerine yaptığı gözlemler ise, Lukács'ın yazılarındaki kadar kaba saba bir 'içerik çözümlemesi' olabilmiştir. Bu oyunu Brecht'in 'epik' dramaturjisi ile bağlantısı içinde değerlendirmemiştir, Adorno. Oysa, bunun yapılması gerektiğini çok iyi bilen biridir. Ayrıca, oyunun olanağının dışında biçimsel özellikler taşıdığına da hiç dikkat etmemiştir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndan ise, yalnızca *Azize Joan*'ın "ters konumda... varyasyonu" olarak söz etmiştir. Oysa, bu oyun Adorno'nun beğenmesi gereken, "dikkatle üzerinde durulması gereken" bir oyun olmuştur. Oyunun aksiyonu ahlakçılığın yıkıcılığını göstermektedir. "İyi" Shen Te'nin "iyi" kalabilmesinin, ancak, onun "şeytani" öteki-ben"i olan Shiu Ta'nın yardımıyla olabildiğini göstermektedir. Bu tezatı ortadan kaldıracak herhangi bir çözüm saptanmış, kurgulanmış da değildir oyunda. O nedenle, oyun bunalımları

---

[8] Adorno'nun sözünü etmediği, fakat Adorno'nun Brecht'in bu anlatımındaki tehlikeli yanı belirtmiş oluşunu haklı çıkaran en kötü örneklerden biri, 1951'de Brecht'in *"Akdarı Yetiştirme"* başlığı ile Lysenko'izm için yazdığı şükran şiiri (*anthem*) olmuştur.

çözümlemeden bitmekte, yani, yanıtı verilmemiş bir soruyla bitmiş olmaktadır. Bunlar açıkça gösteriyor ki, Brecht'in tiyatro pratiğini kestirmeden ve tek kalemde 'didaktizm' saymak hiç de akla yakın görünmemektedir. Brecht'in oyun yazarlığı ve tiyatro pratiğinde hayatı boyunca sürdürdüğü çaba (bunu ne derece yapabildi, ne kadar tutarlı biçimde sürdürebildi bu ayrı bir konudur). Bernard Shaw gibi, edilgin bırakılmış bir seyirciye 'hakikatleri' sunmak değil; seyircinin kapitalist (ve sosyalist) toplum ilişkileri ve bunlar içindeki kendi yeri üzerinde düşünmesi, düşünebilmesi için önünde bulabileceği seçenekleri çoğaltmak olmuştur.

Brecht'in estetik anlayışını, aslında, ne Adorno beğenmiştir, ne de Lukács. Bunun nedeni, siyaset ile estetik arasındaki ilişki konusunda Brecht'in anlayışının, Adorno'nun ve Lukács'ın birbirine çok yakın, hatta ortak denilebilecek anlayışlarından çok farklı oluşudur. Her üç yazar da sanatın tarihsel realiteyi anlamanın bir aracı olması gerektiği ve olabileceği görüşündeydiler. Fakat Lukács ve Adorno, bu konuda sanata, özellikle belirli sanat formlarına kendine özgü bir bilişsel *(cognitive)* kapasite tanımaktaydılar. Bunu yapabildikleri için de, sanat konusunda o zamana kadarki Marksist ideolojileri geliştirme işine girişebiliyorlardı. Lukács için, tıpkı Aristo ve onu izleyen gerçekçi estetik düşünce geleneği için olduğu gibi, sanat, tam anlamıyla, "bir eylemin taklit edilmesidir." 'Eylem' tarihsel materyalizmin ışığı altında yorumlanırsa anlaşılıp ortaya çıkarılabilecektir, bu geleneğe göre. Fakat 'taklit' *(imitation)* bütün sanatların karşı çıkılması olanaksız ereği/amacı olarak kalma durumundadır. Adorno'nun bu iki makalesi, açıkça, ayrı bir varlık kazanmış herhangi bir Marksist

modernizmin bir ifadesi olarak kabul edilebilecek nitelikteydi ve modernizmin Marksist bir savunması da olmuyordu. Adorno'nun bu konudaki tutumu, *mutatis mutandis* (ayrıntılardaki değişik özellikler bir yana), modernist ideolojinin tutumuyla aynı oluyordu. İki eleştirmenin görüşlerinin bu söylediklerini tamamlayan genel çerçevesini ise, estetik-ideolojik alandaki bağlanma (angaje olma) anlayışları belirlemekteydi. Lukács modernizmdeki irrasyonalist öğeyi ağır bir biçimde eleştiriyordu, ama aynı öğenin pozitif yıkıcı momentine karşı duyarsız kalmış oluyordu. Adorno, Sovyet ortodoksisinin hazır reçete gibi saptanıp sanatçının önüne konulmuş 'iyimserliğini' haklı olarak küçümsüyor, hatta hakir görüyordu; ama, batılı liberal ortodoksinin eşit derecede reaksiyoner 'kötümserliğini' fark edip görmekte ve eleştirmekte hiç de o kadar hevesli değildi, bunu görmezlikten geliyordu. Küçümseyici ve alaycı bir sataşma ile, "gazetecilik mantığı içinde yaşamaya ve düşünmeye alışmış bir batılının" *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni gördükten sonra, oyunu "analar için yazılmış bir mersiye" olarak tanımlayabileceğini söylerken Adorno şurasını unutuyordu ki, böyle bir batılı insanın Kafka'yı "totalitaryanizmi analiz eden bir yazar", Beckett'i de "insanlığın içinde bulunduğu durumu hiçbir uzlaşmaya yanaşmadan dile getiren bir şair" saymaması beklenemezdi. Stereotipler içinde insanları ve dünyayı görmeye alıştırılmış Batının bu insanı, Beckett ve Kafka için olduğu gibi, Brecht için de bir ölçü olmamak gerekirdi.

Brecht'in tercihleri siyasetin estetikteki rolüne ilişkin farklı bir anlayıştan kaynaklanmaktaydı. Brecht'in tanımladığına göre 'gerçekçilik' siyasal ve ideolojik bir

'amaç' olup; biçimsel 'araçları' zamana ve zemine göre değişebilir şeylerdir. Brecht'in yazılarında 'gerçekçilik' kavramı kullanıldığında bunun Balzac'la estetik bir bağdaşıklık (ittifak) sayılmaması gerektiği açıktır. Tıpkı, "yabancılaştırma efekti" kavramını kullanışının 'modernist' bir sanatçı ile aynı estetik anlayışı paylaştığı anlamına gelmediğinin bilinmesi gerektiği gibi bir durumdur bu. Brecht'e göre, klasik öykü anlatımı teknikleri, popüler şarkıların ve dışavurumcu tiyatronun tüm teknikleri, hep, içinde bulunulan durum neyi gerektiriyor ve ne ölçüde olanak veriyorsa alıp kullanılması gereken sanatsal etkinlik donanımlarıdır. Brecht bu anlayışla sanat etkinliğinde bulunmuştur ve gerek geleneksel edebiyat mirasını inceleyen Lukács'tan, gerekse yüksek düzeyde bir *avant-garde* sanatı savunan Adorno'dan çok daha yerinde ve doğru bir biçimde 'form'a ilişkin yenileşmeleri de yapabilen bir estetik kurabilmiştir. Adorno, Brecht'in siyasal tiyatrosunun sorunlarını vurgulamakta, hiç kuşkusuz, haklıydı. Onun Brecht'e yönelttiği eleştirilerin hiçbir sosyalist tarafından okunmadan, üzerinde durulmadan bir tarafa atılıp bırakılmaması gerektiği de doğrudur. Adorno'nun Brecht'e yönelttiği eleştirilerdeki düşünsel düzeyin, Brecht'in estetiğini yücelten çalışmaların çoğundaki düşünsel düzeyden çok daha yüksek olduğu da unutulmamalıdır. Fakat siyasal yönden başarılı bir sanatın gereği olan estetiğin oluşturulması işinin Marksist estetik içinde çözümlenip çözümlenemeyeceğini soran Adorno'nun, düşüncelere gömülmüş bugünkü burjuva sanat formlarının bu işi yapmaya yatkın olup olmadığını da düşünmesi gerektiğini unutmamak gerekir. Brecht'in de Adorno'nun da yetersiz kaldıkları,

yanıt veremedikleri sorular vardır. Bunun böyle olduğu, yazılarında seslendikleri kendi kamularından onların da sonuna kadar hoşnut olamayışlarından anlaşılmaktadır. Brecht'in kendi siyasal çizgisini gerçekleştirdiği söylenen bir proletarya devrimi karşısında düşüncelerini yeniden gözden geçirmeye yönelmiş oluşunun tam bir benzerini, 1960'lardaki büyük öğrenci gösterileri sırasında Adorno'ların felsefesini benimsemiş *intelligentsia*'nın başkaldırısı karşısında hareketsiz kalan Adorno'nun uğradığı bozgun oluşturmuştur. O günden beri, batıda devrimci bir sanatın oluşturulması çabaları yeni bir yoğunluk kazanmış bulunmaktadır.

Baskı Altında Uzlaşma

Theodor Adorno

György Lukács adının Sovyet bloku dışında bile bugün de bir hale taşımakta oluşu, bir bakıma, onun gençlik yazılarına borçlu olduğu bir şeydir. Bunlar, çeşitli makalelerden oluşan *Ruh ve Biçim*, *Roman Teorisi* ve *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki makalelerdir. Bu çalışmalarıyla, György Lukács, şeyselleşme *(reification)* kategorisini sistematik bir biçimde felsefeye uygulayan ilk diyalektik materyalist yazar olmuştur. Bu çalışmalarında, yola çıktığı ilk günlerde Simmel ve Kassner gibi düşünürlerce cesaretlendirilmiş, desteklenmiş; düşünceleri, daha sonra, Güney Batı Okulu[1] tarafından geliştirilmiştir. Bu ilk yıllarında, kısa süre içinde, nesnel bir tarih felsefesinden yana tutum takınarak psikolojik öznelciliği reddetmiş ve bu noktadan itibaren büyük bir etkinlik kazanmıştır. Özellikle, *Roman Teorisi* soruna bakışı ve değerlendirişi bakımından kendi zamanında öylesine olağanüstü bir çalışma olmuştur ki, günümüzde bile, felsefi estetik için hâlâ geçerliğini koruyan bir ölçüt sayılmaktadır. Daha 1920'lerin ilk yılları gibi erken sayılabilecek bir zamanda, bazı ufak direnmelerde bulunmuşsa da, Lukács'ın objektivizmi kendini resmî doktri-

[1] Yani, Windelband, Rickert ve Emil Lask gibi, Heidelberg'deki yeni-Kantçılar ile, ayrıca Max Weber.

ne uyumlamaya başlamıştır. Resmî göreneği benimsediği için de, daha önceki yazılarını reddetmiştir. Parti hiyerarşisince çok haşin bir biçimde eleştirilmiş, Hegelci motifleri tersine çevirerek kendine karşı kullanmaya başlamıştır. Ondan sonra da, otuz yılı aşkın bir süre yazdığı kitap ve makalelerinde, o eşsiz yeteneğini Sovyetler'deki savunduğu bu yönetim felsefesinin aracı durumuna indirgemiş bulunan dalkavukça yaltaklanmalarla, düşünürü baskı altına alan iflah bulmaz kısırlığın egemen olduğu bir ortamda çalışmaya, bu ortama uyum göstermeye mecbur olmuştur. Doğu bloku dışındaki ülkelerde Lukács'ın tanınması da, aralarında genç Hegel'le ilgili kalın bir kitap da bulunan son otuz yıldır yayımladıkları sayesinde değil, partisi tarafından eleştirilip itibarsız ilan edilen ve kendisinin de reddetmek zorunda kaldığı ilk dönemdeki çalışmaları sayesinde olmuştur. Bu durum bugün için de doğrudur. Fakat 19. yüzyıl gerçekçi Alman edebiyatı üzerine, özellikle de Keller ve Raabe üzerine yazdıklarında da, o erken dönemindeki güçlü değerlendirmelerine rastlanmaktadır. Ama, öte yandan, hiç kuşkusuz, *Aklın Tahribi* kitabı, aslında, Lukács'ın kendi kendini tahribi olmuştur. Bu kitabında Lukács, resmî yetkiye sahip kılınmış bir diyalektikçi olarak, modern felsefenin tüm irrasyonalist yan dallarını gericiliğin ve faşizmin kampı içinde yer alan düşünce akımları ilan edebilmiştir. Akademik idealizmden apayrı bir tutuma sahip olan bu ekollerin gerek düşünce alanındaki, gerekse hayatımızdaki şeyselleşmeye karşı, tıpkı Lukács gibi, kararlı bir karşıtlığı sürdürmekte olduklarını zalimcesine görmezlikten gelmiş, gelebilmiştir. Bununla da kalmamış, Nietzsche'yi

ve Freud'u, kestirmeden giderek, düpedüz, faşistlikle damgalamış; Wilhelm döneminin taşralı o eski ilköğretim müfettişlerinin teftişlerde tezkiye varakalarına düşmeyi sevdikleri derkenarları hatırlatan bir ifadeyle, Nietzsche için, "kabiliyeti bakımından vasatın üstünde mütalaa edilebilir biri" diyebilmiştir. Görünüşte radikal bir toplum eleştirisi yaparak, toplumsal eleştirinin karşı çıktığı konformizmin tüm beylik klişelerini kullanabilmiştir.

Şimdi okumakta, incelemekte olduğumuz, 1958'de, batıda Classen Verlag yayınevi tarafından yayımlanan *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'na[2] gelince, bu kitabında, 75 yaşındaki yazarın tutumunda bazı değişikliklerin izlerini görüyoruz. Bu tutum değişiklikleri, belki de, yazarın Nagy hükümetinde aktif rol aldığı yıllardaki çatışmalarının ürünüdür. Kitapta yalnızca Stalin döneminin işlenmiş suçlarından söz etmekle kalmıyor, "söz ve ifade özgürlüğünün tüm olarak savunulmasını bir sorumluluk saymak"tan da söz ediyor. Bunlar, geçmiş yılların Lukács'ından beklenmesi biraz zor görünen sözler oluyor. Lukács, ölümünden sonra da olsa, Brecht'te de olumlu yanlar bulunduğunu kabul ediyor, artık. Yıllarca karşıtı olan Brecht'in Doğu Alman yöneticilerinin gözünde kültürel-bolşevizmin densizliği sayılabilecek olan ünlü *Ölü Askerin Baladı* içinse bir deha ürünü demektedir. Tıpkı Brecht gibi, yirmi-otuz yıldan beri her kendiliğindenlikli coşkuyu, *aparatçiklerin* gözünün tut-

---

[2] İngilizcesi, Londra'da, 1962'de *Merlin Press*'te yayımlanmıştır. Buradan itibaren göndermede bulunacağımız sayfa numaraları bu baskıdaki düzenlemeye göredir. Çevirinin zaman zaman değiştirilmesi yoluna gidildiğini de belirtelim.

madığı ya da anlayamadığı her sanat eserini susturup baskı altına almak; böylece, beş para etmez pislik ve süprüntülerin düzeyini aşmaya çalışan sanat ürünlerine hayat hakkı tanımamak için kullanılagelmiş toplumcu gerçekçilik anlayışının çerçevelerini genişletmeye çalışmaktadır. Bunları yaparken, bugün bile, ürkek bir muhalefetten ileriye gitmemektedir. Kendi iktidarsızlığının bilincine varmış oluşundan ötürü felç olmuş gibidir bu ürkek muhalefetinde bile. Bu ürkekliği bir taktik olarak benimsemişe hiç benzemiyor. Lukács'ın kişisel dürüstlüğü her kuşkunun ötesindedir. Ama, zihinsel yeteneklerinin önüne koyabildiği, sunabildiği kavramsal yapı öylesine dar tutulmaktadır ki, dolu dolu nefes alabilecek her ne varsa onları, solunacak havayı bile kısıtlamadan duramamaktadır. Düşünülebilecek olanların feda edilmesinden sonra, düşünme yeteneğinin özgürlüğü ve esenliği zaten ortada kalmamaktadır. Bu durum, Lukács'ın o ilk dönem çalışmalarına karşı duymakta olduğu ve hiç saklamak bile istemediği nostaljisine melankolinin yansıyan ışıklarından açıkça anlaşılmaktadır. *Roman Teorisi*'ndeki "hayatın içrek anlamı"* nosyonuna bu kitapta yeniden rastlıyoruz. Ama artık bu söz, sosyalizmi kurmakta olan bir toplumda hayatın da anlam dolu olduğu yolunda laflara indirgenmiş bulunuyor. Halk cumhuriyetlerinden sanattan beklenen olumlu tutumun felsefi yönden haklılaştırılmasına yarayan bir dogmaya dönüştürülmüş bulunuyor. Kısacası, bu yeni kitap bir peşmelba ya da patlıcan reçeli gibi, dışındaki ile içindekinden ne biri, ne de öteki olan garip bir ürün olmuş bulunuyor. Bir

* *"The immanent meaning of life"* diye geçiyor İngilizcesinde. (ü.o.)

yandan eleştirel ya da sosyalist gerçekçilik gibi herkese bir sıfat yakıştırıp yapıştıran Lukács, tersini söylemekteymiş gibi tüm çabasıyla uğraşıyorsa da, hâlâ bir kültür komiseri gibi konuşmaktadır. Lukács, estetikteki Kantçı biçimciliğe Hegel'in yönelttiği eleştiriyi alabildiğine basitleştirmekte; sanatın bilimdeki bilgiden farklılığını üslup, biçim ve tekniğe verilen önemin oluşturduğunu ve kendi biçiminin gereklerini görmezlikten gelen bir sanatın sanat olarak kendini de mahvettiğini çok iyi bildiği halde modern sanatta üsluba, biçime ve tekniğe çok fazla, gereğinden fazla önem verildiği yargısına varmaktadır (bkz.: Özellikle, s. 19.) Lukács'a biçimcilik olarak görünen şey, gerçekte, bir sanat yapıtının öğelerinin, bunların gerektirdiği yasalara ve Lukács'ın bir yandan olanaksızlığından söz ederken, bir yandan da nesnel olarak savunduğu, yapıta dışından empoze edilmiş anlamlılığın tersine olarak, yapıtın kendi iç-yapısından kazandığı anlamlılığın gereklerine uygun olarak yapılandırılması olmaktadır. Modern sanatın estetik içeriğini belirlemekte biçimsel öğelerin nesnel işlevlerini anlamaya çalışmak yerine, bu biçimsel öğelerin fazlasıyla abartılmış bir öznelciliğin yol açtığı yersiz ve zorlama şeyler olduğunu rahatça söyleyebilmektedir. Modern sanatta arayıp bulamadığı, doğru 'perspektif' içine oturtulduğunda konunun kendisinde bulunabileceğini söylediği nesnellik, gerçekte, konuyu çözümleyen ve perspektifi oluşturacak şekilde onu yeniden-kurgulayan süreçler, işlemler ve teknikler tarafından meydana getirilmekte iken, Lukács, tam da bu işlemleri, bu süreçleri ve bu teknikleri görmezlikten gelmiş olmaktadır. Bir sanat yapıtının somut anlamının, gerçekten, "nesnel gerçekliğin yansımasının" (s.

101) düpedüz bir özdeşi olup olmadığı felsefi sorunuyla hiç mi hiç ilgilenmemekte; vülger-materyalist kendi sloganını tekrarlayıp durmaktadır.

Neresinden bakarsanız bakın, yazdığı bu metin daha önceki yazdıklarıyla bu konuda oluşumuna katkıda bulunduğu ölçüt ve kurallara hiç uymamaktadır. Sanki, sanattan hiç anlamadığı halde sırf sakalı ağarmış bir başnazır olduğu için söylediklerine uyulacağından emin bir edayla ahkâm kesmektedir. Sözünün kesilmeyeceğini bilen ve doğru olanın ancak kendi anlattıkları olduğuna imanı bütün bir profesör gibi konuyla hiç ilgisi olmayan şeyleri de saatlerce anlatmakta; gönlü kimleri paylamak isterse onlara estetisist, biçimci, dekadan demekte; ama, sanatın, ancak, estetik ve biçim sorunlarına özen göstererek erişilebilecek bir etkinlik alanı olduğunu önemsememektedir. Her ne kadar Hegelci bir kavram olan "somut-olan" kavramı Lukács için de birinci derecede önem taşıyan bir kavram gibiyse de –ki, bu özellikle, sanatı ampirik gerçekliğin taklidi olmakla sınırlama işine girişirken açıkça görülüyor– bu konudaki kendi savları, büyük ölçüde, soyut kavramlar olarak kalıyor. Lukács'ın metni, herhangi bir sanat yapıtının ve böyle bir çalışmanın içinde yer alan sorunların gerektirdiği disipline de hiç saygılı davranmıyor. Bu işin kendine özgü kurallarına göre düşünüp yazacağına, kendisi, kararnameler tebliğ eder gibi, ölçüsü ve kuralları kendinden, yazdıkça da yazmış bulunuyor. Bu genel tutumundaki olgunlaşmamışlık, ayrıntılara doğru inildikçe genişleyen diğer bir yığın konunun düzensiz bir biçimde ele alınışıyla tamamlanıyor. Lukács, "bir konuyu anlatmak ve yazmak farklı etkinliklerdir" gibi beylik laflar etmekten bile kaçınmamak-

ta; sık sık, ticaret dünyasından ve rekor kırma budalalarından türeme deyişler olan "dört dörtlük bir performans" *(Spitzenleistung)* (s. 11) deyişini kullanmakta; soyut ve somut potansiyellikler arasındaki farklılığın ortadan kaldırılmasını "korku verici" *(verheerend)* bulmakta ve "Giotto'dan itibaren, önceki dönemin alegorize ederek anlatma biçimi yerine, gitgide yeni bir dinsel etkilenimden kurtuluşun etkinlik kazandığını" (s.40) söylemektedir. Lukács'ın sözlüğüne göre dekadan sayılan bizler biçim ve biçemi, gerçekten, fazla önemli buluyor olabiliriz. Ama bu tutumumuz, bizi hiç değilse "Giotto'dan itibaren" gibi kaba saba ifadeler kullanmaktan ya da Kafka'ya "harika bir gözlemci" (s. 45) demekten alıkoymaya yaramaktadır. Gene, bu tutumumuz sayesindedir ki, biz modernistlerin hiçbiri "insanın iç dünyasının yapısını oluşturan olağanüstü çok sayıdaki hissiyatımız" gibi sözler söylememekteyiz. Olimpiyat Oyunları'ndaymışız gibi peş peşe sökün eden bu tür "dört dörtlük performanslarla" karşılaştıkça, insanın, edebiyatçılık zanaatından bu denli habersiz ve bilgisiz olup da böylesine doludizgin bu konularda kalem oynatan birinin edebiyat sorunları üzerine yazmaya nasıl hakkı olabilir diye soracağı geliyor. Fakat, vaktiyle daha iyi yazabildiğini bildiğimiz Lukács'taki bu bilgiçlik ve sorumsuzluğun stilistik alaşımı karşısında insan bunun bilerek yapılmış bir şey olduğunu; yazarın, böylesine zalimce kötü yazmasının nedeninin beklenmedik bir sihirbazlıkla, böyle yazanlarla Lukács'ı okuma ıstırabına katlananların işe yaramazlığını ortaya koyacağına duyduğu inanç olduğunu düşünüyor. Biçeme karşı gösterdiği kayıtsızlık, geçerken onu da belirtelim ki, neredeyse, içeriğin dogmatik doku

sertliğinin bir belirtisi (semptomu) olarak ortaya çıkıyor. Kendisinin iddiasız olduğuna inanıp da kendi kendini değerlendirmeye hiç yanaşmayan bir anlatım biçiminde örtük olarak yer alan sahte tevazu, ancak, kendisinin hem nesnel ve hem de öznel değerini yaratacak olan diyalektik süreci arıklaştırıp yok etmekte olduğunu gözlerden saklamayı başarabilir. Böyle bir yazar için diyalektik, öyle, gönülden olmayan bir bağlılığın henüz unutturmadığı bir kavram olmakta; her şey, önceden planlanmış bulunmaktadır. Yazma eylemi diyalektik-olmayan bir eyleme indirgenmiş olmaktadır. Teorisinin özü de dogmatik kalmaktadır. Modern edebiyatın tümü, eleştirel ya da sosyalist gerçekçilik sınıfına giriyormuş sayılanlar bir yana, görmezlikten gelinmektedir. 'Dekadans'a karşı beslenen nefret ve düşmanlık, hiçbir gönül bulantısı duyulmaksızın, bütün modern edebiyata küfretmeye dönüşmekte; bu durum, yalnızca Rusya'da da değil, başka yerlerde de yapılmış kovuşturma ve cezalandırmaları anımsatan bir görünüm almaktadır. 'Dekadans' terimi tutuculuğun kullanageldiği sözcüklerdendir. Bu terimin Lukács ve üstleri tarafından kullanılışı, kendilerinin oluşturduğu topluluğa, bu terimle bağdaşması olanaksız bir doktrinin kazandıracağı otoriteyi kazandırmak amacıyla olmaktadır. 'Dekadans idea'sı, onun olumlu karşıtı *(positive counterpart)* ortada yokken kullanılmamaktadır. Bu terimin olumlu karşıtı ise, tüm zindeliği ve her şeydeki bolluğu ile 'doğa' olmaktadır. 'Doğa'nın kategorileri toplum dolayımlamalarına haklı sayılmayacak bir biçimde sızar gibi sokulmakta; bu ise, Marx'ın ve Engels'in ideolojiyi eleştirmedeki pratiklerinde karşı çıktıkları bir yanlışlık olmaktadır. Marx'ın ve Engels'in bu

konuda yazdıklarına Sosyal Darwinciliğin terminolojisinin girmesini Feuerbach'ın sağlıklı duyumsal varoluş doktrininin yansımaları bile sağlayamamıştır. 1857-58 gibi erken bir tarihte; yani, *Kapital*'in henüz Marx'ın tezgâhında bulunduğu yıllarda bile *Grundrisse*'nin taslak metninde şu satırların yer aldığını görüyoruz: "Bu hareketin bütünü, o halde, toplumsal bir süreç olarak gözükürse ve bu aynı hareketin bireysel momentleri ne denli bireylerin bilinçli iradelerinden tek tek kendilerine özgü amaçlarından kaynaklanırsa, sürecin totalitesi de, o denli, kendiliğindenlikle oluşup ortaya çıkan nesnel bir karşılıklı ilişki içinde olma durumu olarak gözükür; bu hareket, hakikaten, bilinçli bireylerin birbirleri üzerindeki karşılıklı etkilerinden oluşur, ama ne onların bilinçlerinde konumlanmıştır ve ne de bir bütün olarak hepsinin birden ürünüdür (Bilinçli iradeleri olan ve herbirinin kendine özgü amacı olan) bireylerin birbirleriyle çatıştıkları *(collisions)*, onlardan daha yukarda bir önem kazanan ve hepsine birden 'yabancılaşmış' bir toplumsal güç oluşturur, karşılıklı etkileşimlerini onlardan bağımsız bir süreç ve bir güç olarak (bu niteliği taşımak üzere –ç.n.) üretir... Kendi başına bağımsızlaşacak ve bireylerin üzerinde bir güç durumuna gelecek olan bireylerin birbirleriyle toplumsal ilişkisi ister bir doğal güç, ister şans, ister bir başka biçimde düşünülüp kabul edilmiş olsun, bunun zorunlu olarak böyle düşünülmesinin nedeni, düşünürken hareket noktası olarak özgür toplumsal bireyin alınmış olmayışıdır."[3]

Bu eleştirideki tutum, organik –olanın görünümü-

[3] Karl Marx, *Grundrisse*, Hermondswoth 1973, s. 196-7, İng. Çev. Martin Nicolous.

nün toplumsal– olana en ısrarlı direnmeyi gösterdiği çok duyarlı bir alan olan ve dekadans hakkındaki tüm öfke ve gazabın yığıldığı cinsellik alanında da aynen devam etmektedir. C.F. Daumer'in *Yeni Çağın Dini* adlı kitabında ele aldığı bir eleştiri yazısından –bu, *Grundrisse*'deki yukarıdaki pasajdan biraz daha önce yazılmıştır. Marx, yazarın şu satırlarını boy hedefi yapmıştır: "Doğa ve kadınlık, insanlık ve erkekliğe ters bir konumla, bütünüyle râhmanîdir... İnsanın doğaya ait olanlara, erkeğin ise kadına kendini adamış (inanmış) olması, otantik ve tek gerçek alçakgönüllülük ve diğerkâmlıktır; en üstün derecelerde yüceltilmiş ve gerçekten bulunabilen tek fazilet ve inanmışlıktır." Bu satırlara Marx'ın eklediği, getirdiği yorum ise şu olmuştur: "Burada, dindarlığın bu spekülatif sözcüsünün nafileliğinin ve cehaletinin söze dökülmüş biçimde bir korkaklığa dönüşümünü görüyoruz. Bay Daumer kendisini de rahatsız edebilecek olan tarihin trajedilerini görmezden gelmek ve doğa dediği bir şeye, aslında, gerçekteki halinin çarpıtılmış bir biçimi diyebileceğimiz rustik bir aylaklığa sığınmak istemekte ve kendisinin hayat karşısındaki kadınsılaşmış çekinimini *(resignation)* bir şalla örtmek için kadınlık 'kült'ünün mümini olmaktadır."[4]

Kim, nerde dekadansa çatıp onu karalamaya kalkışmışsa, bu kaçış ya da sığınma yinelenmiş olmaktadır. Lukács buna, toplumsal adaletsizliğin resmî olarak ortadan kaldırılmış bulunduğu halde hâlâ varlığını sürdürdüğü bir durum yüzünden sürüklenmiştir. Sorum-

[4] Karl Marx: C.F. Daumer'in *Yeni Çağın Dini* kitabı üzerine *Neue Rheinische Zeitung*'da yayımlanan inceleme (Hamburg, 1850).

luluk insanların sorumlu olduğu koşullardan alınarak yeniden 'doğa'nın omuzlarına, ya da başka bir ifadeyle 'doğa'nın zıddı sayılan bir dekadansın omuzlarına yüklenmiştir. Ne var ki, Lukács, Marksist teori ile resmî Marksizm arasındaki karşıtlığı bir büyücü numarası ile ortadan kaldırmak istemiştir. Bunun için de, işi, sağlıklı sanat ve hastalıklı sanat 'idea'larını birer toplumsal kavram olarak gözükecek şekle sokmaya çalışmıştır: "İnsanlar arasındaki ilişkiler tarihin seyri içinde değişim geçirir ve bunlara atfedilen entelektüel ve duygusal değerler de buna bağlı olarak değişir. Ama, bunun böyle olduğunu kabul etmek göreceliği benimsemek demek değildir. Herhangi bir belirli zamanda insanî ilişkilerden biri ilerici nitelikte (progressive) ve bir diğeri gerici nitelikte olabilir. Bu nedenle toplumsal sağlık diye bir kavrama başvurulabilir ve gerçekten büyük denebilecek bir sanatın kendisine bunu temel alması gerektiğini söyleyebiliriz. Çünkü, toplumsal bakımdan sağlıklı olan bir şey, insanlığın tarihsel bilincinin bütününde yer alır ve onun bir parçası olur."[5]

Lukács'ın bu girişiminin nafileliği ortadadır. Herhangi bir tarihsel sorun ele alınıp değerlendirilirken, böyle, 'sağlıklı' ya da 'hastalıklı' gibi terimlere hiç başvurmamak en doğrusudur. Bunların ilericilik/gericilik terimleriyle ifade olunan (anlamsal) boyutla hiçbir yakınlıkları yoktur; düpedüz, bu terimler demagojik çekicilikleri uğruna alınıp kullanılmaktadır. Kaldı ki, sağlıklı olma/hasta olma zıtlar ikiliği, normlarını kendi seyrinin hızına ayak uyduramayan bir burjuva bilincinden edinmekte

---

[5] György Lukács, *Sağlıklı Sanat, ya da Hasta, G.I. zum 70. Geburtstag*'da (Berlin, 1955), s. 243.

olan ve burjuvazinin yükselmesi ve gerilemesinde görüldüğü gibi, diyalektik olmaktan uzak şeylerdir.

Dekadans ve modernizm kavramları üzerinde dururken –ki, ona göre, bunların ikisi de aynı şeyin göstergeleridir– Lukács'ın ortak hiçbir yanları bulunmayan kişileri ve şeyleri aynı kefeye koymakta oluşu üzerinde durmaya gerek bile görmüyorum. Yalnızca Proust'a, Kafka'ya, Joyce'a ve Beckett'e değil, fakat Benn'e, Jünger'e ve hatta belki de Heidegger'e bile böyle davranıyor; ve teori açısından, Benjamin ile beni de böyle değerlendiriyor. Kendisine karşı saldırıya geçilecek hedefin, bu hedefin açık-seçik anlaşılmasına meydan vermeyecek biçimde bulanık bırakılmasıyla birbiriyle yan yana getirilmez şeyler gibi görünen kısımlardan oluşan bir diziye dönüştürülmesi, yalnızca, bugüne dek çok görülmüş bir taktik olmakla da kalmamakta; bu iş, "söylenenler bana uymadığına göre hedef ben değilim" dedirterek, karşımızdakinin karşı-savlarla yola çıkıp bize eleştiri yöneltmeye başlamasına engel olacak bir yumuşatma yöntemi yerine de geçmektedir. Bu nedenle bir konuyu basitleştirerek tartışma dışı bırakmaya karşı çıkışım, burada beni de bu yola girmeye yöneltiyor olsa bile, ben Lukács'ın söylediklerinin can alıcı yanları üzerinde durmak ve çok fazla küçük düşürmek istediği şeyler bir yana, eleştirilerinde hedef alıp fazlasıyla sert saldırıya geçtiği şeyleri de öyle tek tek ele almaktan kaçınmak niyetindeyim. Lukács'ın modern sanata yani, *naive* bir biçimde realistik düşünebilen kişilerde şok yaratan herhangi bir edebiyata ilişkin Sovyet değerlendirme biçimini geliştirip genişletmek için gösterdiği çabaları ve bunun için bu anlayışa felsefi bir vicdan huzuru kazandırmaya çalışması, gerçekte, kökenleri bakımından tümü de Hegelcil olan çok sınırlı ve

çok yetersiz araç ve donanımlarla oluyor. Bir kere, en başta, modernist edebiyatın realiteden bir sapma olduğu yolundaki temel görüşünü sağlam bir zemine oturtabilmek için, konuyla ilgisi olmayan 'soyut' ve 'somut' potansiyellikler ayrımı diye bir şey atıyor ortaya: "Bu iki kategori, bunların yakın yanları, farklı yanları ve karşıtlıkları hayatın kendi içinden kaynaklanmaktadır. Soyut olarak bakmak, yani öznel olarak bakmak, potansiyelliğin, aktüel hayattakinden çok daha zengin görünmesini sağlar, hep. Yalnızca, ihmal edilebilecek küçük bir bölümcüğünün realize edilmesi söz konusu olabilecek sayısız potansiyellikler varmış gibi görürüz kafamızdaki dünyayı. Bu görünüşteki zenginliği insan denen varlığın sınırsızlığının kanıtı kabul eden modern öznelcilik, bu durumu hayranlık ve sempati ile zenginleştirilmiş bir melankoli içinde göklere çıkarır. Ne var ki, realite bu olanakların gerçekleştirilmesine elvermemeye başladığında, bu tutumları, aynı yoğunlukta, melankoli zilletine dönüşür" (s. 21-2). Bu nokta Lukács'ın yazdıkları arasında çok kıyıda köşede kalmış gibi görünse bile, üzerinde durulmadan geçilemeyecek kadar önemli bir noktadır. Bir örnek verecek olursak, diyelim Brecht, çocuklarda görülen bir basitleştirmeyle, faşizmin özünü bir tür gangsterlik görünümü içinde kristalize etmek için, 'önlenebilir' diktatör Arturo Ui'yi en büyük ve güçlü ekonomik kuruluşların değil de, hayali ve uydurma bir "Karnıbahar Tröstünün" başı olarak gösteriyor. Bu gerçekçi olmayan düzenleme, burada, karmaşık bir yarar sağlıyor. Böylece faşizmi toplumsal sistemde gerçek bir yeri olmayan, dolayısıyla da, istendiği takdirde, direnilip önlenebilecek olan bir olgu, toplumdaki suçlular çetesine bağlı bir olgu olarak tasarlamakla faşizmin yarattığı deh-

şeti yok etmiş, toplumsal önemini azaltmış oluyorsunuz. Bu ise karikatürü geçersiz kılmakta ve onu kendi ölçüleri içinde bile budalaca bir şey olarak algılanmaya mecbur etmektedir: Küçük çaplı bu suçluların despotik konuma yükselmeleri oyunun kendi akışı içinde bile akıl almaz bir şey olarak görünmeye başlamaktadır. Kendi konusuna yönelteceği eleştirisini destekleyecek güçten yoksun bu taşlama, hiç de öyle faşizme yönelik tuzlu-biberli bir taşlama olamamaktadır.

Ama pragmatik düzeyde hayata sadakat, olsa olsa, bir yazarın sanatın biçimini ve tarzını oluşturan realiteye ilişkin temel deneyimleri ve ele aldığı konuya ilişkin olarak belleğinin en köklü olduğu alanlar için söz konusu olabilir. Brecht örneğinde, bunun anlamı, siyaset ile ekonomiyi birbirine ilintili kılan fiili bağlar ve olguları birbirine denk düşüren başlangıçtaki konuma duyulan gereksinme için söz konusu olabileceğidir. Bu olguların oyunun seyri içinde ne gelişmeler gösterdiği konusunda ise, realiteye pragmatik düzeydeki sadakatin ölçüleri uygulanamaz. Pragmatik sadakat ile –Lukács'çı anlamda– gerçekçi-olmayan tarz arasındaki birliğin en çarpıcı örneğini Proust vermiştir. Proust'un eserlerinde yaşanan hayattaki ayrıntılara ilişkin alabildiğine *realistic* bir gözlem ile, "iradî-olmayan bellek"* aracılığıyla yeniden hatır-

---

* "İradî Bellek ile iradî-olmayan bellek" ve Proust'un bunları kullanması konusunda bknz: Ünsal Oskay, "Walter Benjamin'de Modernolanı İletimleme Sorunsalı", *Oluşum*, 42/84 Nisan1981; Ünsal Oskay, "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", *Oluşum*, 43/85, Mayıs, 1981, s. 4-15'te, özellikle s. 13-14.
Bu son makalenin metni için ayrıca şu kitaba da bakılabilir: *Walter Benjamin* (Angsar Hillaoh ve Ünsal Oskay'ın ek yazıları ile), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Yayınları, 1982), s. 131-64 (ü.o.)

lanmaya başlayan geçmişteki yaşam-deneyimlerinin toparlanması ilkesine dayanan bir estetik 'form'un kaynaşması ve bir bütüne dönüştürülüşünün en gelişkin örneğini görmekteyiz. Bu sentezin kendi içindeki dünyası (özgüllüğü/*intimacy*) yitirilecek olursa; 'somut potansiyellik' ince ince düşünülmüş ve hissedilmiş bir gerçekçilikle yakalanmamış, gözlemlediği nesneden kesinlikle uzak düşmüş, sanatın gözlemlediği olgunun görünüşteki anlamının daha da ardındaki aslını söyleyecek olan bir sanat öğesinin sanatçının eserinde yer almasına ancak bir 'perspektif' olarak izin veriliyorsa; yani bunun sanat yapıtının (yapıtın) can alıcı odağına, sanat yapıtının çekirdeğindeki özdeki şeylere erişmeyi gerektirmeksizin hemen bulunabilecek (yüzeyde kalmış –Ü.O.) bir anlam olarak girmesine izin veriliyorsa, bu durumda elde edilebilecek netice, estetik geri kalmışlığı tarih yönünden kendi asılsızlık ve yanlışlığının göstergesi olmuş bir geleneğin sürdürülmesi uğruna Hegel'in en seçkin yanlarından birinin heder edilmesinden, kötüye kullanılmasından ibaret olacaktır.

Lukács'ın asıl saldırı ekseni, ne var ki, "ontolojizm" suçlaması oluyor. Eğer bunda inandırıcı olabilirse, bütün bir modernist edebiyatı Heidegger'in arkaik varoluşsal nosyonlarına raptetmiş olacağını düşünüyor, umuyor. Doğallıkla, Lukács'ın kendisi de bu işin raconuna uymaya çalışarak, "İnsan Nedir?" sorusunun yanıtlanması gerektiğinde ısrar ediyor (s. 19). Ama, bize, bu sözü nereye vardırmak istediğine dikkat etmeyi unutturmasının güç olacağını da düşünüyor. Bunun için, hiç olmazsa, Aristo'nun ünlü, "insan toplumsal bir hayvandır" sözüne kadar gerilere gitme inceliğini gös-

teriyor. Fakat bunu yapar yapmaz bu noktayı hareketine başlangıç alarak, konumuzla her zaman ilgili de olmayan çıkarsamalara girişiyor; büyük edebiyat yapıtlarındaki karakterlerin "insan olarak ya da insan açısından anlam ve önemlerinin", "belirli bireyliklerinin ve tipik niteliklerinin" ayrıca, "duyumsal ve artistik realitelerinin, içinde kendilerinin yaratıldığı bağlamdan ayrılamayacağını" söylüyor. "Bunun tersi ise" diye devam ediyor, "bugünün önde gelen modernist yazarlarının çalışmalarındaki insan imgesini biçimlendiren, yöneten ontolojik bakış tarzıdır. Kısaca özetlersek: Bu yazarların bakış tarzına göre 'insan' her zaman var olmuş bulunan, esas olarak yalnız, asosyal ve –ontolojik bakımdan– diğer insanlarla ilişkilere girebilme iktidarından yoksun bulunan bireydir" *(Ibid)*. Bu savını desteklemek için de, pek de akıllıca sayılamayacak bir örnek vererek Tom Wolfe'den söz ediyor –ki, edebiyat etkinliği ile bu kişinin bir yakınlığı olduğunu söylemek pek zor– ve onun insanın varoluşunun kaçınılmaz gerçeği yalnızlığıdır, deyişini ileri sürüyor. Ama, radikal anlamda tarihsel anlam çerçevesi içinde düşünme iddiasında bulunan Lukács gibi birinin herkesten çok bilmesi gerekir ki, bireyselciliğe dayanan bir toplum içinde 'yalnızlık' da toplumsal olarak dolayımlanan ve bu özelliğinden dolayı önemli tarihsel bağlam kazanan bir olgudur.

Dekadans, biçimsellik ve estetizm gibi kategorilerin ortaya çıkışı ta Baudelaire'e kadar uzanmaktadır ve Baudelaire'in insanın değişmeyen özü, insanın yalnızlığı ya da metruk varoluşu *(Geworfenheit)* ile ilgilenmediği, modernitenin özü ile ilgilendiği görülmektedir. 'Öz' ol-

gusunun kendisi de, Baudelaire'in şiirinde, hiç öyle soyut bir şey olmayıp, toplumsal bir görüngüdür, Baudelaire'in şiirindeki nesnel olarak başat durumdaki idea yeni-olan'dır; tarihsel gelişmenin ürünleri olan 'yeni'lerdir. Onun yazdıklarında zihnimizde çağrıştırılan hep bu 'yeni' olgusu, 'yeni' görüngüsüdür. Benjamin'in ifadesiyle, Baudelaire'in şiirinde arkaik bir imaj değil, 'diyalektik' bir imaj buluyoruz.* Örnek olarak *Paris Tabloları*'na bakılabilir. Joyce'un yazarlığında bile, Lukács'ın ona yakıştırmak istediği gibi zaman'ın dışında bir insan imajı değil, 'tarih'in ürünü olan insan imajı vardır. Joyce'taki bütün o İrlanda folkloru, Joyce'un resmetmek, anlatmak, tanımlamak istediği dünyadan bir mitoloji yaratmak için değil; tersine, mitolojik anlatımı, bugün Lukács'ın kötüleyip hor gördüğü stilizasyonun bir tekniği olarak kullanarak bu dünyayı iyi ya da kötü yanlarıyla anlatıp, onun özünü ortaya çıkarmak için sanat yapıtında kendisine yer verilen bir öğedir. Modernist yazının başarılarını inceleyip değerlendirirken, bu çalışmalardaki tarihsel momentlere yapıtların kendi içinde bir özün, bir esasın *(essence)* kazandırılıp kazandırılamadığına; yapıtlarda işlenen tarihsel momentlerin bir tür zamansızlaştırıma uğratılarak su-

* Adorno ile Benjamin arasında 1938 yılındaki mektuplaşmalarda bu iki düşünür arasındaki tartışmanın eksenini, 19. yüzyıl realitesinin yeniden-inşaasında Benjamin'in filolojik yöntembilim anlayışı ile topladığı imajların ampirik değerlendirme düzeyinde mi, yoksa diyalektik analiz düzeyinde mi değerlendirilmekte olduğu meydana getiriyordu. Daha önce belirttiğim gibi, Adorno 1950'lerin sonlarında yazdığı bu satırlarda, Benjamin'in 10 Kasım 1938 tarihli mektubundaki karşı-eleştirilerini kabul ediyor. (ü.o.)

landırılıp heder edilip edilmediğine bakmak gerekmektedir.

Lukács, kuşkusuz, estetikte "imaj" ve "esas/öz" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin tam bir göstergesi, kanıtı saymakta ve bunu hiç beğenmemektedir. Oysa, bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları öz felsefelerindeki ya da primitif imajlarındaki, özellikle, Platon'daki 'İdea'ların yeni görünümleri sayılabilecek olanları ele alan felsefelerdeki uygulanışlarından bütünüyle farklıdır. Lukács'ın bu sorunları ele alış tarz ve konumundaki en önemli yetersizlik bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişi; bu yüzden de, kendisinin de, aslında bilinç ilişkilerine ilişkin saydığı sanat kategorileri alanını, aktüel dünyanın alanına aktarabileceğini sanması; sanat kategorilerinin yer aldığı alan *(sphere)* ile, aktüel dünyanın yer aldığı alanın birbirinden farklı alanlar olduğunu gözden kaçırması olmaktadır. Sanat, elbette ki, reel-dünyada varlık kazanır, işlevi de reel-dünyadadır; bu ikisi, dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla birbirine bağlantılı *(connected)* kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır; onun antitezi olarak işlev edinebilir. Felsefe, sanatın bu durumunu görmüştür; felsefe sanatı 'estetik görünüş' *(aesthetic appearance)* olarak betimler. Lukács'ın kendisi de bilecektir ki, bir sanat ürününün içeriğinin gerçekliği toplumsal realitenin gerçekliği ile aynı değildir. Sanattaki görünüş *(appearence)* ne sanatın bir büyü gibi akıl almaz bir biçimde oluştuğu dolayımsız aktüaliteden nitel anlamda kopabilmiş bir görünüştür; ne dolayımsız aktüalitenin ideolojik bir düşüşüdür; (ne gerçeklikten tamamen bağımsız olarak istediğimiz biçim-

de oluşturup kurgulayabileceğimiz) ve yaşanan dünyayı bir yandan yeniden-üretirken, bir yandan da, bu yaşanan dünyanın oluşturduğu dolayımsız gerçekliği kendi iç bünyesinde hiç mi hiç taşımadığını iddia edebilecek bir işaretler sistemidir. Buradakilerden hangisi yönünde olursa olsun, indirgemeci olan her görüş, düpedüz, diyalektiğin kendisi değil, kaba bir taklidi olarak kalacaktır.

Asıl önemlisi, sanat ve ampirik gerçekçilik arasındaki farklılığın, bunlardan birincisinin varoluşsal özelliği olduğunu kabul etmek gerekir. Sanatın özler, 'imaj'lar bulup ortaya koyması idealizmle ilgili sayılabilecek bir suç da değildir. Sanatçıların pek çoğunun idealist felsefeye eğilimli olmaları, bu sanatçıların ürünlerinin içeriklerinin de idealist felsefeye bağlı oldukları anlamına gelmez; bu bağlılıkları ürünlerine ilişkin alamet sayılamaz. İşin aslı şudur ki, sanatın kendi mahiyetine ters düştüğü ve yalnızca var olan gerçekliğin ikinci bir kopyası olarak kaldığı durumlar bir yana, var olan gerçeklik karşısında sanata düşen görev, sanat olacaksa, bu gerçekliğin özü ve imajı olmaktır. Zaten estetiği oluşturan da ancak ve yalnızca bu olmaktadır. Sanat, düz anlamda dolayımsız gerçekliğe; yani, kendi asıllığını ve özünü bir tül arkasında saklayan ve yalnızca, sınıflandırıcı olan bir düzenin yararına, içindeki kendi hakikatini baskı altında tutup susturan dış gerçekliğe ilişkin bir bilgi olamaz.*

Sanat ve gerçekliğin birbirine eklemlenmesi, ancak ve ancak, sanatın nesneleri realitede nasılsalar öyle alıp

* Sanat, düpedüz, realitenin dolayımsız bilgisi olamaz, anlamında (ü.o.)

kabul etmesiyle değil, kendi biçimsel yasalarını kristalize edebilmesiyle olanaklıdır. Sanatta bilgi estetik olarak dolayımlanır. Lukács'a göre, kişi açısından aldanımcı bir dolayımsızlığa geri çekilme sayılması gereken tekbencilik *(solipsism)* bile, bazı yanlış bilgi teorilerinde ileri sürüldüğü gibi nesnenin reddi anlamına gelmemekte; tersine, özne ile nesne arasında diyalektik bir uzlaşmayı erek edinmiş bulunmaktadır. Bir imaj formu içindeki nesne, yabancılaşmış dünyanın buyruğuna göre hareket etmek ve acımasız şeyselleşme durumu içinde kalmak yerine, öznenin içinde özümsenmiş olmaktadır. Öznenin içinde değişimden geçirildikten sonra, bu yolla kendisiyle uzlaşılmış nesne ile yani kendiliğindenlik içinde özneye özümsenmiş nesne ile, dış dünyadaki aktüel uzlaşılmamış nesne arasındaki tezat sanat yapıtına aktüaliteyi eleştirel olarak değerlendirebileceği bir elverişli alan *(vantage-point)* kazandırır. Sanat aktüel dünyanın negatif bilgisidir. Şu günlerde sık sık rastladığımız bir felsefi anlatıma benzeterek söyleyecek olursak, bu durumu, varoluş karşısında 'estetik bir mesafe' içinde olabilme diye de ifade edebiliriz. İşte, bu varoluşun reddi sayesinde değil, bu mesafe sayesindedir ki sanat yapıtı hem bir sanat yapıtı, hem de geçerli *(valid)* bilinç olabilmektedir. Bunu görmezlikten gelen bir teori hem gelişkinlikten yoksun, hem ideolojik bir teori olarak kalmak durumundadır.

Lukács burada Schopenhauer'ın tekbencilik *(solipsim)* ilkesinin "ancak, en soyut felsefe formunda tam bir tutarlılık sayesinde gerçekten canlılık kazanabileceği" ve "bu durumda bile, ancak, lafta usta olabilme yeteneğinin bunu yapabileceği" görüşüne katılmaktadır

(s. 21). Ne var ki, bu, dayanak aldığı görüş kendi kendini olumsuzlamaktadır: Çünkü, eğer tekbencilik kendi başına varlık kazanıp bunu sürdüremiyorsa; eğer, fenomenolojik terimiyle ifade edecek olursak, ancak, "ayraçla dışa aldığı" aracılığıyla başladığının yeniden-üretiminin yerine geçmekle kalıyorsa, o zaman, bir üslupculuk ilkesi olarak, tekbencilikten korkmamıza neden yok demektir.* Nesnel olarak, o halde, modernistler çalışmalarında Lukács'ın onların konusu diye gösterdiği konumun ardına da geçmekte, bu konumu aşmaktadırlar. Proust öznel usun birliğini *(unity)*, onun kendi içine bakıp denetlemesindeki titizliğiyle öğelerine ayrıştırmaktadır: Bu us, sonunda, kendini bir sahneye dönüştürmüş ve nesnel realitelerin görünebilir kılındığı bir sahne olmayı kendine erek edinmiş olmaktadır. Böylece, Proust'un bireyci tutumla gerçekleştirdiği sanat yapıtı , sonunda Lukács'ın alay konusu ettiğinin tam zıddında bir bireysellik-karşıtı *(anti-individualistic)* bir sanat yapıtı olmaktadır. *Monologue intérieur* olma niteliği; yani, Lukács'ı öfkeden kudurtan modern sanatın dünyadan ayrık kalmışlığı, angaje olmayan sanatın öznelliğinin hem taşıdığı hakikat hem de görünüşü olmaktadır – içinde 'hakikat'i *(truth)* taşıyor oluşu, yaşadığımız dünyanın evrensel bir çerçeveye varacak denli atomistik oluşundan, yabancılaşma olgusunun insanı artık neredeyse bütünüyle kendi buyruğu altına alacak boyutlara varmış oluşundan, insanları kendi gölgele-

* İngilizcesi şu: *"But his argument is self-defeating if solipsism cannot be sustained, if it only succeeds in reproducing what it has begun by 'bracketing out', to use the phenomenological term, then we need have no fear of it as a stylistic principle."*

rinden ibaret kişilere dönüştürmüş bulunuşundandır. Bunların böyle olup olmadığını, rahatlıkla, Lukács'ın takdirine bırakabiliriz. Bağlantısız ve her şeyin dışında kalabilirmiş gibi görünen özne *(the free-floating subject)* bir 'görünüş-olan'dır. Nesnel bir durum olarak, toplumsal totalitenin; yani, yabancılaşma aracılığıyla, toplumun tezatları aracılığıyla oluşmuş bulunan ve kendini bunlarla yeniden-üreten bir totalitenin 'birey'e öngelme durumu sürdükçe, bağlantısız öznenin yalnızca bir 'görünüş-olan' olma durumu da sürecektir. Modernist edebiyatın büyük yapıtları öznelliğin bu 'görünüş-olan' lığını, birey'i gerçekteki güçsüzlüğü ve hiçliğiyle bütün bağlamı içinde tasvir edip ortaya koyarak ve söz konusu totaliteyi, yani bireyin yalnızca bir 'moment'i olduğu ve bireyin (yabancılaşmayı kendine temel almış bir toplumsal hayat içinde kendi yaşamını her şeye rağmen/katlanmaya çalışarak sürdürebilmek için –ç.n.) bilisizlik içinde kalmak (ve 'hakikati'ni öğrenememek –ç.n.) zorunda bulunduğu totaliteyi 'birey'in içinde kavrayıp anlayarak paramparça etmektedir. Lukács ise, apaçık görüyoruz ki, Kafka'da ve Musil'de, Habsburg monarşisi ya da Joyce'de, Dublin "eylem için atmosferik bir zemin perdesi" (s. 21) olarak kendilerini hissettirdiklerinde, bunun, bir anlamda yazarların yapmak istediklerinin çizgisinin aşılması olduğuna; ama, bu durumun ancak ikincil dereceden bir önem taşıyabildiğine inanmaktadır. Fakat savunduğu tezi haklı çıkaracağım diye böyle değerlendirmelere saplanıp kalırken çok önemli bir şeyi, tüm negatif potansiyeliyle gitgide büyüyen bir epik bütünlüğü (*plenitude*), yalnızca bir aksesuara indirgemiş olmaktadır. Atmosfer kav-

ramı, Kafka için kullanılması hiçbir şekilde hoş görülemeyecek bir kavramdır. Bu kavram Kafka'nın 'tarihin özü' ile nesnel ilgilenimi aracılığı ile geçersizleştirmiş (iptal etmiş) bulunduğu bir izlenimciliğe uygulanabilecek bir kavramdır. Hatta, tüm somut tarihsel oluşturucu öğelerin tasfiye edildiği ve ancak primitif konum ve durumlara, davranış biçimlerine hoşgörü gösterilen Beckett'e bile –ya da, herkesten çok asıl onda da diyebiliriz– tarihsel değilmiş gibi görünen *façade* (içi saklamak için düzenlenmiş dış cephe –ç.n.) gerici felsefelerin 'idol'leştirdiği (putlaştırdığı –ç.n.) mutlak varlığın eşeleyici ve dürtüleyici bir karşıtına dönüştürülmektedir. Beckett'in çok yalın bir görünüm taşıyan ilkelcilikle *(primitivism)* başlayan yapıtlarının bu özelliği, aslında, bir geri çekilmenin *(regression)** son evresini temsil etmektedir. *Partinin Sonu*'nda özellikle çok açık bir biçimde görülen bu 'geri çekilmenin son evresini temsil etme' durumu, ya da bu ilkelcilik tüm dünyayı kapsayan bir katastrofun gelmekte olduğunun simgesine dönüşür. Beckett'in ilkel insanları dünyanın son insanlarıdır. Onun oyunlarında Horkheimer ve benim bulduğumuz bir tema ise, bizim daha önce *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ele almış bulunduğumuz bir temadır. Bütün bütüne kültür endüstrisinin etkisi altına girmiş bir toplumun hem suda, hem de karada yaşayan hayvanlara dönüşeceği: Bir sanat yapıtının içinde yeralan ve ayrı varlık ifade eden muhtevası, ancak saçmalaşmış bir dünyanın son vaktinin yaşanmakta olduğunu işaret

* *"Regression"* burada, reel hayat karşısında erginlikten, özne olma çabasından vazgeçme, verili toplumsal realiteyle uzlaşma anlamına geliyor –(ç.n.)

eden sözsüz polemiğin varlığı ile kendini sürekli kılabilir. Böyle bir sanat ürününün varlığının sona erdirilmesi, ölümsüzlüğünün bitişi de, ancak, dışındaki dünyanın yeni bir dünyaya dönüştürülmesi ve bu yeni realitenin, tıpkı *Anna Karenina*'dan sonra Tolstoy'da gördüğümüz "doğru yaşama tarzı ve yanlış yaşama tarzı" arasındaki didaktik antitezin artık geçersizleşmiş oluşuna benzer bir biçimde, onun sözsüz polemiğinin içeriğini de geçersiz kılacak duruma gelmesiyle olabilir.

Lukács'ın o çok sevdiği, bildiğimiz 'içrek anlam idea'sı* da, kendi teorisinin bile ortadan kaldırmak, sona erdirmek istediği nesnelerin yüzeydeki anlamlarına aldatıcı ve yanıltıcı bir inanç besleme durumunu ifade etmektedir. Beckett'teki bakış tarzı ya da Beckett'in anlayışı gibi değerlendirmeler ise, öznel ve polemiksel bir itici güç taşımaktadır. Lukács ise, bunların hepsini birden "patolojik olanın, sapkın olanın, eblehçe olanın kendini dışa vurması" sayıyor; bunların hepsinin "insanlığın içinde bulunduğu durum" olduğunu söylüyor (s. 32) –ve bir filmin içeriğine bakarak, beğenmediği içeriği, filmin işlenişinin de yetersizliğine bir kanıt sayan sinema sansür kurulu üyesi gibi davranıyor. Hepsinden önemlisi, Lukács'ın Beckett'i, 'varlık' (Being) kültü ile yakınlığı olan biri sayması ve hatta vitalizmin Montherlant'ta görülen bir derece daha ilkelini benimsemiş bulunduğunu söylemesi onun bu konuyu hiç anlamadığını ortaya koymaktadır. Bu anlayamama, bu önündekini görememe durumu, Lukács'ın edebiyatın teknik yanından kaynaklanan en önemli gerekirlikleri ya da savları,

* İngilizcesi *"immanent meaning"*. (ü.o.)

inatla, görmek istemeyişinden ileri gelmektedir. Lukács, okuduğu satırlarda düz anlamda ne yazılmışsa yalnızca onları ilk düzeyde okumakla yetiniyor. Oysa edebiyatta işlenmek üzere ele alınan konunun can alıcı özü ancak tekniğin kullanılışıyla etkin bir biçimde verilebilir. 'Perspektif' kavramını yalnızca bulanık bir durumda kullanmakla kalmadığı yerlerde Lukács'ın kendisi de, aslında bunu kabul etmekte, bunu aramaktadır. Bunun tersini düşünecek olursak, kendi kendimize sormamız gerekir. Hegel gibi, Lukács'ın da doğru dürüst anlamadığı Grek tiyatrosundan, eğer değerlilikte tek ölçü öykü olacaksa, bunların her birindeki öykü sokakta binlercesine rastlanabilecek sıradan şeyler olduğuna göre, geriye ne kalacaktır? Aynı durum geleneksel roman için ve hatta, Flaubert gibi, Lukács'a göre 'gerçekçi' roman kategorisine giren bir roman yazarı için de söz konusudur: Burada da kompozisyon ve üslup temel niteliktedir.

Ampirik dolayımsızlığın (olgulara bağlılığını –ç.n.) düzmece röportaj düzeyine kadar gerileyip düşüş kaydettiği günümüzde tekniğin bu açıdan taşıdığı önem olağanüstü artmıştır. Yazar, çalışmasına bir yapı kazandırırken (onu yapılarken), bunun sayesinde, Lukács'ın hep ısrarla bize yanlış ve önemsiz şeyler olarak göstermekte olduğu keyfi ve bireysel öğeler üzerinde de kendi hâkimiyetini kurabilmeyi umar. Lukács, kitabının son bölümündeki oldukça geçerli sayılabilecek, bütünüyle keyfi olanın ortadan kaldırılmasının, 'şey'lere daha nesnel bir tarz olacağı umulan ve düşünülen şekilde bakmakta ısrar etmekle mümkün olamayacağı vargısını bile sonuna kadar geliştirmemiş bulunuyor. Lukács,

üretimin teknik güçlerinin tarihte ne büyük bir önem taşıdığını kesinlikle bilecek durumda biridir. Teknik güçlerin bu önemi, günümüzde, asıl, materyal üretimde değil, kültürel üretimde büyük boyutlara varmaktadır. Ama Lukács, gerçekten, sanatın tekniklerinin de kendi mantığına uygun olarak gelişmekte olduğunu görmezlikten gelebilir mi? Toplum değişirken, bambaşka bir estetik ölçütün otomatik olarak ortaya çıkıp oluşacağı şeklindeki soyut yargıya Lukács gerçekten inanmış olabilir mi? Toplumun değişmesi sürüp dururken, üretici güçlerin teknik ilerlemelerinin yok sayılabileceğine ve eski düzenin günü geçmiş ve demode olmuş 'form'larının yeniden canlandırılacağına inanmış olabilir mi? Böyle yapmakla, haklı olarak karşı çıktığı bir doktrinden daha az duyarlı bir doktrini sosyalist gerçekçilik görüntüsü altında yaymaya çalışmış olmayacak mı? Lukács, sanatı bilimle karşılaştırdığında, sanatı irrasyonel sayılması gereken bir şey olarak değil de, somut biçimi olması gereken bir bilgi türü sayan büyük bir felsefi geleneğin içinde yer aldığını kabullenmektedir. Bunda bütünüyle haklıdır, ama böyle dediği halde, gene de, tam bir dar görüşlülükle modernist sanata yüklediği aynı dolayımsızlık kültünün tuzağına kendisi de sürüklenmekte, düşmektedir. Bu tuzak ise, olguların yüzeyden algılanmasına dayanan bildirimlerin asılsızlığından oluşmaktadır. "Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak, ya da 'belirli bir perspektiften' *bakarak*" gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat, gerçekliğin büründüğü ampirik 'form'un oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise, ancak, özerk bir konum içinde bulunabil-

mesiyle olanaklıdır. Lukács'ın, Eliot ya da Joyce gibi yazarları durmadan usanmadan haşlamak için onlara atfettiği dünyanın bilinmez oluşu önermesi bile, bilginin bir momenti olabilir. Şeylerin ezici ve özümsenmesi güç oluşu ile, böylesine bir dış gerçekliğe dayanarak kendisine sağlam bir temel arayan insan deneyimi arasında bir boşluk bulunduğu sürece bunun böyle de olabileceğini düşünmek gerekmez mi?

Lukács sanat ve bilim arasındaki diyalektik birliği fazla basite indirgiyor. Sanat yapıtının, düpedüz, kendi perspektifi ile dünyaya bakıp bir şeyler söylemekle görevli, fakat bu söyleyeceklerinin söylendikten hemen sonra sosyal bilimlerce doğrulanabilecek türden şeyler olması gereken bir etkinlik olduğunu ileri sürüyor. Oysa, sanat alanındaki bilgi ile bilimdeki bilgi arasındaki temel farklılık, sanatta, ampirik olan hiçbir şeyin değişmeden, öyle sabit bir şey olarak kalamayacak oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu iki bilgi arasındaki farklılık, Sanatta ampirik olguların *(facts)*, ancak, öznel amaç ve niyetle tam bir füzyon (kaynaşma) içine girmeleri halinde nesnel anlamlar kazanabilecek olmalarından kaynaklanmaktadır. Lukács, gerçekçilik ile natüralizm arasında bir farklılığın olduğunu belirtiyorsa da, böyle bir farklılığın gerçekten bir anlam ifade edebilmesi için, gerçekçi edebiyatın, gerçekçi edebiyattan sürüp çıkarmak istediği bu öznel niyetlerle bir senteze varması gerektiğini Lukács bir türlü anlayamıyor. Gerçekte, bir engizisyon mahkemesi üyesi gibi Lukács mutlak bir standart saptayıp oluşturmaya çalışıyorsa da, realist ve 'formalist' yaklaşımlar arasında bir antitezin sürdürülmesinin olanağı yoktur. Çünkü, bir yandan, Lukács'ın gerçekçi olmayan ve idealist sayıp aforoz ettiği 'form'a

ilişkin ilkeler nesnel estetik bir işleve sahiptir, bir yandan da, bunun kadar açıklıkla belli ki, Lukács'ın büyük bir değer atfettiği ve romancının sanat paradigması için rahatlıkla örnek diye gösterebildiği 19. yüzyılın başlarındaki roman, yani Dickens ve Balzac'ın romanları hiç de öyle bütünüyle gerçekçi değillerdir. Marx'ın ve Engels'in o zamanlar pek moda olan satışta pazarın en iyi kitapları durumundaki romantik edebiyata karşı polemiklerinde Dickens'ı ve Balzac'ı beğendikleri ve roman sanatına verilecek örnek saydıkları doğrudur. Ama, günümüzde, bu iki romancının yapıtlarında yalnızca romantik ve arkaik, *pre-bourgeois* öğeler görmekle kalmıyor; dahası, Balzac'ın bütün bir *Comédie Humaine*'inin yabancılaşmış bir dünyanın, yani birey özne tarafından artık deneyimlenmesi olanaksızlaşmış bir realitenin tasarımsal *(imaginative)* bir yeniden-kurgulanımı olarak kabul edilmesi gerektiğini de görüyoruz. Soruna bu noktayı böyle düşünerek baktığımızda, Lukács'ın beğendiği Dickens ve Balzac'ın gerçekçilikleri ile Lukács'ın gerçekçilik anlayışının* haksızlığına uğramış bulunan modernist yazarlar arasında pek de öyle Lukács'ın iddia ettiği kadar büyük bir farklılık bulunmadığını görüyoruz. Lukács'ın kendi savları için örnek gösterdiği Balzac, 'form'a ilişkin anlayışına hiç de ters düşmeksizin, romanlarındaki monologların reel hayatın çeşitli açılardan anlatımları olduğunu söyle-

* Adorno, burada "gerçekçilik anlayışının" değil, "sınıf adaletini" diyor. Soğuk Savaş döneminde kullanılmış bu sözler, edebiyatla ilgili olarak söylenmiş olmanın ötesinde bir 'sataşma' oluyor. Okuyucu için, ayrıca, '*bulanık*' da kalacağından, çeviride "gerçekçilik anlayışının" diye değiştirerek karşılık bulmayı yararlı gördüm. (ü.o.)

yebilmiştir. 20. yüzyılın büyük romancıları da, bu, aynı şey olan, dünyayı farklı farklı açılardan görme gereksinmesi içinde olma durumlarını monoloğun içinde konumlandırmaktadırlar.

Bunun böyle olması ise, Lukács'ın yaklaşımını temelinden sarsıp yıkmaktadır. Lukács'ın 'perspektif' kavramı ile ifade ettiği anlayışı da, kitabının son bölümünde, nafile yere, bundan pek farklıymış gibi göstermeye çalıştığı tarafgirlik *(tendentiousness)* ya da onun kendisinin kullandığı sözcükle, 'ajitasyon' ile aynı düzeye inmek zorunda kalıyor, gene aynı nedenle. Bunun ise, sanat yapıtına dışardan empoze edilen bir şey olduğu açıktır. Kısacası, Lukács'ın bütün bir tutumu paradoksal kalıyor. Bir yandan, ister istemez kabullenmek durumunda kalıyor ki, estetik olarak, toplumsal hakikat bir sanat yapıtında kendisine bir yer bulabilecekse, bu, ancak, sanat yapıtının özerk olarak oluşturulup ortaya konmasıyla mümkündür. Ama, öte yandan da modern zamanların somut ürünlerine gelindiğinde, bu özerkliğin yanında, bugünkü geçerli resmî komünist doktrinin varlığına izin vermediği pek çok şeyin yasaklanabilmekte oluşunu da kabullenmek durumunda kalıyor. Lukács, dönemi geçmiş ve yetersiz kalmış estetik tekniklerin, başka bir toplumsal sistemde farklı sonuçlar alınmasına yaramaları halinde; yani, kendilerinin dışındaki bir noktadan ve kendi iç mantıklarının dışındaki ölçütlere göre işe yarıyor olabilmeleri durumunda yeniden geçerlilik kazanabileceklerini ümit ediyor. Ne var ki, bu ümit aslı-faslı olmayan bir şeydir. Lukács'ın ileri bir bilinç derecesini temsil ettiğini savunduğu sosyalist gerçekçiliğin ürünlerinin, gerçekte, burjuva sanat 'form'larının yavan ve mecali kalmamış harabelerinden başka

bir şey sayılamayacağını Lukács görmezden geliyorsa da, bu, onu kurtarmaya yetmiyor. Çünkü, bu tür sorunların, böyle değil, nesnel olarak ele alınması, açıklanması gerekmektedir. Sosyalist realizm resmî komünist teolojyenlerin kendilerini inandırmak istedikleri gibi, toplumsal yönden sağlıklı ve akla uygun bir dünyadan kaynaklanmakta değildir; bu gerçekçilik de, gene bilincin gelişmemiş oluşunun ve üretimin toplumsal güçlerinin henüz geri oluşunun bir ürünüdür. Sosyalizm ile burjuvazi arasındaki nitel kopma (farklılaşma) tezinden tek yararlanma biçimleri kendisinden söz etmenin epeyden beri yasaklanmış bulunduğu bu geriliği yanlış bir görünüm içinde algılattırmak, bu geriliği, olduğundan daha gelişkin gibi göstermeye çalışmak oluyor.

Lukács ontolojizm suçlamasını, Heidegger'in insanın *Varlık ve Zaman*'dan varoluşsal terkedilmişliği (*Geworfenheit*/yalnız bırakılmışlığı) teorisini izleyerek vardığı dış gerçekliğe zihinsel olarak da edilgince açılmış bir yalnızlık içindeki bireycilikle birleştirmektedir. Lukács, böyle bir durumu, eleştirilmesi gereken bir durum sayıyor ve eleştiriyor (s. 51). (Dış gerçekliğe zihinsel yanıt veremeyecek bir yalnız bırakılmışlık durumunu) eleştirirken de, tıpkı Hegel'in felsefesinin bireyin duyusal algılamalarına kesin güvenmesinden oluşan belirliliklerinden kaynaklanarak oluştuğunu ileri sürmesi gibi,[6] edebiyat ürününün de, bütün arızi görünümüne rağmen, poetik öznenin kendisinden kaynaklanıp kökenlendiğini ileri sürmektedir. Fakat bu dolayımsızlık

---

[6] *The Phenomenology of Mind*, çev. Baillie. Özellikle, *Mutsuz Bilinç* üzerine olan bölümün sonuna (Bölüm IV'te) bakınız: *Us'a varan bilinçlilik*'teki Bölüm I ve II'de ileri sürülen görüşlerin geliştirildiği yerler.

kendi içinde dolayımlanma üzere dönüşüm geçirdiğinde, sanat yapıtı kendi içinde, Lukács'ın bu dolayımsızlıkta bulunmadığını söylediği öğeleri kazanıp oluşturmakta; poetik özne de, bilincin dıştaki nesnel dünya ile beklenen uzlaşımını *(reconciliation)* sağlamak amacıyla kendisine en yakın konumda bulunanlardan işe başlamayı yerinde ve gerekli saymaktadır. Lukács bireycilik suçlamalarında Dostoyevski'ye dek uzanmaktadır. Dostoyevski'nin *"Yeraltından Mektupları"*nı" dekadan bireyin ilk kendini betimlemeleri" saymaktadır (s. 62). Ama dekadans ile yalnızlığın böyle birbiriyle bağlantılı olgular sayılmış olması, kaynağı burjuva toplumunun kendi kuruluş ilkesi olan atomlara ayrılma sürecini, düpedüz, bir düşüşün ya da gerilemenin tezahüründen ibaret bir şeye indirgemiş olmaktadır. Daha da önemlisi, "dekadan" sözcüğü bireylerin gerilemesi anlamını çağrıştıran yanları da bulunan bir sözcük olduğundan, (böyle bir anlamsal içerikle kullanılan dekadan sözcüğüyle birlikte yan yana konumlandığında - Ü.O.) bu 'yalnızlık' olgusunun da burjuva toplumunun çok ötelerine uzanan, onun dışındaki olgulardan kaynaklanan bir olgu sayılması; Borchardt'ın "yalnızlar topluluğu" dediğine benzeyen bir tür sürü yaşamındaki hayvanlar dönemine kadar uzanan bir olgu sayılması; *zoon politikon*'dan (siyasallaşmış hayvan) önceki durumdan kaynaklanan bir olgu sayılması da gerekmektedir. Bütün modern sanatların tarih yönünden karşılaşabilecek olduğu ve ancak tam olarak kabul edilip tanındığında aşkınlanabilecek olan şey Lukács'ta kaçınılması gereken bir yanılgı ya da hatta bir burjuva aldanımı olarak ortaya çıkıyor. Bununla beraber, sıra, en son Rus edebiyatını değerlendirmeye geldiğinde, o bekle-

diği yapısal değişikliğin gerçekte hâlâ yapılmamış olduğunu fark ediyor. Ama bu durum Lukács'ın dekadan yalnızlık gibi kavramları kullanmayı bir yana bırakması gerektiğini öğrenmesine yetmiyor. Onun denetlemeye kalkıştığı modernistlerin konumu –ya da Lukács'ın daha önce kullandığı terminolojiyle ifade edecek olursak, modernist yazarların "aşkınsal durumları"– ontolojik nitelikte bir yalnızlık olmayıp, tarih tarafından koşulları belirlenmiş bir yalnızlıktır. Günümüzün ontolojistleri 'insan'ı saf 'varlık'a görünüşte ilişkilendiriyora benzeyen, ancak, aslında, ölümsüzlük benzeri nitelikleri her boyut ve ölçüdeki bütün otoritelere atfeden bağlarla yakından ilgilenmekteler. Böyle yaptıkları için de, Lukács'la, pek öyle sanıldığı kadar ayrı yolun yolcuları da değiller. Yalnızlığın *a priori* bir form olduğunu düşünmenin yanlış olacağında Lukács'ın söylediklerine katılabiliriz. Yalnızlık toplumsal bir üründür ve ancak kendisindeki bu nitelik üzerinde durup düşünebilirse kendini aşkınlayabilir.

Fakat estetiğin diyalektiğinde estetik düşüncenin yansıyıp kendine geri döneceği nokta da bu nokta olmaktadır. Kolektif bir biçimde belirlenmiş olan yalnızlığın, birey tarafından yalnızca kendi karar ve sebatı ile aşkınlanması mümkün değildir. Bunun böyle olduğunu Lukács'ın standartlaştırılmış Sovyet romanının taraf tutan içeriğini değerlendirdiği yerlerden anlıyoruz. Kitabı okurken, özellikle Kafka hakkındaki öfkeli sayfaları (s. 49 ve devamı) okurken edinilen izlenimden insanın kurtulması pek kolay olmuyor. Buralarda Lukács dekadan sayarak aforoz ettiği yazarlara, tıpkı, tam kupa arabasını çekip götürmeye başlarken askerî bando-

müzikanın sesini duyunca yerine mıhlanmış gibi duruveren masaldaki araba atı gibi davranıyor. Bu yazarların kendini baştan çıkarmasına daha kolay direnebilmek için Lukács, Friedrich Schlegel'e[7] ve erken Romantiklere yöneltilen suçlamaların zamanına kadar gerilere gitmese bile, Kierkegaard'ın (ki, Lukács'ın kendisi de Kierkegaard'ı *avant-garde* sanatçıların çizgisinde görüyor) gününden beri yalnızca ilgi çekicilik düzeyinde kalan[8] sanata karşı ateş püsküren sansürcüler korosuna katılmayı selamet yolu sayıyor. Ama bizim bu tartışmayı bu nitelikte sürdürmekten kendimizi alıkoymamız gerekiyor. Bir bakış tarzının ya da bir sanat yapıtının ilginç olduğunu söyleyebilmek, otomatik olarak, o görüş ya da yapıtı, paldır küldür duyumculuk *(sensationalism)* ya da kültür pazarı düzeyine indirgenebilecek bir çalışma sayabileceğimiz anlamına gelmez. Duyumsalcılık (sansasyon edebiyatı) ve kültür pazarı bu kavramın nereden çıktığını ve ne için kullanıldığını hatırlamamızda işe yarasa bile, ilgi çekici olma özelliğinden, otomatik olarak, buralara varamayız. İlgi çekicilik hakikatin bulunduğu anlamına da gelmez, ama onun vazgeçilmez önkoşuludur; beni ilgilendirebilendir ilgi çekici olan; özneyi alakadar edendir; hayatı çekip sürükleyen başa çıkılmaz görünen güçlerin, ya-

---

7 Friedrich Schlegel'in 'müstehcen' romanı *Lucinde* romanına yöneliktir.

8 "İlgi çekici" kavramı Romantik dönemde gelişmiş bir kavramdır. Zamanla, bu kavram, kamunun Kant'ın deyişiyle "çıkara, önyargıya bağlı bir ilgilenim olmaksızın haz duyduğu" klasik güzelliğin tersine, modern sanatın ve eleştirinin betimleyici özelliği olarak kullanılmaya başlanmıştır.

ni metaların bizi hile ile aldatıp yoksun bıraktığı şeylerden kaynaklanan bir ilgilenmeyi canlandırabilendir ilgi çekici olan.

Lukács, Kafka'nın niçin kendisi için ilgi çekici bir yazar olduğunu belki anlamak istemiyor. Sanki, anlasa, hoşnut olmayacak bundan. Ama Kafka'nın üzerinde duruyor. Son dönem skolastisizmin kuşkucuları gibi, elde hazır, iki türlü 'hakikat'i var sanki Lukács'ın da: "Bütün bu durum, tarih yönünden bakacak olursak, sosyalist gerçekçiliğin üstünlüğünü göstermektedir (Ama, bunun böyle olmasının sosyalist gerçekçiliğin her bir yapıtına otomatik olarak başarılı olma olanağı verdiğini yeterince vurgulayamıyorum). Bu üstünlüğün nedeni, sosyalist ideolojinin, sosyalist perspektifin yazara kavrayış ve anlamlandırma etkinliği kazandırmakta oluşudur: Bu ikisinin, yazara, herhangi bir geleneksel ideolojinin kazandırabileceğine oranla, bir toplumsal varlık olan insanı anlatmakta çok daha büyük bir kavrayış kabiliyeti ve bakış derinliği kazandırmakta oluşudur" (s. 115). Görülüyor ki, Lukács'ta artistik nitelik ile sosyalist gerçekçilikteki artistik üstünlük (gelişmişlik) farklı iki ayrı niteliktir. Kendi içinde, kendi ölçülerine göre geçerlilik kazanabilen edebiyat ile, Sovyet ölçülerine göre geçerli sayılabilecek olan edebiyat birbirinden ayrı konumlandırılıyor. Bu, ikincisi, 'Dünya Ruhu'nun 'inayet ve güfranına' nail olabilmiş. Bu nedenle de 'doğru' sanat sayılanı oluyor.

Böyle çifte standartlı biri, aklın birliğinden söz ediyor ve bunun amansız bir savunucusu olup çıkıyor. Oysa, eğer yalnızlığın kaçınılmaz bir olgu olduğunu söylüyorsa –ki, yalnızlığın, toplumun olumsuzluğu ve toplumun tümüyle şeyselleşmiş oluşu *(reification)* yü-

zünden insanlığın kaderi haline geldiğini redde de pek ender kalkışıyor– ve aynı zamanda, Hegelcilikten kalma yanıyla, yalnızlığın yaşandığı bu hayatın gerçekliğinin dışında bir görünümle algılanabilmekte olduğunun farkındaysa, o zaman, bu mantık sonuna kadar götürüldüğünde, yalnızlığın kendinin zıddına dönüşeceği, yani, uzletine çekilmiş yalnızlığın kendisinin, sanat yapıtında, bütün bir insanlık için genel hakikat olduğunu ortaya koyarak potansiyel olarak kendisini yıkıp ortadan kaldıracağı, kendisini aşacağı sonucuna da pek karşı koymaması gerekmektedir. Bu ise, modern edebiyatın özgün ürünlerinde gördüğümüz temel özelliktir. Modern edebiyatın ürünleri kendilerini total bir biçimde, monadolojik bir biçimde, kendi formlarının yasalarına, estetik olarak kendi sosyal içeriklerinden kaynaklanan yasalara yerleştirerek *(immersing)* şeyleştirmektedirler. Joyce'un, Beckett'in ya da modern bestecilerin çalışmalarındaki güç de, işte, bunun sonucudur. Çağın sesi onların monologlarında yankılanmaktadır: Dünyayı öyküleme formu *(narrative form)* içinde anlatan sanat ürünlerine oranla bu sanatçıların yapıtlarının bizi çok daha fazla ilgilendirip heyecanlandırması da bundandır. Bu sanatçıların çalışmalarının şeyleşmeye geçişlerinin (var olan gerçeklikle –Ü.O.) uzlaşmacı kalışı ve *praxis*'e dönüşmesi ise, monadolojik kalmaya hiç gerek yokmuş sanısına neden olan tüm güvencelere karşın, monadolojik kalmayı zorunlayan koşulun evrensel çerçevede geçerliliğini sürdürdüğü bir toplumun kendi mahiyetinden dolayıdır. Kaldı ki, Lukács'ın kendi klasisizminin de onu, sanat çalışmalarından bu uzlaşmayı dinlemeyip aşmalarını istemekten alıkoyması gerekirdi. Savunur gözüktüğü artistik nitelik ölçütünün, Lukács'ın modern sanatçıların sorumluluk duygusu taşıyan ve ile-

rici nitelikteki çalışmalarını, işin ötesini berisini hiç öyle derinlemesine düşünmeden, "burjuva, burjuva, burjuva" diye karalayıp bir yana atıvermesine olanak tanıyan pragmatik yaklaşımla bağdaşmaması gerekirdi.

Lukács, modern sanata karşı düşüncelerim olduğunu göstermek için benim söylemek istemediğim şeyleri bana söyletmek amacıyla, paradoksal bir biçimde Sedlmayr'ın[9] çalışmasına paralel bir görünümde olmak üzere, benim modern müziğin zamanla yenilik görünümünün kalmayışı üzerine yaptığım çalışmamdan bazı alıntılar yapılıyor. Şu tümcemi alıntılamasından hoşnutluk duyduğumu belirteyim: "Yalnızca, kendini anlamaya gücü yetersiz kalan düşünceler gerçek düşüncelerdir."[10] Bu sözüm, aslında, hiçbir yazarın yalnızca kendine ait olduğunu söyleyemeyeceği niteliktedir. Ama, bu sözümde, benim, Lukács'tan hiç ayrı bir şey söylemiyormuşum gibi gösterilebilmem için Lukács'ın elinde daha iyi savların olması gerekirdi. *Angst* (bulantı) ile özdeş bir arı anlatım *(pure expression)* anlayışını kendine temel aldığında sanatın varlığını sürdüremeyeceği düşüncesi, benim *Modern Müziğin Felsefesi*'nde savunduğum düşünce olmuştur. Lukács'ın resmî iyimserliğini paylaşan biri hiç değilim, ama bugün için bu *Angst*'ı haklı kılacak koşulların

---

9 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, (İng. çevirisi: *Art in Crisis*) modern sanat üzerine polemik niteliğinde bir çalışmadır. Modern kültürün geleceği konusundaki umutsuzluk nedeniyle, 1950'lerin Almanya'sında büyük bir ilgi ve itibar bulmuştur. Sağ-kanattan bakmaktaydı dünyaya. Kripto-Faşist bir dünya görüşünü savunuyordu. Yaşanılan bunalımı aşmak için dinsel inancın yeniden canlandırılmasını savunuyordu. Soğuk Savaş yıllarının oldukça önemli belgelerinden biri sayılması gereken çalışmalardandır.

10 Bkz. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, NLB. Londra 1974.

epeyce gerilediğine ve *dekadan intelligentsia*nın eskisi kadar korku içinde olmasına gerek kalmadığına inanıyorum. Fakat anlatımın, ifade etmenin apaçık jestinin, bütün ağırlığı ve yalınlığı içindeki (*purity*) "Bu"nun, dinamik-olmayan, şeyselleşmiş bir üslubun benimsenmesiyle –ki, modernitenin müziğinin de eskimesi üzerine yazdıklarımda ileri sürdüğüm sav bu oluyordu– ya da, Hegelci anlamıyla temel nitelikte olmayan ya da otantik olmayan, bu nedenle de bütün duygu ve düşünce anlatımından *(reflection)* önce kendi 'form'unu oluşturma işini başaramadan kalan bir 'pozitiviteye yönelim'le aşkınlanamayacağını düşünüyorum. Mantık gereği, modern müzikteki yeni-olma durumunun eskimekte oluşu bestecileri zamanı geçmiş 'form'lara geri döndürmemeli; tersine, kendi kendilerine özeleştiri yöneltmeye sevketmelidir. Ama, işin başlangıcındaki durumu açısından düşünecek olursak, şurası bir gerçektir ki, *Angst*'ın huzur bulamamışlık içinde temsil olunmasının ek bir boyutu daha olmuştur: Kişinin yıkılmadan ayakta durabilmesi için konuşmanın *(speech)*, 'şey'leri hakiki adlarıyla çağırabilmekteki içrek gücün kullanılmış oluşudur bu boyut. Bu nedenle de, modernist sanat, başlangıçtaki durumu itibarıyla, küçültücü bir sözcük olan 'dekadan' sözcüğünün çağrıştırabileceği şeylerin tamamen zıddı olmuştur. Lukács küçültücü bir dille andığı sanata, bir ara, gerçekten negatif bir realiteyi, "kötü ve süfli" olan şeylerin egemenliğini negatif bir biçimde yanıtladığı için olumlu değer de vermektedir. "Ama", diye devam etmektedir, Lukács, "modernizm eleştirel bir serinkanlılık içinde olmaksızın bu çarpıtılmışlığı betimlediği ve ayrıca hangi türden olursa olsun tüm toplumlarda çarpıtmanın *(distortion)* gerekliliğini

vurgulayan üslupçu teknikleri kullandığı için, (modernist sanat –ç.n.) çarpıtmayı daha da çarpıtılmış bir duruma getirmekten öte bir şey yapmıyor. Çarpıtılmışlığı realitenin kendisine ait bir olgu olarak gösterdiği için de modernist sanat işlediği realitenin içinde fiilen etkinliğini sürdürmekte olan tüm karşı-güçleri ve eğilimleri maddi varoluştan yoksunlaştırarak, ayrıca ontolojik olarak konu dışı olduklarını söyleyerek görmezden gelmektedir" (s. 75).

Karşıt-güçler ve eğilimler nosyonlarındaki anlamsal içerik konusundaki resmî iyimserliği Lukács'ı, Hegelci bir önerme olan olumsuzlamanın olumsuzlanmasının –"çarpıtmanın çarpıtılmasının"– pozitif 'olduğu' önermesini önemsememeye yöneltiyor. Oysa, sanatın "karmaşık ve anlaşılması güç doğası" sözleriyle ifade edilen anlayışı düzeltilmesi umutsuz denecek derecede irrasyonel olmaktan kurtarıp bunun içinde bir hakikatin bulunduğunu; yani Lukács'ın "duyumculuk", "yenilik olsun diye yenilik tutkunluğu" (s. 105) sayarak hor gördüğü birbiriyle uyumsuz acının ve hazzın birlikte ifade olunuşlarının, modern çağın özgün çalışmalarında birbirinden çözülmesi olanaksız bir biçimde görülmekte olduğu hakikatinin bulunduğunu fark edebilmemiz için, bu, yukardaki önermeyi göz önünde tutmamız gerekmektedir. Modern sanattaki bu görünümün realitenin yaşanmakta olduğu alan ile, sanat etkinliğinin kendi alanı arasındaki diyalektik gerilim sorunuyla bağlantılı olarak ele alınması gerekirken Lukács bundan kaçınmaktadır. Sanat yapıtı hiçbir zaman realiteye dolaysız bir biçimde bakmayan bir etkinlik olduğu için, 'bilgi'nin diğer alanlarında bulmakta olduğumuz bu budur, şu şudur şeklinde bir bildirim sanat etkinliği

alanında bulunmaz, yoktur, olamaz. Sanat yapıtı, bunun yerine, şöyle der: Evet, şeylerin nasıl olduğu, böyledir. Yani, sanat yapıtının mantığı özne ve yüklemden oluşan iki öğeli bir mantık değildir; (özne ve yüklemin belirttiği olgu ya da şey arasındaki –ç.n.) içsel uyuma dayanan bir mantıktır. Sanat yapıtı, ancak bu sonuncusu ile, kendisini oluşturan öğeler durumundaki kısımlar arasında yarattığı ilişki aracılığı ile gerçeklik karşısında bir tutum *(stance)* takınma olanağı bulur. Sanat yapıtı hem kendisini kuşatıp içine almış olan, hem de sanat yapıtı tarafından kuşatılıp sanat yapıtının içine alınmış bulunan ampirik realiteye tezat oluşturacak biçimde muhaliftir. Bunun nedeni, realiteyle dolaysız olarak ilgilenen zihinsel süreçlerden farklı olarak, sanat yapıtının bu realitenin herhangi bir kısmını kesinlik ifade eder tarzda betimlemeyişidir. Sanat yapıtı hiçbir önerme oluşturmaz; ancak bir bütün olarak değerlendirilecek olduğunda bir önerme niteliği kazanır. Hegel'in görüşünce, her partiküler önerme, içinde, hakikat-olmayan öğesini taşımak durumundadır; çünkü, hiçbir şey, partiküler (belirli tek bir şeye ait olan –ç.n.) önermenin içinde yer alması varsayılana tamamen özdeş değildir. Sanat ise bu hakikat-olmayan öğesini elimine eder. Sanatın kendi alanında bir sanat yapıtı, hiçbir kısmın bir diğerine göre ifadesi söz konusu olmayacak biçimde, bütün öğeleri kendisinin içinde senteze eriştirir. Bugüne kadar yaygınlığını ve çekiciliğini sürdürmüş bulunan "bir şeyi bildirimlemek"* sanat etkinliği açısından geçersiz ve ilgisiz bir düşüncedir. Hiçbir önermeye varmayan bir sentez olarak, sanat ayrıntı noktalar üze-

* *"Stating something"* karşılığı olarak. (ü.o.)

rinde belirli bildirmelerde *(pronoun-cements)* bulunma hakkını kullanmayabilir; ama, olağanında, önermeden kesilip bir tarafa atılacak olan her şeye karşı öylesine adaletli davranmak durumundadır ki, bu tutumuyla, ayrıntılara ilişkin bildirimde bulunmayışını fazlasıyla telafi eder. Bir sanat yapıtı, ancak, bir totalite olarak ele alındığında; yani, sanat yapıtının kendi bireysel niyetleri aracılığıyla değil, bütün dolayımlamalarıyla ele alındığında bilgi olabilir. Bilgi, sanat yapıtından çıkarılan bir şey değildir; ayrıca, bilgi açısından bir sanat yapıtının değerlendirilip yargılanabilmesi de söz konusu olmamalıdır. Ne var ki, Lukács, pratikte aynı yöntemi kullanmak için başvuruda bulunan lisanslı romancılara karşı protestoda bulunmasına rağmen, kendisi, düzenli olarak bunun tersi bir tarzda davranıyor. Bu romancıların standartlaştırılmış ürünlerinin yetersizliklerini çok iyi görüp anlıyorsa da, kendi sanat felsefesi, yukardan empoze edilmiş zihinsel yetersizliğin nedeni olan etkilerin sanatın yaratıcı sürecine olumsuz biçimde nüfuz etmesine karşı çıkmasına meydan vermiyor.

Sanat yapıtının temel niteliği sayılması gereken karmaşık yapısının tam da göz önünde tutulması, yalnızca önemsiz bir özellik sayılıp bir yana bırakılmaması gereken yerde Lukács bu konuya hiç önem vermiyor, gözünü kapatıp geçebiliyor. Belirli bir sanat yapıtını ele alıp incelemeye başladığında, yüzeydeki en küçük ayrıntıların bile üzerinde duruyor; ama, bir bütün olarak ifade ettiği anlamı gözden kaçırıyor. Örneğin, aslında önemli bir şiir sayılamayacak olan Benn'in aşağıdaki şiirinden dert yanıyor:

O, daß wir unsere Ururahnen wären.
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.

Leben und Tod. Befruchtung und Gebären
quillt aus unseren stummen Säften vor.
Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel
vom Wind geformtes und nach unten schwer.
Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr.[11]

Lukács'ın bu şiirde bulabildiği "hayvan olarak, oluşumun en başlangıcındaki realite olarak insanın, toplumsal bir varlık olarak insana karşıtlığı" oluyor ve bu şiiri Heidegger, Klages ve Rosenberg geleneğinin uzantılarından sayıyor. Değerlendirirken de, özetleyerek, "anormal-olanın yüceltimi; saklısız-gizlisiz *anti-humanist* bir bildirim" (s. 32) diyor. Oysa, şiir, yüzeydeki görünür anlamıyla bile ele alındığında, şiirin son satırının, Schopenhauer'i izleyerek,yukarı aşama olan bireyleşmenin acı ve ıstıraptan başka bir şey getirmediğini söylediğini ve Benn'in oluşumun ilk dönemine duyduğu nostaljinin, düpedüz, yaşanan bugünün dayanılmaz ıstırabını yansıttığını anlamak olanaklı. Lukács'ın eleştiri anlayışını *(concepts)* biçimlendiren ahlakçılık, öznelcilerde "realitenin bulunmayışını" *(Weltlosigkeit)* ileri sürerek, etrafı haşlamaya kalkışında bütünüyle ortaya çıkıyor. Sanki, modernistler Husserl'in görüngübilimindeki *(phenomenology)*, bildiğimiz, dünyanın metotlu bir

---

11 (Oh, bizler ki, ilk oluşum günündeki atalarımızdık. Bunaltıcı bataklıkta biçimlenmemiş plazmalar./Hayat ve ölüm, döllenme ve oluşum durumunda bir fikir-bütün, o, sessizlik içindeki sıvılardan oluşup ortaya çıkan./Birkaç deniz yosunu ya da rüzgarın yığdığı kum tepeciği, rüzgarın biçimlendirdiği ve toprağa bağlı./Bir yusufçuk başı ya da martı kanadı bile hâlâ çok uzak ve büyük ıstıraplar demek bunları takınmak.)
İlk kez, 1913 yılında *Die Aktion* dergisinde yayımlanmıştır.

tarzda yok edilmesini grotesk bir biçimde edebiyatın pratiği olarak kabul etmişler. Musil'i, işte bu anlayışının uzantısı içindedir ki Lukács bir suçlu sayıp, teşhire kalkışıyor: "Onun büyük romanının kahramanı Ulrich'e, evrensel gücü elinde tutuyor olsaydı ne yapacağı sorulduğunda, şöyle yanıtlıyor: 'Realiteyi yok ederdim'." Oysa, bu söylenenler üzerinde uzun boylu irdelemelere girişmek gereksiz, dışımızdaki realitenin ortadan kaldırılıp, yok edilmesi 'niteliksiz' öznel varoluşunun karşılığıdır (s. 25). Kaldı ki, Lukács'ın karşı çıktığı tümce, kendi olumsuzluğu (*negativity*) içinde düşünüldüğünde, bir yoğun umutsuzluğu, denetim altına alınması olanaksız bir *Weltschmerz*'i* ve sevmeyi, aşkı işaret etmektedir. Lukács, tümcenin bu anlam katmanını baskı altında tutuyor ve bunun yerine "dolayımsız" olanı ele alıp işliyor; eleştirel olmayan normallik anlayışı içinde değerlendirmelerini sürdürüyor ve doğal olarak bunun sonucunda patolojik aksaklık ve yıkılmışlıktan söz ederek konuyu kapatıyor. Ancak psikanalizin verilerinden hiç yararlanmayan bir düşünce tarzı, bu normallik anlayışı ile tek-yanlı itkileri yasaklayan bir toplumsal baskı formu arasındaki bağıntısallığı görmeyebilir. Normal sayılandan söz edip, sapkın sayılandan söz etmeyi ayıp sayan bir toplumsal eleştirinin kendisi de, ortadan kaldırmak istediği düşüncelerin etkisi altında demektir. Tam Hegelci bir biçimde, o gür ve erkeksi edalı sesiyle Lukács, özel, önemsiz ve yalnızca bireylere ait olan 'kötü varoluş'a oranla, özsel nitelikte evrensel olandan söz etmenin öncelik taşıması gerektiğini savunurken, yaşamaya yeteneği olmadığını gösterenlerin, ya da normal-

* *Weltschmerz*: Melal.

dışına düşmüş olanların yok edilmesini buyuran savcıyı hatırlatıyor.

Lukács'ın lirik şiiri anlayıp anlamadığı da çok su götürür görünüyor. *"O daß wir unsere Ururahnen wären"* (Oh, bizler ki, ilk oluşum günümüzdeki atalarımızdık) dizesi yüzeyden bakıldığında algılanan basit bir arzu ile ilgisi olmayan bir arzuyu dile getirmektedir. *Ururahnen* sözcüğü bile, ancak, yüzümüzde acı bir gülümsemeyle söylenebilmektedir. Üslup ki, ilginç bir rastlantı, modern olmaktan çok, gelenekseldir, komik denecek kadar otantiklikten uzak bir *poetik persona* duygusu uyandırmaktadır. Benn, melankoliyle bir tür oynaşma içindedir. Şairin bir kez daha dönmeyi ister göründüğü ama bunun olanaksız olduğu durumun iticiliği, şairin tarihsel nedenleri olan acısına, ıstırabına karşı protestosunu pekiştirmekte, daha da etkinleştirmektedir. Bunun ve Benn'in bilimsel terimler ve motifler kullanmasından oluşan montajbenzeri 'yabancılaştırma efekti'nin anlaşılması, hissedilmesi gerekirdi. Benn'in yaptığı bu abartmalar, Lukács'ın, Benn'e hemen kolayca atfettiği ilk-duruma yönelimin *(regression)* hiç de söz konusu olmaması gerektiğini göstermektedir. Bu çoklu-anlamları (*connotations*/yan anlamları) gözden kaçıran bir okuyucu, bilerek, isteyerek Thomas Mann'ın, biçemini taklide çalışan; ama, Mann'ın, bunu duyup görünce, gülerek, "Tıpkı benim gibi yazmış, ama yalnızca benim gibi yazmış" dediği ikinci sınıf yazarın durumuna düşmekten kurtaramaz kendini. Lukács'ın, Benn üzerine söylediği, bu, pek yerinde şeyler sayılamaycak sözlerindeki aşırı-basitleştirmelerde önemsiz yanlar üzerinde durulmuyor değil; ama, değindiği bu ayrıntılar, sanat yapıtının özünü *(core)* oluşturan ayrıntılardan çok uzak şeyler. Bu tür özünü analizler düşünce-

ye ket vurulmuş olduğunun alametleridir. Düşünceye ket vurma süreci ise, sosyalist gerçekçiliğin yönetilmesi için oluşturulmuş bulunan nizamnamelere bir kez boyun eğmeyi kabullendi mi, en akıllı adamı bile hırpalar, heder eder.

Faşizmin modern şiir anlayışının içyüzünü göstermek için, bundan epey önceki çalışmalarında, Lukács, başarılı bir biçimde, Rilke'nin kötü bir şiirini irdeleyip, içindeki bu özelliği göstermişti. Rilke'nin bu şiirini irdelerken Lukács öylesine öfkeyle saldırıyordu ki, Viyana atölyelerine dalmış bir fil gibiydi.[12]

Bir zamanlar düşünenler arasında yeniye en açık kişilerden biri olan Lukács'da görülmeye başlayan daha da gerileme hareketinin, Avrupa düşüncesini etkisi altına alma tehdidinde bulunan bir gerilemenin; gelişmiş Avrupa toplumlarına, bu toplumların örneğini izlemeye çalışan geri bir ülke tarafından biçilmiş, saptanmış bir gerilemenin alameti mi sayılması gerektiği de, ortada, yanıtlanması gereken bir soru olarak durmaktadır. Lukács'ın bu durumu, belki de, yalnızca antropolojik boyuttaki varsayımlarının, yani teorik alandaki etkinliği açısından insanın zihinsel kapasitelerine ilişkin varsayımlarının eski ağırlığını yitirmekte oluşu bakımından bir şeyler söylemekle kalmıyor. Aynı zamanda, teorik etkinlikte bulunan insanı, yakın felaketleri uzaklaştırmaktan başka amacı olmayan bir pratik karşısında teorinin önemsiz bir

---

12 Viyana atölyeleri 1903'te *Art Nouveau*'nun bir yan çalışması olarak kurulmuştu. Gustav Klimt'in etkisi altında, bu sanat hareketinin dekoratif tekniklerini olağan nesnelere tatbik ederek ev-içi yaşamında reform yapmaya kalkıştılar. 1908'den itibaren, çalışmalarını kamuya sergilediler. Oskar Kokoschka da bu sergilerden biri sırasında dikkati çekip, tanınmaya başlamıştır.

etkinlik alanı olarak göründüğü bir duruma sokmakta oluşu açısından da bir şeyler söylüyor. Gerilemekte olan bir teorinin geçirmekte olduğu değişimleri anlamamız açısından bir şeyler de söylüyor olabilir.

Lukács'ın bu 'yeni-naif'liği, Joyce'a karşı olumlu bir örnek olarak ileri sürdüğü –kendisine gösterdiği yaltaklanmalardan, yaşasaydı, çöküşün bu büyük kronikçisinin tiksinti duyacağını söyleyebiliriz– Thomas Mann'ı yorumlamasında bile yapacağını yapıyor. Bergson'un başlattığı "zaman" hakkındaki tartışmadaki görüş ayrılıkları tam bir Gordion Düğümü olup çıkıyor. Lukács her şeyde, eninde sonunda, iyi bir nesnelci olduğu için, nesnel zamanın her zaman kazanması, öznel zamanın da, düpedüz dekadansın ilham ettiği bir çarpıtılmışlık sayılması gerektiğini söylüyor. Bergson'u "yaşanmış zaman" teorisini ifade edilebilir bir biçime döküp ortaya koymaya yönelten itki, siyasal inançları her ne olursa olsun, eblehleştirilmiş bürokrat kafalıların vehmettikleri gibi, bozgunculuğun öznelci ruhu değil, yabancılaşmış ve şeyselleşmiş zamanın anlamsız akıp geçişine dayanmanın acı verici yaşanışı olmuştur.* Bu ise, bir zamanlar, Lukács'ın erken-döneminde, Flaubert'in *Education Sentimentale*'i üzerine yazdıklarında, son derece çarpıcı bir biçimde an-

---

* Bergson'dan başlayan, Proust, Mann ve Benjamin'e geldikçe gelişen yaşanıp geçilivermiş (deneyim-bilgi, bellek ve tarih bilinci edindirmeyen) zaman-yaşama biçimi *Erlebnis*; bunun tersine, yaşam-deneyimlerini zaman boyutu üzerinde birikimlememize olanak veren, bilgi, bellek ve tarih bilinci edinmemizi sağlayan zaman-yaşama biçimi olan erfahrung; bunlarla ilgili kavramlar olan "iradî belek ve gayrı iradî bellek" ile ilgili olarak şu derlemeye bakılabilir:
Walter Benjamin (çev. ve haz. Ünsal Oskay), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Yayınları, 1982). Giriş yazısı ile, "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya" başlıklı inceleme.

latmış bulunduğu bir şeydir. *Sihirli Dağ*'da Thomas Mann da Bergson'un *temps durèe* düşüncesine önemle yer vermiştir. Gelin görün ki, Lukács'ın eleştirel gerçekçilik teorisini haklı göstermek uğruna, Thomas Mann'ın kitabındaki karakterlerden birçoğu için, iyi bir şeymiş gibi gösterilerek, "öznel bir biçimde olsa da, zamanı deneyimlemeleri (yaşamaları) normal ve nesneldir" denilebilmiştir. Lukács, bundan yola çıkarak, benim sunacağım alıntıdaki gibi sürdürüyor bu dediklerini: "Gerçekten, Ziemssen zamanın modern deneyimleniminin, sanatoryumun anormal, gündelik hayattan sımsıkı bir biçimde koparılıp ayrı bir yere kapatılmış yaşantısının düpedüz bir sonucu olduğunu kesinlikle bilmektedir" (s. 51). Ziemssen'in bütün bir karakterinin oluşturduğu ironi Lukács'ın estetikçiliğinin gözünden kaçmış bulunuyor. Sosyalist gerçekçilik, Lukács'ın, kendisinin de övdüğü eleştirel realizme ilişkin duyarlığını körleştiriyor. Ziemssen, (Thomas Mann'ın kitabında –Ü.O.) dar kafalı bir Alman subayıdır. Goethe'nin Valentin'inin[13] temsil ettiği tipin uzantısı bir subaydır; döşekte olur ölümü, ama döşekte bile askerce ölür. Lukács'a göre ise, Ziemssen otantik yaşayışın bir sözcüsüdür; Tolstoy'un Levin'de yaratmak isteyip başaramadığı karakterdir. Gerçekte ise, Thomas Mann "nesnel zaman" ve "öznel zaman" anlayışları arasındaki ilişkiyi, irdelemeksizin de olsa, çok güçlü bir duyarlılıkla görebilmiş, işaret edebilmiştir. Bu sorun karşısındaki konumunu ve burjuva yaşamı karşısındaki diyalektik tutumunu görebilme-

---

13 Valentin, *Faust I*'de Gretchen'in kardeşi olarak görünür. *Sihirli Dağ*'da Goethe'nin Valentin'in ölümünü anlatmak için söylediği *"als Soldat und brav"* sözlerine yer verilmiştir.

mize yetecek açıklıkla, bu iki zaman anlayışı arasındaki ilişkiyi romanda, yakalanması, kavranması güç ve bulanık *(ambivalent)* bir ilişki olarak temsil etmeyi başarabilmiştir. Sanatoryumdan kaçıp mesleğine dönmeye nafile yere çabalayan dar kafalı karakterdeki şeyselleşmiş zaman bilinci ile, bohemliğin ve öznelciliğin alegorisi olan, o, sanatoryumda kalmayı kabullenmiş olanlardaki fantazmagorya niteliğindeki zaman arasında 'doğru' ve 'yanlış' eşit ağırlıkta işlenmiş, konumlandırılmıştır. Thomas Mann bu iki zaman anlayışını birbiriyle uzlaştırmaya kalkışmayacak, ya da kendi tercihinin hangisinden yana olduğunu söylemeyecek kadar akıllıca davranabilmiştir romancılığında.

Lukács'ın kendisinin olumlu bulduğu bir metnin estetik görüşünü bile vahim denecek kadar yanlış anlaması ya da fark edememesi bir edebiyat çalışmasını değerlendirirken ondaki içeriğe ve mesaja *parti pris* (önyargılı) bağlılığının; edebiyat çalışmasının sanatsal bir nesne olma özelliğini anlamak istemeyişinin sonucudur. Her ne kadar, çok daha belirgin retorik öğeler bir yana, pek de inceliğe kaçılmadan ironinin kullanılması gibi üsluba ilişkin etmenlerle ilgilenmemişse de, tüm öznel görünümlerden 'hakikat-içeriğini' de çıkarıp bir yana attığı için, bunu yapmaktan bir yarar sağladığı da söylenemez. Bunun yerine, bir sanat yapıtının içindeki 'hakikat öğesi'ni bulup ortaya çıkarmak için işin en başında ele alınmaması gereken döküntülerle; yani, 'konu' *(subject-matter)* ile uğraşmayı yeğliyor. Roman konusunda herhangi bir gerilemeyi önlemekte istekli ise de, sosyalist gerçekçilik, ideolojik açıdan kutsanmış sayılan yansımacı bilgi teorisi *(Abbildtheorie)*, insanlığın her ne olursa olsun ilerleyeceği yolundaki dogma, bu-

gün ortadan kaldırılması için gırtlağı sıkılmakta olan kendiliğindenlik olmaksızın da insanlığın ilerleyeceği yolundaki dogma gibi kateşizmin* beylik konularına ilişkin birçok makaleye göndermeler yapmaktan da geri kalmıyor. Geri getirilmesi olanaksız bir geçmişin ışığında bile, "insan ilişkilerinin son tahlilde rasyonalite taşıdığı, dünyanın anlamsız olmadığı, insanın bu dünyanın sırlarını kavrayıp anlayabileceği" (s. 43) konusundaki inançlarını pek sorgulamıyor. Bu inançları Lukács'ı, sanat konusunda onun kadar incelikle yazamayan edebiyat bürokratlarının yazdıklarını okurken onu bile kızdıran, tiksinti duygusuna sürükleyen anlayışa oldukça yakın bir çizgide kalmaya mecbur ediyor. Bu çizgiden ayrılıp kurtulma çabası da sonuçsuz kalıyor. Lukács'ın kendi estetik algılamalarının ne denli zarara uğradığını, örneğin, Bizans mozaiklerindeki alegori üzerine yazdığı pasajda açıkça görüyoruz: Edebiyatta bu nitelikte alegorik bir sanat ancak 'kuraldışı' örneklerde görülebilmektedir (s. 40). Sanki, kuraldışı olan ile kural arasındaki farklılığın, akademiler ve konservatuarlar bir yana, edebiyatta geçerliliği varmış gibi; her estetik çalışmanın (yapıtın) bireysel bir ürün, bu nedenle de kendi oluşum ilkesi açısından ve bunun tüm sonuçları bakımından bile her zaman bir kural-dışılık olduğunu, genel ve beylik nizamnamelere göre üretilmiş bir sanat yapıtının kendi kendini sanat niteliğinden yoksun kılacak olduğunu bilmiyormuş gibi konuşuyor. "Kuraldışı örnekler" diye söylemek istediği, gerçekte, "en üstün derecede icra" sözleriyle ifade edilen ile aynı anlam oluyor.

---

* Eski usul, "din dersi" de diyebiliriz. (ü.o.)

Müteveffa Franz Borkenau'nun, vaktiyle Komünist Parti'den ayrıldığı günlerde, belediyenin sorumluluğuna giren işler için çıkartılması gereken belediye encümeni kararlarının Hegel'in mantık kategorilerine göre tartışılmasına, Hegel'in mantık kategorilerinin ise encümen azası kafası ile değerlendirilmesine tahammülü kalmadığını söylediğini biliyoruz. Bu tür sızmalar, Hegel'in kendi günlerine dek geçmişi olan bu sızmalar Lukács'ı, Lukács'ın kendisinin düzeyine çıkartması gereken kimselerin düzeyine indiriyor. Hegel'den gelen "mutsuz bilincin eleştirisi", spekülatif felsefede çok güçlü yeri olan coşku (impulse), yalnızlaştırılmış öznelliğin yapmacık *ethos*'unun düzeyinin üstüne çıkabilme gibi kavramlar bütün bunlar, Lukács'ın kaleminde, ancak, öznellik düzeyine hiçbir zaman erişememiş dar kafalı parti görevlilerinin anlayabileceği türden bir ideoloji olup çıkıyor. Ondokuzuncu yüzyıl küçük burjuvazisinin gelişmemişliğinin ve hamlığının bıraktığı bir miras olan bu kişilerin saldırganca dar kafalılıkları, bireyliğin daraltıcı zincirlerinden kurtarılmış bir gerçekliğe uyumlanma olarak yorumlanarak, düzmece bir onurluluk kazanmış oluyor. Oysa, sanatsal üretimi yöneten nesnel toplumsal ve teknik etmenler hesaba katılmaksızın, mutsuz bilincin bir inandırma gücünün marifetiyle kendisini mutlu bilinç saymaya başlaması, böylece, diyalektiğin bir yana bırakılması, hiç de öyle diyalektik bir gelişme değildir. Böylesi bir temele dayandığı sürece, soruna bakış için üzerinde durulacak nokta, ne denli yüksek olursa olsun, Lukács'ın katılmaması olanaksız Hegel'in bir önermesi uyarınca, soyut kalacaktır. Çocuk traktörüne kavuşuyor edebiyatının zihinsel düzeysizliğini dengelemek amacıyla, Lu-

kács'ın kendi yazdıklarında umutsuzca giriştiği bir derinlik kazanma çabası da onu, hem soyut, hem de çocukça şeyler olarak kalan tantanalı laflar etmekten alıkoyamıyor: "Bir sanat yapıtı ne denli önemli ve genel nitelikte bir temayı ele almışsa ve yazar realiteyi yöneten eğilim ve yasaların ne denli farklı yanlarını irdeleyebilmişse, bu realitenin bütünüyle ya da büyük ölçüde sosyalist bir topluma dönüştürülmesi ve eleştirel gerçekçilik ile sosyalist gerçekçilik arasındaki bağlantının güçlendirilmesi de o denli olanaklı kılınmış olacaktır. Bu yöndeki gelişmeler süresince, eleştirel gerçekçiliğin negatif (fakat: Reddedici olmayan) bakış açısı da pozitif bir perspektife, sosyalist bir perspektife dönüşebilmiş olacaktır" (s. 114). Negatif "fakat reddedici-olmayan"* ve pozitif (olumlayıcı) perspektif arasında farklılıktan söz etmek gibi Cizvit papazları düzeyinde entrikacılara bile parmak ısırtacak kurnazlıklar, edebiyat çalışmasının niteliği sorununun tartışılmasını Lukács'ın da kurtulmak istediği, neyin doğru olduğunu anlamaya değil de, öğrenmeye önem veren resmî tartışma düzeyine hapsediyor.

---

* Lukács'ın sosyalist toplumdaki eleştirel gerçekçiliğinin bu niteliği, Marxist teoriye göre, sosyalist toplumda da çelişkilerin süreceği, fakat bunların *non-antagonistic* (uzlaşabilir) çelişkiler durumuna geleceği kabulüne dayanıyor. Lukács'ın bu ifadesinin doğruluğu ya da yanlışlığı, realitedeki pratiklerin *praxis*'e yakınlığına, uzaklığına göre de değerlendirilmesi gereken nitelikte. Eğer sosyalist toplumlarda *praxis* gözardı edilmiyorsa/ya da böyle bir döneme erişilirse Lukács'ın bu savının ona göre değerlendirilmesi gerekebilir. Ama, bunun tersi de düşünülebilir: Öyle bir 'gün'e erişilebilirse, reddedici negativiteyi dışlamak gerekmeyecek; tersine, reddedici negativiteyi hiç kimse kötü bir şey saymayacaktır da denebilir. (ü.o.)

Lukács'ın bu düzeysizlikten kurtulmak için çabaladığına hiç şüphe yok. Lukács'ın bu kitabında yazdıklarına karşı adil davranmış olabilmek için şunu da göz önünde tutmalıyız ki, en temel nitelikteki gerçeklerin bile açıkça adının konulamadığı ülkelerde bu gerçeklerin dile getirilmesi amacıyla yazılan şeylerde bile "terör"ün kendi damgasını vurmuş olması önlenememektedir. Öte yandan, bunun bir sonucu olarak, belirli bir bağlam içinde, en güçsüz, en yarım-yamalak, en isteksiz düşünceler bile, düzara okundukları zaman bulabileceğimizin çok daha ötesinde bir derinlik kazanabilir. Bölüm 3'ü, biz de, bu bölümde ele alınan sorunlar ile, bu sorunların irdelenmesi için kullanılan kuramsal araçgereçler arasındaki açık oransızlığa karşın, işin bu yanını aklımızdan hiç çıkarmadan okuduk. Bu bölümde, ancak mantıksal sonuçlarına dek üzerinde düşünmeyi sürdürmemiz durumunda kendimizi bataklıktan kurtarabileceğimiz birçok ifade bulunuyor. Şunun gibi: "Marksizmin, öyle, sadece öğrenilmiş olması (sosyalist harekete yakınlık duyma ya da parti üyeliği söz konusu değilse) kendi başına yeterli olamaz. Bir yazar bu yolla yararlı deneyimler kazanabilir; bazı entelektüel ve etik sorunların farkına varmasında bunun yararı olabilir. Bunun, böyle bir yazarın kişiliğinin gelişmesi açısından çok büyük bir değeri de olabilir; ya da, bir olanağı gerçekleştirmeye yararı dokunabilir. Fakat, realitenin bilinçliğinin geçerli ve gerçekçi bir sanat 'form'una dönüştürülmesi sürecinin, yanlış bilincin sahih bilince dönüştürülmesinden daha kolay ve dolaysız olacağını düşünmek çok büyük bir yanılgı olacaktır" (s. 96 ve 97'nin bir bölümü). Ya da, gene bir başka ör-

nek olarak, belgesel romanların hiçbir yaratıcılığı olmayan bugüne kadarki kısır deneyimciliğine ilişkin olarak söyledikleri: "Zola'da olduğu gibi, eleştirel gerçekçilikte bile monografik bir bütünleme (tamamlama) idealinin ortaya çıkabilmesi, içsel bir sorunun çarpıcı bir görünümü sayılmalıdır. Daha sonra göstereceğim gibi, sosyalist gerçekçilikte de benzeri sorunlar, hatta bundan da büyük sorunlar vardır" (s. 100).

Gençlik döneminin yazılarındaki terminolojiyle ifade edersek, Lukács yoğun gerçekliğin yaygın gerçekliğe öngelmesi gerektiğinde ısrar ederken bu kendi salık verdiği yolu sanat yapıtının yaratımı alanında da izleyebilmiş olsa, görecektir ki, bugün resmî yetkili biri olarak eleştirdiği modernistlerde yanlışlık ve yanılgı diye nitelendirdiği anlayışı kendisinin de kabul etmesi gerekecek. Bugün Lukács'ın dekadanların "anti-realizmi aşmalarını" istemesi son derece gülünçtür. Çünkü, aynı anda, Rus Devrimi'nin 'olumlamacı' bir edebiyatı gerektiren ve bunun bu nitelikte bir edebiyat olarak kalabilmesine uygun bir toplum yaratmaktan henüz uzak olduğunu kendisi de söylemektedir: "Her şey bir yana, asıl, iktidara gelmenin kendisi ileriye atılmış çok önemli bir adım olsa bile, sanatçılar da aralarında yer almak üzere, halkın çoğunluğunun otomatik olarak değişim geçirmeyeceğini gözden kaçırmamamız gerekir" (s. 104 ve ardı). Daha sonra ise, biraz sesini kısmak zorunda kalmış olarak da olsa, sosyalist gerçekçilik denen gerçekçilik hakkında, sanki bu anlayışın yalnızca en aşırı örneklerinden söz ediyormuş gibi, işin gerçeğini araştıran şeyler söylüyor: "Varılan sonuç sağlıksız, sulandırılmış bir burjuva gerçekçiliği, ya da bunun en

azından oldukça niteliksiz bir taklidi, üstelik bunun için bir de bu gerçekçiliğin en önemli meziyetlerinin bile heder edildiği bir taklidi oluyor" (s. 116). Bu tür edebiyatta "sanatçının perspektifinin gerçek mahiyeti" bir yanda kalmakta, unutulmaktadır. Bunun anlamı, "birçok yazarın gerçekten ilerici eğilimlere sahip bulunduğu bir dönemin yaşanmakta oluşuna rağmen, Lukács'ın yalnızca, geleceğe ışık tutanlar üzerinde durmakta oluşudur. Yapılan işin adını doğru koyacak olursak, bunlar, dönemin bu edebiyat hareketini bugün var olan durumun düzeyine çıkarmakta yararlı olabilecek kimselerdir. Oysa, bunun yerine, bu yazarların birçoğu bu eğilimleri realitenin kendisi ile özdeşleştirmekte; henüz oluşum halinde bulunan bir durumu her şeyi kapsayan ve her şeyi ifade edebilen bir durum olarak göstermekte; kısacası, bugünün olanaklı kıldığı bir bakış açısını, bir perspektifi realitenin kendisiyle aynı saymış olmaktadırlar" (s. 116-117).

Daha kısadan ifade edecek olursak, bunun anlamı, sosyalist gerçekçiliğin ve bunun tamamlayıcısı olan sosyalist romantizmin işleyişinin, yaşadığımız şu günlerde hiç de tatminkâr seyretmeyen işlerin ideolojik bir görünümsel değiştirime *(transfiguration)* uğramış biçimi olduğudur. Lukács, edebiyat sorunlarındaki totaliterci yaklaşımın tipik özelliği olan resmî nesnelciliğin, kendi uygulamasının seyri sonunda, tam bir öznelcilikle noktalanmakta olduğunu görmektedir. Lukács bu nesnelcilik anlayışına karşı, insan onuruna çok daha yaraşan bir estetik bağlamda nesnelcilik anlayışını savunmaktadır: "Sanat da nesnel yasalarca yönetilir. Bu yasalardan yan çizebilme, bunların dışına çıkabilme, aynı şeylerin eko-

nomik yasaların dinlenmeyişinde olduğu gibi, hemen anında pratik sonuçlara yol açmayabilir; ama, nitelikçe düşük sanat çalışmalarının ortaya çıkmasına yol açmak gibi hiç de önemsiz sayılamayacak çok sakıncalı sonuçları olabilir" (s. 117). Kendi söylediklerine kendisi inandığı için, söylediği bu satırlarda Lukács'ın yargıları, modern sanat hakkında ileri sürdüğü basit ve yüzeysel sözlere oranla çok daha güçlü ve inandırıcı oluyor. "Bu dolayımlayıcı öğelerin önemsenmeyip bir yana bırakılması aldatıcı bir kutuplaşmaya yol açar. Bir yandan, teori pratiğe rehber olacağına bir dogmaya dönüşür; diğer yandan ise çelişki öğesi (hatta şans öğesi) hayatın bireysel olgu ve gerçeklerinden kaybolur, ortadan kalkar" (s. 118). Temel sorunu da, özetle şöyle anlatıyor: "Bu tür sanat çalışmalarında edebiyat hayatın dinamik çelişkilerini yansıtmakta üstüne düşeni yapamaz olur; edebiyat soyut hakikatin basit bir tasviri *(illustration)* olup çıkar" s. 19). Bunun sorumluluğu, en temelde, "yola çıkışta ilk hareket noktası olarak ajitasyonun kabul edilmiş oluşuna aittir; gerek sanat ve gerekse düşünce alanında, kuruma, kemikleşme, durgunluk ve *praxis*'e aşırı öncelik veren rijit bir şemaya dönüşerek yozlaşmaya yükümlü bu anlayışın bir paradigma olarak kabul edilmiş bulunuşuna aittir. Yeni bir diyalektik yapı yerine, statik bir şematizmle karşılaşmaktayız bu sanat çalışmalarında" (s. 121). Hiçbir modernist, kendi savını, Lukács'ın bu sözlerinden daha güzel ifade edememiştir.

Bütün bunları okuduktan sonra insan, bir an için bileklerindeki zincirleri çözmek, koparmak için umutsuzca çırpınan; ama öte yandan da zincirlerinin çıkardığı sesleri dünya-ruhunun adım adım ilerleyişinin

sesleri olduğu sanrısından da kurtulamayan biriyle karşı karşıya imiş gibi oluyor. Elinde tuttuğu iktidarın hayranlığı ve esrikliği içinde olduğu için, boyun eğmez düşüncelerine yüreğinde yer vermeyi, o yürek buna dünden razı olacak duruma gelmiş olsa bile, ısrarla sürdürmekte kararlı biri. Daha da kötüsü, her ne kadar çağdaş Rus toplumu baskı ve sömürünün bulunduğu bir toplum ise de, Lukács, hiçbir zaman, bu toplumdaki çelişkilerin uzlaşabilir çelişkiler olduğu aldanımmdan kendini sıyırıp kurtaramıyor. Bu konuda, Çinlilerin bile akıl erdiremeyeceği ince ince farklılıklar icat edip Rus toplumundaki çelişkilerin uzlaşmaz-çelişkilerden farklı olduğuna kendini inandırmayı sürdürmektedir. Kendisinin karşı çıktığı hastalıkların hepsi de, Lukács'ın sosyalist gerçekçilik terimini kullanmakla örtük bir biçimde onaylamakta olduğu tezleri kitlelere zorla kabul ettirmek ve onların kafalarındaki kendilerinin iktidarına zararlı olabilecek her türlü düşünceyi aforoz etmek durumundaki diktatörlerin ve yaltakçılarının eseridir. Böylesine ciddi işlevleri yüklenmiş bulunan bir doktrinin hegemonyası yalnızca bu doktrinin yanlışlığının gösterilmesi ile sona erdirilemez. Lukács, bu sürecin toplumsal anlamını geleneksel burjuva eğitsel romanı *(Bildungsroman)* içindeki görülme biçimini özetleyen Hegel'den kinik (acımasız) bir tümce alıntılıyor: "Çünkü, bu anlayış içinde geçirilecek olan bir çıraklık döneminin sonucu şudur: Özne gençlikte çılgınlıklar yapar; sonra, içindeki arzuları ve kendi düşüncelerini var olan ilişkiler ve bunların kendi ussallığı ile uyumlu kılacak şekilde kendini eğitir; var olan dünyanın boyunduruğu altına girer ve en sonra da bu duru-

ma uygun yeni bir tutum oluşturur kendi içinde."[14] Lukács buna şu yorumu ekliyor: "Bir anlamda, büyük burjuva romanlarının pek çoğu Hegel'in bu söylediklerine ters düşmekte; ama, bir başka anlamda, aynı derecede özgül bir nitelikte olarak, Hegel'in soruna bakış açısını olumlayıcı niteliktedir. Hegel'in söylediklerine uymayan yanları, içlerinde savunmakta oldukları eğitimin, ille de, söylenildiği gibi, burjuva toplumuyla uzlaşmaya varmayacak oluşundan ortaya çıkmaktadır. Gençlik döneminin düş ve inançlarını gerçekleştirmek uğruna girişilen mücadele toplumun baskılarıyla bitmek zorunda kalabilmekte, başkaldırıcılar kırıma uğramakta ve soyutlanmışlığa itilmekte. Ama, kimi zaman, bütün bunlardan ille de Hegel'in sözünü ettiği yeniden uzlaşmaya varılmayabilmektedir.

Kuşkusuz, bu mücadele çoğu kez teslimiyetle sonuçlandığı için, Hegel'in söylediğinden pek farklı olmamaktadır varılan nokta. Çünkü, bir yandan nesnel toplumsal gerçeklik bireyin bütünüyle öznel nitelikte olan çabalarını boğmakta; bir yandan da, gerçeklikle yeniden uzlaşma da gerçeklik karşısındaki teslimiyetten hiç de farklı olmamaktadır" (s.112).

Lukács'ın estetik anlayışının temel ölçütü, gerçekliğin özne ile nesneyi birleştiren bir süreklilik olarak ifade edilebilen bir şey olarak tasarlanmasına dayanmaktadır. Böyle bir gerçeklik tasarımı, Lukács'ın kullanageldiği terimle ifade edecek olursak, "yansıtılmış" bir gerçekliktir. Bu özelliği bakımından da, (sanatçının gerçekliği estetize etme etkinliği aracılığıyla, onunla yeni bir

14. Hegel'in *Estetik*'inden. Oxford, 1975 basımında cilt I, s. 593.

–Ü.O.) uzlaşmaya varmış olmasını; toplumla sürtüşmesinin bitmiş olmasını, gerçekliği kendine göre görmeye başlamasını gerektirir. Lukács, estetik anlayışında, sanatçının gerçeklikle uzlaşmasında, görülüyor ki, hiç de azla yetinmemektedir. Ne var ki, bunları söyledikten sonra, Hegel'de henüz böyle bir uzlaşmaya varılmamış olduğunu; en önde gelen gerçekçilerden saydığı Goethe'de de –ki, fiilen bunu savunmuş bir yazardır– bu uzlaşmaya varılmamış olduğunu görmesi gerekirdi. Sanatla gerçeklik arasındaki farklılık sürmektedir; ikisi arasındaki uzlaşmaz-çelişki sürmektedir. Doğu Bloku ülkelerindekilerin söylediği gibi bu çelişkinin sona erdirilmiş bulunduğunu ileri sürmek yalan söylemektir. Lukács'ın ruhundaki tutsaklığın ve Lukács'ın onca yıl özlemini çektiği gençlik ütopyasına dönemeyişinin nedeni, kendisinin bir zamanlar mutlak öznelciliğin en belirgin özelliği dediği gerçeklikle onun baskısı altında uzlaşmaya varmış oluşudur.

İngilizceye çeviren Rodney Livingstone

Bağlanma

Theodor Adorno

Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* başlıklı makalesinden beri, bağlanmayı öngören edebiyat ile, bağımsız kalmayı öngören edebiyat üzerine teorik düzeyde fazla bir tartışma açılmadı. Oysa, yalnızca biyolojik anlamda bir hayatta kalma sorununu açıp da insan aklının geleceği konusunda bir sorunumuz olduğunu da anımsıyorsak edebiyattaki bu bağlanma sorunu bugün de bir an önce ele alınıp tartışılması gereken bir sorun. Sartre bu konu üzerinde böyle bir manifesto yazmışsa, bunun nedeni, zihinsel alanda yetiştirici olma savındaki edebiyatın yanı sıra varlığını sürdüren sanat ürünlerinin kültürel meta olma yolunu tutmakta oluşunu görmüş bulunmasıdır ki, bunu fark eden ilk yazar da değildir. Bu iki ayrı anlayıştaki sanat birbirini dışlamaktadır. Eğer bir sanat yapıtı, yazarının niyeti o olmasa bile, üst değerlere yönelmiş bir etkide bulunmak amacında ise, yanı başında bu tür bir hedefi olmayan sanat yapıtına hoşgörü göstermemektedir. Bu, doğruluk adına benimsenen hoşgörüsüzlük, yalnızca, tek tek sanat ürünlerinin kendilerini değil, bugün bir oranda küllenmeye başlamış bulunan bağlanma tartışmalarında olduğu gibi, estetik türler *(genres)* ya da tutumları da kapsamına alabilmektedir.

Düşünce hayatının, işin aslını saklayarak, sanki iki-

si bir arada ve barış içinde, varlığını sürdürüyormuş gibi göründüğü zamanlarda bile, sürekli birbiriyle savaşan iki 'ayrı nesnellik anlayışı' olmuştur. Tufanın gelmekte olduğunu görmektense tatlı oyalanmalar ve eğlenmelerle uyumayı yeğleyen kimseler için yapılmakta olan ve siyasal yanı yokmuş gibi görünse de, bu niteliği nedeniyle, en koyu anlamıyla siyasal bir tutumu benimsemiş bulunan bir sanat yapıtı olmak istemeyen; bu tür bir sanat anlayışının fetiş kimliğinin üstündeki büyüleyici görünümünü sıyırıp kaldırmak isteyen bir sanat anlayışıdır bunlardan ilki. Bağlanmayı temel almış bu birinci anlayışa göre, yukardaki sanat anlayışındaki sanat ürünleri, kimsenin dışında kalamayacağı iki büyük blok arasındaki çatışmanın temelinde yer alan gerçek çıkarlar uğruna açılmış savaştan yan çizmeye yönelmiş çalışmalardır. Entelektüel hayatın varlığının sürmesi bile bu çatışmaya, bu tartışmaya öylesine bağlı bulunmaktadır ki, yarın ortadan kalkıverecek olan birtakım haklardan söz edebilmek için kör bir aldanmaya sürüklenmiş olmak gerekmektedir. Bağlanmayı doğru bulmayan sanat yapıtına göre bu tür değerlendirmeler ve bunların temelindeki sanat anlayışı, zaten, –bağlanmadan yana olanların durmadan sözünü edip uyarıda bulundukları– katastrof'un ta kendisidir. Çünkü, akıl kendi katışıksız nesnelleşme özgürlüğünden ve görevinden bir kez yan çizebilmiş ve bunu savsaklayabilmişse, zaten, kendi varlık hakkından da feragat etmiş demektir. Bu duruma düştükten sonra, sanat yapıtı, karşı çıkma savında bulunduğu bugünkü kabulü zor varoluş biçiminde özümsenmeye boyun eğmek zorunda kalacak; bugün sürdürdükleri (onların bağlanma an-

layışını reddedenleri suçlarken kullandıkları deyişle) bu güçsüz karşı çıkışları da, daha başlangıçta kabullenmiş bulundukları duruma varıp, noktalanmış olacaktır. Bağlanmayı kabul etmeyen sanat anlayışının karşıtının tehdit edici savları, günümüzde sanatın içinde bulunduğu konumun ne denli eğreti bir konum olduğunu göstermektedir. Bu iki seçenekten her biri diğeriyle kendisini olumsuzlamaktadır. Bağlanma anlayışından yana olan sanat, zorunlu olarak, gerçeklikten kendini koparıp soyutlamakta; sanat ile gerçeklik arasındaki mesafeyi yok saymaktadır. "Sanat sanat içindir" anlayışı ise, sanatın 'reel-olan' ile (verili olan ile) ortadan kaldırılması olanaksız bir bağlantısı olduğu görüşünü kabul etmez; bunu mutlak bir sava dönüştürerek sanatı 'reel-olan'dan bağımsızlaştırmakta polemiksel bir *a priori* kabullenim haline getirir. Sanat, bu iki farklı anlayışın oluşturduğu kutuplar arasındaki gerilimde varlığını sürdürmüştür günümüze dek, bütün çağlar boyunca. Bugün ise, bu gerilim ortadan kalkmaktadır.

Çağdaş edebiyatın kendisi ise bu iki kutuptaki anlayışların yetkinliğine karşı kuşku duymaktadır. Çünkü çağdaş edebiyat dünyanın ve hayatın işleyişinin, böyle, bütün bütüne, birbirine zıt iki kutup içinde tasarlanabileceğine inanmamaktadır. Sartre'ın keçileri ile Valéry'nin koyunlarını birbirinden bu denli ayırmak olanaksızdır. Siyasal bir güdülenme içinde bile olsa, bağlanma, eğer öznenin bu bağlanmasını rezil bir boyun eğmişliğe dönüştürecek olan propagandaya indirgenmemişse pekâlâ çoklu-değerliliğini *(polyvalent)* koruyup sürdürebilir. Öte yandan, bunun tersi olan ve Rus kateşizmindeki jargonuyla 'formalizm' diye bilineni de yal-

nızca Sovyet resmî sanat anlayışınca, ya da özgürleşimci varoluşçular tarafından eleştirilmekle kalmamakta; 'öncü' eleştirmenlerin kendileri de, bu soyut metinler denen yazınsal metinleri uyarıcı, sarsıcı ve toplumsal yönden saldırgan metinler olmamakla suçlayıp eleştirmektedirler. Nitekim Sartre, Picasso'nun yaptığı *Guernica*'yı pek de yürekten alkışlamamaktadır. Müzikteki ya da resimdeki 'formalist' anlayışla verilmiş ürünlere de arka çıktığı görülmüyor. Bağlanma nosyonu bile, Sartre'ın kendi kavramsal karakterinin gereği, yalnızca edebiyat alanıyla sınırlandırılmış bir anlayıştır: "Yazar anlamlarla ilgilenen anlamların peşinde olandır.[1] Bu elbette böyledir, ama yalnızca anlamlarla ilgilenmekle sınırlı değildir yazar. Edebiyat metnine girmiş, yazınsal metinde yeralmış herhangi bir sözcük, nasıl olağan konuşmalardaki kullanımında taşıdığı anlamından kendini bütün bütüne sıyırıp kurtaramıyorsa; herhangi bir edebiyat çalışması, herhangi bir yazınsal ürün, hatta geleneksel bir roman da, böyle bir sözcüğün yazınsal metin dışındaki anlamlarını değiştirmezlik edemez. Öyle ki, en basit bir 'di'li geçmiş' kipi bile, gerçekte olmuş bulunmayan bir olguyu yazınsal metinde ifade etmekte kullanıldığında, 'olmamışlık' olgusundan çok farklı bir formel nitelik kazanmak durumundadır. Bu aynı yazınsal süreç bir yazınsal ürünün daha üst anlam düzeyleri için de, ta bu ürünün 'İdea'sı denecek anlam düzeylerine dek, geçerlidir." Farklı estetik yaklaşımları, kayıtsız şartsız, bir üst evrensel kavram içinde eritmeyi düşünmeyen; bunu doğru bulmayan biri için, Sartre'ın edebiyata yüklemek istediği bu özel (belirli) konum da kuş-

[1] Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* Londra 1967, s. 4.

kuyla karşılanması gereken bir konumdur. Yazınsal metindeki dışsal anlamların ilk biçimleri *(rudiment)*, sanatta, istenilen biçime sokulması güç sanatsal-olmayan öğelerdir. Metin-dışı anlam ile metin-içi anlam arasındaki geçişin formel ilkesi anlamların metin-dışı ya da metin-içi durumunda değil, fakat bu iki 'momentin', anlamların dönüşümlerinin içinde tamamlandığı diyalektiğinde yatmaktadır. Sanatçı ile edebi yazıcı *(littérateur)* arasındaki farklılık pek fazla değildir: Fakat, herhangi bir estetik felsefenin gerçek ereğinin, bu felsefe Sartre'ın anladığı türden bile olsa, sanatın kamuya seslenmeye yönelik yanıyla sınırlı bir felsefe düzeyinde kalması olamaz. Yazınsal ürünün 'iletisi' açısından ise bu durum daha bir kesinlikle böyledir. İleti, mutsuz bir biçimde, sanatçının öznel niyetleriyle, nesnel olarak açık *(explicit)* metafiziksel anlamın istemleri arasında bir gelir bir gider. Bizim bağlamımızda, bir anlam, alışılmışın dışında bir pratiğe dönüştürülebilirliği olan bir 'varlık' *(Being)* olup çıkar.

Bağlanma konusundaki tartışmanın toplumsal işlevi ise, bu arada, belirli bir oranda bulanıklaşmış da olacaktır. Bir sanat yapıtının bir şeyler söylemesi gerektiğini düşünen kültürel tutucular, yorumsamacı *(hermeticl*/kapalı) ve kendi içinde bir anlamlılık arayan sanat çalışmalarına karşı, kendi siyasal karşıtlarıyla güçbirliğine girmişlerdir artık. 'İlgililiğin' (ya da 'yerindeliğin') savunucusu olanlar, büyük olasılıkla, Sartre'ın *Ouis Clos*'unu başarılı sayacaklar: Fakat 'dil'i ile anlamlılığa *(signification)* karşı çıkan ve 'anlam'a uzak bir konumu benimseyerek daha işin en başından, anlamın pozivitist bir tutumla boyun eğişine isyan eden bir yazınsal metne kulak vermeyi, değer vermeyi pek benimseme-

yeceklerdir. Tanrıtanımaz Sarte için, öte yandan, sanatın kavramsal içeriği bağlanma öncülünce belirlenen bir şeydir. Bir başka durumda ise, Doğu Bloku'nda baş tacı edilen kimi sanat ürünleri, sanat ürününün özgün bir iletisi olması gerektiğini savunan yerel çevrelerse, bu çevreler söz konusu sanat ürünlerinin gerçekte söylemedikleri bir şeyi söylemiş gibi gösterilmekte olduğunu fark etmedikleri için, demagojik bir biçimde saldırıya uğramaktadır. Naziler daha Weimar Cumhuriyeti döneminde bile "kültürel bolşevizm" terimini kullanmışlardır; bu terimin çağrıştırdığı nefret duyguları Hitler döneminden sonra da, kurumlaştığı günlerde bile, varlığını sürdürmüştür. Günümüzde de tıpkı kimisinin kökeni eski günlere dayanan ve kurulmuş bir geleneğin bir kısmını oluşturan kırk yıl önceki çalışmalara benzer çalışmalarda yeniden bu durumla karşılaşılmaktadır.

Radikal sağın gazeteleri ve dergileri, sürekli olarak, doğal-olmayan, aşırı-entelektüel, marazi ve dekadan saydıkları şeylere karşı ateş püskürmektedir. Bu gazete ve dergiler okuyucularını çok iyi tanımaktadır. Sosyal psikolojinin otoritaryan kişilik konusundaki aydınlatıcı çalışmaları da bunu doğrulamaktadır. Bu kişilik yapısının temel özelliklerinin ise konformizm, katı ve donmuş kanaatlere ve 'tanzim edilmiş' bir toplum imgesine tutkunluk; bu dondurulmuş kanaatleri ve toplum düzenliliğini sarsabilecek, ya da kabul edilmesi olanaksız sayılan bilinç-dışı içsel öğeleri harekete geçirebilecek etkilere karşı direnç göstermek olduğunu biliyoruz. Yabancı ve yeni olana karşı ya da yabancılaştırımcı olana karşı bu husumet duyma, herhangi bir siyasal sloganla omuzdaşlık yaptığını filan ilan etmeyen; ama, bu, kişinin nereye bağlı olduğunun bilinemeyişi ile otoritaryan

kişilik sahibi kimseleri yöneten –ve bu tür kimselerin resmî kabule mazhar olmayan her şeyin karşısında daha bir iştiyakla sıkı sıkıya sarılıp tutunmak istedikleri– ölü gibi katılaşmış koordinatlar sisteminin gözüne tam da bir tehdit gibi görünen sanat ürünlerine oranla, kendisine eleştirel de dese sosyalist de dese herhangi bir gerçekçilik türü karşısında, öyle, öteki kadar fazla olmamaktadır. Batı Almanya'da Brecht'in oyunlarının sahneye konulmasını önlemek amacıyla açılan kampanyalar siyasal bilinç bakımından görece önemsiz katmanlardan kaynaklanmıştır. Bu kampanyalar pek öyle güçlenememiş ve 13 Ağustos'tan[2] sonra bile pek fazla kabasaba bir çılgınlığa dönüşememiştir. Oysa, tersi durumda; yani, gerçeklikle toplumsal temasın terk edildiği ve yazınsal ürünlerin gerçeği ifade ediyormuş gibi görünmekten artık vazgeçtiği durumlarda daha sert bir ortam oluşabilmektedir. Bağlanma konusundaki tartışmaların zayıf yanlarından biri de, bunların kendi 'form'a ilişkin* yasalarının bağlanma yanlısı sanat anlayışına uyan ürünlerle tutarlı sayılabilecek etkileri amaçlamayan sanat ürünlerinin oluşturacağı etkileri hesaba katmamalarıdır.** Bu tür dar yaklaşımlar 'anlaşılamaz-görünen'

---

2 1961 yılında Berlin Duvarı'nın yapılışına gönderme var burada.

* Sanat ürününün formel öğeleri ile, sanat ürününün oluşturacağı etkilerin, ille de, kendi aralarında tutarlı (*coherent*) şeyler olması. (ü.o.)

** Bağlanmacı olmayan bir sanat yapıtının/ürününün kendi kendisine form'a ilişkin hesap-kitabını yaparken hiç amaçlamamış olduğu halde, kendi zamanında yaşamakta olan ampirik realitenin görünümünün ardındaki asıl yüzünü gösterebileceğini, sanatın kendi anlalatım tarzı içinde iletimleyebileceğini; dar görüşlü bağlanmacı anlayıştakilerin sanatsal üretimin bu özgül yanını fark etmediklerini söylüyor Adorno (Ü.O.)

sanat ürününün şokunun iletisinin ne olduğunu anlayamadığı için, bu konudaki tartışmalar, tümüyle, bir gölge boksuna dönüşmüş gibidir. Sorunun tartışılmasındaki bu kargaşa sorunun doğru dürüst ele alınmasını olanaksızlaştırmaktadır. Bu nedenle, bu konuda önerilen çözümlerin bir kez daha gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır.

Estetik teorisinde, 'bağlanma'nın, bir şeyin 'eğilimlisi olma' durumundan ayrı tutulması gerekir. 'Bağlanmacı' sanat –daha önceki propagandistlerin frengiye karşı, düelloya karşı, çocuk aldırtmaya karşı, ya da çocuk ıslahaneleriyle ilgili yasalar sırasında yaptıkları gibi– iyileştirici önlemlerin alınmasını, yasal düzenlemelerin yapılmasını ya da uygulamaya dönük kurumların oluşturulmasını hedef almış değildir. Bağlanmacı sanat anlayışının ereği en temel nitelikteki tutumlar düzeyinde etkide bulunabilmektedir. Örneğin, Sartre'a göre bu sanat anlayışının hedefi, seyirci konumunun tarafsızlığının tam tersi olarak, gerçek *(authentic)* bir varoluşa kavuşabilme işini sağlaması bekleneni uyandırmak ve onun gereken özgür seçimini yapmasını sağlamaktır. Fakat 'bağlanma'ya 'eğilimlik'e oranla estetik bir üstünlük kazandıran şey, aynı anda, sanatçının kendisini adayacağı (ya da kendisine sorun edineceği) içeriğin bulanıklaşmasına da neden olmaktadır. Sartre'da 'seçme' anlayışı –ki, bu, kökeni bakımından Kierkegaard'a ait kategorilerden biridir– Hıristiyanlıktaki "Benimle olmayan bana karşıdır" doktrininin mirasını sürdüren bir anlayışa dönüşmekte; fakat, artık, somut herhangi bir teolojik içerik de taşımamaktadır. Sonuçta, elde kalan, seçmeye ilişkin olanağın, ortada seçilebilecek ola-

naklardan kalanın ne olduğu hiç hesaba katılm kararlaştırıldığı bir 'seçme'nin soyut otoritesi olmaktadır. Sartre'm, özgürlüğün indirgenemez bir olgu olduğunu belirtmek için, bir *arketip* gibi, hep ileri sürdüğü örnek durum da onun bu görüşünün yanlış olduğunu ortaya koymaktadır. Seçmeme eyleminden daha önce belirlenmiş bulunan bir realite içinde yaşarken, sözü edilen bu özgürlük zaten boş bir sav olmaktadır: Herbert Marcuse şehit olmayı kabullenmenin ya da reddetmenin her zaman içsel olarak mümkün olduğu yolundaki felsefi teoremin saçmalığını ortaya koymuş bulunuyor.[3] Sartre'ın dramatik durumları ise, tam da bunu göstermeyi amaçlamış bulunuyor. Oysa, yazdığı tiyatro oyunları, kendi varoluşçuluğu açısından, hiç de onu desteklemeyen oyunlardır. Gerçeğe saygı duyan oyunlar oldukları için, Sartre'ın felsefesinin göstermeyi ihmal ettiği 'bütünüyle yönetim altına alınmış bir evren' içinde yaşadığımızı gösteren oyunlar. Onlardan aldığımız ders, süregelen hayatın özgürlüğü barındırmayan bir özgürlüksüzlüğe dönüştüğü oluyor. Sartre'ın düşünceler tiyatrosu (*'idea'*lar tiyatrosu), onun felsefi kategorilerine sabotaj yapmak için oluşturulmuş gibi. Ama, bu durumu, Sartre'ın oyunlarının kendilerine özgü bir yetersizliği saymamak gerekiyor. Sanatın görevi değildir ortaya seçenekler koymak, buna uğraşmak. Sanatın görevi, yalnızca *'form'*un aracılığı ile, insanın şakağına tabanca dayamış gibi görünen dünyanın gidişatına direnmektir. Gerçekten, bağlanmayı kabul etmiş

---

[3] Marcuse'un "Sartre'ın Varoluşçuluğu" başlıklı makalesine gönderme yapılıyor. *Studies in Critical Philosophy*, NLB, Londra 1972, s. 157-90'da yayımlanmış bulunuyor.

sanat ürünleri bir kez kendi düzeylerinde kararlar alınmasına yol açtıktan sonra, bu kararların kendileriyle yer değiştirmesi olanaksız kararlar olmaktadır. Bu belirsizlikten, bu bulanıklıktan ötürü, Sartre büyük bir açıkyüreklilikle dünyada edebiyatın gerçek bir değişim yaratabileceğini ummadığını dile getirmiştir. Bu ise, Voltaire'den beri edebiyatın pratik işlevi aracılığı ile toplumdaki tarihsel değişimleri *(mutations)* yansıtan bir çeşit şüphecilik olmaktadır. Başka bir deyişle, Sartre'ın savunduğu bağlanma ilkesi, Sartre'ın, tüm materyalist vurgulamalarına karşı, gene de Alman spekülatif idealizminin çizgisini sürdüren felsefesindeki aşırı öznelciliğe uygun bir biçimde, yazarın kendi eğilimlerine göre işleyen bir ilke ya da anlayış olup çıkmaktadır. Sartre'ın edebiyata ilişkin teorisinde sanat yapıtı, öznenin bir seçiminin ya da seçmeyişinin, seçemeyişinin bildirimlenmesinden başka bir şey olmadığı için, öznelere kalmış bir iş olmaktadır.

Bu durumda Sartre'dan, her sanat yapıtının daha ilk oluşum anından itibaren, sanatçısı ne denli özgür olursa olsun, kompozisyonun kendi nesnel istemlerinden dolayı, sanatçısına karşı çıkacağını kabul etmesi de beklenmemelidir. Sartre'ın edebiyat teorisinde sanatçının niyeti, kompozisyonun çeşitli istemleri arasında, bunlardan yalnızca birisi olmaktadır. Sartre'ın, "Niçin yazıyorlar?" sorusu ve buna bulduğu yanıt olan "yaşadıkları dönemlerinde seçimleri bu olduğu için" yanıtı da, bir yazarın motivasyonu ile bu yazarın bitmiş bulunan yapıtının birbiriyle bağlantılı şeyler olmayışı nedeniyle, geçersiz bir yanıt olarak kalmaktadır. Aslında, Hegel'in çok önceleri görebildiği üzre edebiyat yapıtla-

rının bu yapıtları yaratan ampirik kişilerle yakınlığı ne denli az ise o denli niteliklilik kazanacağını söylerken Sartre'ın kendisi bile bu görüşten fazla uzaklaşamamıştır. Sartre edebiyat çalışmasını, edebiyat yapıtını, Durkheim'ın deyişi ile bir sosyal olgu olarak adlandırdığında da, yine, istemeden de olsa, edebiyat yapıtında yazarın niyetine sızıp nüfuz edebilmiş bir kolektif nesnellik özelliği bulunduğunu teslim etmiş olmaktadır. Bu nedenle, Sartre'ın bağlanma olgusunu yazarın niyeti düzeyine indirgemeyip, bunu yazarın insanlığın bir üyesi olma özelliği ile ilintili olarak açıklanabilecek bir olgu saydığını da söyleyebiliriz.[4] Fakat, yazarın buradaki kararlılığı (Seçme özgürlüğü -ç.n.) öylesine kendi içinde başlayıp biten bir olgudur ki, bağlanma insanın öteki eylem biçimlerinden ya da tutumlarından farklı bir şey olmamaktadır. Esas can alıcı nokta, diyor Sartre, yazarın kendisinin yaşanmakta olan şimdiki zaman içinde bağlanmayı seçmiş oluşu; fakat şimdiki zamandan her ne olursa olsun kaçıp kendisini kurtaramayacak oluşundan dolayı, şimdiki zamana bağlanmayı seçmesinin bir programı gösteremeyecek oluşudur. Bu nedenle, bir yazarın kabullenip üstlendiği aktüel yükümlülüğün niteliği açıktır: Bu bir seçme değil, varlığının gereği ve sonucudur. Sartre diyalektikten söz ediyorsa da, öznelciliği, öznenin bir özne olabilmek için kendini yoksun kılma durumunda bulunduğu 'özgül öteki'ne (particular other) öylesine az yer veriyor ki, edebiyattaki kişileştirmeye yönelik her şeyleştirmeden *(objectification)* kuşku duyuyor. Bununla beraber, kurtarmayı ümit

[4] 'Çünkü yazar bir insandır' diyor. *Situations II*, Paris 1948, s. 51.

ettiği katıksız dolayımsızlık ve kendiliğindenlik, bu kavramların kendilerini betimledikleri çalışmasında hiçbir direnme ile karşılaşmadıkları için, dolayımsızlık ve kendiliğindenlik ikinci kez şeyselleşmiş olmaktadır.* Sartre tiyatro yapıtını ve romanını bir bildirge *(declaration)* olmanın ötesinde –ki, bunların yinelenen modeli işkence altındaki insanın feryatları olmaktadır– bir gelişme noktasına erdirmek için sade bir nesnelliğe yönelmekte; fakat 'form' ile 'anlatım' arasındaki diyalektiği gözden çıkarmışçasına, yaptığı bu iş de, düpedüz, kendi felsefesinin iletimlenmesi olarak kalmaktadır. Sonuçta, Schiller bir yana, başka hiçbir yazarda görülmedik ölçüde, Sartre'ın sanatının içeriği de felsefe olup çıkmaktadır.

Fakat ne denli gelişkin olursa olsun, düşünceler sanatın oluşturucu malzemelerinden yalnızca biri olmaktan öte gidemez. Sartre'ın tiyatro oyunları yazarın düşüncelerinin birer taşıyıcısı, ileticisi gibidir; estetik 'form'lar arasındaki yarışta geride kalmaktadırlar. Bu oyunlar geleneksel olay-örgüsü içinde seyretmekte, sanattan gerçekliğe aktarılabilen anlama tam bir inanç beslemektedir. Fakat bu oyunların gösterdiği, ortaya koyduğu ya da olanak bulduğunda dile getirdiği tezler, Sartre'ın kendi tiyatrosunun ifade etmeyi amaç edindiği duygular bunları birer örnek olarak kullandığı için, kötüye kullanmış olmaktadır. Bu nedenle kendi kendilerini tanımamış, inkâr etmiş olmaktadır. En çok ün kazan-

* Dolayımsızlık *(immediacy)* ve kendiliğindenlik *(spontaneity)*, yazar olarak Sartre ile (hem şimdiki zamanın Sartre'ı ile, hem de insanlığın bir üyesi olan Sartre ile) ilgisi olmayan olgular olarak görünüyorlar anlamına geliyor bu sözler. (ü.o.)

mış oyunlarından biri "cehennem başkalarıdır" sözüyle sona erdiğinde, bu sözler, *Varlık* ve *Hiçlik*'ten alıntılanmış sözler gibi kalmakta; sanki, "Cehennem biziz" biçiminde de algılanabilecek sözler olarak görünmektedir. Elle dokunulacak kadar belirgin, sağlam bir olay örgüsünün varlığı ve ayrıca buna eşit denecek denli belirli, çıkarsanması olanaklı bir 'idea'nın varlığı, Sartre'a, hiç kuşkusuz onun halisane istek ve istencine rağmen, büyük bir başarı kazandırmış; Sartre'ı kültür endüstrisi için kabul edilebilir bir yazar kılmıştır. Bu tür bir *'tez-sanat'*ın yüksek düzeydeki soyutlanmışlığı Sartre'ı onun en iyi yapıtlarından olan *Les jeux sont faits** filminin ya da *Les Mains sales* (Kirli Eller) oyununun, yalnızca tiyatrodaki ya da sinema salonundaki kurbanların/mazlumların seyredeceği birer film ya da oyun olarak gösterimlenmesiyle yetinmek yerine birer siyasal olay olarak gösterimlenmesini izin verme yanlışına sürüklenmesine neden olmuştur. Tam da aynı şekilde, günümüzdeki ideolojik yaklaşımlardan biri de –ki, Sartre bu anlayıştan nefret etmektedir– kâğıt üzerindeki önderlerin eylemlerini ve çektikleri acılarını tarihin kendi seyri ile karıştırıp aynı şey saymak, saydırmak isteyen bir yaklaşımdır. Kişileştirme** örtüsünün örgüsünde yer alan 'idea', insanların anonim birer makine olmadıkları, denetimi ve karar alma olanaklarını ellerinde tuttukları, toplumun kumanda mevkilerinde hâlâ hayatın kendisinin bulunduğu olmaktadır. Beckett'in ölümcül groteski ise, bu konuda,

* Türkçesi *İş İşten Geçti*, Zübeyir Bensan çevirisi, Varlık Yayımları, 1969.

** *"Personalization"* karşılığı olarak kullanıyorum. (ü.o.)

gerçeğin ne olduğuna ilişkin olarak daha doğru şeyler söylemektedir. Sartre'ın gerçekliğe bakış tarzı, kendisinin karşı çıktığı, başkaldırdığı cehennemi görüp fark etmesini engellemektedir. Sözlerinin çoğunu, hiç inanmadan da olsa, onun can düşmanlarının da aynen yineleyebileceği açıktır. Anlamlı olanın alınacak kararın kendisi oluşu 'idea'sı, neredeyse, "bizi özgür kılacak tek şey fedakârlık yapmamızdır" şeklindeki Nazi sloganına denk düşmektedir. Faşist İtalya'da da Gentile'nin mutlak dinamizm anlayışı felsefede aynı bildirimde bulunmaktadır. Sartre'ın bağlanma anlayışındaki yanlışlık ve çarpıklık, sonunda, Sartre'ın kendisini bağlanmış saydığı davaya zarar verecek bir hal almaktadır.

Brecht de, Gorki'nin *Ana* romanından yaptığı sahne uyarlamasında ya da *Önlem* gibi bazı oyunlarında, açıkça Parti'yi göklere çıkarmak işini yüklenmiş gibidir. Ama, kimi yerlerde de, birçok kere, hiç değilse teorik yazılarında, seyirciye, uzaklaştırımcı, düşünmeye olanak tanıyıcı ya da düşünmeye yatkınlaştırıcı, deneyimcilikten yana, aldanım yaratacak yakınlık duygularına kapılmaya ve özdeşleştirmeye karşıt yeni tutumlar kazandıracak yönde onu eğitmek istemektedir. Soyutlama eğilimi bakımından, Brecht, *Azize Jeanne*'dan sonraki oyunlarıyla Sartre'ınkini de aşan bir başarı kazanmıştır. İkisi arasındaki fark şu ki, Sartre'dan daha tutarlı ve daha büyük bir sanatçı olan Brecht bu soyutlamayı geleneksel dramatik karakter anlayışını bütün bütüne ortadan kaldıran kendi sanatının *'form'*a ilişkin ilkesi kılmıştır. Brecht, ayrıca, toplumsal hayatın yüzeyinin, kişilerin psikolojik olarak biçimlenmiş eylemlerini de içeren tüketim kertesinin, değişim yasasının kendisi gi-

bi soyut olduğunu ve toplumun esasını gözlerden sakladığını fark etmiş bulunmaktadır. Bunun içindir ki, toplumun, bu, gözlerden saklı tuttuğu gerçekliğini, üzerindeki tüm kamuflajı sıyırıp atarak tiyatroda tiyatro formunun gereklerine uygun bir biçimde göze görünür, anlaşılır kılmak istemektedir. Brecht'in tiyatrosunda sahnede yer alan insanlar, gözlerimize toplumsal süreçlerin ve işlevlerin öğeleri olarak görünmek zorunda kalmakta; dolaylı bir biçimde birer ampirik realite oluşturmaktadırlar. Brecht, kısacası, Sartre'ın tersine, yaşayan kişiler ile toplumun esası arasında bir özdeşlik varsayımına; hele hele, öznenin mutlak bir üstünlüğe sahip olduğu hiç sürüklenmemektedir. Ama, gene de, Brecht'teki siyasal hakikat uğruna kabullenilmiş estetik indirgeme süreci de, kendini duyurmaktan geri kalmamaktadır. Çünkü, bu hakikat, aslında, Brecht'in hiç sevmediği sayısız dolayımlamaların da hesaba katılmasını gerektirmektedir. Sanat yönünden yabancılaştırıcı çocuksulaşımcılık olarak haklı görülebilecek şeyler –Brecht'in ilk tiyatro ürünleri dada ile aynı toplumsal çevreden çıkma şeylerdir– teorik olarak, ya da toplumsal olarak geçerlilik iddiasında bulunur bulunmaz düpedüz çocuksu şeyler olup çıkmaktadır. Brecht imgelerin içinde kapitalizmin mahiyetini ortaya koymayı amaçlamış bulunuyor. Bu bakımdan, onun amacı, Stalinci teröre karşı pek açıkça ortaya koyamadığı halde, 'gerçekçilik' olmuştur. Anlamın toplumsal özünü ortadan kaldıracak olan anlamı yalnızca ilk andaki görünümüyle kabullenmeyi; imgesiz ve kör bir biçimde, yalnızca, sınırlandırılmış tek bir hayat içindeki görünümüyle algılanışı ile yetinmeyi reddetmiştir. Ama, gene

de, bu durum Brecht'i hiç kuşku bırakmayacak denli açık kılmak niyetinde olduğu şeyin kuramsal yönden de doğru olduğunu göstermeye çalışmak zorunda bırakmıştır. Ne var ki, sanatı bu emrivakiyi benimseyememiştir. Brecht'in sanatı hem kendini didaktik bir sanat olarak sunabilmiş, hem de, öğrettiği şeyin doğruluğunu bir sorumluluk olarak ille de yüklenmek zorunda olmadığını gösteren estetik bir bağımsızlık kazanabilmiştir.

Brecht'in sanatını eleştirel bir değerlendirmeden geçirirken gözden kaçırılmaması gereken bir nokta da, onun –kendi yapıtlarının ve kişilerinin güçlerini aşan nesnel nedenlerle– sanki birer kurtuluş yoluymuş gibi ortaya koyduğu normlara tam olarak uyamamış oluşudur. *Azize Jeanne* onun didaktik tiyatrosunun en önemli yapıtıdır. *Sezuan'ın İyi Kadını** ise, bu yapıtının tersine çevrilmiş bir varyasyonudur: Jeanne'ın kendi iyiliğinin dolayımsızlığı ile iblise arka çıktığı yerde, bu yapıtında 'iyi'ye yön verme konumundaki Shen Te'nin kendisi bir iblis olma durumunda kalmaktadır. Oyun, "Vahşi Batı" masalları olan *Mahagonny* ile ekonomik gerçekler arasında daralıp kalmış bir Şikago hanında geçmektedir. Oyunda Brecht imgeleri ihmal edip işin bilgilendirme yanını önemsediği oranda, meselenin dile getireceğini umduğu kapitalizmin özünü ortaya koyabilme işinde geri kalmaktadır. Dolaşım kertesinde, yalnızca, birbirleriyle boğuşan rakiplerden söz eden epizotlar yer almış bulunuyor oyunda. Kapitalizmin dolaşım kertesindeki artı-değerin temellükü yeterince ortaya

* Brecht'in bu oyunu Türkçeye *Sezuan'ın İyi İnsanı* diye çevrildi. (ü.o.)

konulmuyor. Hayvan tacirlerinin vurgundan alacakları paylar üzerinde birbirlerini boğazlamaya başlamaları önemli bunalımlara yol açabilecek nitelikte olmayan ikinci dereceden bir olay olarak kalıyor. Üstelik, yabanıl ve yırtıcı tacirlerin mekanik hareketleriyle temsil edilen ekonomik işlemler de, yalnızca, Brecht'in göstermeyi istediği biçimde budalaca şeyler olarak kalmıyor; bunlar en ilkel bir ekonomik ölçüte göre bile anlaşılması güç şeyler olarak kalıyor. Bunun tersi ise, siyasal bir safdillik olacak ve Brecht'in karşıtlarına, düşmanını bu denli basit ve akılsız sandığı için Brecht'le alay etme olanağı verecektir. Brecht'in karşıtları oyunun etkileyici final sahnesinde Jeanne'ın ölümünden nasıl rahatsız olmamışlarsa, Brecht'ten de rahatsız olmayacaklardır. Poetik alanda çok geniş ölçüde serbesti yanlısı olunsa bile, Parti'nin desteklediği bir grevde önderlik gibi çok önemli bir görevi parti üyesi olmayan birine verme fikri, bu kişinin başarısızlığının bütün bir grevi mahvedebileceği fikri kadar akıl almaz bir şey olacaktı.

Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* komedisi bir faşist önderin öznel boşluğunu sahtekârlıklarını sergilemektedir. Ne var ki, Brecht'teki kişilerin açımlanmasındaki yapıbozum *(deconstruction)*, önderlerin kişiliklerinin açımlanmasında diktatörün edim ve eylemlerde bulunduğu toplumsal ve ekonomik ilişkiler örgüsünün *(nexus)* yeniden kurulmasına dek varmaktadır. Faşizm, zenginlerin ve güçlülerin haince bir eylemi olarak gösterilmek yerine, kendisine lahana tröstü süsü vermiş bir gangster örgütüyle anlatılıyor. Faşizmin gerçekteki dehşet verici yanı, böylece, atlanmış oluyor. Faşizm toplumsal iktidarın temerküzünün ağır

ağır oluşmuş bir sonul ürünü iken, Brecht'in bu komedisinde, artık, sıradan bir toplumsal suç gibi bahtsızlık sonucu varılmış bir nokta oluyor. Bu sonuç ajitasyonun gereklerine göre dikte ediliyor: Karşıtlar yok edilmelidir. Sonuç ise, 1933 öncesi pratikte olduğu gibi, edebiyatta da politikanın kötüsü oluyor. Her türlü diyalektiğe karşı, *Arturo Ui*'nin gülünçleştirilmeleri, Jack London'un onbeş-yirmi yıl önceden görüp kestirebildiği gibi, faşizmi zararsız bir şey görünümüne sokuyor. Ortadaki egemen ideolojiye karşı çıkan sanatçı, böylece, kendi fikirlerinin bir ideoloji derecesine düşmesine yol açmış oluyor. Dünyanın bir yarısında artık uzlaşmaz çelişkilerin kalmadığı görüşünün kabul edilmesi, dünyanın öteki yarısındaki resmî akideciliği yalanlayan her ne varsa onların öne çıkarılmasıyla desteklenmiş, tamamlanmış olmaktadır. Hitler için ressam olamamış bir badanacı dedirtilmesi burjuva sınıf-bilincinin utanma bilmeyen bir sömürüsü ise de, Hitler'e gülünmemesini gerektiren tarihin hiyerarşiler sistemine duyduğumuz saygı değildir. Kuşkusuz, Almanya'da iktidara el koyma işini tezgâhlayanlar da bir çeteydi. Ama sorunun önemli olan yanı, bu çeteyi oluşturan "seçmeci yakınlıkların"* ülke-dışı şeyler olmayışı; bu yakınlıkların Alman toplumunun kendisinden köklenmiş 'yakınlıklar' oluşudur. Faşizmin, Şarlo'nun da yaptığı gibi, gülünçleştirilmesinin, maskaralaştırılmasının, aynı zamanda, onun dehşetinin varabileceği en son nokta da

* "Elective affinities" karşılığında. Aynı etik'i paylaşanların, duygularının etkisiyle, bu etik'in öngörmediği kimselere yakınlık duyarlar bile, bir süre sonra, duygularını bastırıp, etik'in etkisiyle, yeniden birbirlerine yakınlaşmaları anlamında. (ü.o.)

oluşu, işte, bu yüzdendir. Eğer bu bastırılırsa, birkaç şaşkın manav alay konusu edilirse, ekonomik iktidarın konumlandığı gerçek toplumsal mevkiler eleştiride hedef dışı kalmış olmaktadır. *Büyük Diktatör* filmi başına miğfer diye tava geçirmiş bir Yahudi kızının, paramparça edilmeksizin, bir alay SA'yı vurup devirmesiyle birlikte tüm satirik gücünü yitirip bir aldatmacaya dönüşmektedir. Siyasal bağlanma uğruna siyasal gerçeklik böylece, aldanımcı bir betimlemeyle verilmiş olmaktadır. Böyle olunca da, gerçek siyasal durumun yaratabileceği etkiler hafifletilmiş oluyor.

Sartre'ın, *Guernica* tablosunun İspanyol özgürlük davasına tek bir yandaş olsun kazandırmış olup olmadığı yolundaki sorusunu Brecht'in didaktik tiyatrosu için de sorabiliriz. Bunlardaki açık hakikati öğrenmeye herhalde kimsenin ihtiyacı yoktur; herkes, bunlara bakmadan da, bu dünyanın adaletsiz bir dünya olduğunu görmektedir. Brecht'in acele bir ittifaka giriştiği diyalektik teorinin açıklamalarının bu durumun farkedilmesinde etkin olamayışı, bunlardan fazla nasibini alamamış bulunan ahlaksal özellikler yüzünden olmaktadır. Epik tiyatronun aydınlatıcı düzenekleri, "bizim dine geçmiş kimselere ilahi okumak" şeklindeki Amerikan halk sözünü anımsatıyor. Brecht'in oluşturmak istediği arı 'biçim'e ilişkin ders, sonunda, biçimsel bir araç olmaktadır. Biçimin kesilmeleri ve askıda kalışları, sonunda, onun kendi karakteri olan 'görünüm'e karşıt bir konum kazanmış olmaktadır. 'Form'un tiyatro yapıtındaki özeleştirisi, uygulamalı görsel sanatlardaki resnelcilik *(Sachlichkeit)* doktrini ile ilgili bir olgudur. Biçimin dışsal koşullarla, işlevin hizmetinde süsle-

rin ayıklanmasıyla düzeltiminden geçirilmesi, olsa olsa, onun bağımsızlığını artırmış olacaktır. Brecht'in sanatsal yapıtının esası, sanatsal bir ilke olarak, didaktik oyun olmaktadır. Dolayımsız olarak aşikâr gibi görünen olgu ve olayları seyirci için yabancı kılmadaki yöntemi de, pratik bir faydalılığa katkıda bulunmaktan çok, biçimsel bir inşaanın aracı sayılmalıdır. Brecht'in hiçbir zaman Sartre gibi sanatın toplumsal etkileri konusunda kuşkulu bir dille konuşmadığı bir gerçektir. Fakat, dünyanın kahrını çekmiş, binbir deneyimden geçmiş akıllı bir adam olduğu için buna bütün bütüne inandığını düşünmemek daha doğru olacaktır. Bir yerde, işin doğrusunu söylemek gerekirse, Brecht'in kendisi için önemli olanın, tiyatronun oluşumuna yol açacağı değişimden çok, tiyatronun kendisi olduğunu yazdığını da biliyoruz. Ne var ki, sanatsal basitleştirme ilkesi Brecht'in amaçladığı gibi toplumsal nesnelliğe öznel bir düşünceyle bakışın yansıttığı aldanımcı ve aldatıcı farklılıklar siyasasını ortadan kaldırmakla kalmamakta; fakat, didaktik tiyatronun damıtmak için uğraştığı nesnelliği de sahteleştirmektedir. Brecht'in bu sözlerini onu değerlendirirken kendimize temel alacak olsak ve onun bağlanmayı benimsemiş tiyatrosunu yargılamakta siyaseti kendimize ölçüt kabul edecek olsak, bu siyasete göre onun tiyatrosunu asılsız bir tiyatro kabul etmemiz gerekecektir. Hegel'in *Mantık*'ından biliyoruz ki, özün, esasın görünümlenmesi de gerekir. Eğer bu böyle ise, öz ile görünümü arasındaki ilintiyi ihmal eden bir özün temsil olunumu, tıpkı faşizmin ardındaki kesimlerin yerine lümpen-proletaryanın ikame edilmesindeki yanlışlık ve yanıltıcılık gibi, kendi başı-

na asılsız ve 'gayri sahih' olacaktır. Brecht'in indirgeme tekniğinin yerinde (meşru) sayılabileceği biricik zemin "sanat, sanat içindir" anlayışı olmaktadır. Bunun ise, Brecht'in bağlanma anlayışı türünden bağlanmalar, tıpkı Lukullus'un telin edilişinde olduğu gibi, telin etmekte, mahkûm etmektedir.[5]

Çağdaş Alman edebiyat dünyası sanatçı Brecht ile siyasetçi Brecht'i birbirinden ayırmakta endişe içindedir. Brecht'in büyük yazar olan yanının, Alman ulusunun şairi şeklinde bir heykel kaidesinin üzerine yerleştirilerek *au-dessus de la mêlée** olarak nötralize edilip, Batı için kurtarılması gerekmektedir. Bunda bir dereceye kadar gerçeklik olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü, Brecht'in artistik gücü de, akıl almaz cevvaliyetteki denetim kabul etmez zekâsı da halk cumhuriyetlerinin resmî akidelerinin ve tarifnameye dönüştürülmüş estetik anlayışlarının çok ilerisindedir. Aynı şekilde, Brecht'in, Brecht'in bu savunulma biçimine karşı da savunulması gerekmektedir. Onun çoğu kez zayıf yanları açıkça görülen sanat yapıtı, eğer siyasal yanı bu denli doygun olmasaydı, hiç de bu denli güçlü olmayacaktı. Öyle ki, en çok tartışmaya açık yapıtı olan *Die Massnahme (Önlem)* bile, daha ilk andan itibaren, ortada sorunlar olduğunu fark etmemizi sağlayan bir oyundur. Buraya kadarıyla, Brecht'in tiyatroyu insanları düşündürmek amacıyla kullandığını söylemesi yerinde ve doğru bir savdır. Brecht'in yapıtlarındaki reel ya da tasarımsal güzellikleri bu yapıtların siyasal amaçların-

---

5 Brecht'in Romalı general Lukullus üzerine yazdığı son oyununa gönderme yapıyor Adorno.

* Tartışmaların üstünde. (ü.o.)

dan ayırmaya kalkışmak nafile bir iştir. Diyalektik eleştiri niteliği taşıyan biricik eleştiri olan içrek *(immanent)* eleştirinin yüklendiği görev ve amaç da zaten böyle bir şey olmayıp, Brecht'in 'form'larının onun siyasal amaçlarıyla uygunluğunu ortaya koyabilmek olmak gerekir. Sartre'ın "Niçin Yazıyorlar?" bölümünde inkârı mümkün olmayan bir görüş yer alıyor: "Anti-semitizmi yücelten iyi bir roman yazılabileceğini kimse düşünemez."[6] Aynı şekilde, Stalin'in, Zinoviev ve Bukharin'i fiilen öldürtmesinden önce de yazılmış olsa, Moskova mahkemelerini yücelten bir roman da iyi roman olamaz.[7] Siyasal yanılma estetik formu lekelemektedir. Brecht'in bir tezi haklı çıkarmak için, kendi epik dramasında tartışılan reel-topluma ilişkin sorunları çarpıttığı noktadan itibaren Brecht'in oyununun tüm yapısı ve temeli de yerle bir olmaktadır. *Cesaret Ana*, Montecuccoli'nin "savaş savaşla beslenir" sözünün bir saçmalık derecesine indirgenişinin tam bir örneğidir. Çocuklarına bakabilmek için Otuz Yıl Savaşları'nı kendilerine geçim yolu yapmış ve ordunun konakladığı yerleri izleyen göçebeye dönmüş kimseler kendi yıkımlarının da sorumlusu olurlar. Ama oyunun kendi içinde bu sorumluluk ne açıkça savaş olgusuna ve ne de ayak ticaretiyle üç-beş kuruş kazanmaya çalışan çerçilerin kişisel davranışlarına bağlanmaktadır. *Cesaret Ana* o kritik anda üzerine düşeni yapmış olsaydı, önüne çıkacak olan felaketlerle karşılaşmayacaktı, sanki. Ayrıca,

---

6 *What is Literature?*, s. 46.

7 *Önlem*'e gönderme yapılıyor. Moskova Duruşmalarından önce, böylesi mahkemeleri örtük bir biçimde haklı gören bu yapıt 1930'da yayımlanmıştır. Bukharin ve Zinoviev ise 1938'de suçlanmışlardır.

üç-beş kuruş kazanmak için, yapmış olması gerekeni yapmaktan kaçınmış olması da aksiyonun seyri içinde, ilgisiz ve kendi başına bir olay olarak kalmaktadır. Tezini adım adım sergileyebilmek için Brecht'in gereksinme duyduğu resimli kitap tekniği, böylece, onu, tezini ispatlamaktan alıkoymuş oluyor. Marx ve Engels'in Lasalle'ın *Franz von Sickingen* oyununu eleştirirken ana hatlarıyla oluşturdukları sosyopolitik analize başvurulacak olursa, Brecht'in basitleştirmeci bir biçimde yaptığı Otuz Yıl Savaşları'nı modern dönemin savaşıyla eşitleştirmesinin *Cesaret Ana*'nın Grimmelshausen'in romanındaki Cesaret Ana'nın davranış tarzı ve kaderi açısından en can alıcı noktalarını, dışlayıp heder ettiği görülmektedir. Otuz Yıl Savaşları'nın toplumu modern zamanların işlevsel kapitalist toplumu olmadığı için, poetik açıdan bile olsa, günümüzde, özel kişilerin hayat ve ölümlerinin dolayımsız bir biçimde ekonomik yasaları görünürleştirebildiği kapalı bir sistemin varolduğunu düşünemeyiz, böyle bir şeyi savunamayız. Oysa, Brecht bir imge olarak hukukun henüz oluşup ortaya çıkmadığı eski günlere ihtiyaç duymaktadır. Çünkü, kendi yaşadığı çağdaki toplumun dolayımsız olarak insanlar ve 'şey'ler aracılığı ile kavranamayacak olduğunu açıkça görmüş bulunmaktadır. Toplum realitesini yeniden kurmaktaki Brecht'in bu girişimi, bu nedenle, önce aslına denk düşmeyen bir toplumsal model oluşturmasına yol açmış, sonra da dramatik bakımdan da yanlış bir iş yapmasına neden olmuştur. Yani yanlış politikadan başlanırsa yanlış sanata; yanlış sanattan yola çıkılırsa yanlış politikaya varılmaktadır. Fakat, sanat ürünleri kendilerinin de inanmakta güçlük

çektikleri şeyleri ne denli az söyleyip savunurlarsa kendi içlerinde kendilerince söyleyebildikleri şeyler de o denli doğru şeyler olabilmekte; içlerinde barındırmakta oldukları anlamlılıktan başkasına o denli az ihtiyaç duymaktadırlar. Sanatın dışındaki dünyada ise, dün olduğu gibi bugün de, her kamptaki taraflar savaşı sürdürmekte gene başarılı olabiliyorlar, olabilecek gibiler.

Bunun kavranamayışı, sonunda, Brechtçi anlatımın ve Brechtçi yaklaşımın kendisini, Brechtçi poetik sanatın kendi dokusunu da etkileyebilecek noktaya gelebilmektedir. Nitelikleri taklit edilmesi olanaksız nitelikler olsa bile, –ki, onun dönemindeki Brecht'in bu nitelikleri önemsemeyebileceği de düşünülmelidir– hakikati vaktinde görememiş siyasetinin haksızlığına uğramış bulunuyor. Çünkü, bu siyasete bağlı bir sanatsal etkinlik aracılığı ile haklılaştırdığı şey –çok uzun süre inandığı gibi– henüz tamamlanamamış bir sosyalizm değil, kör denecek kadar irrasyonel toplumsal güçlerin bir kez daha hayatta etkin konumlara gelebilme olanağı bulabildikleri baskıcı bir tahakküm olmuştur. Brecht bu tahakkümün kendi iç-uyumunu yücelten bir şaire dönüştüğü andan itibaren kendi lirik sesini ve sesindeki rengi yitirmiştir. Şairliğini ve şiirini, zor gücü ile sürdürülen bir işe döndürmüştür. Genç Brecht'in delikanlı dönemindeki abartılı eril diriliği *(virility)*, şiddetin karşısında sürüklendiği düş kırıklığı içinde emanet bir yiğitlenme ile yetinmek zorunda kalmış bir entelektüelin, aslında her yönüyle uzak durması gereken şiddetten yana bir pratiği sineye çekmesine neden olmuştur. *Önlem* kendi gölgesinin altına çekip aldığı bir davayı heder etmiş bir felaketin gümbürtülerini yansıtan ürkütü verici bir kükremeden ibaretken, Brecht'in kendisi bu sanat ürününü savunabil-

miştir. Brecht'in en iyi oyunu bile bağlanmacılık yandaşı oluşunun yanılsamacı yanlarının haksızlığına uğramıştır. En iyi eserindeki 'dil'i bile derindeki poetik özne ile yapıtın mesajının ne denli birbirlerinden ayrı düşmüş bulunduklarını göstermektedir. Bu ikisi arasındaki birbirinden uzak düşmüşlüğü biraz olsun hafifletebilmek için Brecht baskı altında tutulmakta olan insanların diline yaklaşmak istemiştir. Oysa, savunduğu doktrin entelektüellerin dilini gerektirmektedir. Bu nedenle, Brecht'in 'dil'inin ve seslenme biçeminin *(tone)* yapmacıksızlığı ve yalınlığı bir kurmacadır, bir hayaldir. Bu dil, gerek abartmacı yanlarıyla, gerekse arkaik ya da taşralı *(provincial)* anlatım formları yönündeki geriye eğilimli oluşuyla, kendi kendini inkâr eden bir dildir. Çoğu kez rahatsız edici bir dildir. Kendi özgün duyarlığından fedakârlık etmeye yanaşmayan bir kulak bu dilin bir şeyler söylemeye çalıştığını duymazlıktan gelemez. Yazarın sanki kendilerinden biriymişçesine konuşmak için kullandığı bu dil, bu nedenle, gaspedilmiş bir dildir; ve, böyle bir 'dil kullanımı" sözcülüğü yapılmak istenen 'kurbanlara' yönelik bir saygısızlık sayılmak gerekir. Bütün roller oynanabilir, ama emanet alınıp oynanmayacak olan bir rol varsa, o da işçi rolüdür. 'Bağlanma'ya yönelik en büyük tehlike ve tehdit, yerinde ve haklı niyetlerin bile, fark edilecek olduktan sonra, yanlış ve olumsuz yönde etkide bulunacak olmaları; dahası, fark edilmesinler diye bunların saklanılmaya çalışıldığı bir dil kullanımı içinde bunun daha da olumsuz sonuçlara yol açabilecek olmasıdır. Brecht'in son oyunlarından basiret ve bilgeliğin *linguistik gestus*'unda,* bu durumun belirli bir tortusu, izi

* "Dilsel edasında" da diyebiliriz. (ü.o.)

hep vardır. Poetik bir özne olarak epik yaşam deneyimiyle duygunlaşmış yaşlı köylü düzmecesi budur. Gerçekte ise, dünyanın hiçbir ülkesinde, hiç kimse Güney Alman *muzhik*'leri kadar bu alelade dünyanın insanı değildir: Bu can sıkıcı hâkimane taşralı konuşmalarıyla verilmek istenen şey, Kızıl Ordu'nun girdiği her yerde güzel bir hayatın bulunduğudur; bizim buna inanmamız amaçlanmış bulunmaktadır. Bu konuşmalar, bu nedenle, bir propaganda aracı olmaktadır. Brecht'in oyununda temsil edilen bu insana ya da 'insan'ın durumuna bir öz, bir esas kazandırmadığı için Brecht'in anlattığı, anlatma biçimi artık hatırlanması bile olanaksız arkaik toplumsal ilişkilerden kalmış bir yankı olabiliyor.

Toprağı bol olsun, Brecht, resmî hümanizmadan hiç de uzak biri değildi, olmamıştır da. Gazeteci kafasıyla dünyaya bakmaya alışmış bir batılı, örneğin *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni analar için yazılmış bir mersiye sayabilir; güzel kız, en sonunda, hiçbir şeyden hoşnut olmayan migrenli hanımefendiye bırakıldığında, bu duruma herkes üzülmüş olabilir. Yapıtını *l'art pour l'art* anlayışının mucitlerine ya da alemdarlarına ithaf etmiş bulunan Baudelaire bile* böyle bir katarsise varmış, bu denli bir katarsis aramış değildir. Tao Te Ch'ing'in *Laotzu'nun Sürgüne Gidişi Sırasındaki Seyahatları Üzerine Kitabının Kökenine İlişkin Efsane* gibi şiirlerinin görkemi ve

* Baudelaire'in gününde "sanat, sanat içindir" anlayışı geçerli bir modernizmdi. Çünkü, Marsizmden önceki bir modernizmin, Marksizmden sonraki modernizm ile birlikte aynı kriterlere göre değerlendirilmeye kalkışılmasının yanlış olacağı açıktır. Günümüzde ise, katarsis düzeyinde kalmak istemeyen bir modernizm için Marksizmin asgari yola çıkış noktası olması gerekiyor. (ü.o.)

ustalığı bile total bir yalın konuşma tarzı ile sakatlanmış, hırpalanmış bulunmaktadır. Kendinden önceki klasik seleflerinin vaktiyle kırsal hayatın zihinsel geriliği diye telin ettikleri şeyi, Brecht, kimi varoluşsal ontolojistler gibi, *ancient* bir hakikat olarak kabul etmektedir. Bütün yapıtları, bu nedenle, kendisinin yüksek derecede gelişkin ve katılıktan uzak kültürel beğenişini, umutsuz bir biçimde kendi kendisine empoze etmeye çalıştığı çok kaba ve türdeş olmayan istemlerle uyumlanmaya zorladığı Sisyphus'ça bir emeğin ürünü olma özelliği taşımaktadır. Auschwitz'ten sonra lirik şiir yazmanın barbarca bir iş olacağı şeklindeki bilinen deyişi hafifletmeye, yumuşatmaya niyetim yok; bu deyiş, negatif bir biçimde, bağlanmayı yeğlemiş edebiyattan yana olan itki ve duyguları dile getirmektedir. Sartre'ın *Morts Sans Sépulture** oyunundaki karakterlerden biri, "Halkı kemiklerini kırana kadar dövdürtebilen insanların olduğu bir dünyada yaşamanın herhangi bir anlamı olabilir mi?" diye soruyor. Bu soru, "Böyle bir dünyada şu ya da bu tür bir sanatın varlık hakkı olabilir mi?" diye de yinelenebilecek bir sorudur. Bu aynı soru, öte yandan, toplumdaki gerileyiş *(regression)* nedeniyle, entelektüel gerileyimin, 'bağlanma'dan yana edebiyat anlayışının içinde de kendiliğinden yer almış olup olmadığı şeklinde de sorulabilecek niteliktedir. Ama, bu konuda Enzensberger'in bu anlayışa verdiği karşıyanıt da geçerliliğini sürdürmektedir: Edebiyatın, böylesine acımasız yargılarla hüküm giymesinden sonra da, var olmakta ısrar etmesi; yani, Auschwitz'ten sonra da varlığını sürdürmek istemesinin kinikliğe *(cynicism)*

* "Kefensiz Ölüler" diye çevirebiliriz. (ü.o.)

teslimiyet anlamına gelmeyeceğini anlamak gerekmektedir. Sanatın bugün içinde bulunduğu durum bu yargıya ne şekilde bir tepki gösterileceği sorununun da ötesinde, bir tür paradoks niteliğindedir. Bugün çekilen gerçek acıların çok oluşu unutmayı hoşgörüyle karşılamamızı gerektirmez; Pascal'ın teolojik nitelikteki ünlü *On ne doit plus dormir** sözünü laikleştirerek de söylememiz gerekiyor. Kaldı ki, bu acılar; Hegel'in, "karşıtlığın zorluğu içinde olma bilinci" dediği bu acılar, hem sanatı yasaklamakta, hem de sanatın bugüne dek devam etmiş bulunan varlığını sürdürmesini hâlâ talep etmektedir. Bugün apaçık bir gerçektir ki, yaşanmakta olan acıların kendisini duyulur, duyulabilir bir sese dönüştürebildiği, kendisine kısa yoldan hemen ihanet etmeyecek olan bir teselli bulabildiği biricik alan, gene de, sadece sanattır. Çağın en önde gelen sanatçıları bunu hiçbir zaman gözden kaçırmamış olan sanatçılardır. Verdikleri ürünlerdeki uzlaşmacılığa boyun eğmez radikallikleri, haksız yere eleştiriye uğramalarına neden olan biçimselcilikleri, onlara zamanımızın kurbanlarına adanmış âciz şiirler yazmayı reddettiren müthiş bir güç kazandırmaktadır. Fakat, Schoenberg'in *Varşova'dan Kalanlar* yapıtı bile, benzemezliğin bağımsız kalabilmiş bir biçimde tecessüm edişinin cehennemi bir yoğunluğa eriştirdiği *aporia*'nın içinde kapana sıkışmış gibidir. Schoenberg'in kompozisyonunda anlaşılması zor ve şaşırtıcı bir yan –bu şaşırtıcı yan, Almanya'da yarattığı öfkeden oluşmamakta; halkı belleğinde ne pahasına olursa olsun hep bastırmak istediği şeyleri bastırmaktan alıkoymakta oluşundan kaynaklanmaktadır– olduğu doğru-

* "Artık uyumak olmaz" anlamında, yaklaşık olarak. (ü.o.)

dur. Bu şaşırtıcı yan, ne denli haşin ve uzlaşmaz olursa olsun acıları imgelere dönüştürerek, kurbanların önünde hissetmekte olduğumuz utancımızı bize hatırlatmaktadır. Bunun için şaşırtıcı olmaktadır. Çünkü, tersi durumda, bu kurbanlar bir şeyler yaratmak için kullanılmakta, yaratılan sanat ürünleri olmakta; bunlar ise, bunların yaratılması işinde kullanılan kurbanları tahrip eden bir (reel –ç.n.) dünya kullansın diye bu dünyaya fırlatılıp atılmaktadır. Dipçiklerle kemikleri kırılıncaya kadar dövülmüş insanları yaşadığı yoğun acıların sanatsal temsilinde, ne denli uzak yollardan geçerek de olsa, bundan estetik bir haz duyma, duyurabilme gücü de kendisine yer bulabilmektedir. Bu sanatın* ahlaki yanı, tek bir saniye bile unutulmamalıdır ki, bu sanatın tersi olanın hiçliğine kayıp sürüklenmeye de yatkındır. Estetik bir ilke olan stilizasyon, hatta kilise korosundaki müminin duaları, akıl almaz ve anlamsız bir şey sayılması gereken bu yaşanmış acıları, bir anda, kendisinde anlamlılık bulunan bir şeye dönüştürmekte; bu başkalaşımdan sonra baktığımızda, anlamsız bulunması gereken aynı acıların dehşet verici görünümü hafifletilmiş, sulandırılmış olmaktadır. Bu ise, kurbanlara karşı yapılmış yeni bir adaletsizlik demektir. Ne var ki, kurbanları görmezlikten gelen herhangi bir sanat da adaletin bu istemini karşılamanın yolunu hiç bulamaz. Acıların sanatsal temsili karşısında duyulan düş kırıklığı ve üzünç, ister istemez örtük *(latent)* bir olumlamanın haracı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu düzeye varamamış sanat ürünleri ise, geçmişin üzerine sünger çekme işini,

---

* "Modernist-olmayan sanatın" anlamına geldiğini belirtmekte yarar var, okumayı kolaylaştırmak için. (ü.o.)

zaten, hepten gönüllü olarak yapmaktadır. Bağlanmayı yeğlemiş edebiyatın temalarında soykırım kültürel mirasın öğelerinden biri olup çıktıktan sonra, cinayetin ve katlin yaratıcısı bir kültürle oynaşıp uyuşmak kolaylaşmaktadır.

Bu edebiyatın hemen hemen bütün ürünlerinde hiç değişmeyen bir özellik görülmektedir. Bu özellik, isteyerek de olsa, istemeyerek de olsa, en olmayacak durumlarda bile, hatta özellikle bu durumlarda, insanlığın mutlaka yeniden hayat bulacağı yargısına varılmasıdır. Kimi zaman bu iş öylesine metafizik bir durum almaktadır ki, yaşanan zulümler "kısıtlandırılmışlık durumu" olarak nitelendirilmekte; dahası, bu çekilen acılar insandaki otantikliğin ortaya çıkışına yaradıkları için, iş, zulmün kabullenimine kadar vardırılmaktadır. Böylesine paspal bir varoluşsal atmosfer içinde sorun cellat ile kurbanlar birbirine karıştırılacak kadar bulanıklaşmakta; kurban da, cellat da, en azından, hiçliğin daha yukarılarında bireylerde konum kazanmış olmaktadır. Çoğu kez, kuşkusuz, cellatlar bunun böyle gösterilmesinden fazla bir rahatsızlık duymamaktadır.

Bugün, düpedüz, bozulup ideolojik bir spora dönüşmüş bir felsefenin yandaşları, 1933 öncesindekine benzer bir biçimde, sanatın hayatı kendine göre deforme edişine, çarpıtarak, sapkınlaştırarak vermesine karşı çıkmakta; yaşanan zulümleri sadık bir biçimde yansıtmakla yazarın, yazarların başkaldırmak, karşı çıkmak istedikleri kötülükler konusunda sorumluluk yüklenmeleri gerektiğini ileri sürmektedirler. Bu tutumun, bugün Almanya'daki sessiz çoğunluğun arasında hâlâ yaygın olan en iyi örneği, Picasso ile ilgili olarak anlatılan öyküde geçer.

Fransa'daki işgalci Nazi kuvvetlerinden bir subay, ressamın stüdyosunu ziyaret eder ve *Guernica*'yı göstererek, sorar: "Bunu siz mi yaptınız?" Picasso'nun yanıtı şöyle olur: "Hayır, siz yaptınız." Bağımsız, bağlanmacı olmayan sanat ürünleri de, Picasso'nun bu resmi gibi, ampirik realiteyi kesin bir biçimde reddeder *(negate)*; tahrip ediciyi, yani, sırf var olduğu için olağan gördüğümüzü, bu olağanlaşmış görülen varoluşunu sürdürebildikçe zulmünü ve suçlarını işlemeyi hep sürdürecek olanı onun olağan gördüğümüz varoluşunu kırıp, parçalayarak yok eder. Sartre'ın kendisi de, bir sanat ürününün bağımsızlığı* ile, sanat ürününe atfedilmesine hiç gerek bile olmayan, çünkü sanat ürününün, realiteye karşı kendi tavrı *(gesture)* olarak zaten kendi içinde yer alan amacı *(intention)* arasındaki bağıntıyı görebilmiş bir yazardır. "Sanat ürünü" diye yazıyor, "bir amaç *taşımaz;* bu noktada Kant'a katılıyoruz. Ama bunun böyle oluşunun nedeni, zaten *'kendisinin'* amaç oluşudur. Kantçı formüla her resimden, her heykelden, her kitaptan bir şeyler anlaşılmasını aramaz." Sartre'ın bu sözlerine eklememiz gereken nokta, sanat ürününden aradığımız anlam ile *(appeal)*, sanat ürününün *thematic* bağlanımı arasında dolaysız ve kestirmeden bir bağıntının bulunmayışı oluyor. Popülerleşmeyi ve pazara boyun eğmeyi bir kenara bırakabilmiş sanat ürünlerinin hesaba kitaba gelmez bağlanmazcılığı, istese de istemese de, 'pazar'a ve var olan reel-topluma –Ü.O.) yöneltilmiş bir saldırı olmak durumundadır. Bu saldırı soyut bir saldırı değildir; kendisine tam olarak boyun eğme-

* Otonom oluşu, anlamında. (ç.n.)

yen sanat ürünlerini bir türlü unutamayan bir dünyaya karşı bütün sanat ürünlerinde görülebilecek değişmez bir tutum değildir, bu. Bu nitelikteki sanat ürünlerinin ampirik realiteden uzaklıklarının (kendileri ile ampirik realite arasına mesafe koymalarının kendisi de, bir ölçüde, bu aynı realite ile dolayımlanması gereken bir olgudur. Sanatçının imgelemi 'yoktan var edilmiş' *(ex nihilo)* değildir; bunun böyle olabileceği, yalnızca, sanat meraklılarında ve estetlerde rastlanabilecek yanlış bir görüştür. Ampirik realiteye yanıt ya da tepki olan sanat ürünleri bu realitenin entelektüel yaratımları reddeden ve bu nitelikteki sanat ürünlerini doğduğuna doğacağına pişman etmekten başka bir şey düşünmeyen güçler karşısında dokunulmaz değildir. Ne denli gizemsel aktarımlarla ortaya çıkmış olursa olsun, kendi üretim sürecinden ne denli habersiz olursa olsun, sanatsal yaratımın tek bir materyal içeriği, tek bir biçimsel kategorisi yoktur ki, kendisini özgür kılmak için çabaladığı, çırpındığı ampirik realitenin içinde oluşmamış bulunsun.

Sanatın, sanat pratiğinin 'form'a ilişkin yasalarına göre bütün öğeleri yeniden-kümelendirilecek olan realite ile gerçek ilişkisini de, işte, bu yaşanan ampirik realite oluşturmaktadır. Yarı-cahilleri şaşırtıp irkilten ve kavramsal *(conceptual)* ya da mantıksal soyutlamayla ortak hiçbir yanı bulunmayan *avant-garde* soyutlama bile, nesnel olarak topluma hükmetmekte olan yasanın getirdiği soyutlamaya karşı oluşturulmuş bir refleks yanıttır. Bu durum Beckett'in yapıtlarında da açıkça görülmektedir. Bu yapıtlar, günümüzün önemli bulunabilecek olan tek saygınlık biçimini kazanmış ürün-

lerdir: Herkes bu oyunların ve romanların karşısında korkup ürpermekte, fakat hiç kimse bunların herkesin görüp bildiği, ama kabul etmediği şeylerden söz ettiğine kendini inandıramamaktadır. Felsefi açıdan bu oyunlara ve romanlara kendilerince haklılık nedeni bulmaya kalkışacak olanlar bunların bir tür antropolojik çizintiler olduğunu söyleyebilirler. Oysa bütün bu oyunlar ve romanlar son derece somut tarihsel bir realiteyi ele almış ürünlerdir: 'Özge-olan'ın (*farklı-olan* ya da *başka-olan* anlamında –ç.n.) bugüne dek sahip olduğu konumundan alaşağı edilip, bundan yoksun bırakılması.* Beckett'in *Ecce Homo*'su, insan bugün neredeyse, odur. Gözyaşları kurumuş, tek kelime söyleyecek sözü kalmamış, suskunluk içinde bir insanlıktır bu sanki. Büyüleyici bir gücün etkisi altında donmuş gibidir bu insanlar, ama onları bir araya getirip bağlayan bu güç bu insanlardaki yansımasıyla tasvir edilerek, bu gücün üzerimizdeki büyüsü bozulup parçalanmak istenmektedir Beckett'in sanatında. Bu niteliği ile, Beckett'in rahat okunmaya, rahat izlenmeye elvermeyen, bunu bilerek reddetmiş bulunan oyun ve romanlarındaki mutluluk vaadi ne denli küçük kalacakmış gibi görünürse görünsün, Beckett'in sanatının bu dünyayı bir yana bıraktığını değil, bu dünyayı içinde yer almaya değmeyen bir dünya saydığını görmek gerekir. Bu sanat ürünlerinde ampirik dünyaya her türlü bağlanma, bağlanmayı savunan sanat yapıtının idealini –yani, Brecht'in bir

* İngilizcesinde, *"The abdication of the subject"* olarak geçiyor. Öznenin özne-olma hakkından vazgeçmek zorunda bırakılması anlamına geliyor. (ü.o.)

kuramcı olarak bulduğu ve bir sanatçı olarak kendisini ne denli güçlü bir tutumla insanlığın dostu olmakla bağımlı saydıysa o denli az başvurduğu polemiğe yönelik yabancılaşmayı– gerçekleştirmek amacıyla reddedilmiş bulunmaktadır. Çeşitli yönlerden üzerinde çok şey söylenebilecek olan bu paradoksal durum, uzun uzadıya felsefe yapmadan da gözler önüne serilip savunulabilir bildiğimiz olgular aracılığı ile. Kafka'nın düzyazıları ve Beckett'in oyunları ya da akıl almaz bir eser görünümündeki *Adlandırılamayan* romanı, resmî anlayışa göre 'bağlanmacı sanat'tan sayılan sanat ürünlerinin yapabildiği ile hiç karşılaştırılamayacak oranda çok daha büyük bir etkide bulunabilmiş;* Kafka ve Beckett, varoluşçuluğun yalnızca sözünü etmekle kaldığı korkunun kendisini yaratıp önümüzde oluşturabilmişlerdir. Bu sanatçılar görünüşü soyarak, dışardan yükümlendirilmiş, bu nedenle de yalnızca görünüşte bir bağlanma sayılması gereken bağlanmacı anlayışı kabullenmiş sanatı kendi içinden tutuşturup infilak ettirmeyi başarabilmiş sanatçılardır. Görünüş ile yetinmemekteki ısrarları, bağlanmacı sanatın sadece bir istem olarak sözünü edebildiği tutum değişikliğini kaçınılmaz kılmaktadır. Kafka'yla tanışabilmiş bir okuyucu için, onunla bir kez tanıştıktan sonra, var olan dünya ile barışık olabilmenin ve bu dünyanın işlerinin evvel eski böyle olduğu yargısında bir teselli bulabilmenin olanağı kalmamış demektir. Kötülüğün hükümranlığı-

* İngilizcesinde, "Kafka'nın ve Beckett'in oluşturduğu etki ile karşılaştırıldığında, resmî sanatın oluşturabildiği etkinin pantomim düzeyinde kalışıyla" deniyor. (ü.o.)

nı teslimiyetçi bir tutumla kabullenmenin bizi mecbur bırakabileceği var olan dünyayı olumlama, böylece, bir olasılık olarak belirir gibi olduğu yerde, paramparça edilmiş olmaktadır.

Üstelik, ne denli istekli olunursa iflasın ve yenilginin olasılığı da o denli artmaktadır. Nesnel temsilden ve aklın kavrayabileceği ya da kendi içinde tutarlı anlamdan uzaklaşmış resim ve müzik ürünlerindeki gerilimin yokluğu edebiyata da yayılmış bulunmaktadır. İtici bir deyişle 'metinler' denen edebiyat alanında durum budur. Bu tür çalışmalar kayıtsızlık uçurumuna sürüklenmiş, duygusuz bir biçimde düpedüz hobi olarak yazılmış metinlere, artık diğer sanat-formlarında terk edilmiş bulunan formüllerin yinelenmesine, boş kalıplara dönüşmüştür. Bağlanma çağrılarının özünde de, çoğu kez, bu tür gelişmeler bulunmaktadır. Anlamın yalancılığa dönüşmüş pozitivizmine karşı çıkan formel yapılar, kolayca bir başka tür eblehliğe, bir başka tür pozitivist yönelimli düzmececiliğe, öğelerle nafile bir oyalanmaya dönüşmektedir. Bunlar da, kaçmak, kaçınmak istedikleri bir alana sürüklenmektedir. Bunun en uç örneği diyalektik-olmayan bir biçimde, kendisini bilimle karıştıran ve nafile bir tutumla sibernetikle kaynaşmaya çalışan edebiyat olmaktadır. Uçlar ise birleşmektedir: İletişimin en son olanaklarını ortadan kaldıran da, böylece, bir iletişim kuramı olan sibernetik olmaktadır. Anlamın inatla ve kesin bir tutumla reddi ile, anlamsızlığın kötü ve ham pozitivizmi arasında açık seçik bir sınır çizmek zor olmaktadır. Hele insanla ilgili değerlere dayanan ve mekanikleşmeyi suçlayan bir sınır oluşturmak daha da olanaksız görün-

mektedir. Kendi varoluşuyla, doğayı kendisine tutsak kılmış bir rasyonalitenin kurbanlarıyla aynı safta yer almış bulunan sanat ürünleri artık, bugünkü protestolarında bile aynı rasyonelleşme sürecinin içinde yer almak durumunda kalmış bulunuyor. Bu sürece karşı çıkmak istedikleri noktada, hem estetik alanda, hem de toplumsal alanda güçsüzleşip düpedüz ince bir ciladan ibaret kalmaktadırlar. Her bir sanat yapıtının, sanat ürününün örgütleyici ve birleştirici ilkesi, bu sanat ürünlerinin bütün bir totalitesine karşı çıkmak iddiasında oldukları rasyonalitenin tam da kendisinden ödünç alınmış olmaktadır.

Fransız ve Alman bilincinin tarihinde bağlanma sorunu birbirine zıt konumlarda ortaya çıkmıştır. Fransa'da estetiği, açık ya da örtük bir biçimde akademik ve reaksiyoner eğilimlerle ittifak halinde, *l'art pour l'art* ilkesi yönetmiştir.[8] Bu durum, ona karşı başkaldırıyı da açıklamaktadır. En uçtaki *avant-garde* çalışmalar bile, Fransa'da dekoratif bir ilginçlik görünümü taşımıştır. Bu nedenle, varoluşçu ve bağlanmacı çağrılar bu ülkede devrimci nitelikte sayılabilmektedir. Almanya'da ise durum başka yönde gelişmiştir. Sanatın herhangi bir dışsal amaçtan kendisini özgürleştirmesini arı ve kesin bir biçimde yeni bir beğeni ölçütü düzeyinde ilk eleştirenler Almanlar olmuşsa da, Alman idealizminde derin kökleri olan bir gelenek için bu yeni ölçüt hep

---

8 "Arı sanat ile içi boş sanatın aynı şeyler olduğunu ve saf estetikçiliğin, kendilerini sömürücüler olarak telin edilmektense, sanattan anlamayan gelişmemiş kişiler olarak suçlanmış görmeyi yeğleyen son yüzyılın burjuvalarının parlak bir manevrası olduğunu çok iyi biliyoruz." *Edebiyat Nedir?*, s. 17.

kuşku verici bir şey olarak kalmıştır. Bu geleneğin ilk ünlü belgesi entelektüel tarihin en olgun metinlerinden biri olan Schiller'in *Bir Ahlakî Kurum Olan Tiyatro Üzerine Bir İnceleme*'si olmuştur. Bu kuşku, 'us'un, kendisiyle eş olduğu bir 'mutlak'ın durumuna yükseltilmesinin –Alman felsefesinin kibirli yolunu izleyen bir tutumun– sonucu değildir. Bu kuşkunun ortaya çıkışında, daha çok, bir sanat ürününün kendisinin dışında ve üstünde bir amaç taşımadığını topluma gösterme özelliğine yapılan vurgulama rol oynamıştır. Bu nitelikteki sanatın, en uç uyumsuzlukta bile, yüceltim ve ret *(negation)* ile varılacak duyumsal *(sensuous)* hazzın anımsatıcısı sayılması olmuştur. Alman spekülatif felsefesi bir sanat ürününün (kendi) aşkınlama kaynaklarını kendi içinde taşıdığını ve sanat yapıtının içsel *(inner)* anlamının her zaman için yapıtın kendisinden daha fazla bir şey olduğunu; ancak bunun böyle oluşu sayesindedir ki 'iyi hâl kâğıdı' alabildiğini söyleye söyleye buna herkesi inandırmıştır. Bu yerleşmiş örtük geleneğe göre, bir sanat yapıtının salt kendisi için var olmaması gerekir. Çünkü, bunun tersi durumda –Platon'un embriyonik devlet sosyalizminin klasik bir biçimde gösterdiği üzere– sanat yapıtı bir kadınsılaşma kaynağına dönüşecek ve Almanlara özgü bir 'ilk günah' olan "eylem için eylem"e engel oluşturacaktır. Mutluluk ve yaşama sevincini suç sayanlar için; yani çileciler *(ascetics)* için; Luther ve Bismarck gibilerinin adlarını dillerinden düşürmeyen ahlakçılar için estetik bağımsızlık, akıl alacak şey değildir. Ayrıca, kategorik emperatif yandaşlığında, her zaman için, köle ruhlu bir başkalık eğilimi; yani, bir yandan 'us'un kendisi olanın, bir yandan da

körü körüne boyun eğilmesi gereken mutlak buyrultu ve bildirimlerin* yer aldığı bir kabullenim vardır. Elli yıl önce Stefan George ve onun başını çektiği ekol, hâlâ, Fransızlaşmış estetler olarak saldırılara uğramaktaydı.

Günümüzde ise, içlerindeki var olanla uzlaşma tutkularına hiç kimsenin sarsıp son veremeyeceği huysuzlar (yenilikçi sanata karşı olanlar –ç.n.), yenilikçi sanatın anlaşılmaz olduğunu ileri süren öfkeli ham kişilerle birlikte, aynı safta yer almış bulunmaktadırlar. Bu saldırıların temelindeki itki ise, küçük burjuvazinin cinsellikten duyduğu nefret; Batılı ahlakçıların ve toplumcu gerçekçiliğin ortak temelleri olan bu nefret olmaktadır. Pratik amaçların zorunluklarından geçici bir özgürleşme anında bile, bu ne denli formel bir yaşam dilimi olursa olsun, bir sanat yapıtının ona bakana, onu gözlemleyene bir haz vermesine hiçbir ahlaki terör engel olamamaktadır. Thomas Mann sanatın bu niteliğine, ahlakçılık içine kapanmışların çok kızdıkları bir deyişle, "gelişkin anlayış" demektedir. Çileci yanları *(ascetic traits)* yok denemeyecek biri olan Brecht'in kendisi de –ki, yüksek nitelikteki herhangi bir bağımsız sanat ürününün tüketime direnme eğilimi taşımasına ilişkin konularda onun bu yanıyla karşılaşmaktayız– bir yandan hazcı sanatı "boğaz düşkünlüğü sanatı" olarak gülünçleştirirken; bir yandan da, ne denli gerilimli ve huzursuz olursa olsun, sanat yapıtında bütünsel estetik etki bakımından bu haz öğesinin tamamıyla inkâr edi-

* Stefan George ve çevresi: Gerçekliğe direnmek için bireysel ve narsisistik karşı-çıkışı öneren burjuva modernistleriydi. Sonraları, toplumsal düzenle uzlaşıp tutucu olmuşlardır (ü.o.)

lemeyeceğini görmüş ve kabul etmiştir. Estetik nesnenin artık bir yeniden-canlandırım *(refiguration)* olarak öncelik taşıması, kaçak bir biçimde, tüketimi; böylece de, aslı olmayan bir uyumluluğu *(false harmony)* getirmez ille de. Her ne kadar haz momenti, sanat yapıtından bu haz öğesi sökülüp koparılmış olduğunda bile, yine, dönüp yapıtta yerini almaktaysa da bağımsız sanat yapıtlarını yöneten ilke bu yapıtların etkilerinin bütünselliği değil, fakat kendi içsel yapıları olmaktadır. Bu yapıtlar kavramsal-olmayan nesneler olarak 'bilgidirler.' Soyluluklarının kaynağı da budur. Bu niteliklerine herkesi inandırmak zorunda da değillerdir. Çünkü, bu nitelikleri içlerinde taşısınlar diye ayrı bir alan olan sanat alanı bunları üretecek olanların ellerine terk edilmiştir. Bu nedenledir ki, günümüzde, Almanya'da bağlanmacı sanattan değil, bağımsız sanattan yana olmak gerekiyor. Bağımlı sanat çalışmaları, kolayca, her türlü değeri sahiplenmekte; sonra da, bütün bu değerleri işine geldiğince kullanmaktadır. Faşizm döneminde bile, tek bir canilik yoktur ki ahlaki bir cilayla kaplanmaksızın yapılmış olsun. Bugün kendi 'etik'lerinin ve kendi insanlık anlayışlarının borularını çalanlar, kendi koydukları kuralların mahkûm edeceği kimseleri kovuşturmanın bekleyişi içindedirler. Teoride modern sanata yönelttikleri eleştirilerini, aynı insanlıktan uzak tutumla, uygulamaya dökmek için beklemektedirler. Almanya'da bağlanmacı sanat, çoğu kez, herkesin zaten söylemekte olduğu, ya da içten içe duymak istediği, bilinen şeyleri mırıldanmaktadır. Siyasal yönden radikal olduğunda bile, sanatta bir 'mesaj' olmalıdır anlayışı bugünkü reel dünyaya bir uyarlanma eğilimini de içinde taşı-

maktadır: Kürsüye çıkıp ders anlatan birinin tavrı, ancak onun bu durumunu reddetmekle kendisine bir kurtuluş olanağı elde edebilecek olan dinleyici kesimi ile el altından varılmış bir antantın (anlaşmanın) sürmekte olduğunu gösteren bir durum olmaktadır.

Bugün gerek bağlanma anlayışının koşullarına, gerekse dar kafalı ahlakçılığın istemlerine uygun türden bir edebiyat vardır. Bu edebiyat, insanlığa yardımcı oluyormuş görünümüne bürünmese bile, insanlığa yardımcı olabileceğini ileri sürdüğü için insanlığın kurtuluşuna ihanet etmektedir. Çünkü, böyle davranmakla kendi kendisini bir yasa durumuna getirecek olan ve yalnızca kendisi için var olacak olan bir edebiyat, ne yaparsa yapsın, bir ideoloji olma durumuna düşecektir. Reel topluma muhalefetinde bile onun bir parçası olarak kalmak durumundaki bir sanat, bu reel toplumun karşısında gözlerini yummak, kulaklarını kapatmak; irrasyonalitenin gölgesi altında yaşamını sürdürmenin yollarını aramak durumundadır. Ne ki, bu usu-olmayan 'us'a *(unreason)* başvurduğunda ve onu kendi *raison d'être*'si* yaptığında, bu us-olmayan 'us'u, var olandaki kötülükleri Tanrı'nın olası iyiliklerine erişme açısından birer vesile sayarak olumlaştırıp Tanrı'yı bir kez daha yücelten Tanrıcılar'ın hilesi gibi bir oyunla, haklılaştırmış olacaktır. En yüceltilmiş *(sublimated)* sanat yapıtında bile, saklı bir "başka türlü de olması gerekirdi" yargısı vardır. Bir sanat yapıtı, başka hiçbir şey olmaksızın yalnızca kendisi, bir tür sözde-bilimsel kurgulayımdaki gibi sırf kendisi olduğunda kötü bir sanat; düz bir

* Varoluş nedeni. (ü.o.)

anlatımla, sanatsal sayılamayacak hamlıkta kalmış bir sanat olur. Oysa, gerçek irade (kazanımı) 'moment'i, ancak, sanat yapıtının kristalleşmiş görünümüyle 'olması gereken öteki'nin bir benzerinden başka bir şey olmayan 'form'unun dolayımı ile elde edilebilir. Seçkin bir biçimde inşa edilmiş ve üretilmiş nesneler olarak sanat çalışmaları, edebiyat alanındakiler de bunların içinde yer almak üzere, kendilerini bilerek uzak tuttukları bir pratiğin dikkatleri üzerine çekmesini sağlarlar: Doğru, yani olması gerektiği biçimde bir hayatın kurulup oluşturulması. Bu dolayımlama bağlanma ile bağımsız kalma arasında varılmış bir uzlaşma; ya da, gerçekten veya kabullenim gereği ilerici sayılan bir siyasetten esinlenmiş entelektüel bir içerik ile gelişkin biçimsel öğelerin bir karışımı, bir alaşımı da sayılmamalıdır. Sanat ürünlerinin içeriği *(content)*, hiçbir zaman, bu yapıtların içine pompalanmış zihinsel öğeden ibaret bir şey olmamıştır. Bu konuda doğru bir şey söylenecekse, olsa olsa, bunun tersi söylenebilir.

Kaldı ki, sanat yapıtlarının bağımsızlığını önde tutan anlayış da, doğası gereği toplumsal-siyasal niteliktedir. Gerçek politikanın günümüzde gücünü ve etkinliğini yitirmiş bulunması, tarihsel ilişkilerin hiçbir yerde eriyip çözülmeyecek derecede donmuş bulunması, 'us'u, kendi kendini heder etmeyeceği, hor görülmeye boyun eğmeyeceği yerlere çekilmeye mecbur ediyor. Günümüzde her kültürel görüngü *(phenomenon)*, hatta en içtenlikli olanı bile, gelip geçici ilgilenmelere seslenen niteliksiz kültürel ürünlerin *(kitsch)* ezici çokluğu karşısında boğulmaya terk edilmiş gibidir. Öte yandan da, paradoksal bir biçimde, gene, yaşadığımız şu dö-

nemde siyasetin nelerden yoksun bırakıldığını bu dünyaya bağımlılaşmaksızın anlatmak yükümlülüğü de sanat yapıtlarının omuzlarına yüklenmiştir. Sartre'ın kendisi de, onun dürüstlüğünü gösteren bir pasajda bu durumu aynen dile getirmiş bulunmaktadır.[9] Yaşadığımız şu günler siyasal sanatın günleri değildir: Siyasetin bağımsızlığına özen gösteren sanata sığındı; bu sığınmanın ise, sanatın siyasal yönden en ölgün gözüktüğü yerde en yoğun biçimde gerçekleşebildiği bir zamandır. Bunun bir örneği, Kafka'daki, şiddet-karşıtlığı düşüncesinin siyasetin yakında felce uğrayacağını görebilme yetisiyle kaynaşıp birleştiği oyuncak silah alegorisi olmaktadır. Bağlanmacı ya da bağlanmacılığı kabul etmeyen sanat tartışmalarında adı anılması gerekenlerin başında gelen Paul Klee'nin *écriture par excellence* yapıtı da kökleri edebiyata uzanan; bu alandaki tartışmalar olmasaydı, ya da bu tartışmaları tüketmemiş, sindirmemiş olsaydı bu niteliği kazanamayacağı açık olan bir sanat ürünüdür. Birinci Dünya Savaşı sırasında ya da hemen sonrasındaki günlerde Paul Klee bir karikatür yaparak Kayzer Wilhelm'i insanlığını yitirmiş demir yiyen bir ucube olarak çizmişti. Daha sonraları, 1920'de ise bu yaratığı makinadan bir melek, *Angelus Novus* olarak tasvir etmiştir. Bu ikisi arasındaki benzerlik ve birinden ötekine geçişteki gelişme açıkça görülmektedir. Artık, bu 'Yeni Melek' üzerinde herhangi bir amblem ya da bağlanma simgesi taşımasa da, her ikisinin de sınırlarını fazlasıyla aşmış durumdadır. Makina-meleğin bilin-

[9] Bkz.: Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*, Paris 1946, s. 105.

mezliklerle dolu bakışları, meleğe bakan bizleri, makina-meleğin peşpeşe felaketlerin mi, yoksa artık bir kurtuluşun mu geleceğini söylemek istediğini düşünüp bir yargıya varmak zorunda bırakmaktadır. Ne var ki, bu deseni kendisinde gördüğüm Walter Benjamin'in dediği gibi, bu yeni melek, artık veren bir melek değil, yalnızca geleceği bilen bir melek olup çıkmış gibidir.*

İngilizceye çeviren: Francis McDonagh

* *"Angelus Novus"* ile ilgili olarak Benjamin'in söyledikleri için, bkz.: W. Benjamin (Derleyen ve çeviren: Ü. Oskay), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ankara: Dost Yayınları, 1982), "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"i.

Sonuç Yerine Bazı Düşünceler

Fredric Jameson

Gereken dersleri almasını bilmeyenler için tekerrür eden yalnızca siyasal tarih değildir. Yakın dönemin Marksizm-sonrası çalışmaları da, bu, Marksizmi 'aşma' çalışmalarının Marksizmden daha önceki düşünürlerin konumlarıyla yeni tanışmalara vardığını göstermektedir (yeni-Kantçılığın canlanmasından tutunuz da, Hume ve Hobbes'tan geçerek, Nietzsche'ci bir anlayışla Sokrates-öncesine kadar uzanan çeşitli yeni eğilimler oluyor bunlar). Marksizmin kendi içinde bile Bakunin ile Marx'ın, Lenin ile Luxemburg'un tartışmaları gibi; ya da tarım sorunu, proletarya diktatörlüğü, uluslar sorunu gibi sorunların çözümlenimlerinin olmasa da ele alınış biçimlerinin yeniden tartışılmakta olduğunu ve bunların bittiğini, bu tür konuların aşıldığını sananların şaşkınlıkla durumu izlediklerini görüyoruz. "Baskı altında susturulmuş olanın yeniden kendini göstermesi"* diyebileceğimiz bu durum, her ikisinin de kendisine göre haklı görünmesine karşılık, birinin ya da ötekinin bütün bütüne kabulünün olanaksız olduğunu tes-

* İngilizce metinde, *"return of the repressed"* diye geçiyor. Geleneğin, hegemonik ideolojinin, kişiliğin baskı altında tuttuğu karşı-söylem potansiyelinin rüyada, popüler kültürde, alt-kültür odacıklarında boy göstermesi anlamında (ç.n.)

lim ettiğimiz, ama buna rağmen gene de hep önemli bir tartışma konusu olarak önümüze çıkan "realizm" ile "modernizm" arasındaki estetik tartışmalarındaki kadar açıklıkla hiçbir yerde ortaya çıkmamıştır. Aslında, bu tartışmanın kendisi Marksizmden de eskidir. Dahası, konuyu biraz daha derinden alacak olursak, estetiğin tarihçiliğin ikilemiyle ilk kez karşı karşıya geldiği, 17. yüzyıldaki *Querelle des anciens et des modernes*'de (Eskiler ile Yenilerin kavgasında) bu soruna çağdaş bir yanıtın bulunabileceğini ileri sürebiliriz.

Yüzyılımızdaki Marksizmde gördüğümüz realizm ve modernizm üzerine tartışmaların öncesinde, 1920'lerin ve 1930'ların Alman Solu'ndaki yazarlar arasında dışavurumculuğun yaşayan bir gerçeklik oluşu ve etkileri yer almaktadır. Bu kitapta yayımlanmış bulunan Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno arasındaki birbirleriyle bağlantılı bir dizi tartışmaya da, 1934 yılında Lukács'ın yayımladığı amansız ideolojik eleştiri ve suçlamalar yol açmıştır. Bu meydan güreşlerinin gözalıcı parlaklığı, büyük ölçüde, tartışmaların içsel dinamizminden kaynaklanmış; bu tartışmalardan her biri, hızla, bütün mantıksal olanakların ortaya çıkarılmasına yol açmış; böylece, tartışmalar, kısa zamanda, yerel bir olgu olan dışavurumculuğun sınırlarını aşmış; hatta, realizmin kendisine ilişkin ideal tipin de sınırlarını aşarak, popüler sanat, natüralizm, sosyalist gerçekçilik, *avant-gardism*, iletişim araçları ve son olarak modernizm–siyasal olan ya da olmayan, genel nitelikte, tüm modernizm ile ilgili sorunları da kapsamına almaya başlamıştır. Günümüzde ise, bu tartışmaların temel nitelikteki temaları ve ilgi alanları Frankfurt Okulu tara-

fından, özellikle Herbert Marcuse tarafından, 1960'ların öğrenci hareketlerine ve savaş-karşıtı hareketlere aktarılmış; Brecht'in yeniden önem kazanması ise, *Tel Quel* grubu gibi siyasal modernizm topluluklarının da bu tartışmalardaki sorunlarla ilgilenmelerine, bunları önemsemelerine neden olmuştur.

Alman dışavurumculuk akımının üstünlüğü, bu akımın çağdaşı olan Fransa'daki gerçeküstücülüğün yapabileceğine oranla çok daha büyük ölçüde, Marksizmin içinde önemli bir tartışma konusunun gündeme gelmesini sağlamıştır. Bunun nedeni, gerçeküstücülerin yazdıklarının çoğunda, özellikle Breton'un yazılarında, gerçekçilik sorununun yeterince yer almamış oluşudur–her şeyden önce de, roman 'form'unun bu tartışmalarda daha en baştan bir yana terk edilmiş oluşudur. Gerçeküstücülerin en önemli karşıtı olan Jean Paul-Sartre –gerçeküstücülüğün râhle-i tedrisinden geçmemiş tek önemli yazardır Sartre ve onun ileri sürdüğü bağlanma *(engagement)* nosyonu Adorno tarafından, daha sonraları, siyasal estetiğin tam bir modeli sayılmıştır– için de realizm/modernizm ikilemi gündeme gelmemiştir. Fakat bunun nedeni, gerçeküstücülerin ele almayışındakinden farklı olmuştur. Sartre'ın genel olarak edebiyatın mahiyet ve işlevini ele alıp tartışırken *(Edebiyat Nedir?*'de) şiir 'form'unu ve lirik türü, daha en baştan, tartışma dışı bırakması bunun Sartre'daki nedeni olmuştur. Nitekim Fransa'da *nouveau roman* ve *nouvelle vague*, *Tel Quel* ve 'yapısalcılığın' temsil ettiği ikinci dalga modernizme (ya da, *post-modernizme*) dek, başka yerlerde gerçekçilik ile modernizmin ele geçirmek için tam bir acımasızlıkla aralarında yarış-

tıkları alan olan 'anlatı' *(narrative)* alanı bu iki anlayış arasında, işin başından itibaren, sanki dostça bir paylaşmayla bölüşülmüş gibi ikiye ayrılmış olarak kalmıştır. Romanı ve öyküyü içeren 'anlatı' sorunu bu kitapta sunulan metinlerde yeterince yer almamışsa, bunun nedeni, kısmen, Lukács'm en çok roman üzerinde durarak bu konuyu işlemesine karşılık, Brecht'in esas etkinlik alanının tiyatro oluşudur: Öte yandan, bu tartışmaların yapıldığı günlerden bizim zamanımıza gelene dek sinema filminin sanatsal üretimde giderek öneminin artmış bulunması da (Brecht ile Godard'ın hep yan yana adlarının geçmesi de bunu işaret ediyor) sanatsal ürünlerdeki iletişim aracının ve türün yapısal farklılıklardan geçmesinin, gerçekçilik/modernizm tartışmasının ikileminin bugün bu tartışmayı başlatanların bile akıl edemeyecekleri kadar önem kazanmasından önemli yeri olabileceğini düşündürüyor.

Dahası, estetik tarihi de gösteriyor ki Alman kültürü içinde Marksist tartışmalardaki en paradoksal dönüşlerden bazıları gerçekçilik kavramının kendi içindeki çelişkilerden; komedi ve trajedi, ya da lirik, epik ve dramatik gibi birbirinden farklı geleneksel estetik kategorilerin bu çerçeve içine oturtulmak istenmesinden ötürü olmuştur. Bu sonuncular –şu ya da bu felsefi sistem içinde bunlara hangi toplumsal işlevlilik yakıştırılmış olursa olsun– güzellik görüngüsü *(phenomenon)* ya da sanatsal oyun etkinliği dışında herhangi bir gönderme *(reference)* yapılmaksızın irdelenmesi ve değerlendirilmesi gereken tamamen estetik kavramlardır (geleneksel olarak bu kavramlar 'estetik'in içinde tecrit edilen ve kendi başına ayrı bir alan ya da işlev oluşturup

yüklenmesi gerekli görülen kavramlar olagelmiştir). Gerçekçilik kavramının yeni olan yanı ise, hem estetik nitelikte bir statü, hem de bilişsel *(cognitive)* nitelikte bir statü çağrışımında bulunmasıdır. Kapitalizmin yönetimi altında dünyanın bütün eski değerler sisteminden yoksunlaşmasının çağdaşı sayılması gereken yeni bir değer olan realizmin, kendisine amaç olarak, 'reel-olan'la bağlantılı yeni bir estetik deneyimini; yani, geleneksel olarak, gerçeklikle ilgili olmayan yargı yüzünden estetik deneyimin alanının dışında sayılan bilgi ve *praxis* alanlarıyla bağlantılı bir yeni estetik deneyimini benimsemiş bulunuşudur. Oysa, gerçekçiliğin biri estetik deneyim, diğeri ise bilgi ve *praxis* ile ilgili olan alanlarını aynı anda ele almak ve aynı özelliklerle değerlendirmek son derece zordur. Pratikte, gerçekçiliğin bilişsel işlevi üzerinde gereğinden fazla vurguda bulunmak, çoğu kez, sanatsal söylemin zorunlu olarak taşıdığı kurmaca niteliğinin *naive* bir biçimde reddine neden olmakta; hatta, siyasal militanlık adına, ikonalastik bir tutumla, 'sanata son verme' çağrılarına yol açmaktadır. Bu kavramsal gerilimin öteki kutbunda ise, Gombrich ya da Barthes gibi kuramcıların 'teknikler' üzerinde durup bunları vurgulamakta oluşları da, işi, realite 'illüzyonu'ndan ya da *effet de réel*'den (gerçeklik izlenimi'nden) söz etmeye vardırmakta; gerçekçilikteki 'gerçekliği' *(reality)* örtük bir biçimde görünüm derecesine indirmekte ve gerçekçi edebiyatın öteki edebiyatlardan kendini farklı sayarken dayanak aldığı kendi hakikat değerini ya da göndermesel karşılığını olumlamasını olanaksızlaştırmaktadır. (Lukács'ın son çalışmalarındaki saklı dramlarından biri de, şüphesiz, bu kuramcıların

yaptıklarını yapmakta gösterdiği hüner ve en ideolojik nitelikteki ya da en *formalistic* yazılarında bile, hiçbir zaman, yürümesi zor bu cambaz ipinden bütün bütüne düşmemiş oluşudur.)

Bütün bunlar, ne var ki, gerçekçiliğin tarih yönünden çağdaşı ve zıddı, ayrıca aynadaki diyalektik yansıması olan modernizm anlayışının kendi içinde, eşit derecede çelişkiler taşımadığı anlamına alınmamalıdır. Birçok bakımdan, gerçekçiliğin kendi içindeki çelişkilerle modernizmdeki çelişkileri yan yana getirip durumu incelemek çok öğretici olabilir. Şimdilik şunu söyleyebiliriz ki, gerek modernizmdeki çelişkiler ve gerekse gerçekçiliğin kendi içindeki çelişkiler, bunlar daha kapsamlı bir çerçeve içinde, tarihselciliğin kendi bunalımı çerçevesi içinde ele alınmadıkça ve diyalektik eleştirinin aynı anda birbirini karşılıklı olarak dışlayan iki ayrı düzeyde* (biri, gerçekçiliğin ve modernizmin lirik ya da komik gibi 'zaman'la ilgisi olmayan soyutlamalar yaptığı 'mutlak' düzey; diğeri ise, her ikisinin de amansız bir biçimde antiküryen bir *nomenclature*'ün terminolojinin dar ölçülerine geri dönüştüğü ve geçmişteki akım ya da hareketlerle ilgili olarak belirli bir kullanımla sınırlandırıldığı göreli düzeyde) olağan dil işlevini yüklenmeye çalıştığında karşı karşıya kalacağı ikilemler arasında konumlandırılmadıkça tam olarak değerlendirilip anlaşılamayacaktır. Ayrıca, unutulmamalıdır ki, dil kendi terimlerinin diyalektik bir biçimde, yani, arkeolojik bir geçmiş karşısında göreli, bazen hatta sönmüş, unutulmuş kavramlar olarak; günümüzde bile güçsüz-

* *Registers* karşılığı olarak kullanıyorum. (ü.o.)

leşmiş, fakat hâlâ mutlak istemlerde bulunabilen bir dil olarak kullanılması girişimine kolay kolay boyun eğmez.

Bu arada, yapısalcılık-sonrası tartışmalar gerçekçilik/modernizm tartışmalarına yeni bir parametre –öykü anlatma *(narrative)* ya da tarihçilik sorunu gibi– ekledi. Bu yeni ölçüt, başlangıçtaki tartışmalarda da örtük olarak yer alan, fakat açıkça adı konmadan tartışılmış bulunan bir ölçüt olmuştur. Foucault, Derrida, Lyotard ya da Deleuze gibi yazarların realizm kavramını eski bir felsefi kavram olan *mimesis*'e bir değer olarak katıp bunun içinde ele almaları gerçekçilik/modernizm tartışmalarının, bu kez 'temsil'in ideolojik etkilerine Platoncu bir saldırı olarak bir kez daha yeni baştan biçimlendirilmesine yol açmıştır. Bu yeni (ve eski) felsefi polemikte, ilk tartışmaların can alıcı sorunları beklenmedik bir biçimde yeniden yeşermiş ve vaktiyle büyük ölçüde siyasal nitelikteki bu sorunlar metafizik (ya da anti-metafizik) sonuçlara da yol açacak biçimde tartışılmaya başlamıştır. Bu yeni felsefi tartışmalardaki savunma olanaklarını artırmayı amaç edinmiştir. Benim kişisel görüşümce, temsil konusundaki bu saldırıları ve genel olarak son dönem yapısalcılığının vereceği sonuçları tam olarak anlayabilmemiz için, bu görüşteki çalışmaları ve yapıtları ideoloji teorisinin alanı içinde konumlayıp ele almamız gerekmektedir.

Şurası açıkça görülüyor ki, gerçekçilik/modernizm tartışması, daha en başından bunlardan belirli birinin kazanacağı biçimde programlanacak olursa, ilgi çekiciliğini yitirmektedir. Brecht-Lukács tartışması, bu iki karşıt görüşün eşit ağırlıkta ve eşit olgunlukta savunu-

labildiği; her ikisi de çağdaş Marksizmin gelişmesine benzersiz katkılarda bulunmuş, biri çok büyük bir sanatçı ve belki de Marksist hareketin yetiştirdiği en önemli edebiyat ve yazın adamı, diğeri ise tüm Alman felsefe geleneğinin mirasçısı ve çağımızın bir disiplin olarak estetiğe kendine özgü bir önem kazandırmış en önemli filozofu olan iki düşünürün yer aldığı ender tartışmalardan biri olmuştur. Brecht'in daha üstün bulunmaya başladığı;[1] Brecht'in *plebce* üslubunun ve Şvaykçı özdeşleşmelerinin Lukács'ın bir türlü üzerinden atamadığı 'mandarin' kültürüne oranla daha çekici bulunduğu doğrudur.[2] Bu yeni değerlendirmelerde Lukács'a tipik bir profesör, tipik bir revizyonist ve tipik bir Stalinist gözüyle bakılmaya; ya da daha genel bir anlatımla, Marx'ın kendi çağdaşı olan radikal düşünürler arasında Hegel'in nasıl değerlendirildiğini anlatırken söylediği gibi, "Lessing'in zamanında Spinoza'ya 'Köpek ölüsü' muamelesi yapan cesur Mosses Mendelssohn" gibi bakılmaya başlanmıştır.

Lukács'ın dışavurumculuk tartışmalarını, tutup, gerçekçilik üzerine tartışmalara dönüştürmesi ve dışavurumculuğu savunanları böylece kendi savaş alanında, kendi koşullarına göre bir tartışmaya girmeye mecbur etmesi Lukács'ın karşıtlarını çok kızdırmıştır. Bu,

---

1 Bkz.: "Werner Mittenzwei; Die Brecht-Lukács Debatte; Das Argument 46 (Mart Egini Lunn, Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukács" *New German Critique*, 3 (Sonbahar 1974) 12-44; ve biraz daha öncelerden bir inceleme için, Die Linkskur (1928-1932), Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie-Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied, 1971.

2 Bkz: Lunn, A.g.m. s. 16-18.

anlaşılması kolay bir durumdur (Brecht'in bu açıdan duyduğu öfke, bu kitapta sunulmuş bulunan yazısında açıkça görülmektedir). Öteki yandan, Lukács'ın felsefeden gelip de, sanatla ilgili bu tartışmalara karışıp söz alması, onun 20. yüzyıl Marksizminde en önemli düşünür durumuna gelmesine neden olmuştur. Özellikle, yaşamı boyunca devrimci bir harekette edebiyatın ve kültür sorunlarının son derece önemli roller oynayacağı görüşünde ısrarının bunda büyük etkileri olmuştur. Bu alanda Lukács'ın en büyük katkısı ise, hiç şüphesiz, siyasal içeriği ve o zamana kadar salt formel bir estetik olgusu sayılagelmiş ideolojik içeriği anlayıp kavramamızı sağlayacak bir dolayımlar teorisi geliştirmesi olmuştur. Bunun en ünlü örneklerinden biri, Lukács'ın natüralizmin statik betimlemelerini şeyselleşme *(reification)* açısından açımlaması *(decoding)* olmuştur.[3] Ne var ki, Brecht'in Lukács'ın yöntemini *formalistik* bulmasının sorumlusu da geleneksel içerik çözümlemesi yönteminin eleştirilmesini ve reddini öngören bir yöntem olan bu inceleme ve değerlendirme anlayışı olmuştur. Brecht, 'formalistik' demekle Lukács'ın bir sanat yapıtının salt *(purely)* formel olan özelliklerinin *(properties)* oluşturduğu bir protokolden sanatçının/sanat ürününün siyasal ve ideolojik konumunun çıkarsanabileceğine, bunun olanaklılığına kayıtsız şartsız inanabilmesini kastetmiş bulunuyordu. Brecht'in bu değerlendirmesi, onun bir tiyatro adamı olmasından kaynaklanmaktaydı. Bu durumda Brecht'in dolayımlama nosyonuna karşı açılan kampanyaya katılanlardan biri olduğunu

[3] Bkz: özellikle, *"Narrate or Describe?"* Lukács'ın *Writer and Critic* kitabında, Londra, 1970 baskısı.

söyleyebilir miyiz? Brecht'in Lukács'taki formalizme yönelttiği bu eleştiriyi (sorunu onun bu konudaki ölçüsü diyebileceğimiz *Plumpes Denken* sözleri açısından düşünürsek) felsefi olmaktan çok, pratik ile ilgili bir eleştiri; bu tür, ideolojik analizlerde hep görülen, sürekli idealizmden yana eğilimlere, entelektüellerdeki dışsal bir doğrulanmaya *(verification)* gerek duymayan yöntemlere olan profesyonel tutkuya karşı bir uyarı saymak belki daha doğru olacaktır. Bu durumda ise iki tür idealizmden söz edilebilir: Birisi her 'din'de, metafizikte ya da körü körüne kabullenmede rastlanan sıradan idealizm; diğeri ise, zihinsel emek ile bedensel emeğin bu denli birbirinden uzak düştüğü bir dünyada bilim idealinin tam da kendi içinde barınabilen Marksizmin kendi bünyesindeki baskılanmış ve bilinçaltı idealizm tehlikesi. Bu tehlikeye karşı ne entelektüelleri, ne de bilim adamlarını yeterince uyarabilme olanağı bulunabiliyor. Bunun yanında bir başka nokta ise, Lukács'ın dolayımlama üzerine yazdıklarının, bunlar kimi zaman çok geliştirilmemiş şeyler olarak kalmış olsa bile, değişik bir açıdan okunacak olduklarında, günümüzdeki ideoloji analizlerine verilecek ilk örnekler sayılabileceğidir; bunların, psikanalizin ve semiyotik bulgularını özümsemiş, metni, karmaşık ve simgesel bir ideolojik edim olarak ele almak için elverişli duruma getirilmiş bir model içinde ele almaya çalışan günümüzdeki örneklerinin öncüleri sayılabilecek yazılar oluşudur. Lukács'ın yaptığı bu çalışmalara pek de uygun düşmeyen 'formalizm' açısından yapılan eleştirinin, günümüzde yapılacak araştırma ve spekülasyonlarda üzerinde durulması gereken pek çok yanları vardır.

'Formalizm' iddiası Brecht'in, Lukács'ın tutumuna karşı yönelttiği eleştirinin çeşitli yanlarından yalnızca biridir. Bunun zorunlu sonucu ise, Lukács'ın, benimsediği yönteme dayanarak ileri sürdüğü, ideolojik yargılarına karşı gösterilen olumsuz tutum oluyordu. Bunun asıl ortaya çıktığı konu ise, o sıralar, Lukács'ın dışavurumculuk ile sosyal-demokrasi içindeki (özellikle USPD içindeki) eğilimler, hele hele faşizm arasındaki ilişkiler olduğu yolundaki suçlamaları: Almanya'dan kaçan yazar ve sanatçılar arasında tartışmalara yol açan ve Ernst Bloch'un bir makale ile karşı çıkıp ayrıntılı bir biçimde reddettiği görüşleri oluyordu. Kuşkusuz Marksizm için hiçbir şey metnin ya da entelektüel bir nesnenin boynuna sınıfsal bir 'yafta' asılıp (çoğunlukla bu yaftaya 'küçük burjuvaca' diye yazılırdı) karalanması kadar itibar kırıcı olamazdı ve, buradaki örneği ile, Lukács'ın suçlamalarını affettirmeyi ne denli istese de, hiç kimsenin hoş gösteremeyeceği bir durum söz konusu idi – *Die Zerstörung der Vernunft*'taki bu yazısı, gerçekten, Lukács'ın en saldırganca yazısı idi. Ne var ki, sınıfsal bir nitelik yakıştırmaktaki kötü niyetine karşın, bunca tepki göstermeyip, yazının üzerinde biraz daha durmak gerekirdi. Gerçekten, ideolojik analiz yapılacaksa, "en son kertede, belirleyici durumdaki" toplumsal sınıf kavramından da söz etmek gerekiyordu. Lukács'ın yaptığı ideolojik analizin yanlış olan yanı, yeterince açıklıkla gösteremeden ve ikide bir sınıfsal bir köken yakıştırmasından değil; daha çok, bir sınıf ile, onun ideolojisi arasındaki ilişki konusunda yeterince geliştirilmemiş ve kesintilerle dolu bir uslamlama yapmasından ileri geliyordu. Bunun en açık örneği ise,

Lukács'ın en 'yıpranmış' kavramlarından biri olan "dekadans" kavramı –sık sık faşizm ile bağlantılı bir olgu diye nitelendirdiği, en çok da, ısrarlı bir biçimde modern sanatı ve genel olarak edebiyatı suçlamak için kullandığı bu olguya ilişkin "dekadans" kavramı– oluyordu. Dekadans kavramı, geleneksel ideoloji analizlerindeki "yanlış bilinç" kavramının estetik alandaki eşit anlamlı karşılığı oluyordu. Her iki kavram da aynı yetersizlikten 'malul' idi –her ikisi de kültür dünyasında ve toplum yaşamında artık *(pure)* bir 'yanlış'ın olabileceği varsayımma dayanmakta idi. Başka bir anlatımla, her ikisi de, hiçbir içerik taşımayan ve bu yüzden zamanının 'önemli' sorunları karşısında ilgisiz kalabildiği için suçlanmayı hakketmiş bir sanat eserinin ya da bir felsefe sisteminin olabileceğini varsayıyordu. 1920'lerin ve 1930'ların siyasal sanatının ikonografisinde bu tür vurdumduymaz ve kabahatli dekadans aylak zenginlerin keyif için kullandıkları bir şampanya kadehi ya da melon şapka gibi bir şey idi ve dünyayı hiç bitmeyen, art arda yinelenen bir gece kulübü eğlencesine döndürmeye yarıyordu. Oysa ki, Scott Fitzgerald ve Drieu La Rochelle bile bu anlatılanların çok ötesinde idiler ve bizim, psikanalizin çok daha gelişkin analitik kavramları aracılığı ile –özellikle baskılamada, ret ya da *Verneinuna* kavramları ile– bugün vardığımız çok daha yetkin anlayış içinde baktığımızda, Lukács'ın modernizme karşı olan olumsuz tutumunu paylaşmak isteyenlerimiz bile, toplumsal içerikten en yoksun gibi görünen 'modernist' sanat ürünlerinde dahi, bastırılmış *(repressed)* bir toplumsal içeriğin bulunduğunu teslim edecektir. Modernizmin, bu durumda, toplumsal içerikten kaçınmaktan çok

–hele bizler gibi, tarih önünde 'telin edilmiş' ve yaşamının en kişisel olan yanları bile toplumun etkilerine açılmış bir çağ için bunun ne denli olanaksız bir şey olduğu açıktır– bu toplumsal içeriğin, belirli derecede bir netlikte görebileceğimiz özgül çerçeveleme teknikleri ile denetim ve yönetim altına alınmasına; tam da kendi 'form'u içinde, bu içeriğin gözlerden uzak tutulmasına yönelik bir çaba olduğu anlaşılacaktır. Böyle olunca da, Lukács'ın 'dekadan' sanat ürünlerine ilişkin olarak vardığı sonul yargının da, bu ürünlerin içindeki toplumsal ve siyasal içerik açısından yeniden incelenip sorgulanması gerekmektedir.

Lukács'ın sanat ile ideoloji arasındaki ilişki konusundaki görüşündeki temel yetersizlik, sonul açıklamasını, Lukács'ın siyasetinde bulmaktadır. Lukács'a sık sık atfedilen 'Stalinciliği', daha yakından irdelenecek olursa, iki ayrı sorun açısından ele alınabilir. Lukács'ın bürokratik aygıtlarla kafaca uyuştuğu ve bir tür yazınsal terörizm uyguladığı (özellikle, Proletkult gibi siyasal modernistlere karşı) yolundaki iddialar, onun, 1930'larda ve 1940'larda Moskova'daki daha sonraları Jdanovculuk denecek olan anlayışa karşı direnişi anımsandığında havada kalmaktadır. Jdanovculuk Lukács'ın, en az 'Batı'daki modernizm kadar karşıtlık duyduğu, ama buna yönelttiği eleştiriler kadar serbestçe eleştiriler yöneltemediği bir toplumcu-gerçekçilik anlayışının şifre adı oluyordu. Bunda haklı idi: Modernizmin simgesel teknikleri ile, fotografik natüralizmin 'ham dolayımsızlığı' arasındaki yapısal ve tarihsel benzerlik, Lukács'ın en parlak diyalektik saptamalarından biri sayılmalıdır. Kendisinin, "tarih'e duhuliye bileti"

dediği parti üyeliğinin hiç kesintisiz sürebilmesine gelince, Lukács'ın kuşağından olan Korsch ve Reich gibi birçok yetenekli muhalif Marksistin trajik sonları ve heder edilmiş yetenekleri gözönünde tutulacak olursa, Brecht gibi, Lukács'ın da bunda düşündüğü bir şeyler vardı demek gerekiyor. Lukács'ın görüş ve tutumlarının önemli sorun oluşturan yanı, onun estetik kuramındaki 'popüler cephe yanlısı' öğelerdir. Modernist öznelcilik ile, oldukça ağır basan bir nesnelci natüralizm arasında resmî bir köprü sayabileceğimiz, Aristocu bir orta yol stratejisi de diyebileceğimiz Lukács'ın bu anlayışı hiçbir zaman fazla bir entelektüel heyecanla karşılanmamıştır. Lukács'ın en ateşli tilmizleri bile, bunun heyecanını duyumsayamamışlardır. Devrimci güçler ile burjuvazinin ilerici kesimleri arasındaki siyasal ittifak sürdüğü müddetçe, Lukács'ın 1928-29 "Blum Tezleri"nde savunduğu politikaya benzer bir politikayı savunabilen, geç de olsa, Stalin olmuştur. Bu politika, herhangi bir sosyalist devrimin öncesinde, Macaristan'daki faşist diktatörlüğe karşı ilk aşama olarak demokratik bir devrimi öngörüyordu. Günümüz açısından anti-faşist ve anti-kapitalist stratejiler arasındaki bu farklılık, askerî rejimlerin ve 'olağanüstü hal rejimlerinin' tüm bir 'özgür dünya' yüzeyinde geniş alanlara yayılıp 'vak'a-i adiye' durumuna geldiği içinde bulunduğumuz dönemde, çok daha dikkat isteyen ve ilk bakışta ilgi çekici gelmeyen bir siyasal program gibi görünmektedir. Bu 'olağanüstü hal rejimleri', gerçekten, eşikte bir toplumsal devrim varmış gibi çoğalmış bulunmaktadır. İçinde bulunduğumuz perspektif açısından, terimin en geniş anlamıyla tüm iletişim

teknolojisinden (ulaşım şebekesinden, otobanlardan, radyodan ve televizyondan) görülmedik bir biçimde yararlanan ve karizmatik bir önderi de olan nasyonal sosyalizm deneyiminin tarihsel koşulların geçici ve özgül bir kombinasyonu olduğu, böyle bir şeyin artık denenmesine gerek kalmadığı anlaşılıyor. Bugünkü rejimler kendilerine faşizmden farklı bir görünüm kazandırmak için parlamentarizm ile, rutin duruma getirdikleri işkenceyi ve kurumsallaştırdıkları toplumsal hareketleri bastırma tekniklerini kendilerince bir uyuma kavuşturmuş bulunmaktadırlar. Çokuluslu şirketlerin ve onların 'dünya sistemi'nin egemenliği altında, artık, *progressive* bir burjuva kültürünün oluşması, oluşabilmesi bile çok kuşkuludur. Bu ise, Lukács'ın estetiğinin tam da temellerinde açılmış bir gedik demektir.

Son olarak, bizim dönemimizde Lukács'ın çalışmaları ile ilgilenilmesinin nedeni, öyle görünüyor ki, Brecht'in eleştirdiği türden bazı yönlerden farklı belirli bir sanat üretimini öngören yazınsal bir edebiyat diktatörlüğünün izlerini arama çabasıdır. Günümüzde Lukács üzerine yapılan polemiklerde belirli bir artistik stilden çok, belirli bir eleştirel yöntem, bir partizan olarak Lukács konu alınmakta; onun çalışmaları, bu tartışmaların havası içinde, tilmizlerince de, karşıtlarınca da eski tarz içerik çözümlemesinin başyapıtı sayılmaktadır. *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin yazarının Marksist estetikten de önceki günlerin Belinsky ve Çernişevski'lerine benzer birine dönüştürülmesi acı bir şaka oluyor. Lukács'ın eleştiri pratiği, gerçekte, sanat türlerini kendisine temel almaktadır ve çeşitli yazınsal söylem formlarının dolayımlamalarına önem veren bir eleştiri olmaktadır. Bu nedenle, Lukács'ın eleştiri anlayışının *naive*

mimetik yaklaşımın bir benzeri olduğunu; bize, bir romanın olay ve kişilerine, 'reel' olaylara ve kişilere bakar gibi bakabileceğimiz yolunda bir şeyler söylediğini düşünmek yanlış olacaktır. Diğer yandan, Lukács'ın eleştiri pratiği, son kertede, 'realitenin temsili'nin tam ve sorunsal olmayan bir temsil olduğu görüşüne varan bir eleştiri pratiği olduğu için, Lukács'ın gerçekçiliğinin, daha yakın zamanlarda yaygınlaşan ve anlatı metnini gösterenlerin özgür oyunu olarak ele almayı savunan yöntemlere aykırı düştüğünü çekinmeden söyleyebileceğimiz belgeci ve toplumbilimsel yaklaşımlara yardımcı olacak nitelikler taşıdığını düşünebiliriz. Ne var ki, birbiri ile uyuşması olanaksız görünen bu iki tutum, *hermeneutic* (yorumsamacı) sürecin kendisinin farklı ve birbirinden ayrı 'moment'i olarak da ele, alınabilir; birisi, roman formunda temsilin yoğunlaştırılabileceği, bulunabileceği yolundaki *naive* 'inanç'; diğeri ise, kendisinin içinde tüm bir dilin temsil ettiğini iddia ettiği şey ile –'dil'in yerine konulanlar ile, yer değiştirmişlikleri ile– arasındaki gerekli mesafenin irdelenip ortaya konulabileceği deneyimi 'ayraç' içinde tutmayı gerekli gören anlayış. Yani, kısacası, Lukács bu çok özel yöntembilimsel çatışmalarda yalnızca ortalığı heyecanlandırmaya yarayan bir konu olarak ele alındığı sürece, çalışmalarının bir bütün olarak değerlendirilmesi de yakın gelecekte mümkün olmayacağa benzemektedir.

Bu arada, Brecht'e gelince, onun söylediklerini bugünün insanının ilgilenimleri açısından bir kez daha yazmak daha kolay. Onun söyledikleri bize daha dolaysız ve dolayımsız olarak sesleniyor. Brecht'in, Lukács'ın formalizmine yönelttiği eleştiriler, gerçekçilik konusunda çok daha gelişkin ve ilgi çekici olan bir estetik

anlayıştır. Günümüz açısından önem taşıyan kimi özellikleri üzerinde durmamızda yarar olan bir anlayıştır. Brecht'in estetiğinin ve gerçekçilik sorununu ele alış biçiminin en belirgin özelliği, çağdaş Marksizmdeki çok daha bilimsel nitelikteki bilim adamlarının (örneğin Althusser ve Colletti'nin) bilim anlayışı ile özdeş saymamız doğru olmayan bir bilim anlayışı ile sıkı sıkıya bağlantılı oluşudur. Bu sonunculara göre, bilim epistemolojik bir konsepttir, bir soyut bilgi 'form'udur ve Marksist bir 'bilim'e düşen iş bilim tarihi yazımcılığındaki *(historiography of science)* yakın yıllarda kaydedilen gelişmeler –Koyré, Bachelard ve Kuhn gibi bilim adamlarının bulguları– ile bağlantılı bir iş olmak durumundadır. Oysa, Brecht için, 'bilim', bir deneyim, pratiğe yönelik ve bedensel çalışmaya da açık bir iş olan yanı, yalnızca bir bilgi ve epistemoloji olan yanından çok daha büyük bir önem taşıyan bir etkinliktir. Brecht'in 'bilim' denildiğinde düşündüğü, görmek istediği şey, bilimsel dildeki 'episteme'ler ya da 'paradigmalar'dan çok, popüler mekanikten, teknolojiden, evlerdeki basit kimyasal ilaç ve gereçlerden, Galileo'nunkine benzer bakım ve onarım bilgisinden oluşan bir 'ideal'dir. Brecht'in bu bilim anlayışı onun için bedensel çalışma *(activity)* ile zihinsel çalışma arasındaki farklılığın ve bundan kaynaklanan temel işbölümünün (en azından işçi ile entelektüel arasındaki uzaklığın) ortadan kaldırılmasında bir araçtır. Bu anlayış dünyayı bilmek ile dünyayı değiştirmeyi yeniden bir araya getiren ve aynı zamanda da *praxis* idealini üretim kavramı ile birleştiren bir bilim anlayışıdır. Böylece, 'bilim' ile pratiğe yönelik, değiştirime yönelik etkinlik arasındaki bu yeniden-birleşme, dünyayı "sürecini kendi içinde bir mut-

luluk ve haz kaynağına dönüştürmekte" (az sonra göreceğimiz gibi, Brecht ve Benjamin'in kitle iletişim araçları konusundaki analizleri üzerinde de etkide bulunmakta); ve Brechtçi bir estetiğin inşaasında en önemli adım olmaktadır. Çünkü, bu estetik 'gerçekçi' sanata oyun ilkesini ve Lukács'ın dünyanın olması gerektiği gibi, yansıtılmasını bir görev sayan, göreli olarak daha edilgin ve bilişsel estetiğin önem vermediği gerçek estetik doyumu yeniden kazandırmaktadır. Bu anlayış, çağlar boyu sürmüş bulunan didaktik sanat teorisindeki ikilemi de (öğretsin mi, mutluluk mu versin?), böylece; bir çözüme ulaştırmakta; 'bilim'in bir denemeye ve oyuna dönüştüğü, bilmenin de, yapmanın da, aynı biçimde birer üretim formu olduğu ve kendi başlarına birer erek olabildiği bir dünyada, öğrenme ile, haz ve mutluluk bulmanın artık birbirinden ayrı düşmeyeceği didaktik bir sanatın tasarımlanabilmesini olanaklı kılmaktadır. Brechtçi estetikle, gerçekten, realizm *'idea'*sı yalnızca artistik ve formel bir kategori olmaktan çıkmış; sanat yapıtının gerçeklik ile olan ilişkisini yöneten, sanat yapıtına karşı belirli bir tutumu yansıtan bir nitelik kazanmıştır. Gerçekçilik anlayışı, artık, maddi dünyaya karşı da, eskimiş toplumsal kurumlara karşı da etkin, tecessüse dayanan, deneyci, boyun eğmez –tek kelime ile 'bilimsel' bir tutumu öngörmekte; 'gerçekçi' sanat yapıtı da, bu nedenle, aynı tutumu destekleyen ve yaygınlaştırmak isteyen, üstelik bunu düz ya da mimetik bir tarzda ya da yalnızca bir öykünme biçiminde yapmakla da yetinmeyen bir sanat yapıtı olmuş bulunmaktadır. Hakikaten de, 'gerçekçi' sanat yapıtı 'gerçekçi' tutumların ve deneyci tutumların yalnızca sanat ürününün içindeki karakterler ile bu ka-

rakterlerin kurmaca gerçeklikleri arasında değil, ama okuyucu kitlesi ile sanat ürününün kendisi arasında, hatta yazar ile onun kendi malzemeleri ve teknikleri arasında da aranıp ortaya konulmasını amaç edinmiş bir sanat ürünüdür. Böyle üç boyutlu bir 'gerçekçilik' uygulamasının, geleneksel mimetik sanat yapıtının yalnızca temsil esasına dayanan kategorilerini yıkıp yok etmeye yönelik olduğu açıktır.

Görülüyor ki, Brecht'in 'bilim' anlayışı, sözcüğün geniş anlamı ile düşünecek olursak, genel anlamda "yabancılaşmamış emek" kavramına da içinde yer vermektedir. Bloch'a yakışacak olan bir anlatımla, yabancılaşmayı ve işbölümünü geçip ardında bırakabilmiş bir dünyanın doyum sağlayıcı ve yeniden-birleşmiş *praxis*'i için amblem sayılabilecek bir 'bilim' konseptidir Brecht'teki. Brecht'in bu yaklaşımındaki özgün olan yanı, ondaki bilim anlayışı ile, özellikle burjuva edebiyatında bu ütopyacı işleve her zaman sahip olabilmiş, çok daha alışılmış bir anlayış sayabileceğimiz geleneksel sanat ve sanatçı imgesi ile yan yana getirdiğimizde daha net olarak değerlendirip yargılayabilmekteyiz. Öte yandan, Brecht'in bilim anlayışının bizim bugünkü koşullarımızda değerli bulunup bulunamayacağını ya da İkinci Sanayi Devrimi dediğimiz bugünkü durumumuz karşısında Brecht'in 'bilim'e bakışının görece ilkel bir dönemi dile getirmiş sayılması gerekip gerekmediğini de düşünmeliyiz. Bu perspektif içinden baktığımızda, Brechtçi 'bilim' hayranlığı, Lenin'in komünizmi betimlerken söylediği "Sovyetler artı elektriğe geçiş" sözlerini ya da Diego Rivera'nın heybetli Rockefeller Centre duvar resmindeki (Bellas Artes için yeniden resmedilmiştir) küçük evren ile büyük evrenin kesiştiği yerde 'Yeni

Sovyet İnsanı'nın yaratılış olayını kavrayıp kendi ellerine alışını çağrıştırıyor.

Brecht'in düşüncesinde Lukács'ın formalizmini suçlayışı ve didaktik sanatta bilim ile 'estetik'in birliği anlayışının yanı sıra, belki de en etkili olan, üçüncü ve dikkate değer bir boyut daha var. Bu, hiç şüphesiz, Brecht'in en önemli nosyonlarından biri olan *Verfremdung*'dur. Günümüzde siyasal modernizmin kuramsal çalışmalarında, örneğin 'Tel Quel Grubu'nun[4] çalışmaları gibi çalışmalarda en çok üzerinde durulan "yabancılaşmaya karşı yabancılaştırıcı etki" *[estrangement]* nosyonu olmaktadır. Yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma uygulaması –olayların ve 'şey'lerin, onlardaki doğal ve değişmez gibi görünen şeylerin tarihsel olduğunun, bu nedenle de devrimci bir değişmeye açık olduğunun kavranabilmesini sağlayacak biçimde sahnelenmesi– geçmiş yıllardaki politik sanatın çoğu kez içinden kurtulamadığı ajitasyoncu didaktizmin tıkanıklığına karşı bir çıkış yolu sayılmıştır. Ayrıca, Brecht'in bu nosyonu, modernizmin başat ideolojisinin (Rus formalistlerindeki "tuhaf ve yabancı kılmak", Pound'daki "yeni bir şeye dönüştürmek", modernizmin, sanatın amacının algılamalarımızı değiştirmek olduğunu kabul eden bütün çeşitlerinin) yeniden ele alınıp değerlendirilmesini ve devrimci bir politika açısından maddeci bir temele dayanacak biçimde yeniden kurulmasını sağlamıştır. Günümüzde, geleneksel gerçekçilik –Lukács'ın savunduğu ilkeler ve toplumcu-

---

[4] Brecht'in bu modernizmine verilebilecek yetkin ve kendi kendini eleştirecek kadar da dikkatli bir çalışma örneği olarak bkz.: Colin McCabe, *"Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses"*, *Screen XV*, 2 (Yaz, 1974), s. 7-27.

gerçekçi eski tarz siyasal yaşam– çoğu kez klasik yansıtma *(representation)* ideolojilerinin ve 'kapalı form' uygulamasının bir uzantısı olarak kabul edilmekte; buna karşılık, burjuva modernizmi –Kristeva'nın buna örnek diye gösterdikleri Lautréamont ve Mallarmé oluyor– eski biçimsel değer ve uygulamaların üzerinde düşünmemize olanak tanıdığı, bu nedenle de [burjuva modernizminin örneği olan sanat ürünleri kendilerini Ü.O.] 'açık metin' kılabildiği için, bunu yaptığı oranda, devrimci sayılmaktadır. Bu siyasal modernizm estetiğine çeşitli yönlerden karşı çıkılabilir. Adorno'nun bu modernizm estetiğine benzer görüşleri ile ilgili olarak, ilerki sayfalarda Adorno'nun bu görüşlerini tartışırken bizim de önemli bir itirazımız olacak. Ne var ki, Brecht'in görüşlerini bu tür bir siyasal modernizm ile aynı kefeye koymak yanlış olacaktır. Bunun yanlışlığının nedeni, *Soyut Resim Üzerine'* nin[5] yazarı Brecht'in de, tıpkı Lukács gibi, tümüyle biçimsel deneyimlere karşıt bir tutum takınmakta oluşu da değildir. Buradaki bu sözlerini tarihsel bir yanlışlık, onun kuşağına ait bir yanlışlık ya da Brecht'in kişisel beğenisinin sınırlılığını dile getiren bir yanlışlık sayabiliriz. Bunlardan çok daha önemli olan, Brecht'in Lukács'ın edebiyat analizlerindeki biçimselciliğe karşı giriştiği saldırının, siyasal modernistlerin

---

[5] "Komünist olduğunuzu, insanların yaşanmaya değer olmaktan çıkmış bir dünyayı değiştirmek istediğini söylüyorsunuz... Oysa, gerçekte egemen sınıfın hizmetkârı olduğunuzdan değil midir ki, maddesel şeyleri bile görülmez, anlaşılmaz kılıyorsunuz. Çünkü, efendilerinizin asıl yanıtlaması gereken şeyler hep bu maddelerin dünyasında ve bu mücadele de maddî şeyleri ilgilendiriyor." *"Über gegenstandslose Malerei"*, bkz.: *Schriften zur Literatur und Kunst*, II. Frankfurt, 1967, ss. 68-69.

açık ya da kapalı 'form'lar, 'doğallık', sanat ürününde kendisinin üretimine ilişkin izlerin ortada kabaca durmaması gibi birkaç ölçütü temel alarak yaptıkları Brecht'inkinden çok farklı nitelikteki ideolojik değerlendirmeler (devrimci/burjuva) ile ortak yanlara sahip olması idi. Örneğin, doğal olana inanç ideolojik bir tutumdu. Burjuva sanatı çoğunlukla bu inancı savunuyor; bunu yalnızca içeriği ile de değil, ama biçim anlayışı ile de sürdürüyordu. Oysa, bugünkünden farklı tarihsel koşullarda doğa *'idea'*sı bir zamanlar gerçekten devrimci işlevi olan değiştirimci bir kavram olabilmiş ise de, kapitalizmin doğal-sonrası bugünkü dünyasında 'doğa'ya ilişkin bu kategorilerin yeniden böyle eleştirel bir işlev edinip edinemeyeceğini ancak somut tarihsel ve kültürel konjonktürün analiz edilmesi ile kestirebiliriz.

Bu nedenle, Brecht'in ve Lukács'ın, Marksist estetik ve Marksist gerçekçilik konusunda yargı ya da tercihlerini ifade ettikleri günlerden bugüne kadar kapitalizmin ve onun kültürünün geçirdiği çok önemli değişikliklerin üzerinde durmamızın zamanı gelmiş bulunuyor. Nazizmin geçici bir dönem mi, değişik bir görünümle kalıcı bir değişim mi olduğu konusunda yukarda söylediklerimiz –ki bunlar Lukács'ın düşüncelerinden pek çoğunun yeniden gözden geçirilmesini bir zorunluluk haline getirmiş bulunuyor– Brecht'in görüş ve savlarının da yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu açıdan en çok üzerinde durmamız gereken ise, Brecht'in estetik anlayışı ile, kitle iletişim araçları ve bu araçların devrimci olan hakları konusunda Walter Benjamin ile benzer bir anlayış içinde yaptığı analizler –bunları, en geniş ölçüde Benjamin'in "Mekanik Yeni-

den-Üretim Çağında Sanat Yapıtı"[6] makalesinde buluyoruz– olmaktadır. Bunun nedeni, Brecht ve Benjamin'in bizlerin bugün estetik ile ilgili olarak neyi düşünsek hep gelip dayandığımız bir sorun olan kitle kültürü ya da kitle iletişim araçları kültürü ile, ancak belirli bir azınlığa erişebilen 'seçkinler' modernizminin oluşturduğu iki seçenek arasında giderilmez bir uçurumun bulunuşu sorunu ile bizim kadar umutsuz (katı/taşlaşmış) bir biçimde karşılaşmamış olmalarıdır. Tersine, Brecht ve Benjamin iletişim teknolojisinin devrimci bir yönde yeni kullanım olanakları getirdiğini düşünebilmişlerdir. Öyle ki, sanatsal tekniklerde kitleleri siyasal yönden etkinleştirmek ve 'didaktik' amaçlar için çok büyük yenilikler, çok büyük gelişmeler olacağını umabilmişlerdi. Günümüzde bizlerin tam bir modernizm uygulaması saydığımız 'montajın' etkileri konusundaki düşünce ve arayışları buna örnek gösterilebilir. İşte, bu yüzdendir ki, Brecht'in 'gerçekçilik' anlayışını bizlerin bugün tam olarak değerlendirebilmemiz için, Brecht'in kendi yönünde bir sanatçının gelişkin ve modern iletişim teknolojisini en geniş popüler kitlelere seslenebilmek için kullanabileceği düşüncesinde olduğunu göz önünde tutmamız gerekmektedir. Öte yandan, göz önünde tutmamız gereken ikinci nokta, kitle iletişim araçlarının gündeme geldiği o yıllarda nasıl nazizm de göreli olarak bugünkünden oldukça daha basit ve gelişmemiş idi ise,

---

[6] *Iluminations*, Londra, 1970. Ayrıca, *"The Author as Producer"*, *Understanding Brecht*, Londra, 1973. Kitle iletişim araçları konusunda son köktenci nitelikte kuramsal gelişmeler için de, bkz.: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied*, 1962; Hans-Magnus Enzensberger, The Consciousness Industry, New York, 1974; Oskar Negt ve Alexander Kluge, *Öffenlinchkeit und Erfahrung*, Frankfurt, 1973.

Benjamin'in nazizme karşı ileri sürdüğü kültürel stratejinin de, bugünün koşulları açısından, oldukça basit ve yetersiz kalmış bulunmasıdır. Bu durum, Benjamin'in sanatın teknik olarak (ve teknolojik yönden) ne denli 'gelişkin' olursa, o denli devrimci bir sanat olabileceği yolundaki görüşleri için özellikle önem taşımaktadır. Bugünün gitgide "total sistem"e* dönüşen kitle iletişim araçları toplumunda, ne yazık ki, Benjamin'in iyimserliğini paylaşmamız olanaksızdır. Bu iyimserlik kalmayınca da, ne var ki, diğer modernizm anlayışlarından farklı, siyasal yönden devrimci bir modernizmin olabileceğini savunmak da güçleşmektedir. Diğer özelliklerinin yanı sıra, modernizmin bir örneği de, bilindiği gibi, bir "yok-kamunun" bilinci içinde yapılmak durumunda oluşudur.

Bir başka deyişle, bizim bugün içinde bulunduğumuz durum ile, 1930'lardaki durum arasındaki temel fark, son dönem tekelci kapitalizmin sonul değişimiyle *(transformation)*, günümüzde, *société de consommation* ya da sanayileşme-sonrası toplum diye değişik adlarla ifade edilen yeni ve apayrı bir görünüm kazanmış oluşudur. Adorno'nun İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda yazmış bulunduğu iki makale ile, yine bu kitapta yer alan savaş-öncesi yazılarında vurgulanan noktalar arasındaki farklılık da bu değişimden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Adorno'nun hem Lukács'ı ve hem de Brecht'i, bu iki yazarın siyasal *praxis*'leri yüzünden red-

* "Total sistem": Hapishane, hastane, yatılı okul ve kışla gibi, bir azınlığın saptadığı kurallara göre ve yalnızca yönetilen olarak, yaşanan toplumsal sistemler. Bu konuda Erwin Goffmann'ın çalışmalarına bakınız. Özellikle, *Asylums* başlıklı kitabına. (ü.o.)

detmesini Soğuk Savaş döneminin çok gerilerde bıraktığı bir tür anti-komünizme bağlamanın fazla zor olmayacağı düşünülebilir. Ama, bizim buradaki sorunlarımız açısından Adorno'nun bu tutumunun asıl önemli olan yanı, Adorno ve Horkheimer'in belirtmekte ısrar ettikleri uluslararası bürokratik kontrollere, çokuluslu şirketlere ve örgün bir kitle iletişim araçlar şebekesine dayanan ve gitgide daha da kapalı bir örgütlenmeye dönüşen tam bir "total sistem"e geçilmekte olduğunu düşünen Frankfurt Okulu'nun genel anlayış ve görüşleri ile büyük benzerlikler göstermekte oluşudur.[7] "Total sistem" *'idea'*sının kuramsal değeri her ne olursa olsun, Adorno ile, hiç değilse, kültür alanında sistemin, kültür ya da (Enzensberger'in deyişiyle) "bilinç endüstrisi" aracılığı ile, yaşamın her alanına nüfuz ettiği; bu nedenle de, ister Lukács'ın önerdiği gibi, ister Brecht'in ürettiği gibi ya da isterse Benjamin'in ve Bloch'un değişik noktalardan bakarak değerli gördükleri gibi eski ve bugünün koşulları karşısında basit kalacak olan bir muhalif sanatın yeterli olamayacağı konusunda aynı ya da benzer görüşte olabiliriz. – "Total sistem" *'idea'*sının politik bir çıkış noktası için yolların tümüyle kapalı olduğunu düşünmemizden kaynaklanması durumunda ise, bunun, Marksizme karşı anarşist bir muhalefeti teşvik edeceği, ayrıca terörizmin meşru görülmesine yol açacağı gözönünde tutulmalıdır. Toplumsal sistem ise, potansiyel olarak en tehlikeli siyasal sanat formlarını bile birer kültürel metaya dönüştürerek kendi içinde bunla-

[7] Bu anlayışın en son Fransız varyantı –örnek olarak Jean Baudrillard modeli– "sosyalist bloku" da bu yeni distopyan antantın (anlaşmanın) içinde sayacak kadar genişlemektedir.

rı zararsız kılma ve dağınıklaştırma gücüne sahip bulunmaktadır (bunun için kanıt göstermek gerektiğini söyleyenler 'Brecht-Endüstrisi'nin oluşturduğu tabloya bakabilirler!). Ama, öte yandan, bu konuda Adorno'nun ileri sürdüğü çözümün de –yüksek modernizmin klasik döneminin en 'gerçek' siyasal sanat örneğini oluşturduğu (yüksek modernizmin klasik döneminin siyasal sanat arayışı döneminde değil, ama siyasetin otonom sanatın içine göç ettiği; ve bunun, en çok da, siyasal en ölgün gibi göründüğü yerlerde böyle olduğu) zamanımızın en gerçek devrimci sanatçısının Beckett olduğu anlayışının da– fazla yeterli ve inandırıcı olduğunu söyleyemeyiz. Yalnız, hiç şüphesiz, Adorno'nun bazı olağanüstü parlak saptamaları ve analizleri –örneğin *Modern Müziğin Felsefesi*'nde Schoenberg ve oniki ton sistemi üzerine söyledikleri– büyük modernist sanat ürünlerinin, hiç siyasal olmayanlarının, hatta siyasallaşmaya tümüyle karşı olanlarının bile, gerçekte, son dönem kapitalizminin oluşturduğu "total sistem"e birer ayna oluşturduklarını belgelemekte, göstermektedir. Ama, bu noktadan geriye doğru bakıldığında, Adorno'nun vardığı bu sonuç Lukács tipi bir estetik "yansıtma teorisi"nin hiç beklenmedik biçimde yeniden ortaya çıkışı anlamına gelmekte; üstelik bu, Adorno'nun çizgisini izleyenlerin de, Lukács'ın çizgisini izleyenlerin de siyasal ve tarihsel bir düş kırıklığına sürüklendikleri ve *praxis* için olanak göremedikleri bir dönemde olmaktadır. Modernizm ideolojisinin bu yeni ve her zamankinden de çok anti-politik bir biçimde ortaya çıkışının en can alıcı yanı, Adorno'nun Lukács'a saldırılarındaki ya da Brecht'i okurken işine geldiği gibi oku-

maktaki ısrarındaki kaypak retorik değil,[8] tüketim toplumu dönemine girişten sonra modernizmi bekleyen gelecek olmaktadır. Çünkü, yüzyılımızın başlarındaki yıllarda muhalif nitelik ve antisosyal görüngüler olarak anlaşılan şeyler, bugün, meta üretiminin başat üslubuna dönüşmüşler; metanın gitgide artan bir hızla kendi kendini yeniden-üretmesindeki mekanizmanın vazgeçilmez birer oluşturucu öğesi olup çıkmışlardır. Öyle ki, Schoenberg'in Hollywood'daki tilmizleri ileri tekniklerini Hollywood filmlerine müzik yapmak için seferber etmiş bulunmakta; günümüzün Amerikan resim sanatındaki en son ekoller (kendileri de en yetenekli ve en 'ileri' modern mimarların tasarımlarının ürünü olan) büyük sigorta şirketlerinin binaları ile çokuluslu şirketlerin merkez binalarını süsleyip görkemlerine görkem katmak için yarışmakta; üstelik tüm bunlar, bir zamanlar rezalet sayılan "algısal sanat"ın *(perceptual art)* günümüz *'tüketim toplumunun'* gereksindiği üslup değişikliklerini yaratabilmek açısından toplumsal ve ekonomik bir işlev edinebildiği bugünkü durumun yalnızca dışsal arazları olarak ortaya çıkmaktadır.

Konuyla ilgili olarak, bugün içinde bulunduğumuz durumun üzerinde durulması gereken son bir yanı da, kırk yılı aşkın bir süre önce *Das Wort*'ta yayımlanan dışavurumculuk tartışmasından bugüne değin sosyalizmin kendi içinde olup biten değişikliklerin ne biçimde

---

[8] Adorno'nun *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni okuma biçimini Marksist bir açıdan didik didik edip yanlışlarını gösteren ciddi bir inceleme için, bkz.: Darko Suvin, "Brecht's *Caucasian Chalk Circle* and Marxist Figuration: Open Dramaturgy as Open History". Şu kitapta: Norman Rudick, (der.), *The Weapons of Criticism*, Palo Alto, California 1976.

gözönünde tutulabilecek olduğudur. Kapitalizmde siyasal sanatın en merkezi nitelikteki sorunu bu sanatın içindeki muhalif öğelere toplumsal sistemin kendisini olumlatıcı işlevler yükleyebilmesi oluyor ise, sosyalist bir çevrede kültürün en yaşamsal sorunlarından birinin de Ernst Bloch'un *Erbe* dediği sorun olması gerekir: Dünyanın kültürel geçmişinin gelecekteki tek bir uluslararası kültürün oluşturulması için kullanılması ve aynı anda da sosyalizmi kurmak isteyen bir toplumda farklı kültürel mirasların yerlerinin ve etkinliklerinin sürdürülmesi. Bloch'un sorunu bu formüle ediş biçimi, açıkça, Lukács'ın –Avrupa burjuvazisinin geleneği olan gerçekçi romancılar çerçevesinde kalan– dar sınırlar içindeki polemiklerini değiştirip yeniden biçimlendirmek ve bu tartışmayı popüler ya da taşralı, pre-kapitalist ya da 'ilkel' pek çok çeşitli sanatları da kapsayacak bir çerçeveye doğru genişletmek için düşünülmüş stratejik anlayıştan kaynaklanıyordu. Bloch'un bu girişiminin anlamının kavranabilmesi için, soruna, onun Marksizme yeniden "ütopya" kavramını kazandırma ve Marksizmi Saint-Simon, Owen ya da Fourier'nin "ütopyan sosyalizmine" karşı Marx'ın ve Engels'in haklı olarak yaptıkları itirazların etkisinden kurtarma yolunda verdiği unutulmaz mücadelenin bağlamı içinde bakmak gerekmektedir. Bloch'un ütopyan anlayışının ereği, sosyalist düşünceyi, ister ret, ister benimseme yolu ile olsun, esasta kapitalizmin kendi kategorilerinin (endüstriyelleşme, merkezileştirme, ilerleme, teknoloji ve hatta üretim terimleri gibi kendi toplumsal kısıtlanmışlıklarını ve yeğleyimlerini *(options)* bu terimler ile düşünenlerin düşünüşlerine de taşıyan kategorilerdir bunlar) birer uzantısı olarak ortaya koyduğu kendi tanımla-

malarının darlığından kurtarmak olmuştur. Lukács'ın kültür konusundaki yaklaşımı burjuva toplumsal düzeni ile, bu toplumsal düzenin bağrından çıkıp oluşacak olan yeni yaşam arasında bir süreklilik bulunduğunu vurgular. Bloch'un kültüre ilişkin önceliklerinde ve düşünüşünde ise, bilinen belirli bir geçmişten mutlak bir kopup uzaklaşma ile çok daha *ancient* toplumsal formasyonlar dönemindeki 'gerçeğin' yeniden canlandırılıp kazanılması; böylece, köktenci bir değişim ve farklılaşma aracılığı ile "sosyalizme geçiş" tasarımı vardır. Son yılların yeni Marksist antropolojisi de, gerçekten, eski zamanların pre-kapitalist toplumları ile toplum-öncesi soy topluluklarının bizim bugünkü "total sistemimizden" çok farklı olduğunu ve bunun mutlak bir farklılık durumuna geldiğini; bu nedenle de, Marksizmin santimantalize* edici ve popülist 'mit'ler yaratacağı için mücadele etmek zorunda kaldığı çok uzak bir geçmişe ilgi duymarın, bizim bugün içinde bulunduğumuz tarihsel moment açısından çok değişik bir biçimde değerlendirilmesi gerektiğini açıkça göstermiş bulunuyor. Nitekim, Bloch'un ütopyan anlayışında ve 'geleceği' keşfetme çabalarında, bu, pre-kapitalist toplum döneminden kalma anılar [bellek] son derece önemli bir yer ve işlev sahibidir. Siyasal yönden, klasik Marksist düşüncedeki sosyalizme geçişte "proletarya diktatörlüğü"nün bir zorunluk sayılması durumu –yani, fiili iktidarın eski düzenin yeniden kurulup korunmasında çıkarları olanların ellerinden alınması durumu– hiç kuşkusuz günümüzde geçerliğini yitirmiş değildir. Ne var ki, bu anlayışın, tüm toplumsal sınıfların ortak bir biçimde yeniden-eğitim görmesini sağlayacak

---

* Santimantal: (Fr) duygulu, içli

bir kültürel değişime gereksindiğimiz günümüzde, kendi içinde bir biçim değişikliği geçirmesi gerekmektedir. Bu tür yepyeni bir perspektif elbette, Lukács'ın büyük burjuva romancılarına ağırlık ve öncelik veren anlayışına ters düşecektir. Yalnız, unutulmamalıdır ki, modernizmin en büyük ürünlerindeki anti-burjuva yönsemeler de bu yeni anlayışa ters düşecektir.* İşte, tam da bu noktada (Bloch'un *Erbe* üzerindeki, 'geçmiş'teki kültürel farklılıkların ezilip yok edilişleri ve köktenci bir biçimde bugün'den farklı bir gelecek arayışı üzerindeki düşünümleri *(meditation)*, gerçekçilik mi, yoksa modernizm mi tartışmalarını da çoktan aşmış bulunan bizim kendi zamanımızın koşulları açısından özgün bir anlamlılık ve önem kazanmış bulunmaktadır.

Ne var ki, batıda hemen bugünden, dünyanın birçok başka yerlerinde ise bugün yarın anlaşılması gereken bu durum hâlâ yeterince anlaşılmış değil. Bugünkü kültürel ortamımızda, gerçekçiliğin ve modernizmin oluşturduğu her iki seçenek de bizim için katlanılabilecek şeyler olmaktan çıkmış bulunuyor. Gerçekçilik için bunun nedeni, geleceği kalmamışa benzeyen bugünkü tüketim toplumu yaşamında olanaksızlaşmış gibi görünen geçmiş bir toplumsal yaşama (klasik kent yaşamı, geleneksel kent-taşra çelişkisi) denk düşen bir sanat anlayışı olmasıdır. Modernizmin bizim için geçerliliğinin kalmayışı ise, modernizmin çelişkilerinin pratikte gerçekçiliğin çelişkilerinden çok daha keskin oluşu yüzündendir. Günümüzde yeni olmayı *(novelty)* kendisine temel almış estetik anlayış –ki bu estetik anlayış bugün hem

---

* Yani, "Lukács'ın anlayışı ile de, Brecht'in anlayışı ile de bu yeni perspektifin anlaşması güç görünmektedir", diyor Jameson. (ü.o.)

eleştirel, hem de egemen ideoloji olarak en itibarlı anlayış olabilmeyi başarmış bulunuyor– kendini yeni gösterebilmek için sürdürdüğü umarsız mücadelede kendi ekseninin etrafında durmadan daha büyük bir hızla dönmek zorunda. Modernizm, yeterince modern olmayı bile başaramadan, post-modernizm olmaya çabalamakta. Nitekim bugün gördüğümüz her yeniliğin ardından ne geleceğini de daha ilk günden biliyoruz. Soyut sanat ortaya çıkıp da kısa zamanda bir yenilik değil, denenmiş ve alışılmış bir sanat, figüratif bir sanat sayılmaya başlamakta; ama bunun hemen ardından, bu kez, değişik bir figüratif sanata –hiperrealizm ya da fotorealizm denen figüratif sanata– dönmekte; ama artık nesnelerin kendilerinin değil, onların fotoğraflarının temsili *(representation)* olmaktadır. Ne var ki, bu kez, temsile dayanan, ama 'sanatın kendisini' temsil etmeye yönelmiş bir sanat olmaktadır. Bu arada, edebiyatta olay-örgüsü olmayan ve poetik bir kurgu-yazım arandığı söylenirken, yeniden olay-örgüsüne dönülmekte; ama bu iş, daha önceki günlerde yazılmış öykülerin taşlama amacı ile ele alınıyormuş gibi görünerek yeniden metne sokulması ile ya da Adorno'nun *Müzik Felsefesi*'nde eleştirdiği Stravinsky'nin klasiklere kendi müziğinde yer vermesindeki öykünmeci yollar ile yapılmaktadır.

Bu koşullarda, günümüzde, kendisini algılama devrimi estetiği sayan, ama her yenilikçilik girişimi kısa sürede alışılmış bir yeniliğe dönüşmekten kurtulamayan modernizmin bu en sonul çırpınmalarının bile düpedüz gerçekçiliğin bir benzeri olup çıktığını görüyoruz! Gerçekten, bir yandan modernizm ve onun anlayışına yakın düşen "yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma teknikleri"nin başat üslup durumuna geçtikleri, bir yan-

dan da sanat tüketicisinin kapitalizm ile çelişkilerini bastırıp uzlaşma aradığı bir kültür ortamında, çoktandır, yapılması gereken iş, belki de, bu tekniklerdeki fragmanlaştırma alışkanlığına karşı görünüm içinde algılamamızı kolaylaştıracak bir 'bakma biçiminin' yeğlenmesi oluyor.[10] Belki şaşırtıcı bir akıbet gibi görünecek, bir yabancılaştırmanın başlatılması ve yaşamı olguları çok daha 'total' bir görünüm içinde algılamamızı kolaylaştıracak bir bakma biçiminin yeğlenmesi oluyor. Belki şaşırtıcı bir akıbet gibi görünecek ama yaşadığımız şu son zamanlar için, geçici bir süre için de olsa, anlamlı bulunabilecek sözleri söyleyebilecek –bunları

---

10 Bu konuda sinema ile ilgili olarak Stanley Aronowitz'in öğretici yanları olan yorumlarına göz atılabilir. "Japon sinemacıları ile Avrupa sinemacılarının kamerayı doğrudan doğruya aksiyonun üzerinde tutmak ve sahnenin 'kendiliğinden' oluşmasına olanak tanımak için gösterdikleri önemli çabalardan farklı olarak, Amerikan filmlerinin özelliği hızlı bir kamera çalışması ve kısa süreli kurgulama (sharp editing) ile aksiyonu bir ya da iki dakikalık zaman dilimlerine ayırmak, böylece televizyondaki yaygın/egemen prodüksiyon üslubuna yaslanmak oluyor. TV'deki dramatik sunumların aksiyonundaki tecimsel amaçlı kesintilere alışmış bulunan Amerikan sinema seyircisinin bundan daha uzun zaman dilimlerine dayanan yavaş akışlı aksiyonu izleme yeteneğine sahip olmadığı varsayılmaktadır. Bu nedenle, Amerikan sinemasında bugün egemen olan film yapımı tarzı, tecimsel kültürün çok daha ham olan 'form'larından devşirilmiş bir dramatik zaman anlayışına dayanmaktadır. Aksiyonu ve karakterleri bu dramatik zaman anlayışına bağımlı kılarak film yapan bir sinemacı, böylece, 'gerici' bir içerikten çok daha tehlikeli bir politikayı da, kullandığı bu kurgu tekniğinin aracılığı ile, kabullenmiş olmaktadır. Bu perspektif içinde konuya baktığımızda, Howard Hawks gibi sanatını segmanlaştırılmış (parçalı) bir zaman anlayışına teslim etmeyen sinemacıların, yaptıkları filmlerin insancıl içerikli olmasına özen gösteren, ama sinema filminin izleyicisini düpedüz bir göste-

1930'lardaki Lukács'ın söylemesinin zor olduğunu bir kez daha anımsatalım– yine de Lukács oluyor. Bu varsayımsal Lukács, eğer böyle bir şey olabilmiş olsaydı, gerçekçilik anlayışı *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki kategorilere göre yeni baştan yazılmış, özellikle de, 'şeyselleşme' *(reification)* ve *totalite* kategorilerine ağırlık verilerek yazılmış yeni bir Lukács oluyor. 'Şeyselleşme,' çok daha bilinen bir kavram olan 'yabancılaşma'dan farklı olarak, kişinin edim ve etkinliklerinden kaynaklanan; özellikle de, 'işlik'teki *'çalışma'* edim ve eylemlerinden kaynaklanan (çalışan'ı kendi emeğinden ayrı düşüren, ürününden, yakınındaki çalışan benzerinden ve en son olarak da kendi "türsel varlığından" koparan) ve bizlerin toplumsal totalite ile oluşturduğumuz bilişsel *(cognitive)* bağıntımızı etkisi altına almış bulunan bir süreci göstermekte, dile getirmektedir. 'Şeyselleşme,' bu 'haritalama' işlevi aracılığı ile, tekil konumdaki öznelerin kolektivitenin içindeki kendi erilginleşmiş konumlarını hastalıklı bir biçimde tasarlamasına, düşünmesine yol açmaktadır. İçinde yaşadığımız son dönem kapitalizminde şeyselleşme –insanlar arasındaki ilişkilerin nesneler-arası ilişkilermiş gibi görünmesi, görülebilmesi– toplumu bulanık bir görünüme büründürmekte; ideolojinin kendisine dayanacağı temel olarak kullandığı, tahakkümün ve sömürünün yasallaştırılmasını sağlayan mistifikasyonların en canlı kaynağını oluşturmaktadır. Bugün içinde yaşadığımız toplumsal 'totalite'nin

---

rim izleyen seyrediciye *(spectator)* indirgeyen tekniklere boyun eğen liberal ya da sol-kanattan sinemacılara oranla otoriteryanizme karşı çok daha etkin bir biçimde direndiklerini görüyoruz." *False Promises*, New York, 1973, s. 116-117.

temel yapısı bir deste sınıf ilişkilerinden oluşmuş bulunduğu için –bu giderilmez çelişkilere dayanan yapı içinde birbirinden farklı sınıflar kendilerini hem bu giderilmez çelişkinin mantığı içinde tanımlayıp tasarladıkları, hem de birbirlerine karşıt konumlarını sürdürebildikleri için– şeyselleşme bu yapının sınıfsal karakterini bulanıklaştırmak işlevini yüklenmekte; ayrıca, gitgide artan bir *anomie*'nin yanı sıra, bugünün tüm 'gelişmiş' kapitalist ülkelerinde her yerde görülen toplumsal sınıfların özelliklerini ve kendi varoluş biçimlerini de gitgide bulandırmaktadır. Eğer bu teşhisimiz *(diagnosis)* doğru ise, popülist ya da *ouvrierist* bir çizgi içinde tek bir sınıfın yüceltilmesiyle sınıf bilincinin yoğunlaştırılmasına önem verme geleneği ile yetinmek yerine; tüm sınıfların bugün bir "total sistem" içinde yaşamaya itilmiş olduklarını anlamalarına, tıpkı sınıflar-arası mücadele 'moment'lerinde olduğu gibi, içinde yaşadıkları bugünkü toplumsal görüngüyü onların "gözlerine" yeniden şeffaf kılacak bir algılama ve bilişim yeteneği kazanabilmelerine önem vermek çok daha doğru olacaktır.

Bu durumda, günümüzün gereksindiği gerçekçiliğin işlevlerinin ne olacağı da açıkça görülmektedir: 'Şeyselleşme'nin tüketim toplumu içindeki iktidarına karşı koymak; bugünkü varoluşumuzun yaşamın her düzeyinde fragmanlaşmış oluşunu ve bugünkü toplumsal örgütlenme tarafından sürekli bir biçimde algılanıp farkedilmesi önlenen yaşadığımız 'totalite'nin idrak edilebilmesini sağlayarak hem sınıflar arasındaki, hem de gitgide bir dünya sistemine evrimlenen diğer ülkelerdeki sınıf mücadeleleri arasındaki yapısal ilişkileri görünür kılmak. Böylesi bir gerçekçilik, moderniz-

me karşı çıkan diyalektik bir gerçekçilik arayışlarına tam bir yanıt olacaktır. Yaşam deneyimlerimizin yalnızca bir alışkanlıklar ve refleksler yığınına dönüşebildiği bugünkü toplumsal yaşamımızda gerçekliğimizi algılama olanaklarımızın önüne yığılan engelleri şok yaratıcı bir yöntemle küreyip süpürecektir. Üstelik, bu yeni yıkma/kurma estetiğinin oluşturmayı amaç edindiği değişim geleneksel modernizmin kullandığı kutsallıklara ve insani değerlere karşı kayıtsız kalabilen bugünkü pragmacı aklın, kitle toplumunun, endüstri toplumu kentinin, ya da genel deyimiyle teknolojinin* terimleri ile anlatılıp işlenmeyecek, bunların mantığı ile sınırlandırılmış bir değişim de olmayacaktır. Buna bağlı olarak bu yeni gerçekçilik de, bugünkü toplumların meta sisteminin ve bugünkü son durumuyla kapitalizmin şeyselleştirici yapısının bir türevi olarak oluşabildiği oranda [gerçekliğin bu en son görüngülerinin idrakinden kaynaklanabildiği oranda –Ü.O.], bugün için yetersizleşmiş bulunan gelenekselleşmiş modernizmin tersine, kitle toplumunun algılama ve bilişim engellerini aşacak nitelikte bir gerçekçilik olacaktır.

Kuşkusuz, diğer gerçekçilik anlayışları, diğer siyasal estetik anlayışları için de yolların açık tutulması gerekir. Gerçekçilik/modernizm tartışmasının bize öğrettiği, gerçekçiliğin de, modernizmin de kendilerine ge-

---

* "Teknoloji" kavramının buradaki kullanımı ile, insani değerleri bir yana bırakıp, yalnızca antinomilere dayanan toplumsal sistemin yeniden-üretimine önem veren 'bugünkü kullanımı ile teknoloji' ifade ediliyor. Walter Benjamin'in *"Alman Faşizminin Kuramları"*nda vurguladığı gibi, "inorganik olan'ın organik olan'ı" egemenliği altına aldığı verili toplumlarda doğal gelişme yolu kapatıldığı için *ölüm*'e yönelmiş bugünkü teknoloji ifade ediliyor (ç.n.)

reksinme duyulan kendi zamanlarının, kendi tarihsel ve toplumsal konjonktürlerinin içinde/açısından değerlendirilmeleri oluyor. 'Geçmiş'te yaşanmış temel nitelikteki bu tartışma ve mücadeleler karşısında partizanca bir tutum takınabilmiş olmak için, ille de, bunlardan biriyle aynı safta yer almak; ya da, ikisi arasındaki birbiriyle uzlaşması olanaksız farklılıkları uzlaştırmaya kalkışmak gerekmemektedir. Bu tür sönmüş gibi görünen, ama için için hâlâ yanmaya devam eden entelektüel çatışmalarda en önemli çelişki, 'tarih'in kendisi' ile, 'tarih'in yaşanmakta olan ilgili dönemi içindeki realitenin duyumsal ve bilişsel olarak kavranıp idrak edilmesi için gerekli olan –ama, erişilebilmiş yetkinlik ve kullanım biçimi içinde 'tarih ile kendileri arasındaki uyumsuzluğu ancak kapalı bir anlatımla *(enigma)*, bir gizdeyiş *(aporia)* ile dile getirebilmiş bulunan– 'kavramsal donatım' arasında ortaya çıkmaktadır. İşte, asıl üzerinde durmamız gereken de, kendi içyapısında bizim hâlâ aşıp ileri evrelerine erişemediğimiz bir 'tarih'in kavgalarını, çatışmalarını, tartışmalarını taşımakta olan bu gizdeyişlerdir. Bu gizdeyişler, şüphesiz, bugün bizim kendi zamanımızın gereklerine uygun bir gerçekçilik anlayışının nasıl bir şey olması gerektiğini 'hazır-işi' *(ready-made)* bir biçimde söylemezler bize. Yalnız, bu gizdeyişler üzerine eğilip düşünmeye başladığımızda, kendi zamanımız için, kendimiz için yeni bir gerçekçilik anlayışı aramamız ve bulmamız gerektiğini göz ardı etmemiz bugünkü kadar kolay olmayacaktır.

Estetik ve Politika adını taşıyan bu derleme, Moskova'da Almanca olarak yayımlanan ve sürgündeki anti-faşist yazarların organı olan *Das Worth* dergisinde 1938 yılında patlak veren dışavurumculuk tartışmasına ilişkin ünlü metinleri bir araya getiriyor ve sorunu tarihsel bir perspektiften görebilmeyi sağlıyor.

Kapak: Constantin Brancusi

ISBN 975-992-042-5
9 789759 920425

alkım