

FRANKFURT OKULU'NDA SANAT VE TOPLUM

BESİM F. DELLALOĞLU



FRANKFURT OKULU'NDA SANAT VE TOPLUM
BESİM F. DELLALOĞLU

ARAŞTIRMA
DİZİSİ
BAĞLAM



FRANKFURT OKULU'NDA SANAT VE TOPLUM

BESİM. F. DELLALOĞLU

Bağlam Yayınları/ 91
İnceleme-Araştırma/ 48
Birinci Basım: Ekim 1995

ISBN- 975-7696-78-1

Kapak Tasarımı: Canan Suner
Kapak Karikatürü: Tullio Pericoli

Baskı: Bayrak Matbaası

BAĞLAM YAYINCILIK
Ankara Caddesi, 13/1
34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: 513 59 68

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ- Ömer Naci SOYKAN.....	7
1. GİRİŞ.....	9
2. FRANKFURT OKULU'NA GENEL BAKIŞ	13
3. TOPLUM	23
3.1 Diyalektik	23
3.2 Eleştiri	26
3.3 Us	28
3.4 Kapitalizm	36
3.5 Psikanaliz.....	40
4. SANAT	45
4.1 Genellikle Sanat	45
4.2 Öncü Sanat	55
4.3 Müzik.....	67
4.4 Edebiyat.....	78
4.4.1 Kafka.....	79
4.4.2 Beckett.....	82
5. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....	85
5.1 Kavramın Eleştirel Betimlemesi	85
5.2 Toplum Eleştirisi Olarak "Kültür Endüstrisi"	87
5.2.1 Kültür ve Sanatın Metalaşması	88
5.2.2 İnsanın Şeyleşmesi	90
6. SONUÇ	97
7. KAYNAKÇA.....	99

ÖNSÖZ

İnsanın yaşamını aydınlatmasında başvurduğu bir araç olarak sanat nedir? Bir yandan sanatçının içselleştirdiği yaşam tarzlarını yapıtında görünür kılması, öte yandan bu yapıta yönelen bir bakışın oradan yaşamın kendisine çevirilmesi, yapıttan edinilen kazanımla yaşamın kavranması, sanatçı ile sanatın alımlayıcısının yapıtta ve yaşamda buluşması anlamına gelir. Sanat yapıtı, kendisinden yaşama bakılan penceredir. Sanatla buluşan yaşam, aydınlanmış yaşamdır.

Yapıtın yaşamı görünür kılması, onu yansıtmaması değil, tersine dünyanın yapıt olması demektir. Sanat yapıtı olduğu için dünya vardır. Yoksa biz, dünyayı nerede görecektik? Çevremizde gördüğümüz, tek tek insanlar, ağaçlar, taşlar vb.'dir; dünya değil. Onlar dünyanın parçalarıdır. Bu, doğru. Ama biz dünyanın bütünü görmek istiyorsak, bunu bize sanat sağlayabilir. Dünya bizim ruhumuzdadır. Sanatsal yaratma, onu görünür kılmanın başlıca bir yoludur. Bu yaratma etkinliğini hiç kimse bilemez; bilseydi, bu bilgiyle sözümona sanat yapıtları üretilirdi; tıpkı herhangi bir işlikteki üretim gibi. Ama bu yaratma etkinliğinin ürünü olan sanat yapıtı, her zaman bilgi nesnesi olmuştur.

O halde, sanat yapıtının bilinmesi, hangi tarz bir bilgidir? Sanat yapıtını bilmek ne demektir?

Doğabilimsel bir bilgide nesne, bilen öznenin dışında bir şeydir, ona yabancısıdır. Burada nesne hakkında sahip olunan hipotezin doğrulanmasının deney yoluyla araştırılması söz konusudur. Ama sanat yapıtı ne bu tarzda bilinecek yapıdadır; ne de o, karşısında estetik tavır alacak özneye yabancı bir şeydir. Yapıtın burada öznenin beklediği, tad alınmak ve anlaşılmasıdır. Bunun için de öznenin nesneyle yakınlık kurması, onu kendi dünyasına katması gerekir. Artık ortada hiçbir yabancı yoktur. Sanat yapıtını bilmek, ona konulmuş olan yaşamsallığı oradan çıkarıp anlamaktır. Bu da Dilthey'gil bir yorumlama sorunudur. Doğabilimsel nesnenin kendisinin bir anlamı yoktur. Olsaydı, o anlamı ona metafizik bir öznenin koyduğu varsayılacaktı. Oysa sanat yapıtı anlamlı bir nesnedir. Onun anlamını ona koyan da onu oradan geri alacak olan da insandır. Ancak yapıta yüklenilmiş anlam ile ondan çıkarılan anlam arasında hiçbir tarzda bir denklik bulunmaz. Sanat yapıtını bilmek ve anlamak sonsuz bir ödevdir.

Bundan dolayıdır ki, örneğin bir Monna Lisa, resmedildiğinden bu yana beş yüz yıldır hep yeniden anlamlandırılabilir.

Sanat yapıtının ortaya koyduğu dünya, belli bir açıdan "toplum" diye de adlandırılabilir. Frankfurt Okulu düşünürlerinin, özellikle Adorno'nun olumlayıcı anlamda gördüğü sanat ile toplum ilişkisinde, bir yandan sanat, toplumu kendisinde, kendi tarzında içkin olarak bulundurur, onu özüm-ler; diğer yandan böyle bir şey olarak sanat, topluma karşı sanat toplumsal itiraz olur. Bu, toplumun tekdüzeleştirdiği sırada ona karşı çıkan devrimci, öncü sanattır. Toplumsal mekan iki biçimde dümdüz olur: ya İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'da olduğu gibi bomba ile ya da Amerika'da ve savaştan sonra Avrupa'da olduğu gibi tüm yapıların, kentsel öğelerin tek biçimli olmasıyla. Her ki durum da ürkütücüdür. Teknoloji eliyle tahrip edilen toplum-doğa ile teknolojik standartlaşma yoluyla bayındır edilen toplum-fizik mekanda sanatlar da yolundan sapmıştır, batmıştır. "Estetik icra, bir abra kadabra sistemince spor haline getirilir." Sanat-toplum ilişkisinin bu olumsuz tarzında toplumsal gelenek, sanat yoluyla insanları birbirlerine kenetleyerek, onları kolay güdülür sürü haline getirir; üstüne üstlük durumlarından memnun olarak avutur:

Yanlış sanatın, bilimin, felsefenin bir biçimi de kültür endüstrisidir. Kültür metalaşarak, endüstrinin sadece bir sektörü olur. Sonunda böyle bir endüstri toplumunda insan da bir meta-nesne haline gelir. Bu, insanın şeyleşme durumudur. Bu durumdan insanı kurtaracak olan yine insandır, bireydir. Kurtulma aracı da yine sanattır, kültüredir.

Adorno'ya göre sanat yapıtları, bir yabancı dil gibi kendi diline çevriler-ek, kavramlar, yargılar ve bunlardan yapılan çıkarımlar gibi anlaşılma-zlar. Bunun için sanat yapıtının iç hareketi bağlamında olunmalıdır. Böyle-ce o, kendi mantığına göre bir kez daha kulakla bestelenir, gözle resmedi-lir, dilsel duyumla söyleşimi yapılır yapılmaz anlaşılır. Böyle bir anlama, yapıtın öz-nede yeniden oluşturulması demektir. Bu da yukarıda belirttiği-miz, yapıta konulmuş olan yaşamsal olanı oradan çıkaran kişinin yapıtı yo-rumlama ve anlamasının başkaca bir dile getirilişi olur. O halde, Adorno için de sanat yapıtını anlamının sonsuz bir ödev olduğu söylenebilir.

Eldeki kitap, Frankfurt Okulu'nun sanat anlayışını kuşatıcı bir biçim-de araştıran Besim F. Dellaloğlu'nun bizim yönlendirmemizde başarıyla hazırladığı Yüksek Lisans tezinin olduğu gibi okur önüne çıkmasıdır. Çalışma, akademik istemleri yerine getirmekle birlikte, aynı zamanda zaten bir kitap biçiminde oluşturulmuştu. Günümüz düşün dünyasında Frank-furt Okulu'nun, özellikle de Adorno'nun yeniden ilgi odağı olması, kitaba ayrı bir önem veriyor.

Ömer Naci SOYKAN

1. GİRİŞ

"Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum" adını taşıyan bu çalışma, iki temel ilgiyi birlikte içeriyor: bir felsefe, bir düşünce geleneği olarak Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduklarına bir bütün olarak duyulan ilgi ile sanat-toplum ilişkisine, ikisi arasındaki birbirini etkileme ve hatta belirleme süreçlerine duyulan ilgi. Eldeki çalışmanın çıkış noktası da bu iki ilginin çakıştığı yerde bulunur. Frankfurt Okulu'nun düşüncesi, genel bütünselliği içerisinde, kendisini en ayrıntılı ve somut biçimde sanat alanında dışavurur. Sanat, bir anlamda, Okul'un düşünsel bütünlüğünü deşifre etmeye en uygun alandır. Diğer yandan da, Okul'un sanat anlayışı, sanat-toplum ilişkisine getirilmiş en kapsayıcı açıklamalardan birini içermektedir. Frankfurt Okulu ile sanat-toplum ilişkisinin birbirlerinin anahtarı olduğu, çok az zorlamayla söylenebilir.

Çalışmanın, Frankfurt Okulu'ndan ve sanat-toplum ilişkisinden yola çıkan, iki temel boyutu vardır. Bunlardan birincisi, sanatın verili olanın mutlaklığının, evrenselliğinin dumura uğratılmasının, farklı olanın, "öteki"nin verili olan içinde varlığını sürdürebilmesinin en önemli aracı olduğudur. Sanat, içinde bulunduğu toplumun anti-tezini kendi içinde saklar. Böylece de verili olanın dışındaki seçeneklerin varlıklarını devam ettirmelerini sağlayarak, bir anlamda umudun hala korunabilmesine aracı olur. İkinci boyut ise, modern toplumun yapısının, kendisini oluşturan parçalar üzerinde gitgide daha belirgin bir egemenlik kurduğu, genelin tikeli kuşatmışlık düzeyinin gitgide artmakta olduğudur. Genelin kendi içindeki parçaları böylesine belirleyebildiği koşullarda, bütün içindeki parçaların alternatif üretebilme, üretilebilmiş olası alternatifleri koruyabilme ve daha sonrasında uygulayabilme şansları pek de güçlü değildir. Çalışmanın öncelikli amacı, her iki boyutu da gelişkin bir biçimde ortaya koyabilmektir. Sanatın, kendisine öngörülen işlevi neden üstlenebileceği, bunu üstlenebilecek sanatın nasıl bir sanat olması gerek-

tiği ve aynı zamanda sanatın toplumla olan ilişkisindeki sınırların ne olduğu birinci boyuta yönelik temel sorulardır. Toplumun sanatla olan ilişkisi, özellikle onu denetleme ve koşullandırma açısından ulaştığı gelişmişlik düzeyi, bunun temel mekanizmaları ve bu mekanizmaların nasıl işlediği ise ikinci boyuta yönelik temel sorulardır. Elbette tüm bu sorular Frankfurt Okulu'nun kavramsal çerçevesi içinde yanıtlanacaktır. Bu nedenle de bu kavramsal çerçevenin yeterince açık bir şekilde ortaya konabilmesi, bu soruların yanıtlanabilmesinin anahtarıdır. Üstelik okulun birbirinden çok farklı alanlarda geliştirdiği kavramların ve yaklaşımların aslında bir bütünlük taşıyor oluşu da bu çerçevenin önemini artırmaktadır.

Çalışma, "giriş", "sonuç" ve "kaynakça" ile Frankfurt Okulu ve düşünürleri hakkında kısa bilgilerin verildiği "Frankfurt Okulu'na genel bakış" bölümleri dışında üç ana bölümden oluşuyor. Bunlardan birincisi olan "Toplum" bölümünde, Okul'un düşüncesinin genel bütünselliği içinde temel kavramları ele alınıyor ve bunlar arasındaki ilişkiler ortaya konmaya çalışılıyor. Frankfurt Okulu'nun toplumdan anladığı şey, kendi kuramının genel karakterinin bir yansıması olarak, birbirlerinden ayrı ayrı değerlendirilebilecek alanlardan oluşuyor. Okul'un epistemolojisi "Diyalektik", bu epistemolojinin yöntemsel dile gelişi "Eleştiri", tarih felsefesi "us", sosyolojisi "kapitalizm" alt bölümlerinde ve psikolojisi de "psikanaliz" alt bölümünde açıklanıyor. Ayrıca tüm bu alanların ancak birbirleriyle ilişkileri bağlamında anlaşılacağı vurgulanıyor.

"Sanat" başlığıyla verilen ikinci bölümde, okulun sanat anlayışı ve sanata yüklediği işlevler tüm boyutlarıyla inceleniyor. "Genellikle sanat" alt bölümünde öncelikle Frankfurt Okulu için sanatın anlamı ortaya konduktan sonra, sanatın toplumsal bütün içindeki yeri değerlendiriliyor. Bu alt bölümde aynı zamanda okulun sanat anlayışının ana çizgileri, döneminin bazı önemli düşünür ve sanat adamları (Lukacs, Brecht) ile girilen polemikler ışığında aydınlatılmaya çalışılıyor. "Öncü sanat" alt bölümünün de, Okul'un önemli işlevler yüklediği sanatın, bu işlevleri yerine getirebilmek için hangi özelliklere sahip olması gerektiği açıklanıyor. Bu alt bölümde, aynı zamanda, Okul'un sanat anlayışının bazı özel sanat alanlarında (müzik, edebiyat) dile gelişi ortaya konuyor ve okulun önem verdiği ve anlayışlarını sahiplen-

diği bazı sanatçılar(Schönberg, Strawinsky, Kafka, Beckett) inceleniyor.

"Kültür Endüstrisi" adlı üçüncü ana bölümde, kültür alanının çağdaş toplumdaki yeri ve toplumsal bütünle ilişkisi inceleniyor. Modern toplumda kültürün endüstrileşmesi ve bu gelişmenin sanat ve dolayısıyla insan üzerindeki etkileri deşifre edilmeye çalışılıyor.

Çalışma, bulunduracağı olası eksikliklere karşı kendisini, sahip olduğu iyi niyetle savunur.

2. FRANKFURT OKULU'NA GENEL BAKIŞ

Düşünce tarihinde "okul" sözü aslında birbirinden hiç de uzak olmayan iki ayrı anlamı gösterir. Bunlardan birincisi, içinde eğitim ve öğretimin gerçekleştiği kurumu dile getirirken, ikincisi belli bir iç bütünlüğü olan bir "akım"ı veya "geleneği" vurgular. "Frankfurt Okulu" dendiğinde, aslında bu iki anlamın birlikteliğinden söz edilmelidir. Çünkü Frankfurt Okulu, bir yandan çağımızın en önemli düşünce akımlarından, geleneklerinden biriyken, diğer yandan eğitim ve öğretim ağırlıklı olmaktan çok araştırma ağırlıklı olsa da, aynı zamanda bir kurumsal yapıya da sahiptir. Bilindiği gibi, düşünce tarihinde, bu iki anlamı birlikte içeren "okul"lar pek de fazla değildir. Antikite bir yana, daha çoğu kuruınlaşmış bir yapısı olmayan akım ve geleneklere rastlanır. Felsefe ve bilim tarihinde "Frankfurt Okulu" ya da "Eleştirel Kuram" diye bilinen gelenek, kurumsal olarak, 3 Şubat 1923'te, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak "Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü" adıyla kuruldu. Aslında bu Enstitü, Almanya'da 1920'lerin başlarından beri sol radikal çevrelerin ortaya koydukları akademik kurumlaşma çabalarının bir sonucuydu. Bunun ilk adımı da 1922 yazında düzenlenen "1. Marksist Çalışma Haftası" olmuştur. Bu toplantılara katılanlar arasında George Lukacs, Karl Korsch, Friedrich Pollock ve Karl August Wittfogel vardı ve tartışmaların çoğu Korsch'un "Marksizm ve Felsefe" adlı eseri üzerinde yoğunlaşmıştı. Enstitü'nün kurucusu olarak kabul edilen kişi, solcu bir doktora öğrencisi olan Felix Weil'dir. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ilk müdürü Carl Grünberg (1861-1940)'tir. Avusturyalı bir marksist aydın olan Grünberg, kurucu kadronun yaşları itibariyle aralarında bir profesör bulunmaması nedeniyle Frankfurt'a davet edilmiş ve Enstitü'nün kurucu müdürü olmuştur. Grünberg, bir Alman üniversitesinde kürsü sahibi olan ilk marksisttir. Kurumun üyesi olmuş kişiler arasında en önemlileri şunlardır:

- Karl August Wittfogel:

1896 doğumludur. 1920'lerden itibaren Alman Komünist Partisi (AKP) üyesidir. Teorik çalışmalarını yoğunlaştırdığı alan "Asya tipi üretim tarzı"dır. En önemli yapıtı 1931'de Enstitü'nün yardımlarıyla yayımlanmış olan "Çin'de Ekonomi ve Toplum" dur. Bu alandaki çalışmaların en önemli kavramları olan "Hidrolik Toplum" ya da "Oryantal Despotizm" gibi kavramları ilk kez o kullanmıştır. Okulun çekirdek kadrosundan olmayan Wittfogel, bu kadroyu oluşturan üyelerce pozitivist olmakla eleştirilmiştir.

- Franz Borkenau:

(1900-1957). 1921'den 1929'a kadar AKP üyesidir. Enstitü'yle ilişki içinde olduğu dönemde kapitalizmin gelişip güçlenmesiyle birlikte ortaya çıkan ideoloji alanındaki değişimlerle ilgilenmiştir. En önemli yapıtı "Feodal Dünya Görüşünden Kapitalist Dünya Görüşüne" adıyla 1934'de yayımlanmıştır. Okul'un dış çevredeki üyelerinden biridir.

- Henryk Grossmann:

(1881-1950). O da dış çevredeki üyelerdendir. Temel ilgi alanı ekonomi tarihidir. En önemli yapıtı, Enstitü tarafından yayımlanan "Birikim Yasası ve Kapitalist Sistemde Çöküş" (1929) tür.

- Friedrich Pollock:

(1895-1970). Enstitü'nün çekirdek kadrosundaki üyelerden biridir. Okulun kurumsal varlığında Horkheimer'dan sonra en fazla emeği olan üyedir. Daha çok ekonomi alanında çalışmıştır. En önemli yapıtı "Sovyetler Birliği'nde Ekonomik Planlama Denemeleri"(1929) dir.

- Leo Löwenthal:

(1900-1993). Çekirdek kadrodandır. 1930 yılında Enstitü'ye tam üye olmuştur. Temel çalışma alanı, edebiyat sosyolojisi ve popüler kültürdür. 1930'lardan itibaren okulun ekonomi ve tarihten uzaklaşıp kültür, estetik ve psikanalizde yoğunlaşmasında önemli rolü olan düşünürlerden biridir.

- Max Horkheimer:

(1895-1973). Frankfurt Okulu'nun düşünsel anlamda kurucusu olarak bilinir. 1930'da Enstitü'nün müdürü olmuştur. Temel alanı felsefedir.

- Teodor W. Adorno:

(1903-1969). 1930'ların başından itibaren Enstitü'yle ilişki halinde olmasına rağmen, 1938'de kesin olarak  ye olmuştur. Frankfurt Okulu'nun en önemli düŐünürüdür. Çalışma alanı çok geniş olan Adorno, okulun disiplinlerüstü tavrının en belirgin temsilcisidir. Felsefe, sosyoloji, estetik, müzik, edebiyat gibi alanları kapsayan, ancak yine de bir bütünlüğü olan eserler vermiŐtir.

- Herbert Marcuse:

(1898-1979). Frankfurt Okulu'nun en tanınmıŐ üyesidir. 1932'den itibaren okulun üyesidir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'ya dönmemiŐ, ABD'de kalmıştır. Aslında bir filozof olmasına rağmen Adorno gibi çok farklı alanlarda ürün vermiŐtir.

- Eric Fromm:

(1900-1980). Okulun psikanalizde yoğunlaşmış tek üyesidir. Marksizmle psikanalizin birleŐtirilmesi çalışmalarının ana eksenidir. Ancak 1940'larda, Freud'den uzaklaşarak sosyal psikolojiye kaymıŐ ve Enstitü  yeliğini terketmiŐtir.

- Walter Benjamin:

(1892-1940). Hiçbir zaman Frankfurt Okulu'nun  yesi olmamıŐtır. Ancak Adorno ile olan düşünsel etkileŐimi ile ve ölümünden sonra tüm eserlerinin okulun yardımıyla yayımlanması bakımından okulun düşüncesine önemli katkılar yapmış bir kiŐidir. Temel ilgi alanı estetik ve edebiyat eleştirisidir.

- Otto Kirchheimer:

Frankfurt Okulu'na 1930'ların ikinci yarısında, ABD'de katılmıŐtır. Temel ilgi alanı hukuk sosyolojisidir. Nazizm  zerine de önemli çalışmaları vardır.

- Franz Neuman:

(1900-1954). Siyasal bilimci. O da Okul'a sonradan ABD'de katıldı. "Nasyonal Sosyalizmin Yapısı ve Pratiği" adlı yapıtı, bu çevrede önem kazanmıştır.

Hemen hemen hepsi yahudi olan bu düşünürler arasında çekirdek kadroyu oluşturanlar; Horkheimer, Pollock, Löwenthal, Adorno ve Marcuse'dir. Daha dar anlamda "Frankfurt Okulu" dendiğinde düşünceleri en belirleyici olanlar ise Horkheimer, Adorno ve Marcuse'dir. Eldeki çalışmada da, bu üç düşünürün yaklaşımları temel alınmıştır.

Enstitü'nün kuruluşu, Rusya'da Bolşevik devriminin zaferi ve özellikle Almanya'da olmak üzere, merkezi Avrupa Devrimlerinin yenilgisiyle ortaya çıkan özel koşullar içinde yer aldı. Bu kuruluş, oluşan yeni şartlarda, özellikle kuram ve pratik arasındaki ilişkiyi kuracak ve Marksist kuramı yeniden canlandıracak olan sol kanat entellektüeller tarafından hissedilen gereksinime bir karşılık olarak görülebilir. Bir anlamda Enstitü, bir yandan ileri kapitalist toplumlarla ilişkili olarak, Marksist kuramın farklı, ön-belirleyici bir biçimde felsefi ve Hegelci yeniden yorumlamalarıyla, diğer yandan Sovyetler Birliği'ndeki devlet ve toplumun gelişmesinin artan eleştirel bir değerlendirimiyle belirlenen ve "Batı Marksizmi" olarak bilinen geniş bir düşünce hareketinin bir kısmını oluşturmaktaydı¹.

Frankfurt Okulu düşünürleri için, aralarında doğrudan siyasal bağlantıları olanlar (Alman Komünist Partisi veya Sosyal Demokrat Parti üyeliği) olsa da, kuramsal çalışmalarda yeni bir şeyler ortaya koymak amacıyla özerk ve bağımsız kalabilmek, vazgeçilmez bir önkoşul sayılagelmıştır. Bu görece özerkliğin, belirli bazı sakıncaları olsa bile, okulun kuramsal alandaki çalışmalarının başarısında önemli bir yeri vardır.²

Grünberg, 1929'da sağlık nedenleriyle emekliye ayrıldı. 1930'dan itibaren Horkheimer okulun yeni müdürü oldu. Horkheimer'in müdür olmasıyla birlikte okulun temel yaklaşımlarında önemli değişimler görüldü. Okul, ekonomik ve somut olan-

¹ bkz. Tom BOTTOMORE, **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s.8

² bkz. Martin JAY, **Diyalektik İmgelem**, Çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989, s.23

dan felsefi ve kültürel olana doğru bir değişim geçirdi. Çalışmalarda Horkheimer'in dışında Pollock, Löwenthal, Adorno ve Marcuse'in ağırlıkları arttı. Almanya'da Nazilerin iktidara gelmesiyle okul için zor bir dönem başladı. Okulun üyeleri birer birer Almanya'yı terketmeye koyuldular. 30 Ocak 1933'te iktidara gelen Hitler, Mart ayında Enstitü'yü "devlete karşı eğilimler taşıdığı" gerekçesiyle kapattı ve böylece Horkheimer, Hitler'in üniversiteden attığı ilk profesör olma onuruna erişti. 1934'den itibaren Frankfurt Okulu üyeleri, ABD'de yerleşmenin olanaklarını aramaya başladılar. 1935 yılında, Columbia Üniversitesi'nden davet aldılar ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, New York'ta yeniden kuruldu. Okul 1950'ye kadar ABD'de kaldı. 1950'de Horkheimer ile Adorno Batı Alman hükümetinin davetiyle Almanya'ya döndüler ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü Frankfurt'ta yeniden kurdular. Horkheimer , aynı zamanda, Frankfurt Üniversitesi'ne rektör oldu. Marcuse ve Löwenthal ise ABD'de kaldılar ve bir daha Almanya'ya dönmediler.

Tom Bottomore, Enstitü'nün tarihinde dört farklı dönem belirler. Birincisi, 1923 ile 1933 arasındaki dönemdir. Aynı zamanda bir ekonomi ve toplum tarihçisi olan ilk müdür Grünberg döneminde Enstitü çalışmalarının büyük kısmı güçlü bir ampirik karaktere sahipti. Grünberg, açılış bildirisinde, toplumsal bir bilim olarak Marksizm düşüncesini ortaya koymuştu. Burada Grünberg, materyalist tarih kavramının ne bir felsefi sistem olduğunu ne de olmayı amaçladığını, nesnesinin soyutlamalar olmayıp, gelişme ve değişme sürecindeki verili somut dünya olduğunu ileri sürmüştür. Bu dönemin ürünleri olan Wittfogel'in "Çin'de Ekonomi ve Toplum", Grossman'ın "Birikim Yasası ve Kapitalist Sistemde Çöküş", Pollock'un "Sovyetler Birliği'nde Ekonomik Planlama Denemeleri" gibi yapıtlar, bu nitelikte çalışmalardır.³

İkinci dönem, Enstitü'nün etkinliklerini yöneten bir ilke olarak Yeni-Hegelci eleştirel kuramın ayırddedici düşüncelerinin açıkça ortaya konduğu 1933 ile 1950 arasındaki sürgün dönemidir. Fikir ve araştırma istemlerinin bu yeniden yönlendirimi, gerçekte birkaç yıl önceden 1930'da Horkheimer'in Enstitü'ye müdür olarak atanmasından sonra başlamıştır. Bu dönemde tarih

³ bkz. Tom BOTTOMORE, Frankfurt Okulu, s.9

ve ekonomiden çok felsefe, Enstitü'nün çalışmalarında ağırlıklı bir yer kazanmaktaydı. Bu eğilim, Marcuse'nin 1932'de, Adorno'nun da 1931'den itibaren başlayan Frankfurt Okulu ile gevşek bir birliktelikten sonra 1938'de üye olmalarıyla pekişti. Enstitü aynı zamanda psikanalize karşı güçlü bir ilgi duymaya başladı ve bu ilgi sonraki çalışmalarda başat bir öge olarak kaldı.⁴

1950'de Enstitü'nün Frankfurt'a dönmesiyle birlikte "eleştirel kuram"ın esas fikirleri açıkça birçok temel metinde ortaya kondu ve "Frankfurt Okulu" Alman toplumsal düşüncesi üzerinde önemli bir etki yapmaya başladı. Sonraları, "Yeni Sol"un ortaya çıkışıyla Avrupa'nın büyük bir kısmında ve Enstitü'nün bazı üyelerinin, özellikle Marcuse'nin, ABD'de kalışıyla bu ülkede okulun etkisi yayılmaya başladı. Bu dönem, Frankfurt Okulu'nun düşünsel ve siyasal en büyük etkiye sahip olduğu dönemdir ve 1960'ların sonlarında radikal öğrenci hareketinin hızlı büyümesiyle zirvesine ulaşmıştır.⁵

1970'lerden başlayarak Enstitü'nün dördüncü dönemi başlamış, Frankfurt Okulu'nun etkisi yavaşça çözülmeye yüz tutmuş ve Horkheimer'ın 1973, Adorno'nun 1969 ve Marcuse'ün 1979 tarihlerindeki ölümleriyle birlikte artık bir okul olarak varlığını yitirmeye başlamıştır. Son döneminde köken olarak kendisini etkileyen Marksizmden geniş ölçüde uzaklaşmış görünmesine rağmen, okulun bazı temel kavramları birçok Marksist olan ve olmayan sosyal bilimcinin yapıtlarına girmiş, Marx'ın tarih ve modern kapitalizm kuramlarının yeniden ortaya konan biçimlerinde ve toplumsal bilginin olanaklılığının şartlarının yeniden eleştirisinde özgün bir şekilde Jürgen Habermas tarafından da geliştirilmiştir.⁶

Bu çalışmanın konusu olan Frankfurt Okulu, bu çerçeve içinde, ikinci ve üçüncü dönemlerdeki Frankfurt Okulu'dur. Bunun nedeni ise, okulun en temel düşünürlerinin eserlerini bu dönemlerde ortaya koymalarıdır. İlk dönemde, bu düşünürlerin belirgin bir ağırlıkları yoktu. Son dönemde ise artık onlar yaşamıyordu. Bu son dönemin belirleyici düşünürü, okulun ikinci kuşak filozoflarından, Adorno'nun asistanı Jürgen Habermas

⁴ bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.9-10

⁵ bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.10

⁶ bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.11

(d.1929)'dır. Bu kuşağın diğer önemli figürleri ise, Alfred Schmidt, Oscar Negt ve Alfred Wellmer'dir.

Frankfurt Okulu'nun yöntemsel tavır olarak en tipik özelliği, sürekli ortaya koyduğu disiplinlerüstü yaklaşımdır. Özellikle, Horkheimer, Adorno ve Marcuse gibi üyeler, yaşamları boyunca, çok farklı alanlarda düşünce üretmişler, üstelik bunlar arasında belirgin bir bütünlüğü sürekli korumuşlardır. Daha genel anlamda, Frankfurt Okulu'nun bazı üyeleri belli alanlarda yoğunlaşmış olsalar bile, Okul'un genel düşünce çizgisinde bu bütünlük sürekli korunagelmıştır. "Eleştirel kuram" denen adlandırma da zaten yoğun olarak bu bütünlük imgesini ifade eder. Eleştirel kuram, bir anlamda, yararlanılabilecek tüm disiplinlerden yararlanarak genel bir toplumsal felsefe, kuram oluşturma çabasıdır. Aslında Frankfurt Okulu'nun bu disiplinlerüstü tavrı ve çok yönlülüğü, kendi içinde modern toplumun dayattığı toplumsal işbölümüne ve dar uzmanlaşmaya da ciddi bir eleştiri içermektedir.

Okul'un, özellikle en uç biçimde Adorno'nun yazılarında görülen bir diğer tipik özelliği ise dil'e karşı olan tavrıdır. Genel olarak düşünce dünyasında, Frankfurt Okulu'nun ürünlerinin okunması oldukça güç ve hatta zaman zaman anlaşılmaz yapıtlar olduğu ileri sürülür. Bu, aslında, hiç de yanlış olmayan bir saptamadır. Bunun nedenini Marcuse, Adorno adına kendisine yöneltilen bir soruya yanıt olarak şöyle açıklar: "Bunun nedeni, olağan dilin, olağan düzyazının, hatta incelmış olanının bile yerleşik toplum yapısı tarafından, bireyin toplumdaki iktidar yapısı tarafından denetlenmesini ifade etme durumunda bırakılacak derecede istila edilmiş olması; bu sürece karşı çıkabilmek için de kullandığınız dilde bu uymacılıktan kopabilmiş olduğunuzu kanıtlamak, bu konuda okuyucunun dikkatini çekmek zorundasınızdır. Bu ise, sentakta, gramerde, kelimelerinizi hatta tümcelerinizdeki noktalama işaretlerini kullanmanızda da alışılmıştan bir kopma çabası ister".⁷ Zaten, topluma meydan okumak onun diline de meydan okumayı içerir.⁸

⁷ Bryan MAGEE, *Yeni Düşün Adamları*, Çev: Mete Tunçay, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985, s.73

⁸ T.W.ADORNO, *Prisms*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, s.225

Bu tavrın en belirgin olduğu Frankfurt Okulu düşünürü, belirtildiği gibi Adorno'dur. Adorno, doğallıktan, dolaysızlıktan hep kaçınmıştır. Kolaylıktan da. Bu çetrefillik, bizi bir sahte kolaylık içinde tutsak eden o karmaşık toplumsal mekanizmanın izdüşümüdür. Bin türlü dolayımından oluşan bu sahte dolaysızlığın büyüsunü bozmak için onun kadar zor, onun kadar "şeyleşmiş" olmak gerekir. Adorno'nun paragrafları birer "cisim" gibidir; sert yüzeyleri ve gergin dengeleriyle soğuk taşlara benzeyen.⁹

Adorno'nun yazılarında "ben" sözcüğü yer almaz. "Bana öyle geliyor ki" ya da "düşünüyorum ki" gibi başlayan cümleler bulunmaz. Çünkü o, düşünceyi yazarın kişisel psikolojisine indirgeyen böyle bir anlatıma her zaman karşı olmuştur.¹⁰

Adorno'nun cümlesinde "de", "dahi" gibi bağlaçlar kaldırılmıştır. "Daha önce de belirttiğimiz gibi", "gördüğümüz gibi", "şu halde" gibi geçiş cümlelerine hiç rastlanmaz. Bütün bunları, öznenin nesneye, eldeki konuya dışsal bir müdahalesi sayar. Nesne, kendi mantığını, kendi biçim ilkesini izleyebilmelidir. Öznenin görevi, bu işleyişin önündeki dış engelleri kaldırmak, nesneyi yazarın manyerizmlerinden korumaktır.¹¹

Adorno, felsefe metinlerinde de edebiyat yazılarında da, "serimleme-düğüm-sonuç" ya da "varsayım-geliştirme-kanıtla-ma-sonuç" gibi inşa şemalarını bir yana atmıştır. Merkezsi bir yazı değildir bu. Ama kendisinin de bir yerde dediği gibi; "her noktası merkeze aynı uzaklıkta bir yazı"dır.¹² Belki de bu nedenle Adorno, yazdığı her cümlemin tam olarak anlaşılması için, her cümlemin, metnin bütünlüğü dolayımıyla ele alınması gerektiğini sürekli vurgulamıştır.¹³

Tipik bir Adorno fragmanı, bir yanlışla başlar, bir kör noktayla. Bu yanlış, kendi iç hareketiyle, yavaşça geceden güne geçer gibi, doğruya dönüşür. İçkin eleştiri, yanlışın kendi yanlışlığını görmesini ve yerini doğruya bırakmasını sağlar. Bilgi mitten beslenir, kör inançtan. Aydınlık, karanlıktan kaçarken enerjisini de ondan alır. Aydınlanmanın diyalektiğidir bu: Mit, aydınlanmanın

⁹ bkz. Orhan KOÇAK, "Maelström Uslubu", *Defter*, sayı:5, Haziran-Eylül 1988, s.9

¹⁰ bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.9

¹¹ bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.10

¹² Orhan KOÇAK, a.g.m., s.10

¹³ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.255

köklerini içinde taşır; aydınlanma da hep mite dönüşme tehlikesini içerir, uç noktasında yeni bir körlük halini alır. Bütün bilgi, kötü bir düştten uyanmaya benzer.¹⁴ -

¹⁴ Orhan KOÇAK, "Maelström Uslubu", s.12

3. TOPLUM

1. Diyalektik

Frankfurt Okulu'nun epistemolojisinin en önemli özelliği idealizm-materyalizm ikilemindeki konumlanmasıdır. Özellikle Horkheimer ve Adorno için bu temel ikilem aşılması gereken bir ayrımdır. Ayrıca her ikisi de Hegel'de ve özellikle Marx'ta bu ayrımın aşılması yolunda çok önemli bir potansiyel bulur. İdealist Hegel - materyalist Marx şeması içinde pek akla yatmayan bu yaklaşım, aslında Hegel, Marx ve sonrasında Frankfurt Okulu'nun "diyalektik" anlayışlarından kaynaklanmaktadır. İster idealizm, ister materyalizm vurgulu olsun diyalektik bu ikilemi aşma perspektifini içinde taşır.

Horkheimer ve Adorno, özne ve nesneyi mutlak olarak ayıran kaba materyalizme ve bu ikisinin özdeşliğine dayanan metafiziğe karşıdırlar. Ancak onlar, ne materyalizmini ne de metafiziği reddetmezler. Diyalektik'te, onlara göre her ikisine de yer vardır. Bunun nüvelerini Marx'ın "1844 Elyazmaları"nda bulurlar: düşünce ve varlık gerçekten ayrıdır birbirinden, ama aynı zamanda birlik içindedirler. Marx ilkin Hegel'in idealizmini eleştirmiş, bilinç denilen şeyin insan bilinci olduğunu ve toplumsal gerçeklik içinde, onun bir parçası olarak yer aldığını söylemişti. İkinci adımda da Feurbach'ın felsefi maddeciliğini eleştirmiş, felsefenin nesnesi olan varlığını insani ve toplumsal gerçeklik olduğunu, soyut doğal bir varlık olmadığını söylemişti. Başka bir deyişle, bilinç insanların bilinci idi, ama varlık da bilinçli toplumsal varlıktı.¹⁵

Aslında Horkheimer ve Adorno'nun temel çabası, tikel olana, içinde varolduğu genel (bütün) olanda bir hareket alanı sağlamak ve genelin tikel üzerindeki hegemonyasını kırmaya çalışmaktır. İçinde ağır basan yan olarak yanlış barındıran ve bütü-

¹⁵ bkz. Orhan KOÇAK, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu" *Aklın Tutulması*, (Max HORKHEIMER, Metis Yayınları, İstanbul, 1990) için önsöz, s.19

nünde yanlış olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır. Burada "genel" ile ifade edilmek istenen "toplumsal yapı", "totalite", "düzen"dir. "Tikel" ise bu bütünün parçası veya parçaları anlamında "birey"den "sınıf"a kadar genişleyebilen bir aralıklı içermektedir. Tikel genelin içinde varolmak durumundadır, onun dışında bir varoluş tikel için olanaklı değildir. Ancak, söz konusu özerkliği sayesinde tikel, genel içinde , ona teslim olmadan kendi varlığını koruyabilir ve geneli kendi tercihleri yönünde değişime zorlayabilir. Frankfurt Okulu'nun bu içsel kurgusu, üyelerinin düşünce ürettikleri her alanda olduğu gibi epistemolojilerinin de temelidir.

"Düşünce nesnenin bir kopyası değildir, tersine nesnenin kendisinden çıkar. Düşünmenin aydınlatıcı yönelimi, mitolojileştirmeden uzaklaşma, bilincin resim özelliğini siler".¹⁶ "Bir düşüncenin bir gerçekliğin resmi olduğunu söyleme, o gerçekliği elde tutma ve böylece sözün gerçekle eşdeğer olması, öncesiz-sonrasız hep burada oluş, yani ezeli-ebedi olma biçimindeki mitsel özelliklerle bir tutulur. Böyle bir tutum, özne ile nesne arasında birincinin diğerini görmesini engelleyen bir duvar çektiği gibi, dahası özneyi etkenlikten çıkarır, üstüne resimler yansıyan edilgen bir ayna durumuna sokar".¹⁷ Adorno için özne-nesne ilişkisi, ne mutlak bir ikilem ne de mutlak bir birliktir. Aslında nesne ve özne bir anlamda birbirlerinden oluşurlar, fakat hiçbir zaman biri diğerine indirgenebilir değildir.

Horkheimer ise Hegel metafiziğini, bilgi denen şeyin sonsuz öznenin bilgisi olduğu biçimindeki kabule, diğer bir deyişle, özne ile nesne, akıl ile madde arasında bir özdeşlik olduğu yolundaki mutlak varlığın en son üstünlüğüne dayanan kabule sahip olmakla eleştirir. Ancak, Horkheimer, Hegel'in özdeşlik teorisine karşı olduğu kadar, 19.yüzyılda Hegel'e bu konuda yöneltilen eleştirilere (irrasyonalizm) de karşıdır. Horkheimer, hem özne ile nesnenin özdeşliği teorisinden uzak kalabilen hem de özneye deneyimleriyle verilenin ötesine gitme hakkı tanıyan bir epistemolojinin mümkün olduğunu savunur.¹⁸

¹⁶ T.W.ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, Ara Yayınları, İstanbul,1991, s.43

¹⁷ Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.43-44

¹⁸ bkz. Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s.76-78

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

Horkheimer, "açık uçlu diyalektik" kavramını kullanır. Açık uçlu diyalektik, akla uygun olanın tarihin herhangi bir noktasında tamamlanmış olduğunu kabul etmez, sadece düşünceleri sonuna kadar geliştirmek ve nihai sonuçlarına ulaştırmakla çelişkileri ve gerilimleri giderebileceğini, tarihsel dinamiği sonuca ulaştırabileceğini düşünmez.¹⁹

Adorno'nun kavramı ise "negatif diyalektik"tir. Ona göre, diyalektik özdeşsizliğin tutarlı bilincidir. "O, önceden bir hareket noktasına takılıp kalmaz. Hareket noktasının kaçınılmaz yetersizliği; düşündüğü şeydeki kendi kusuru, diyalektığe düşünceler sunar".²⁰ Diyalektikte "sentez" adını "özdeşlik", "tez-antitez" adını "çelişki" olarak anlaşılr. Adorno'nun negatif diyalektiğinde "özdeşlik", "çelişki"nin bir başarısı değil, tersine günahı, ayıbı olarak görülür. Çelişki, Adorno'da kendini sağlama alacak bir payanda istemez. Çünkü o "düşmanı" özdeşlikle yüzleşmekten çekinmez. Çelişkiden arınmaya çalışmak boşunadır. Çelişkisiz olarak ortaya çıkan her model, varlık, varoluş, ontolojik modeli gibi çelişkili görünür.²¹ Negatif Diyalektik, Hegel - Marx diyalektiği gibi, başı sonu bağlı bir diyalektik değildir. O hep vardı ve var olacaktır.

Diyalektik, kendisinin dışındaki başka sistemlerin gerçeği bulmuş gibi görünme savlarına karşı çıkarken güçlü ve görkemli-

¹⁹ Orhan KOÇAK, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.36

²⁰ T.W.ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, s. 24

²¹ Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.40

dir. Ama kendi varsayımlarını ve kabullerini oluşturup ifade ederken, kendine karşı bu dikkati göstermemektedir.²² Gerçekten de negatif diyalektik, bir yandan verili olanın aşılması dürtüsünü sürekli içinde taşıırken, bir yandan da, alternatif bir mutlak kurgu içermez. Ancak diyalektik, Adorno'nun söylediği gibi, mutlak olanı düşünebilmemizi sağlar. Aslında varolmayan, kuramsal olarak varolması mümkün olmayan bir mutlak ile verili olan arasındaki ilişkiyi ancak diyalektik kurabilir. Bu da verili, koşullu olandan hareketle bir koşulsuz, yani mutlak olanı düşünme diyalektigidir.

2. Eleştiri

Diyalektik, verili olanla ütopya arasındaki ilişkiyi eleştiri ile sağlar. Eleştiri, Frankfurt Okulu'nun adını belirleyecek kadar önemli bir kavramdır. İlk kez Horkheimer tarafından kullanılan "Eleştirel Kuram" kavramı bu okulu tanımlamakta kullanılan en önemli adlandırmadır. Ancak, Eleştirel Kuram iki farklı eleştiri-yi diyalektik eleştiriye ulaşmak için birlikte kullanır. Bunlar içkin (immanent) ve aşkın (trancendent) eleştiridir.

İçkin eleştiri, "Akıl Tutulması"nda söylendiği gibi, "tarihsel bağlamı içinde, varolanın karşısına kendi kavramsal ilkelerinin iddialarıyla çıkmak, böylece ikisi arasındaki ilişkiyi eleştirmek ve onları aşmak" demektir. Bu, bir bakıma, bir olguyu kendi ilkele-riyle eleştirmektir. Dayandığı varsayım da, olgu ile kavram arasındaki "indirgenemez gerilim" dir. İçkin eleştiri bir nesnenin kendi kavramsal ilkeleri ve ölçüleriyle işe başlar, bunların uzantılarını ve sonuçlarını geliştirir. Sonra nesneyi yeniden bu sonuç-lar açısından kurcalar, değerlendirir. Eleştiri, nesnenin dışındaki bir ölçüte dayanmaz, "içerden" hareket eder. Araştırmacının karşı-sındaki nesne, özdeşlik ve farklılığın birliğinden oluşmaktadır, çelişkilidir. Nesnenin kendisi hakkındaki görüşü (ideology of identity) nesnenin gerçekliğiyle olumsuzlanır. Kendi ölçütleri açısından başarısız kaldığı gösterilir. Ama bu, söz konusu ölçüt-lerin kabullenilmesini de gerektirmez; bunların çelişkili gerçeği gizlemekte oynadığı rol de pratik açısından eleştirilir. Kavramla nesnenin karşılıklı eleştirisi yoluyla, nesnenin tarihi içinde gömü-lü kalmış boyutların kullanılmamış seçeneklerin, girilmemiş yol-

²² Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.99

ların varlığı duyurulur. (Örnek: Marx'ın ekonomi-politik eleştirisi)²³

Adorno, kültürel normları ele alışı bakımından, içkin eleştirinin, zihnin özerkliğini iddia etme ve kültür biçimlerinin tarihten bağımsız bir iç dinamiği olduğunu savunma hatasına düştüğünü öne sürer. Kültürü kendi ölçütleriyle değerlendirmek, Adorno'ya göre, tarihin kültür üzerinde bıraktığı yara izlerini görmemek ve kültürün ezenler ve ezilenler ayrımına dayandığını farketmemek anlamına gelir.²⁴

Aşkın eleştiri, yekpare, bir örnek bütünle ilgilidir ve tikeli çeşitli dolayimleri ve farklılığı içinde inceleme zahmetinden kaçınmaktadır. Yine de, hiçbir diyalektik eleştirinin vazgeçemeyeceği o bütünlük imgesini koruyan da aşkın eleştiridir. Adorno'ya göre, aşkın eleştiri de, kültürel biçimlerin varolan sınırlı bağımsızlığını da reddetmekle, kültürün gerçekteki bağımsızlığını hazırlayan güçlerle, piyasa ekonomisiyle ve devlet aygıtlarıyla bilinçsiz (kimi zaman pek bilinçli) bir işbirliği içine girmektedir. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Frankfurt Okulu düşünürleri, bütün ideolojik niteliğine karşın kültürün has ürünlerinin pratikte gerçekleşmemiş olan bir direnç ögesi, bir doğruluk anı içerdiğini vurgulamışlardır. Adorno'ya göre hedef, bu iki tür eleştirinin gergin birliğini korumaktır.²⁵

İçkin eleştiri, köklerini hermeneutik gelenekte bulurken, aşkın eleştiri ortodoks marksist sosyolojinin genelde kullandığı yöntemdir. Bu iki örnekten de görüldüğü gibi, bu noktada da idealizm-materyalizm ikilemi yeniden ortaya çıkmaktadır. Diyalektik eleştiri, her ikisinden de vazgeçmeden, bir ayağı "içerde", bir ayağı "dışarda" yoluna devam etmek durumundadır.

Dünyaya dıştan dayatılan bir usı reddetmek, ama görünen gerçekliği de öylece kabul etmemek: Eleştirel Kuram'ın diyalektikten beklediği buydu. Gerçeklik, us açısından eleştirilmeli, ama us da ebedi ve aşkın bir ideal olarak alınmamalıydı.²⁶

²³ bkz. Orhan KOÇAK, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.42-45

²⁴ bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.42-45

²⁵ bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.42-45

²⁶ Orhan KOÇAK, a.g.m., s.39

3. Us

Frankfurt Okulu geleneği aynı zamanda bir "us eleştirisi" olarak da okunabilir. Modern toplumun eleştirisinde en fazla kullandıkları alan, Aydınlanma'dan bu yana usun gelişimidir. Horkheimer usun eleştirisine girerken çok önemli bir ayrım yapar: "Verstand" (öznel us ya da anlama yetisi) ve "Vernunft" (nesnel us ya da evrensel us).

Öznel us, sadece özneye ait bir niteliktir. Nesne ise düzensiz karışık bir yığındır. Öznel usun görevi bu yığını ayırtırmak, sınıflandırmak ve kullanmaktır. Öznel us, parçalayıcı, analitik ve biçimseldir, şeylerin dış biçimleriyle, görünüşleriyle ilgilenir ve ayrı oluşu temel alır.²⁷

Öznel us, görüngüler dünyasını sağduyu dediğimiz harc-ı alem akla göre düzenleyip yapılaştırır. Onun için dünya yalnızca kendilerine benzeyen ve birbirlerine tamamen zıt olan belli sayıda varlıklardan oluşmuş bir dünyadır. O, dünyayı böyle algılayabildiği için de, bu görünüşün oluşturduğu yüzeyin derindeki diyalektik ilişkileri kavrayabilecek biçimde dolaylımsızlığı aşır, ardına nüfuz edememektedir.²⁸

Öznel us, düşünme aygıtının soyut işleyişidir, sınıflandırma, çıkarsama ve tümdengelleme yeteneğidir. O, kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur, amaçların kendilerinin de usa uygun olup olmadığı sorusunu sormaz.²⁹

Nesnel us ise, öz ile görünüş arasında, parça ile bütün arasında bir bağlantı olduğunu görebilen ustur. Dünyanın parçalanmış, bölünmüş görüntüsünü daha yüksek bir birlik ideali adına eleştiren de bu ustur.³⁰ Nesnel us, yüzeydeki görünüşü aşır derindeki ilişkileri kavrayabilecek bir zihinsel yetidir.³¹

Nesnel us teorisi, insan ve amaçlarını da içine almak üzere bütün varlıkları kapsayan bir sistem ya da hiyerarşi oluşturmayı amaçlıyordu. Bir insanın hayatının usa uygunluk derecesini be-

²⁷ bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.40

²⁸ bkz. Martin JAY, **Diyalektik İmgelem**, s.95

²⁹ bkz. Max HORKHEIMER, **Akıl Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s.55-56

³⁰ Orhan KOÇAK, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.40

³¹ bkz. Martin JAY, **Diyalektik İmgelem**, s.95

lirleyen, bu bütünlükle arasındaki uyumdu. Bu us kavramı, öznel usu dışarıda bırakmıyor, ama onu evrensel bir ussallığın kısmı, sınırlı bir ifadesi olarak görüyordu.³²

Horkheimer, özne ile nesnenin sert ve kesin bir biçimde zıt şeyler olduğu fikrine, modern düşünceye Descartes'ın getirdiği bu görüşe kesinlikle karşıydı. Kartezyen gelenekte örtük biçimde, usun yalnızca öznel boyuta indirgenmesi yer alıyordu. Bu ise, öz ile görünüşün ebedi olarak birbirinden ayrı sayılmasına; böylece, statükonun eleştirisiz bir biçimde benimsenmesine yol açıyordu. Sonuçta ise, ussallık gitgide daha çok sentetik nitelikteki us olacağı yerde, genel geçer nitelikteki anlama yetisine (öznel us) dönüşmüş bulunuyordu. Bu yüzden de, 19.yy sonlarındaki ırsiyonalitenin us karşısındaki eleştirileri, her şeyden çok, usun çözümleyici, biçimsel, ayrıştırıcı anlama yetisine (öznel us) indirgenmiş oluşundandı. Bu eleştiri, çözümleyici ussallığı tek kalemde bir kenara atmakla birlikte, Horkheimer'ın katılabileceği bir eleştiriydi. Horkheimer'ın katılmadığı, usun ve mantığın sınırlı bir yeti olan anlama yetisiyle özdeş sayılması oluyordu.³³

Ancak Frankfurt Okulu aynı zamanda, özne ile nesne, esas (ya da öz) ile görünüş, tikel ile tümel arasındaki farklılıkların ortadan kaldırılıp uyum sağlanabileceği yolundaki ütöpik düşünceye de karşıydı. "Vernunft" onlara göre, kişilerin yalnızca öznel edimlerinin oluşturamayacağı nesnel bir .ustu. Böylece her ne kadar felsefi bir idealden toplumsal nitelikte bir us anlayışına geçilmiş olunuyorduysa da, anlayışları hala metafizik kökenlerini koruyordu. Sıradan Marksizm bu eğilimlerin tekçi (monist) materyalizm içinde yeniden ortaya çıkmasına izin vermişti. Frankfurt Okulu ise, tekçi materyalizme karşı çıkmaktan hiçbir zaman usanmamıştır.³⁴

Aydınlanıma'dan bu yana öznel us, nesnel usun aleyhine önemli gelişmeler kaydetti. Bir anlamda öznel us, nesnel usun alanına taşıtı ve onu işgal etti. Usun öznelleşmesinin hemen görülemeyen teorik ve pratik bazı sonuçları oldu: Özneltci görüş geçerli olunca, düşünce de herhangi bir amacın kendi içinde değerli olup olmadığını belirleyemez oldu. Ülkülerin benimsenebilirliği, eylem ve inançlarımızın ölçütleri, ahlak ve siyasetin temel il-

³² Max HORKHEİMER, *Akl Tutulması*, s.56

³³ bkz. Martin JAY, *Diyalettik İmgelem*, s.96-97

³⁴ bkz. Martin JAY, a.g.y., s.101

keleri ve bütün önemli kararlarımız, usun dışındaki etmenlere bağlı duruma geldi.³⁵ Gerek bilimsel gerekse günlük kullanımda, us genel olarak zihnin eşgüdüm yetisi olarak görülmeye başlandı; bu yeti, sistemli olarak kullanılarak ve önündeki engeller, örneğin bilinçli ya da bilinçsiz duygular kaldırılarak geliştirildi ve etkinliği artırıldı. Toplumsal gerçekliği yöneten güç hiçbir zaman tam anlamıyla us değildi; ama bugün usun her türlü özgül eğilim ve tercihten arındırılması artık onun insan eylemleri ve hayat tarzları hakkında bir yargıda bulunma görevine bile sırt çevirdiği bir noktaya ulaşmıştır.³⁶

Aydınlanma filozofları, dine us adına saldırıyorlardı; sonuçta öldürdükleri kendi çabalarının güç kaynağı olan metafizik ve nesnel us kavramı oldu. Gerçekliğin doğasını algılama ve hayatımıza yön verecek ilkeleri belirleme aracı olarak us kavramı bir yana atılmıştı.³⁷

Frankfurt Okulu'nun en güçlü yanlarından biri de, Aydınlanmayı yeni baştan yazmalarıdır. Getirdikleri toplumsal eleştiri, bir bakıma modern usun eleştirisidir. Bunun temelinde de Aydınlanmanın ulaştığı sonuçlar yatmaktadır. Frankfurt Okulu'na göre Aydınlanmanın vardığı sonuç kendi kendini imhadır ve bunun iki ana nedeni vardır.

Bunlardan ilki, Aydınlanmanın usu getirdiği noktada bireyin silinişidir. Adorno'nun deyişiyle, niteliksel olarak farklı olan ve özdeş olmayan (non-identical), niceliksel özdeşlik içinde erimiştir.³⁸ Usun yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik biçimi yaratmıştır; tümelin us yoluyla tikel üzerindeki egemenliği. Çünkü artık tümel usun somuttaki gerçekleşmesi gibi görünmektedir bireye. Bu dayatma bireyce gerçekleşmiş evrensel us olarak algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu dolayısıyla da sürekli yenisinden üretilmektedir.³⁹ Bu, bir anlamda, tümelin bireyin usunu işgal etmesidir. Birey kendi varlığını tümelin kendisine öngördüğü

³⁵ bkz. Max HORKHEIMER, *Akıl Tutulması*, s.58

³⁶ bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.59

³⁷ Max HORKHEIMER, a.g.y., s.65

³⁸ Martin JAY, *Adorno*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, s.37

³⁹ bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER; *Dialectic of Enlightenment*, Verso, London, 1989, s.21-22

rollerin dışında tanımlayamaz olmuştur. Efsanevi burjuva bireyi yoktur artık.

İkinci neden ise, Aydınlanmanın özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasında yatmaktadır. Mit, insanı doğaya tabi kılarken, Aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur.⁴⁰ Artık bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki tahakkümünün araçlarıdır. Doğa yalnızca tahakküm etmek için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu tahakkümü, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir tahakküm yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır.⁴¹ Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırması, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece, insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın tahakküm altına alınmasıyla sonuçlanmıştır.⁴²

Artık usun diyalektiği iki farklı görünüm arasındaki bir gerilimdir; herkese eşit uzaklıkta evrensel olarak us ve tikelin tahakkümü olarak us. Bu gerilim, Aydınlanmanın aydınlanmış us, mit ve tahakkümün bir toplamı olduğu sonucuna varmaya yeterli bir nedendir. Bir anlamda "mit zaten bir aydınlanmaydı ve aydınlanma mite dönüşmüştür".⁴³

Aydınlanmanın şeylere karşı olan tavrı da diktatörce'dir. Doğa yalnızca tahakküm altına alınmak için hakkında bilgilenilecek bir "şey" haline geldikçe, doğanın bilinmesi onun sayılara indirgenebilir oluşuyla aynı anlama gelmektedir.⁴⁴ Bir anlamda sayılar Aydınlanmanın miti olmuştur. Sayılara indirgenemeyen her şey bir yanılsamadır.⁴⁵ Bilinmeyene karşı korkuya, mite savaş açarak yola çıkan Aydınlanma, tabular yaratmada onlar kadar

⁴⁰ bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, s.152

⁴¹ Ahmet DEMİRHAN, *Modernlik*, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992, s.78

⁴² Martin JAY, *Adorno*, s.37

⁴³ T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, s.16

⁴⁴ T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.9

⁴⁵ T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.7

başarılı olmuştur.⁴⁶

Us, tarihsel pratik içindeki kendi eleştirel soyutlama uğraklarından uzaklaşarak araçsal ve faydacı bir işlevin hizmetine girmiştir. Toplumsal istikrarın ve verimliliğin bir aracına dönüşerek kendi kullanımını yeniden üreten teknik bir girişimdir artık us. Usun verili olanı olumlayıcı bu dönüşümünün ideolojik ifadesi pozitivistizmdir. Frankfurt Okulu için gerek felsefi gerekse de teknik pozitivism, Aydınlanmanın son noktasıdır. Bu noktada pozitivistizmin toplumsal işlevi usun eleştirel gücünü yitirışı ile noktalanır.⁴⁷

Us, nesnel bir gerçeklik olarak toplumsal istikrara dönüşmüş olmakla toplumsal üretimin basit bir aracına dönüşmüş olur. Teknolojik usçuluğun egemenliği, eleştiri süreçlerinden "insan" unsurunu dışlamış, usu, ilerleme, toplumsal zenginlik, refahın maksimizasyonu için bir araç kılmıştır. Araçsal usun (özel us) öznelliği, pozitivist mutlak nesnellüğün ve mekanik verimliliğin hizmetinde toplumsal sistemin payandası olur. Us, üretim kapasitesi, verimliliğin yükselişi ve toplumsal istikrar adını alır.⁴⁸

Frankfurt Okulu için araçsal us, sadece teknolojinin bir aracına dönüşmekle kalmamış, aynı zamanda bürokratik zorbalığın ve toplumsal iktidarın da bir aracına dönüşmüştür. İşte genel olarak usun bu ussallaşma süreci, usun temel eleştirel işlevlerinden uzaklaşması, ussallık krizidir; Aydınlanmanın sonudur. Çünkü bu araçsallaşmanın dönüştürdüğü dünya, bütün ussal varsayımlarına karşın vaadlerinin tam tersine sonuçlar üretmiştir. Teknoloji, savaşlarda kullanılan atom bombası olarak, kitlelesel imha silahları olarak, gaz odaları olarak kullanılan bir "usdışılık"tır artık.⁴⁹

Frankfurt Okulu'nun en önemli felsefi karşıtlarından biri de pozitivistizmdir. Anti-pozitivism, Okul'un kimliğini belirleyen en önemli niteliklerden biridir. Horkheimer'in pozitivism eleştirisinin üç ana noktası vardır: 1. Pozitivism, etkin insan varlığına mekanik bir determinizm şeması içinde, çıplak olgular ve nesneler olarak yaklaşır. 2. Dünyayı yalnızca deneyde dolaysız olarak

⁴⁶ T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.16

⁴⁷ bkz. Hüsamettin ÇETİNKAYA, "Pedagojik Kurumsallığın Yıkılışı" *Edebiyat & Eleştiri*, sayı: 2/3,1993, s.138-139

⁴⁸ bkz. Hüsamettin ÇETİNKAYA, a.g.m., s. 139

⁴⁹ Hüsamettin ÇETİNKAYA, a.g.m., s. 139

verilen biçimiyle algılayarak öz ve görünüş arasında bir ayrım yapmaz. 3. Olgu ve değer arasında mutlak bir ayrım koyarak bilgiyi insan istemlerinden ayırır.⁵⁰

Frankfurt Okulu'nun genel olarak pozitivizm değerlendirmesi ise şöyledir: 1. Pozitivizm, toplumsal hayatın doğru bir şekilde kavramsallaştırılması ve anlaşılmasını sağlamayan yetersiz ve yanlış yönlendirici bir yaklaşımdır. 2. Pozitivizm, yalnızca varolana katılmakla verili siyasi düzeni kutsallaştırır, radikal herhangi bir değişikliği engeller ve siyasal bir dinginciliğe (quietism) neden olur. 3. Pozitivizm, içsel olarak yeni bir egemenlik biçimini, yani "teknokratik egemenliği" destekleme ve üretmeye bağımlıdır.⁵¹

Pozitivizm, temel olarak bilinç ile nesne arasındaki mutlak ayrıma dayanır. Bu ikisi arasına bilgilenmenin aracı olarak duyuları yerleştirir. Mutlak gerçek ve saf bilinç, duyurunun iki yanına yerleştirildiğinden ve iki saf kategori arasındaki ilişki bir dışsal (mantıksal bir saf kategori olarak duyum) aracılığıyla kurulduğundan, duyumu ister bu biçimiyle alalım, istersek onu dış gerçekliğe yansıtıp (görünüş olarak) oradan çıkartalım, duyusal-lık gerçeklikle bilinç arasına aşılmaz bir engel olarak yerleştirilmiş olur. İkisi arasındaki ilişki şu tarzda olanaklıdır: bilinç ve gerçeklik duyumun/görünüşün iki karşıt yanında olduğundan, gerçeklik kendini bilince, olduğu gibi değil, ancak aracısının (görünüş) onu sunduğu gibi ulaştırır; ya da tam tersi, bilinç gerçekliği olduğu gibi değil, aracısının (duyum) onu yakalayabildiği gibi ortaya koyar.⁵²

Pozitivizm, bilme edimini bilimle özdeşleştirmekle, zekayı, onu eleştirmek zorunda olduğu o ticari kültür tarafından biçimlendirilmiş olan malzemenin örgütlenmesi için gerekli olan işlemlerle sınırlandırmış olur. Bilimin içeriği, yöntemleri ve kategorileri toplumsal çatışmalardan bağımsız olmadığı gibi, insanlar da sırf bunların giderilmesi için temel değerler üzerinde sınırsızca deney yapılmasına razı olmazlar. Bu çatışmaların niteliği buna imkan tanımaz. Bilimin otoritesinin ilerici tarihsel gelişmeler sağlaması ancak ideal olarak uyumlu koşullarda mümkün olabi-

⁵⁰ bkz. Tom BOTTOMORE, *Frankfurt Okulu*, s.13-14

⁵¹ bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y, s.28

⁵² bkz. Oğuz ÖZÜGÜL, *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us Yayınları, İstanbul, 1991, s.8

lir. Pozitivistler bu gerçeğin pekala farkında olabilirler ama, bunun mantıksal uzantısıyla, bilimin felsefi teori tarafından belirlenen görelî bir işlevi olduğu gerçeğiyle yüzleşmekten de kaçınırlar.⁵³

Eğer bilimin ve doğruluğun tanımı, yine bilimsel doğruya ulaşma yöntemlerine dayanacaksa, bilimin ve doğruluğun ne olduğunu nasıl belirleyebiliriz? Bilimsel yöntemin haklılığını ve varlık nedenini yine bilimin gözlemlenmesi yoluyla elde etme çabalarında hep aynı kısır döngü görülür: Gözlem ilkesinin kendisi nasıl haklı çıkarılacaktır? Bir haklı çıkarma istendiğinde, neden gözlemin doğruluğun tek güvencesi olduğu sorulduğunda, pozitivistler yine gözlemi yardıma çağırırlar. Ama onların gözleri kapalıdır. Pozitivistler, araştırmanın makineyi andıran işleyişini, olgu toplama, doğrulama, sınıflandırma, vb. çarkını durdurup, bunların anlamı ve doğrulukla ilişkisi üzerinde düşünmek yerine, bilimin gözlemlerle hareket ettiğini tekrarlar ve işleyişini betimlerler. Kuşkusuz, işlerinin doğrulama ilkesini gerekçelendirmek ve kanıtlamak olmadığını, sadece bilimsel terimlerle konuşmak istediklerini söyleyeceklerdir. Başka bir deyişle, kendi ilkelerini -doğrulanmadığı sürece hiçbir önermenin anlamlı olmadığı ilkesi- doğrulamayı reddetmekle, petitio principii (kanıtlanmamış, kanıtlanması istenen bir ilkenin kanıt olarak varsayımı) hatasına düşmektedirler.⁵⁴

Ütopycı düşünceler yerine olgulara ve sağduyuya uyulması yolundaki pozitivist buyruk, dinsel kurumlar tarafından yorumlandığı biçimiyle gerçekliği benimsemekten çok farklı değildir; çünkü sonuçta dinsel kurumlar da birer gerçektir. İki kamp da bir doğruyu dile getirmekte ama onu mutlaklaştırarak çarpıtmaktadır. Pozitivism, dogmatizm eleştirisini öyle bir noktaya götürmektedir ki, bu eleştirinin kaynağı olan doğruluk ilkesi de iptal edilmektedir. Buna karşılık, metafizik de bu ilkeyi o kadar katıca savunmaktadır ki, doğruluk kendi karşısına dönüşmektedir. Her iki okul da özerk bir nitelik taşımamaktadır: biri özerk usun yerine şık metodolojileri, öbürüyse bir dogmanın otoritesini geçirmektedir.⁵⁵

⁵³ bkz. Max HORKHEIMER, *Akıl Tutulması*, s.112

⁵⁴ bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.107

⁵⁵ bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.118

Frankfurt Okulu'nun en önemli kavramlarından biri de "haklı çıkarma" (rechtfertigung) kavramıdır. "Mutlak doğru", "evrensel öz" gibi kategorileri peşinen reddeden Okul, kurumlaşmış, yerleşik her türlü hakikat söyleminin aslında mutlak olmadığını, ama yalnızca haklı çıkarılmış olduğunu ileri sürer. Tarihin galipler tarafından yazılması gibi, egemen doğrular da yalnızca haklı çıkmışlardır. Bu saptama haklı çıkmış bir doğrunun küçümsemesini gerektirmez, sadece haklı çıkmış olmakla mutlaklığın bir ve aynı şey olmadığını ortaya koyar. Tüm alanlarda, girilmemiş dar sokakların, bastırılmış seçeneklerin, karşılanmamış gereksinmelerin yanlışlığından değil; sadece onların haklı çıkamamış, kaybetmiş olduklarından sözedilebilir. Bütün bunlardan, çok güçlü bir rölativizm kokusu yayılıyor olabilir. Bir noktaya kadar evet. Ancak her türlü "mutlak" olanı reddeden Frankfurt Okulu, elbette ki onun da sınırlarını çiziyor. Einstein'ın görelilik kuramına göre, hareket halindeki bir trenin içinde zıplayan topun hareketi, biri trenin içinde diğeri trenin dışında iki ayrı kişi tarafından farklı biçimde gözlemlenir. Bunun nedeni ise, bu iki gözleyen farklı koordinat sistemlerinde bulunmalarıdır. Einstein'ın görelilik kuramı için verdiği bu örnek fizik bilimine aittir. Ve o, bu kuramı ile Newton'un zaman ile mekanın mutlak olduğu görüşünü geçersiz kılmıştır. Bu fizik görelilik, toplumsal alanlara da uygulanmış ve burada da belli anlamda koordinat sistemlerinden sözedilmiştir. Ancak burada koordinatlar, öznenin sahip olduğu zihinsel, ideolojik koordinat anlamındadır. Frankfurt Okulu mutlak doğruyu reddeder, ama "hem öyle hem böyle"yi de reddeder. Her hakikat söylemi, kendi koordinatları içerisinde mutlak doğruluk iddiasını taşır. Yani bir yandan mutlak doğru yoktur, bir yandan da her hakikat söylemi, kendi söylemini karşısında bulduğu söyleme dayatır ve böylece bir çatışma, bir gerilim oluşur. Bu çatışmada, kendi söyleminin baskın çıkması, kendi hakikatinin haklı çıkması sonucunu verir. Ama o, bu haklı çıkarma mücadelesinde, içinde yanlış da barındırıyor olmasına rağmen, kendi hakikatinin mutlaklığına, evrenselliğine inanmıştır. Aksi halde bu bir oyun olurdu ve çatışmanın halisliği kalmazdı. Bu büyük bir gerilimdir. İstenirse çelişki de denilebilir. Jameson, Adorno'nun aklının kötümser, iradesinin ise iyimser olduğunu ileri sürer. Çok doğrudur. Özne, bu anlamda, çelişik olmak durumundadır. Çünkü bir yandan o, kendi doğrusunu haklı çıkar-

mak için mücadele eder, diğer yandan ise onun için bu doğrunun dönüşebileceği mutlak bir doğru yoktur. Yani zavallı özne, elinde diğer hakikat söylemlerinin üfleyip söndürmeye çalıştıkları bir küçük meşale ile olmayan büyük ışığın düğmesini arar. Esas zor olan, varolmadığını bile bile büyük ışığı aramaktır. Frankfurt Okulu'nun ve özellikle Adorno'nun büyük gerilimi (çelişkisi) budur. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno kendi doğrusuyla özdeşleşmez. Bir ayağı içerde ise bile, bir ayağı dışardadır.

4. Kapitalizm

Aralarında bazı önemli farklar olmasına rağmen Frankfurt Okulu düşünürleri, kapitalizmin tanımlanmasında belirli bir ortak paydayı paylaşıyorlardı. Bu ortak görüşleri şu şekilde sıralayabiliriz: 1. Kapitalist üretim biçiminin egemen olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Bu toplum değişim değerleri alışverişini temel alan bir meta toplumdur. Ürünler, insan istek ve gereksinimlerini karşılamak için değil, değer ve kârı gerçekleştirmek için üretilirler. 2. Ürünlerin meta karakteri sadece değişimleriyle değil, soyut düzeyde değişimleriyle belirlenir. Soyut emek, zamana dayanan değişim, üretim sürecinin öznel yanını etkilediği gibi nesnel biçimini de etkiler. 3. Kapitalist toplumsal sürecin birliğini sağlayan toplumsal ilişkilerin toplamı, onun fetişleşmesini ve şeyleşmesini de sağlar. İnsan emeğinin ürünleri, bağımsız, kendi ayrı yaşamları olan, doğal değerler olarak görülür. Değişim, dağıtım ve tüketimden kaynaklanan toplumsal ve maddi ilişkiler doğrudan anlaşılır değillerdir. Gerekli bir yanılsama, metaların fetişizmi ile maskelenirler. 4. Kapitalizm uyumlu bir toplumsal bütün değildir. O, hem metaların üretimi hem de yanılsama alanında çelişkilerle temellenir. Egemen üretim ilişkileri, üretimin gelişmiş güçlerini engeller ve bir dizi çelişkiye neden olur. Dahası, işçi kitlesinin, üretim araçlarından kopması sermaye sınıfıyla arasında doğrudan bir çelişki oluşturur. Bu çelişkiler, ekonomik alanın dışında, kültürel alanda da boy gösterir. Toplumsal olarak üretilmiş yanılsamalar (ideoloji) ve verili olan arasındaki çelişki krize neden olur. 5. Sermaye yoğunluklu sanayilere doğru varolan genel eğilim, sermayenin yoğunlaşmasına neden olur. Serbest pazar, yavaş yavaş yerini standart malların oligopolleşmiş ve tekelleşmiş kitlesel üretimine bırakır. 6. Sermayenin organik bi-

leşimindeki yükselme, zaten istikrarsız olan birikim sürecini kö-tüleştirir. Bu süreci devam ettirebilmek için, egemenler, emper-yalist genişleme ve savaşın da dahil olduğu her türlü yolu dener-ler.⁵⁶

Frankfurt Okulu, yukarıdaki genel çerçeveye bağlı kalmakla birlikte, bugünün kapitalizminin Marx'ın malzemesi olan kapita-lizmden farklı olduğunu ileri sürer. Kapital'deki ekonomi politik eleştirinin geçerliliğini tümünden reddetmeden, bugünün kapitaliz-minin çözümlenmesinde sadece ekonomi politiğin yeterli olama-yacağını kabul eder. Bu nedenle, liberal kapitalizmle günümü-zün geç- kapitalizmi arasında bir ayrım yapar. Ancak, zaman za-man, bir düşünürden diğerine veya aynı düşünürde bir bağlam-dan diğerine bu kavram farklı biçimler alır. En sık rastlananlar, "ileri kapitalizm", "ileri sanayi toplumu", "düzenlenmiş kapita-lizm" gibi kavramlardır. Bu kavramlar, çok ince nüanslar bir ya-na bırakılırsa eşanlamlıdır. Bu kavramlarla, liberal kapitalizm-den farklı olarak ifade edilmek istenen iki temel özellik vardır. Birincisi, geç-kapitalizmde ekonomik alanın eskisinden daha az önemli olması ve bu boşluğun diğer alanlarca (kültür, ideoloji) doldurulmasıdır. Özellikle "Kültür Endüstrisi" bölümünde bu konu üzerinde ayrıntılarıyla durulacaktır. İkincisi ise, geç- kapi-talizm döneminde devletle sermayenin çok daha belirgin bir içi-çeliğinin olmasıdır.

Sınıfsal karşıtlık ve krizin bir çöküşe ve devrimci dönüşüme yolaçağını ileri süren ortodoks marksizmden farklı olarak, Adorno, krizin ve sınıf çelişkilerinin etkilerinin kontrol altına alınabilir olduğunu savunmuştur. Liberal kapitalizm döneminde, toplumsal sınıflar gerçek, somut bir birliğe sahipken, ileri kapita-lizmde böyle bir birlikten söz edilemez. Toplumsal işbölümünün sürekli gelişmesi ve pazarın rolünün azalmasının bir sonucu ola-rak "sınıf toplumunun özü" daha az belirgin hale gelmiştir. Ödevlerin ve bilginin parçalanmasıyla sınıf deneyimi azalmıştır. Tahakküm artık kişisel olmaktan çıkmıştır. İnsanlar, oluşmasın-da pek katkılarının olmadığı amaçların gerçekleşmesinin araçları haline gelmişlerdir. Toplumsal ilişkiler daha az anlaşılır hale gel-miş, çelişkiler temel sorunlar üzerinde değil, marjinal konularda

⁵⁶ David HELD, Introduction to Critical Theory, s.41-42

saflaştırmıştır. Sonuç olarak, genel tikeli; kapitalist üretim biçimi bireyi kuşatmıştır.⁵⁷

Horkheimer'a göre, kâr ve gelişmeye şartlanmış bugünkü üretim süreci, insana değil kendine hizmet etmektedir. Marx ve Engels'in öğretisi toplumu anlamak için hala gerekli, fakat yeterli değildir. Büyük boyutlu teknolojinin gelişmesi, ticaretin artması, iletişim araçlarındaki gelişme, hızlı nüfus artışı, uluslararası politik düzen, tüm bunlar bir merkezi örgütlenmenin gelişmesine neden olmuştur. Genel eğilim, ussallaşmış, otomatikleşmiş, bütünsel olarak yönetilen bir dünyaya doğrudur.⁵⁸

Frankfurt Okulu düşünürleri içinde, siyasal düşüncesi ilk yapıtlarından son dönem çalışmalarına dek kendi içinde en tutarlı olanı Marcuse'dir. Özellikle 1960'lardan sonra kapitalizm eleştirisine olan yoğun ilgisiyle dönemin en önemli düşünürlerinden biri haline gelmiştir. O dönemin en önemli yapıtlarından biri olan "Tek Boyutlu İnsan"ın birbirine zıt iki temel tezi vardır:

1. İleri sanayi toplumu, öngörülebilir bir gelecekteki niteliksel değişimleri kontrol edebilecek bir yapıdadır.

2. Ancak bunu tersine çevirebilecek güç ve eğilimler de mevcuttur.

Marcuse'nin çözümlemesine göre, kapitalist ekonominin yönetimi ve kontrolünü mümkün kılan şey, değişik etkenlerin bir kombinasyonudur. Bunların ilki, üretici güçlerdeki göz kamaştırıcı gelişmedir. Bunun temelinde, sermayenin hızla yoğunlaşması ve finansal kontrol, bilim ve teknolojiadaki radikal değişimler, mekanikleşme ve otomasyona yönelik eğilim, artan verimlilik ve artı-değer oranı, idari yapıdaki önemli dönüşümler yatmaktadır. İkinci önemli etken, serbest rekabetin düzenlenmiş bir yapıya dönüşmesidir. Bunun temelinde de ekonomiyi destekleyici ve canlandırıcı bir öge olarak devlet müdahaleşi (silahlanma), ulus-devletlerin uluslararası düzeyde askeri ve parasal ittifaklarda örgütlenmesi ve kamu bürokrasisinin güçlenmesi vardır. Üçüncü etken, toplumsal yapıdaki değişikliklerdir. Tüketim kalıpları ve meslek yapıları açısından, işçi ile işveren, mavi-yakalılar ile beyaz yakalılar arasında gelişen bir bütünleşme

⁵⁷ bkz. David HELD, a.g.y., s.71

⁵⁸ bkz. David HELD, a.g.y., s.72

sözkonusudur. Dördüncü etken ise, soğuk savaş ve kutuplaşma nedeniyle oluşan sürekli savaş tehlikesiyle ulusal önceliklerdeki gerilemedir.⁵⁹ Ancak bu koşullar toplumsal dönüşüm gereğini yoketmemektedir. Emeğin üretkenliğinin artışı, üretici güçlerin otomasyonu, üretim kapasitesiyle toplumsal refah arasında yeni bir karşıtlığın oluşmasına neden olmaktadır. Üretici güçlerdeki bu hızlı gelişme, kitlesel tüketimi zorlamakta ancak toplumsal yapı henüz beklenen tüketim ile gerçekleşen tüketim arasındaki uçurumu kapatamamaktadır. Bu da, Marcuse'nin birbirine karşı iki tezinin de varolan toplumsal yapı içinde geçerli olduğunu ortaya koymaktadır.

Frankfurt Okulu, reel sosyalizm deneyimlerine, başından beri hep mesafeli yaklaşmıştır. Özellikle okulun temel düşünürlerinde bu deneyimlerle herhangi bir özdeşleşmeden söz etmek kesinlikle olanaklı değildir. Ancak kuruluş dönemini izleyen yıllarda, okulun, belirgin bir eleştirel tavrı hiç terketmeden, Sovyet deneyimini ilgi ve merakla izlediği de bir gerçektir. Horkheimer, o yıllardaki bir yazısında şöyle demektedir: "Emperyalist dünyanın anlamsız adaletsizlik ve zalimliğini görebilen herkes, Rusya'da olup bitenleri, bu adaletsizliğin üstesinden gelmek için girişilmiş acılı ama ilerici bir çaba olarak görecektir ya da en azından, yüreği çarparak, bu çabanın hala sürüp sürmediğini soracaktır. Eğer görüntüler bu soruya olumsuz bir cevap veriyorsa, o zaman da umudunu kesmeyecektir; tıpkı bir kanser-kurbanının kanser tedavisiyle ilgili her türlü habere sarılması gibi".⁶⁰

Ancak aynı Frankfurt Okulu, Hitler iktidara geldikten sonra Almanya'yı terketme aşamasında, göç edilecek ülkeyi belirlerken SSCB'yi kesinlikle bir seçenek olarak düşünmemiştir. Stalin döneminin uygulamaları Frankfurt Okulu için, Horkheimer'ın yukarıdaki satırlarına sinmiş umudu iyice zayıflatmıştır. Savaş öncesi ortaya çıkan Stalin-Hitler paktı da, bu umudun tamamen yok olmasına neden olmuştur. Okul'un Sovyet deneyiminden bu uzaklığının kuramsal nedenlerini ise Marcuse şöyle ortaya koymuştur: Sosyalizm gitgide artan bir biçimde, Marx'ın kendisinin (hiç değilse genç Marx'ın) öngördüğü gibi, şimdiye kadar ki toplumların hepsinden nitelikçe farklı bir topluma geçişle ilgilen-

⁵⁹ bkz. David HELD, a.g.y., s.73-74

⁶⁰ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelém*, s.41

mek yerine, üretim güçlerinin daha akılcı ve daha geniş ölçülerde gelişmesiyle; emeğin verimliliğinin daha yüksek düzeylere getirilmesiyle; ürünlerin daha akılcı bir biçimde üleştirilmesiyle ilgilenmektedir. Önemli olan nokta, sosyalist toplumda yaşamın varoluşlarını kadın ve erkek olarak insanların kendilerinin dayanışma içinde belirleyebilmesi, bu varoluşların korkudan uzak bir varoluş olabilmesidir. Sosyalist toplumda servetin ve değerın ölçüm biriminin emek olmaması, insanların yaşamlarını hep yaptıkları gibi yabancılaşma içinde yaşamamaları gerekirdi. Bu nokta gözardı edilmiştir; sonuç da ilerlemiş kapitalizm ile reel sosyalizm denen şey arasında ürküntü verecek bir imge sürekliliği olmuştur.⁶¹

5. Psikanaliz

Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının bir başka boyutu da psikanalizdir. Okul, birey ve toplum arasındaki ilişkinin çözümlenmesinde, Marksizm ve Freudcu psikanalizin birlikte kullanılabileceğini düşünmüştür. Çünkü, Freud'un teorisi, bireyin sosyo-psikolojik formasyonunu açıklama yolunda önemli kavram ve teoremler sunar. Okul, 1930'ların başından itibaren psikanalizle yoğun olarak ilgilenmiştir. Okul'un, Grünberg'in müdürlüğündeki ilk dönemiyle, Horkheimer'in müdür olmasıyla başlayan ikinci dönemi arasındaki en önemli farklardan biri de psikanalize verilen önemdir. Okul düşünürlerinin psikanalize ve Freud'a olan ilgilerinin artmasıyla, Almanya'da radikal değişim taleplerinin gerilemesinden doğan kötümserlik arasında bir paralellik olduğu da söylenebilir. Frankfurt Okulu'nun psikanalize yönelişı, aynı zamanda, Okul'un ortodoks Marksizmden giderek uzaklaşmasının ve "post-ekonomist Marksizm"⁶²in gelişebilmesinin anahtarı olmuştur.

1930'ların başından itibaren, psikanalizle ilgilenme Frankfurt Okulu üyeleri arasında genel bir eğilimdi. Ancak, doğrudan bu alanda çalışan ise Eric Fromm'du. Fromm, Freud'un libido kavramının, insanın ruhsal yapısının kökeninde cinsel ve kendini koruma içgüdülerinin bulunduğu saptamasının ve erken çocukluk döneminin kişiliğin gelişimindeki vurgulanan öneminin bireyin

⁶¹ bkz. Bryan MAGEE, *Yeni Düşün Adamları*, s.61

⁶² bkz. Martin JAY, *Adorno*, s.85

oluşmasındaki vazgeçilmezliğinden yola çıkarak, Freud'un teorisinin Marx'ın insan kavramını zenginleştirebileceğini ileri sürer. Fromm'a göre Freud'un psikolojisi, Marx'ın sosyolojisini bütünleyebilecek bir karakterdedir. Zaten Freud'un kendisi de bireysel psikolojinin aynı zamanda sosyal psikoloji olduğunu düşünmüştür. Freud'a göre birey, diğerleriyle ilişkisi bağlamında anlaşılacak durumundadır. Ancak Freud'da eksik olan bireyin bir sosyal varlık olarak yeterince işlenmemesidir. Bu açıdan da, Marx'ın sosyal yapı anlayışının bu eksikliği giderici bir yanı vardır. Bu nedenle Fromm, çözümleyici sosyal psikolojinin görevinin içgüdüsel yapıların sosyo-ekonomik yapıya etkin ve edilgin biçimlerde uyumlanması süreçlerinin anlaşılması olduğunu ileri sürmüştür.⁶³

1930'ların başlarında Fromm ile okulun diğer üyeleri arasında, bu konuda, önemli ayrımlar yoktur. Ancak Fromm, 1930'ların ikinci yarısıyla birlikte, giderek Freud'dan uzaklaşan ve sosyal yönü ağır basmaya başlayan bir psikolojiye yönelir. O, Freud'un libido teorisini, Oidipus kompleksi gibi bazı temel kavramlarını reddeder ve klinik çalışmalara daha fazla zaman ayırmak istediğini ileri sürerek 1939'da Frankfurt Okulu'nu terk eder. Adorno, Horkheimer ve Marcuse, Fromm'un bu yeni yaklaşımına ve onun açtığı çizgiye (Neo-Freudçu revizyonizm) her zaman eleştirel yaklaşmışlardır. Marcuse'ye göre bu çizgi, Freud'u yeterince "sosyal" olmamakla eleştirerek yola çıkmasına rağmen sonuçta ondan daha mekanik ve daha az tarihsel bir konuma sürüklenmiştir. Oysa Freud'un içgüdü teorisi, insan ruhunun neredeyse sonsuz sayıda örneklenbilme olasılığını getirmekte ve onu tarih ve kültürle yoğun bir ilişki halinde kavramaktadır. Adorno ise bu çizginin, "kişiliğin üniteliği" kavramının konformist bir yaklaşım getirmesine neden olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü, Neo-Freudçu revizyonizm, Freud'un egonun sentetik fonksiyonunu ve insan ruhundaki çökelmiş çelişkileri vurgulayan tavrının yerine içsel uyumu olan bütünsel bir egoyu getirmiştir.⁶⁴

Adorno'ya göre, sosyolojik olan ile psikolojik olan arasında bir bağ vardır. Ancak hiçbirini diğerine indirgenebilir değildir. Çünkü birey, çelişkileriyle birlikte, bir bütünlüğü ve toplumdan

⁶³ bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.112

⁶⁴ bkz. David HELD, a.g.y., s.114

farklılığı temsil eder. Her toplumun bireyde ulaştığı bir nokta vardır. Fakat bu bireyin içinde, günlük yaşamın dilinden tamamen farklı bir dile tercüme edilmiştir: Bilinçdışının dili. Toplumun dili ile bilinçdışının dili birbiriyle bağlantılı olmakla birlikte, tamamen farklı yapılardır. Adorno'ya göre, bu ikisi arasındaki ilişki tek ve her zaman geçerli bir koşula bağlanamaz. Bu ilişki tarihle birlikte değişir. Çelişkili bir bütünlük içinde, sosyolojik alan ve psikolojik alan birbirlerine entegre olamazlar.⁶⁵

Frankfurt Okulu'nun psikanalize ilgi duyması, psikanalitik yöntemin sanata uygulanması olarak asla görülmemelidir. Hatta Adorno böyle bir yaklaşıma açıkça karşıdır. Adorno'ya göre, psikanalitik teori, temel olarak, sanat eserlerini yaratıcılarının bilinçdışının bir projeksiyonu olarak değerlendirir. Malzemenin yorumlamasına (hermeneutik) girilerek, biçimsel kategorileri unuttur. Kurnaz hekimlerin bilgiçliğini, aslında buna hiç uygun olmayan nesneler üzerinde kullanır; sanatçılar. Psikanalitik monografilere göre sanat, deneyimin olumsuzlaşmasından muaf olmalıdır. Çünkü onlara göre negatif moment, sanat eserine kaydedilmiş baskı altına alma (içine atma) sürecinin işaretinden başka birşey değildir. Psikanalitik teorinin, müziğin paranoyaya karşı bir savunma aracı olabileceğini belirlemesi klinik olarak çok geçerli olabilir. Ancak bu, herhangi bir müzik türünün niteliği ve değeri üzerine hiçbir şey söylemez. Sanat eserleri, analistin divanında tanıdığı sanatçının özelliklerini sanıldığından çok daha az yansıtır. Sanattaki herşeyi sanatçının bilinçdışına indirgeyemeyiz. Sanatsal üretim sürecinde, bilinçdışı hareketleri olası malzemelerden sadece biridir. Onlar, sanat eserinde biçimin yasasıyla dolayımlanmış bir şekilde içerilirler. Sanat eserleri yaratıcılarının kişilik çözümleme testleri değildir.⁶⁶

Bireyin kimliğini belirleyen en önemli güç, gereksinimler, istekler ve çelişkilerden oluşan bir yığındır. Ve bu da, kişiden kişiye, niteliklerine, yoğunluklarına, haz derecelerine, ilgilerinin nesnelere göre değişir. Bu gereksinim ve isteklerin örgütlenmesi olarak kişilik, Frankfurt Okulu düşünürlerine göre hiçbir zaman statikleştirilmemelidir. Kişilik, değişen tarihsel koşullar altında evrimini sürdürür ve hiçbir zaman toplumsal bütünden

⁶⁵ bkz. David HELD, a.g.y., s.110-111

⁶⁶ bkz. T.W. ADORNO, *Theorie Esthetique*, Klincksieck, Paris, 1989, s.24-25

ayrı düşünülemez. Erken çocukluk, aile, eğitim, ekonomik ve politik etkenler kimliğin önemli değişkenleridir.⁶⁷

Adorno, iyi dengelenmiş kişilik düşüncesine sahip olan tüm yaklaşımlara her zaman eleştirel yaklaşmıştır. Kimilerinin öne sürdüğü "süpermen" imajı, özgürlüğü yanlış olan, açgözlü biridir. Toplum yapısal eşitsizliklerden oluştuğu ve özgürlüksüzlüğü engellediği sürece, negatif olan dışında her insan imajı ideolojik olmak durumundadır. Birey ve toplum arasındaki çelişkiye olası en iyi çözüm özgülleştirilemez. Bu çelişkilerin üstesinden gelebilen çözümler negatif olarak ifade edilebilirler. İçkin eleştirinin yöntemi, pozitif bir ütopya imajını doğrulayamaz. Böylesine bir kavram bir hayli soyut ve tarih dışı olur.⁶⁸

⁶⁷ bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.119

⁶⁸ bkz. David HELD, a.g.y., s.120

4. SANAT

1. Genellikle sanat

Burjuva toplumu, Marx'tan beri, bilindiği gibi, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir toplum olarak nitelenir. Bu yanlış bütün, kendi içinde varolan ve onu oluşturan tikelleri öyle bir kuşatmıştır ki, bu bütünün içinde umut tükenmektedir. Frankfurt Okulu, bu yanlış bütün içinde bir umut, bir sığınak aramaktadır. Önerdiği sığınak ise sanattır. Bu sığınak, burjuva toplumunun kötü "şimdi"si içinde hakikat olarak var kalan en son yerdir. Yanlış bütün içinde varolan, fakat yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan en son kale sanattır. Bu kale ilkin yanlış bütün içinde doğruluğu barındırır, ikinci olarak, bu yanlış aşmak olanağını saklı tutar; böylece sanat daha iyi bir geleceğin modeli olur.⁶⁹

Schiller, usun doğadan uzaklaşması, bilimlerde ve sanatlardaki uzmanlaşma ve benzeri nedenlerle, daha kendi zamanının insanında bile bulunan bir parçalanmadan yakınıyordu. O, 18. yüzyıl sonlarına doğru bu parçalanmayı bir "insanlık yarışı" olarak şöyle dile getiriyordu: "Yeni insanlığa bu yarayı açan kültürün kendisi olmuştur. Bir yanda geniş denemeler ve belli düşünceler, bilimlerin birbirinden daha kesinlikle ayrılmasını gerektirince; öte yanda da devletlerin karışık mekanizması, insanları ve işleri daha da kesinlikle ayırmayı zorunlu kılınca, insan doğasının iç bağı da koptu".⁷⁰ Aşağıda ayrıntılı olarak gösterileceği gibi Schiller, bu parçalanmanın ortadan kaldırılması için oyun ve sanatı önerir. Bu öneri, Frankfurt Okulu düşünürleri için de kendi tarzlarında geçerli olacaktır.

Adorno'ya göre, toplumun bölünmüşlüğü, marksist anlamda burjuva öznesinin kendi üretimine ters düşmesinden ileri gelir ve bir uzlaşmazlığı (çelişki) ifade eder. Bu uzlaşmazlık sürdükçe,

⁶⁹ bkz. İsmail TUNALI, *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989, s.126-127

⁷⁰ SCHILLER, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev: Melahat Özgü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1990, s.23

toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de sürecektir. İnsan, bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmak gereksinimini de duymaktadır. Bölünmüşlüğü ve yanlışın ortadan kalktığı toplum, bütünselleşmiş, doğruluğa (hakikate) kavuşmuş bir toplum olur. Böyle bir bütünselleşmenin, böyle bir doğruluğun örneği var mıdır ve varsa nereden bulunur? Adorno'nun yanıtı kısa ve kesindir: Bu örnek vardır ve sanatta bulunur. Bundan ötürü sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir. Burjuva toplumunun kurtuluşu da, yine bu sanat ülkesinin örnek alınmasıyla gerçekleşebilir. Bu yaklaşım Platon ve Aristo'dan beri gelen mimesis (yansıma) kuramını karşısına alır. Sanat artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, tersine toplumun gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecektir. Yanlış olarak belirlenmiş bir toplumdan nasıl oluyor da doğruluk çıkabiliyor? Bütünün yanlışlığı, toplumsal gerçeklikte onu oluşturan öğelerin bir yanlış düzenlenmesinin sonucudur. Buna karşılık sanat yapıtının ütöpik başkalığı, onun doğruluğu, öğelerin doğru düzenlenmiş olduğunu ifade eder. Buna göre, toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar. Sanat yapıtı, burjuva toplumunun bir "olumsuzlama"sıdır. Sanat böyle bir karşı kültür olarak içinde doğduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir "getto" oluşturur. Sanatın bu sınırlanmışlığı, onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlar. Çünkü sanat, doğru ve düzenli bir toplum gerçekliğinin güvencesidir. Sanatın bu sınırlanmışlığı, burjuva gerçekliği içinde batmış, kaybolmuş olan doğruluğu kurtarır. Sanat, içinde doğmuş olduğu topluma yönelir ve yanlış gerçeğe karşı olduğunu ifade eder. Sanat, kültürün getto alanında hareket eder ve ilke olarak toplumsal eylemden uzak kalır. Sanat, toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alanıdır. Adorno'ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. Adorno, sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirler. Böylece de, sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuş olur. Bu anlayış, Adorno'ya model düşüncesini sanatta örneklemeye olanağını verir. Sanat mümkün uzlaşımların mode-

lidir.⁷¹

Sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni, sanatın gerçeklik dışı, yani bir görünüş olmasında temellenir. Toplum, bir gerçeklik olarak çarpıklığı, yanlışlığı içerir. Çünkü, onda emek ile ürün arasında bir çelişme, bir karşıtlık, bir uzlaşmazlık söz konusudur. Oysa sanat bir "görünüş" olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır. Buna göre, sanat ve toplum bir ikiliği ifade eder. Toplumsal gerçeklik ve sanatın bir "görünüş" olması ikiliği, Adorno'da sanat yapıtının temel belirlemesi olur. Sanat yapıtı, görünüş olarak meydana geliş koşullarını aşmalıdır ve toplumsal yanlıştan kaçabilmelidir. Böylece de sanat yapıtı, uzlaşmaz toplumsal gerçeklik için bir uzlaşım ufku olur.⁷²

Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat özerk olduğu sürece, artık düzen içinde varlığını sürdürmeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda sanat, içinde bulunduğu topluma hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Sanat, toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopyayı, "öteki"ni saklı tutarak aşkın eleştiri konumunu garanti etmektedir.

Sanat, insanlığın meşru bir ilgi alanı olan gelecekteki mutluluğundaki haklı çıkarının ifadesi oluyordu. Sanat, Frankfurt Okulu'nun sık sık alıntı olarak verdiği, Stendhal'in deyişiyle "bir mutluluk vaadi"ni (une promesse de bonheur) sinesinde barındırdığı için sanattır.⁷³

Sanatın olumsuzlama olma özelliği, onun toplumsallığının kökenidir. Sanat, içinde varolduğu toplumun toplumsal antitezidir. Sanatın toplumsallığı, ne üretildiği sürecin erdeminden, ne de içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanır. Sanat toplumsaldır; çünkü içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumdadır. Onun bu konumu kazanabilmesinin tek koşulu da özerk olabilmesidir.⁷⁴ Sanatın özerkliği ise, kapitalizmin gelişmesiyle ve sanat eserlerinin piyasa koşullarında diğer metalar gibi değişime girmesiyle gündeme gelir. Pre-kapitalist toplumlarda sanatçı-

⁷¹ bkz. İsmail TUNALI, *Estetik*, s.128

⁷² bkz. İsmail TUNALI, a.g.y., s.129

⁷³ Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.259

⁷⁴ T.W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, s.287

nın sanat üretebilmesi bazı toplumsal kesimlerin doğrudan ekonomik desteğine bağlıdır. Kapitalist toplumda ise bu bağımlılık ilişkisi piyasa dolayımıyla gerçekleştiği için sanatın ve sanatçının özerkliğinden söz edilebilir.

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

Horkheimer, Adorno ve Marcuse için sosyoloji ve eleştiri birbirinden ayrılamaz. Bir sanat eserini incelemek, onun yorumlanış biçimlerini de incelemeyi içerir. Bu inceleme, eserin oluşumundan algılanmasına dek olan bütün süreçleri de içine alır. Aynı zamanda eserin ve süreçlerin toplumsal bütünle ilişkileri sürekli gözönünde tutulmalıdır.

Kendisinde bu kadar önemli bir potansiyel görülen sanat, bu beklentileri nasıl karşılayacak? Ya da hangi sanat bunu başara-bilecek? Frankfurt Okulu'nun bu potansiyeli bulduğu alan modernizmdir, modern sanattır. Genelde okulun düşünürleri, ama özellikle Adorno ve Benjamin, modernist olduklarını çok kesin olarak vurgularlar.

Frankfurt Okulu, verili toplumdaki tümel ile tikel arasındaki sahte uyumu, tarihsel olanın kendini evrensel gösterebilmesindeki ideolojiyi ve amaçlar ile araçlar arasındaki belirginliğini yitiren ayrım çizgisini açığa çıkarmak yolunda modernizmde önemli bir potansiyel bulurlar. Bu sanatın en önemli özelliği, onun yabancılaşmış topluma ikinci bir yabancılaşma uygulamasıdır.

Sanatın toplumla (gerçeklikle) ilişkisi bir yabancılaşma içerir. Sayesinde sanatçının kendisini sistematik olarak yabancılaşmış toplumdan soyutladığı ve içinde sadece sanatın hakikatinin yer aldığı ve bu hakikat ile iletişim kurduğu gerçekdışı, "hayalci" bir evren yarattığı ikinci bir yabancılaşmadır bu. Bu yabancılaşma,

aynı zamanda sanatı topluma bağlar; sınıf içeriğini korur ve saydamlaştırır. İdeoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi "geçersiz kılar". Sınıf içeriğini "idealleştirir", stilize eder ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte genel hakikatin yuvası olur.⁷⁵

Benjamin'e göre modern dönemle birlikte yaşam, insanın kendisi tarafından bir bütünlük içinde anlamlandırılacak bütünsel bir yaşam olmaktan çıkıp, bölük pörçük ve şöylece yaşanıp geçiliveren bir yaşantıya dönüşmüştür. Modern insan yaşamı bir bütünlüğe kavuşturmaktan ve onun gerçekliğini görmekten kaçınmaktadır. Bu yüzden yaşam deneyimleri bilinçaltına kadar inmemekte, irade dışı bellek düzeyinde kalmakta ve iradeye bağlı bellek, modern yaşamın şoklarına karşı savunulmuş olmaktadır. Sanatın yabancılaşmış yaşama uyguladığı ikinci yabancılaşma, bu ayrımın aşılmasına, insanın bellek'lerinin bu iki alanını birleştirebilmelerini sağlayabilir.

"Günümüzde, sanat ve gerçeklik arasındaki uçurumu kapatmak olmasa da, sistemli olarak azaltına çabalarında kaybolan bu ikinci yabancılaşmadır. Çaba, başarısızlığa uğramaya mahkumdur. Elbette gerilla tiyatrosunda, özgür basının şiirlerinde, rock müziğinde başkaldırı vardır. Ancak sanatın olumsuzlayıcı gücü olmadan sanatsal olarak kalırlar. Kendisini gerçek yaşamın bir parçası yaptığı ölçüde sanat, yerleşik düzene muhalif olma özelliğini kaybeder. Bu düzene içkin kalır, tek boyutlu olur ve böylece düzene yenilir".⁷⁶

Frankfurt Okulu'nun estetikteki konumlanması, Adorno, Benjamin, Brecht ve Lukacs arasında gelişen tartışma sürecinde belirginleşir. Tartışmanın ana eksenini modernizm-realizm olmasına karşın, cepheleşme hiçbir zaman iki kutup arasında olmamış, aksine uzun bir zaman dilimi içinde Brecht ile Lukacs, Adorno ile Lukacs, Adorno ile Brecht+Benjamin arasında karşıtlıklar ve Benjamin ile Adorno ve Brecht ile Benjamin arasında ittifaklar oluşmuştur.

Adorno'nun Lukacs'a yönelttiği estetik eleştirilerin başlıcası şudur: Lukacs, sanat çalışmasının kurucu ve oluşturucusu biçime ait sorunları birçok bakımdan yanlış anlamıştır. Hatta, Lukacs'ın

⁷⁵ bkz. Herbert MARCUSE, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, Çev: Gürol Koca, Volkan Ersoy, Ara Yayınları, İstanbul, 1991, s.89

⁷⁶ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.93

"yansıma teorisi"ni savunuyor olması ve gerçekçiliği ampirik realitenin taklit edilmesiyle varılabilecek birşey sanmadaki ısrarı, onu, modernizmin imajlarının gerçekliğin çarpıtılmış biçimleri ya da bilinçli olmaksızın nesnel gerçekliğin kılık değiştirmiş görünümüleri olduğu sanısına sürüklemekteydi. Aynı zamanda, Lukacs estetik teknik ögenin bağımsız tarihsel gelişimini kabul etmiyor ve bu olanağın sanatsal üretimdeki rolünü anlayamıyordu. Bunları anlayamadığı için de, bir yandan kendisinin beğendiği gerçekçi ustaların (Balzac) ürünlerindeki gerçekçi olmayan öğeleri göremiyor; bir yandan da, modernizmin yaşamın deneyiminden damıttığı imajların ya da özlerin bu niteliklerini farkedemiyordu. Adorno'ya göre ise, sanat yapıtının üretimi öznenin nesnel dünyayı özümseyip temellük etme derecesinde kavranabilmiş olmasına; ama bunu, estetik formun kendi yasalarına uygun bir tarzda yapabilmiş olmasına bağlıdır. İşte bu yollardan geçerek üretilmiş bir imaj daha sonra, reel-olan'a karşıtlık konumu kazanmakta ve reel-olan'a eleştirel bir tutumla bakınaya başlanmaktadır. Sanat, aktüel dünyanın negatif bilgisidir.⁷⁷

Lukacs kuşkusuz estetikte "imaj" ve "öz" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin tam bir göstergesi saymaktadır. Oysa bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları, onların öz felsefelerindeki uygulamışlarından bütünüyle farklıdır. Lukacs'ın bu sorunları ele alış tarzındaki en önemli yetersizlik, bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişidir. Bu yüzden de Lukacs, aslında bilinç ilişkilerine ilişkin saydığı sanat kategorileri alanını aktüel dünyanın alanına aktarabileceğini sanmış, sanat kategorilerinin alanı ile aktüel dünyanın yer aldığı alanın birbirinden farklı alanlar olduğunu gözden kaçırmış olmaktadır. Sanat, elbette ki reel dünyada varlık kazanır, işlevi de reel dünyadadır. Bu ikisi dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla birbirine bağlantılı kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır.⁷⁸

Brecht'in estetik anlayışını, aslında, ne Adorno beğenmiştir, ne de Lukacs. Bunun nedeni, siyaset ile estetik arasındaki ilişki konusunda Brecht'in anlayışının, Adorno ve Lukacs'ın birbirine çok yakın olan anlayışlarından çok farklı oluşudur. Her üç yazar da sanatın tarihsel realiteyi anlamının bir aracı olması gerektiği

⁷⁷ bkz. Fredric JAMESON(ed), *Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul, 1985, s.221 .

⁷⁸ bkz. Fredric JAMESON, a.g.y., s.241

ve olabileceği görüşündeydiler. Fakat Lukacs ve Adorno, bu konuda sanata, özellikle belirli sanat biçimlerine, kendine özgü bir bilgisel (cognitive) kapasite tanımaktaydılar. Bunu yapabildikleri için de, sanat konusunda o zamana kadar ki marksist ideolojileri geliştirme işine girişebiliyorlardı. Lukacs için, tıpkı Aristo ve onu izleyen gerçekçi estetik düşünce geleneği için olduğu gibi sanat, tam anlamıyla bir eylemin taklit edilmesidir. Adorno ise modernizmi savunuyordu. 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 mekana göre değişebilir şeylerdir. Brecht'in yazılarında gerçekçilik kavramı kullanıldığında, bunun Balzac ile estetik bir ittifak sayılmaması gerektiği açıktır. Tıpkı "yabancılaştırma efektleri" kavramının kullanılışının modernist bir sanatçı ile aynı estetik anlayışı paylaştığı anlamına gelmemesi gibi. Brecht'e göre, klasik öykü anlatımı teknikleri, popüler şarkıların ve dışavurumcu tiyatronun tüm teknikleri, hep, içinde bulunulan durum neyi gerektiriyorsa ve ne ölçüde olanak veriyorsa, o ölçüde alıp kullanılması gereken sanatsal etkinlik donanımlarıdır.⁷⁹ Yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma uygulanması, olayların ve şeylerin, onlardaki doğal ve değişmez gibi görünen şeylerin tarihsel 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 kavramı, modernizmin başat ideolojisinin yeniden alınıp değerlendirilmesini ve devrimci bir politika açısından maddeci bir temele dayanacak biçimde yeniden kurulmasını sağlamıştır.⁸⁰

Lukacs'ın en büyük katkısı, siyasal içeriği ve o zamana kadar yalnızca biçimsel bir estetik olgusu sayılagelmiş ideolojik içeriği anlayıp kavramamızı sağlayacak bir dolayimler kuramı geliştirmesi olmuştur. Bunun en önemli örneklerinden biri Lukacs'ın natüralizmin statik betimlemelerini şeyleşme açısından deşifre etmesidir. Ayrıca, modernizmin simgesel teknikleri ile fotoğrafik natüralizmin "ham dolayımsızlığı" arasındaki yapısal ve tarihsel benzerlik, Lukacs'ın en parlak diyalektik saptamalarından biridir. Brecht Lukacs'a formalist demekle, onun bir sanat çalışma-

⁷⁹ bkz. Fredric JAMESON, a.g.y., s.226-227

⁸⁰ bkz. Fredric JAMESON, a.g.y., s.313

sının bütünüyle formel olan özelliklerinin oluşturduğu bir protokolden sanatçının/sanat ürününün siyasal ve ideolojik konumunun çıkarsanabileceğine, bunun olanaklılığına kayıtsız şartsız inanabilmesini kastetmiş bulunuyordu. Lukacs'ın hatası, bir sınıf ile, onun ideolojisi arasındaki ilişki konusunda yeterince geliştirilmemiş ve kesintilerle dolu bir uslamlama yapmasından ileri geliyordu. Bunun en açık örneği ise, Lukacs'ın en yıpranmış kavramlarından biri olan "dekadans" kavramıdır. Lukacs bu kavramı modern sanatı suçlamak için kullanmış ve sık sık faşizmle bağlantılı bir olgu olarak ele almıştır. "Dekadans" kavramı, geleneksel ideoloji analizlerindeki "yanlış bilinç" kavramının estetik alanındaki karşılığı oluyordu. Bu kavramlar, kültür dünyasında ve toplum yaşamında mutlak bir yanlışın olabileceği kabulüne dayanmakta idi. Başka bir anlatımla, her ikisi de, hiçbir içerik taşımayan ve bu yüzden zamanının önemli sorunları karşısında ilgisiz kalabildiği için suçlanıyayı hak etmiş bir sanat yapıtının ya da bir felsefe sisteminin olabileceğini varsayıyordu. Lukacs'ın modernizme karşı olan olumsuz tavrını paylaşmak isteyenler, toplumsal içerikten en yoksun gibi görünen modernist sanat ürünlerinde bile, bastırılmış bir toplumsal içeriğin bulunduğunu teslim edecektir. Modernizmin, bu durumda, toplumsal içerikten kaçınmaktan çok -yaşamın en kişisel 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 çevreleme teknikleri ile denetim ve yönetim altına alınmasına; tam da kendi biçimi içinde, bu içeriğin gözlerden uzak tutulmasına yönelik bir çaba olduğu anlaşılabacaktır.⁸¹

Lukacs'ın bir başka zayıf noktası da bilimle sanat arasında oldukça basite indirgenmiş bir ilişki olduğunu varsaymasıdır. Lukacs'a göre sanat çalışması, kendi perspektifi ile dünyaya bakıp birşeyler söylemekle görevlidir. Fakat bu bir kez gerçekleştikten sonra söylenenlerin sosyal bilimlerce doğrulanmasının beklenmesi gerekmektedir. Oysa, sanat alanındaki bilgi ile bilimdeki bilgi arasındaki temel farklılık, sanatta, ampirik olan hiçbir şeyin değişmeden, öyle sabit birşey olarak kalmayacak oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu iki bilgi arasındaki ayrım, sanatta ampirik

⁸¹ bkz. Fredric JAMESON, a.g.y., s.305-308

olguların ancak öznel amaç ve niyetle tam bir füzyon içine girmeleri halinde nesnel anlamlar kazanabilecek oluşuydu.⁸²

Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki ruh ve onun maddi tezahürü birbiriyle öylesine içten bağlantılıdır ki, bunlar arasındaki ilişki gerektiğinde ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirlerini açıklayabilecek durumdadırlar. Adorno, bir sanat ürününün eleştirisinde, üstyapıdaki saklı ve derindeki öğeleri, altyapıdaki görülgün öğelere dolayimsız olarak bağlamanın yanlış olacağını söyler. Benjamin ise yaptığıının sıradan bir bağlama değil, görmesini bilen birinin gözüyle üstyapıdaki ve altyapıdaki bütün öğeleri birbirlerini açıklayacak bir biçimde birlikte değerlendirmek olduğunu söyler.⁸³ Maddi altyapı duyularımızla yaşanmış, deneyimlenmiş olan data'nın oluşturduğu bir yığındır. Üstyapı ise bir metafordur. Metafor olarak, bu altyapının bilişimidir (idrakidir/cognition). Altyapı ile, onun idraki arasındaki karşılıklılığı (correspondant oluşları) sağlayan da, birinden diğerine oluşturulan bu metaforlardır. Bu yüzden o, Adorno gibi, altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiyi incelerken, uzun uzadıya dolayım-lamalar (mediation) oluşturmaya yönelmek yerine, üstyapıyı bir metaforlar topluluğu olarak görmeyi yeğlemiştir. İşte bu tutum farkından olsa gerek, Adorno ve Horkheimer'in, Benjamin'i bu açıdan eleştirmelerine ve onun bu konuyu ele alış biçimini vülger bulmalarına karşılık, Benjamin bunu bir eleştiri yöntemi olarak bilerek yapmış, geliştirmiştir.⁸⁴

Adorno, Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisini zararlı buluyordu. En çok eleştirdiği de, Benjamin'in Brecht'teki kaba, hatta vülger bulduğu materyalizm anlayışını kabullenmeye hazır oluşuydu. Onun için en üzüntü veren nokta da, Benjamin'in popüler sanatın ve teknolojik yeniliklerin devrimci potansiyeli konusundaki Brecht'in fazla iyimser tavrını paylaşmış oluşuydu. Benjamin için Brecht'in en ilginç özelliği, ondaki kabataslak düşünme yeteneği idi. Bu ise, Adorno'daki o korkunç, diyalektik kılık kırk yarıcılığın bir yana bırakılması ile olabilecek bir şeydi. Benjamin'in Brecht'teki bu sözü açık ve yalın bir biçimde söyleme özelliğini önemli bulması, pratik ile ilgili sorunlar açısından de-

⁸² bkz. Fredric JAMESON, a.g.y., s.247

⁸³ bkz. Ünsal OSKAY, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Dost Yayınları, Ankara, 1982, s.15-16

⁸⁴ bkz. Ünsal OSKAY, a.g.y., s.17

ğil; daha çok realiteyi dolaysız olarak kavramak ve anlatmak açısından getirdiği olanaklar nedeniyle idi.⁸⁵

Adorno'nun hiçbir zaman yadsımadığı şey, teolojik ve materyalist öğelerin özgün bir biçimde birleştirilmiş olduğu perspektifinin yalnızca Benjamin'e ait olduğudur. Benjamin'in kültürel olguları inceleyiş biçimi, gerçekten de kutsal metinlerin yorumlanışında kılı kırk yararcasına çalışan bir Kelam üstadı gibiydi. Frankfurt Okulu, Benjamin'deki teolojik öğeleri desteklemek şöyle dursun, onu daha laik bir dille yazmaya yönlendirmek istemiştir.⁸⁶ Bir başka deyişle, Okul'un düşünürleri ve özellikle Adorno, bir yandan Benjamin'deki, Brecht etkisi olarak değerlendirdikleri kaba materyalist tavırları, diğer yandan da tam aksi kutuptaki teolojik yaklaşımları eleştirmelerine rağmen, bu iki kutupsal ögenin Benjamin tarafından bir araya getirilişindeki özgünlüğü de değerlendirebilmişlerdir.

Sanayi kapitalizmine geçişten itibaren, Benjamin'e göre, bir sanat ürününün en yetkin bir biçimde gerçekleştirilmiş yeniden-üretimi bile önemli bir öğeden yoksun kalmak durumundadır: Aslının üretildiği, olduğu ortaya çıktığı yerdeki zaman ve mekan içindeki varoluşu. Bu biriciklikle birlikte olabilen ilk ve özgün varoluş, sanat ürününün kendi varoluş süreci boyunca konusu olduğu tarihe de ışık tutar, onu açıklar. Bir nesnenin özgünlüğü, o nesnenin başlangıcından itibaren, özü ile varlık sürebildiği süre içinde yaşadığı tarihe yaptığı tanıklığa kadar uzanan, ona ait aktarılabilir olan her şeyin esasıdır. Tarihsel tanıklık özgünlüğe dayalı birşey olduğu için; nesnenin özüyle varlık sürdürebildiği zaman dilimi, modern yeniden-üretim tekniklerindeki gelişmelere göre kısalıp yok olduğu oranda, ilgili sanatsal nesnenin kendi tarihi için yapacağı tanıklık da azalmakta, hatta kimi kez tümüyle ortadan kalkmaktadır. Tarihe tanık olma durumu, bu nedenle, etkilendiği gerçeklikte yaralanan nesnenin gitgide yokolan otoritesidir. Bu yokolan otorite, sanatsal ürünün solgunlaşan halesidir. Mekanik yeniden üretim tekniklerinin yaygınlaşması oranında, sanat ürününün bu halesi ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu süreç, önemi sanat alanını da aşan bir kültürel semptom niteliğindedir Benjamin'e göre. Çünkü mekanik yeni-

⁸⁵ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.291

⁸⁶ bkz. Martin JAY, a.g.y., s.287

den-üretim yöntemleriyle birlikte, yeniden üretilmiş nesne de geleceğin dünyasından koparılmakta, dışarlanmaktadır. "Hale", sanat ürününün biriciksel, o nedenle de, tarihsel olan varoluşudur. Halenin ortadan kalkmasıyla birlikte, tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Her bakımdan birbirinin aynıdır nesneler artık. Gelenekleri de yoktur; onlar oluşmamakta, sonuçta, yaşamın şoklara dönüşmesi karşısında modern insana yardımcı olmamaktadır.⁸⁷

Benjamin'in düşüncesinde teolojik ve materyalist yönlerin birlikte varoluşu, onun sanat ürününün yeniden-üretimini iki farklı açıdan değerlendirişinde net bir biçimde görülmektedir. Benjamin, halenin yitirilmiş oluşuna ağıt yakınakla birlikte, paradoksal bir biçimde, politikleşmiş, kolektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni sanatın, ilerici potansiyelinden çok ümitliydi.⁸⁸

2. Öncü Sanat

Tüm bu tartışmalardan yola çıkarak Frankfurt Okulu'nun sanatı ele alış biçimlerini değerlendirirsek, karşımıza en temel nokta olarak sanat-gerçeklik ilişkisi çıkar. Aslında bu, onların epistemolojilerinin estetik alanında yeniden okunuşudur. Bu epistemolojinin temel yaklaşımı özne-nesne veya bilinç-madde arasındaki "negatif" ya da "açık uçlu" diyalektik, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkide de korunur. Epistemolojilerindeki öznenin nesneye, bilincin maddeye karşı görece özerkliği, estetik alanında da sanatın gerçekliğe karşı özerkliği olarak tekrar karşımıza çıkar.

Sanat eserinin dünyası, sözcüğün geleneksel anlamıyla gerçek-dışıdır. Çünkü o, kurgusal bir gerçektir. Ancak onun gerçek-dışılığı verili gerçeklikten bir eksiği olduğu için değil, aksine fazlası olduğu için ve aynı zamanda niteliksel olarak da "öteki"ni temsil ettiği içindir. Yanılsama, kurgusal bir dünya olarak, günlük gerçeklikten çok daha fazla hakikat içerir. Çünkü günlük gerçeklik, kurumlarıyla, ilişkileriyle, özgür seçim gibi gözükten belirlenmişlikleriyle, yabancılaşmasıyla aldatıcı bir gerçekliktir. Bu nedenle, şeyler, ancak kurgusal bir dünyada, hakikatte olabi-

⁸⁷ bkz. Ünsal OSKAY, *Estetize Edilmiş Yaşam*, s.154-155

⁸⁸ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İncelem*, s.304

lecekleri gibi temsil edilebilirler.⁸⁹

Estetik dünyası gerçeklik ile çelişir. Yöntemli, kasıtlı bir çelişkidir bu. O, asla "doğrudan", dolaylımsız, bütünsel değildir; toplumsal ya da politik bir roman, şiir, resim vb. biçimini almaz. Veya aldığı da yapıtlar, sanatın yapısına, oyunun, romanın, resmin biçimine sadık kalır. Böylece gerçeklikle arasındaki ayrımı ortaya koyarlar. Olumsuzlama, biçim tarafından kapsanır. Bu, daima verili gerçekliğin biçimini değiştiren, başka bir şeye dönüştüren (ve ondan kurtulan) "kopuk", "yüceltilmiş" bir gerçekliktir.⁹⁰

Sanat ve gerçeklik arasındaki bu "kopukluk", Kant'ın "ereksiz ereklilik" ilkesiyle önemli paralellikler taşır. Kant bu düşüncesini, beğeni yargısını temellendirirken şöyle dile getirir. "Beğeni yargısı temelde, bir nesnenin (ya da bu nesnenin tasavvur tarzının) ereklilik biçiminden başka hiçbir şeye sahip değildir. Tüm erek, eğer o hoşlanmanın nedeni diye gösterilirse, haz nesnesi üzerine olan yargının gerçek nedeni olarak kendisinde daima bir ilgi-çıkartır taşır. O halde beğeni yargısında, temelde, hiçbir öznel erek bulunmaz."⁹¹ Buradan anlaşıldığına göre, beğeni yargısında daima bir ilgiyi, nesneyle ilgili bir durumu gözönünde bulundurması zorunlu olan bir erek kavramı bulunmayacaktır. Ama öte yandan o, nesnenin ya da nesnenin tasavvur tarzının ereklilik biçimine sahiptir. Ve bu da ereksizdir, yani onda öznenin yöneldiği bir ilgi-çıkartır yoktur.⁹² Kant'ın bu ilkesi ışığında, Frankfurt Okulu'nun sanatı temellendirmesi, verili gerçeklikten bir kopuş, gerçekliğin determinizminden bir özerkleşme olarak okunabilir.

Sanatın doğruluğu, gerçek olanı tanımlamak için verili olanın egemenliğini kırma gücünde yatar. Estetik biçimin bir sonucu olarak bu kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyası hakiki gerçek olarak görünür.⁹³ Estetiğin biçim yasasına göre, sanatta içirilmiş gerçeklik yüceltilmiş, içeriği stilize edilmiş, verileri yeniden düzenlenmiş bir gerçekliktir. Ki o, bu sayede ölüm ve yoko-

⁸⁹ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, Seuil, Paris, 1979, s.65

⁹⁰ bkz. Herbert MARCUSE, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, s.80

⁹¹ Ö.Naci SOYKAN, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, sayı:2, Aralık 1991, s.41

⁹² Ö.Naci SOYKAN, a.g.m., s.41

⁹³ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, s.23

luşu temsil eden bir sanat eserinde bile umut varlığını sürdürebilir.⁹⁴

Estetik düzeni yöneten dizgeler "düşünsel kavramlar" değildir. Elbette malzemesinin oluşumunda azami düşünsel çaba ve düşünsel disiplin bulunmayan sahici yapıt olamaz. "Otomatik" sanat diye birşey yoktur, sanat "taklit" de etmez; dünyayı kavrar. Sanatın ulaştığı duyuşsal dolaysızlık, tek başına yapıta kişisel anlamından daha çoğunu kazandırabilecek olan, genel ilkeler doğrultusunda bir deney sentezi yapılanmasını ön gerektirir. Bu, gerçekliğin iki hasım düzeyinin sentezidir; nesnelerin yerleşik düzeni ve bu düzenden olası ya da olasılık dışı özgürleşme; -her iki düzeyde de nesneler, tarihsel olan ile genel olan arasında etkileşirler. Duyarlılık, hayalgücü ve anlayış sentezinin kendisinde birleşir. Sonuç, varolan dünyadan farklı ama bu dünyadan türetilmiş bir nesne dünyasının kuruluşudur. Ancak bu dönüşüm, nesneleri (insanı ve şeyleri) tahrif etmez, daha çok onların tarafında konuşur, yerleşik gerçeklikte ezilmiş, bastırılmış olana ve susturulana söz, ton ve imge verir. Ve sanatın doğasındaki bu özgürleştirici bilişsel güç, tüm üslup ve biçimlerde yer alır.⁹⁵

Biçim-içerik ilişkisi açısından bakıldığında Frankfurt Okulu'nun tavrı her zaman olduğu gibi diyalektiğe başvurmaktır. Okul, biçim ile içerik arasında tek yönlü bir egemenlik ilişkisi kurulamayacağını her zaman savunmuştur.

Biçim, özerkliğiyle birlikte sanat eserini bir bütün olarak mümkün kılan öğelerden biridir. Estetik her zaman bir biçim düşüncesiyle birlikte varolur. Sanat yapıtlarını değerlendirmede kullanılacak iki ölçü vardır. Bunlardan birincisi, tematik düzeylerin ve ayrıntıların içkin olan biçimsel yasalarla ne ölçüde entegre edilebildiği; ikincisi bu entegrasyonda, eksikler bile olsa, olumsuzlama niteliğinin ne ölçüde korunabildiğidir. Çünkü sonuçta sanat toplumun toplumsal antitezidir.⁹⁶

Sanatın eleştirel gücü ve özgürlük mücadelesine katkısı, estetik biçiminde saklıdır. Bir sanat eseri, hakikiliğini, özgünlüğünü ne içeriğinin ne de saf biçiminin erdeminden değil, fakat içeriğinin biçime dönüşmesinden alır. Şu bir gerçek ki, estetik biçim,

⁹⁴ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.21

⁹⁵ bkz. Herbert MARCUSE, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, s.87-88

⁹⁶ bkz. T.W.ADORNO, *Théorie Esthétique*, s.22

sanatı saf ve basit güncellikten, sınıf mücadelesinin güncelliğinden uzaklaştırır. Ancak estetik biçim, sanatın verili olana karşı özerkliğini gerçek kılar. Bu ayırım bir "yanlış bilinç"e ya da basit bir yanılsamaya değil, gerçekçi-statükocu anlayışa bir olumsuzlama olan bir "karşı-bilinç"e yolaçar.⁹⁷

Sanat yapıtı ancak özerk bir yapıt olarak siyasal geçerlilik kazanır. Estetik biçim, eserin toplumsal işlevi için vazgeçilmezdir. Estetik nitelik ve siyasal eğilim arasında sıkı bir bağ vardır. Fakat bu, mutlak bir birlik değildir. Benjamin bu bağı şöyle özetlemiştir; "Ebedi bir eserin siyasal eğiliminin doğruluğundan ancak eser aynı zamanda edebi ölçüler açısından da doğruysa sözedilebilir."⁹⁸

Sanat yapıtının içerik açısından iki ayrı yanı vardır; hakikat içeriği (truth content) ve işlediği konu (subject matter). Sanat yapıtının kalıcılığı açısından biri diğerinden daha önemli değildir. Sanat yapıtının hakikat içeriği, sanatçının bilinçli olarak iletmek istediği mesaja veya eser toplumsal gerçekliğin bir yansımasıymışçasına sosyo-ekonomik bir çökeltiye indirgenemez. Bir yapıt biçimsel olarak ne kadar iyi düzenlenmiş ise, estetik nesnellik düzeyine o kadar iyi ayarlanır ve hakikat içeriğini o kadar iyi gerçekleştirir.

Hakikat içeriği, sanat yapıtının anlamını değil, içerdiği doğruluğu veya yanlışlığı ifade eder. Sanatın felsefeye sunduğu malzeme ve felsefi doğrıyla karşılaştırılabilir olan da zaten budur.⁹⁹

Hakikat içeriği, sanat eserlerinde kendini ideolojiye bağlı olarak da doğrulayabilir. İdeoloji, toplumsal olarak gerekli bir görüntü olarak aynı zamanda, gerçeğin karikatürize edilmiş biçimidir.¹⁰⁰ Sanatın radikal potansiyeli, muhakkak ki ideolojik karakterinde, verili olanı aşma perspektifinde yatar. İdeoloji her zaman yanlış bilinç veya saf ve basit bir ideoloji olarak anlaşılmalıdır. Kurulu üretim sürecine oranla soyut bir görüntü arzeden gerçeklerin temsilinin ve bilincin de ideolojik işlevleri vardır. Sanat bu gerçeklerden birini temsil eder. İdeoloji olarak ve

⁹⁷ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, s.22-23

⁹⁸ bkz. Walter BENJAMIN'den aktaran Herbert MARCUSE, a.g.y., s.64

⁹⁹ bkz. T.W.ADORNO'dan aktaran Fredric JAMESON, *Late Marxism*, Verso, New York,1990, s.220

¹⁰⁰ T.W. ADORNO, *Theorie Esthetique*, s.296

ri topluma karşı çıkar.¹⁰¹

Mutlak olarak ideoloji içermeyen bir sanat şüphesiz ki mümkün değildir. Sanatı verili gerçekliğin basit ve saf bir antitezi olarak anlamamak gerekir. Sartre'ın da altını çizdiği gibi, burjuvazi "sanat için sanat" ilkesini sanatı hareketsiz, işlevsiz kılmak için kullanmıştır. "Sanat için sanat" ilkesinin ideolojik olan yanı, verili gerçekliğin enerjik bir antitezi oluşunda değil, bu antitezin basitliği ve soyutluğundadır.¹⁰²

Adorno'ya göre, angaje sanat idealini gerçekleştirebilmenin yolu yaşamdaki angaje pozisyonları terketmektir. Sanat bilince kendine özgü formlarıyla etki etmelidir, yoksa yaratıcısının tekyanlı ve pasif yönlendirmeleriyle değil. O yönlendirici işçi sınıfı olsa bile.¹⁰³

Sanat, radikal potansiyelini ancak sanat olarak, bildiğimiz dili, "dünyanın dili"ni geçersiz kılan kendi dili ve imgesi içinde ifade edebilir. Sanatın özgürleştirici "mesaj"ı toplumun şu anki hedeflerini de aşar. Sanat, İde'ye, tikeldeki evrensele sadık kalır. Ve fikir ile gerçeklik, genel ile tikel arasındaki gerilim asla gelmeyecek bininci yıla kadar kalacak gibiyse sanat, yabancılaşma olarak kalmak zorundadır. Bu kitleleri yaratan ve sürekli kılan sınıflı toplumun eseridir. Sınıfsız bir toplum, kitlelerin "özgürce birleşmiş" bireylere dönüşümünü sağladığında sanat, seçkinlik özelliğini yitirecektir, ancak toplumdan yabancılaşmasını değil. Olumlama ve olumsuzlama arasındaki gerilim, devrimci praxisin herhangi bir şekilde sanat ile özdeşleşmesine engel olur. Sanat devrimi temsil edemez, sadece içinde siyasi içeriğin sanatın iç gereklilikleri tarafından yönetilip siyasetüstü olduğu bir başka ortamda estetik bir biçimde dile getirebilir.¹⁰⁴

Sanat ve devrim ilişkisi bir karşıtlar birliği, hasmane bir birliktir. Sanat bir zorunluluğa boyun eğerek kendine ait bir özgürlüğe sahiptir. Sanat ve devrim "dünyayı değiştirme" perspektifinde birleşirler. Ancak sanat, kendi pratiğinde kendine ait gereklilikleri bırakmaz, kendi boyutunu terketmez; işlemsel olmayan olarak kalır. Sanatta politik hedef, sadece estetik biçimde ortaya çıkar. Hatta sanatçı kendini adanmış bir devrimci olsa bile devrim

¹⁰¹ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, s.27-28

¹⁰² T.W. ADORNO, *Theorie Esthetique*, s.318

¹⁰³ David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.83

¹⁰⁴ Herbert MARCUSE, *Karşı Devrim ve Başkaldırı*, s.94-95

pekala yapının içinde olmayabilir.¹⁰⁵ Sanat dünyayı değiştiremez. Yalnızca bu yolda insanların bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkıda bulunabilir.¹⁰⁶

Sanatın devrimciliğinin, onun işçi sınıfı veya devrim için yaratılmasıyla ilgisi yoktur. Bir sanat eserinin devrimciliğinin tek ölçüsü içeriğin ne ölçüde biçime dönüştüğüdür. Çünkü estetik biçim aynı zamanda çökelmiş, birikmiş içeriktir. Sanatın siyasi potansiyeli yalnızca estetik boyutu içindedir. Onun praxis ile ilişkisi doğrudan değil, dolayimli ve yanlıtıdır. Sanatın politikliği doğrulanlaştığı ölçüde, radikalliği ve değiştirme potansiyeli geriler. Bu açıdan bakıldığında, Baudelaire ve Rimbaud'nun şiirlerinde, Brecht'in didaktik oyunlarına oranla çok daha yıkıcı bir potansiyel vardır.¹⁰⁷

Marcuse, bir yandan sanatın politika tarafından araçsal kullanımına karşı çıkarken, diğer yandan da estetikte politik olanı keşfeder ve öne çıkarır. Onun bu yaklaşımı Schiller'in "oyun kuramı"ndan yola çıkar. Schiller'e göre, insan iki temel dürtüye sahiptir: duyusal dürtü ve biçim dürtüsü. Duyusal dürtü, insanın fizik varlığından ya da duyusal doğasından ileri gelir. Biçim dürtüsü ise, insanın mutlak varlığından ya da onun ussal doğasından çıkar.¹⁰⁸ Marcuse'e göre, bu iki dürtünün ilişkisi, yerleşik uygarlıkta, bir zıtlık ilişkisi olmuştur. Uygarlık bu iki dürtüyü uzlaştırmak yerine, duyusallığı usa boyun eğdirmiştir. Bu çatışma çözümlenmesi gereken bir çatışmadır. İnsan varoluşunu temelde etkileyen kalıcı gücü yalnızca dürtüler taşıdıkları için, iki dürtü arasındaki böyle bir uzlaşma bir üçüncü dürtünün işi olmalıdır. Schiller bu üçüncü aracı dürtüyü oyun dürtüsü olarak tanımlar.¹⁰⁹ Duyusal dürtü değişiminin olmasını, zamanın bir içeriğe sahip olmasını ister. Biçim dürtüsü zamanı ortadan kaldırmayı, hiçbir değişimin olmamasını ister. Kendisinde her iki dürtünün bağlı olarak etkide bulunduğu oyun dürtüsü, zamanı zamanda ortadan kaldırmaya, oluşu mutlak varlıkla, değişmeyi özdeşlikle birleştirmeye çaba gösterecektir. Bir yandan bir duyu varlığı olan

¹⁰⁵ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.96

¹⁰⁶ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, s.45

¹⁰⁷ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.12-13

¹⁰⁸ Ö.Naci SOYKAN, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans" s.43

¹⁰⁹ Herbert MARCUSE, *Eros ve Uygarlık*, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1985, s.206-207

insan, değişmenin ve oluşun içinde bulunmakla, buna karşılık gelen bir dürtüye, duyusal dürtüye sahiptir. Öte yandan, bir akıl varlığı olmakla, yani bilme, kavrama, biçim verme yetisine sahip olmakla, bu yetisinin etkinlikleriyle uygun düşecek bir başka dürtüye, biçim dürtüsüne sahip olur. Bu iki dürtünün ortak etki-me alanı, yani oyun dürtüsü, bir yanda zamanı zaman olarak ortadan kaldıracak, öte yanda değişmeyi özdeşlikle birleştirecektir.

Aslında bu ikisi, aynı şeyi bir kez bir ucundan, bir kez de di-ğ er ucundan başlayarak söylemekten başka bir şey değildir. Za-manın zamanda ortadan kaldırılması, zamanın sanki yokmuş, geçmiyormuş gibi yaşanmasıdır; tıpkı oyunda olduğu gibi. Yine oluşun mutlak varlıkla ya da değişmenin özdeşlikle birleştirilme-si de kendisinden geçercesine bir seyir halinde bulunan insanın bu estetik tavrından başka türlü anlaşılmalıdır. Oyun dürtüsü, düşünsel-ussal olması bakımından rastlantıyı ortadan kaldırır. Çünkü düşünsel olanda tam belirlenmişlik olacağından rastlantı olamaz, öte yandan oyun dürtüsünde aynı zamanda bir duyusal-lık da olduğundan, o, zorunluluğu da ortadan kaldırır. Çünkü değişmenin olduğu duyusallıkla zorunluluk birbiriyle bağdaş-maz. Birbirine karşıt bu iki alanı hem hatırlamakla hem de evet-lemekle, oyun dürtüsünün kendisi, ona sahip olan insanı, bu her iki alan karşısında bağımsız ama onlara malik, tam ve özgür ya-par. İnsan ne yalnızca madde ne de yalnızca ruhtur. İnsanlığın yetkinleşmesi olarak güzellik, ne tümüyle sadece yaşam ne de tü-müyle sadece biçim olamaz. Güzellik her iki dürtünün ortak nes-nesidir, yani oyun dürtüsünün nesnesidir. Schiller, bunu şöyle ifade eder: "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır".¹¹⁰

Marcuse, sanatın oyunla bir tutulmasını toplumsal-politik bir açıdan değerlendirir. Schiller'in "güzelliğin insanı özgürlüğe gö-türmesi" biçiminde dile gelen düşüncesindeki özgürlük kavramı-nı politik bir sorun olarak görür: "Araştırma "politik" bir soru-nun çözümü içindir: insanın insanlık dışı varoluşsal koşullardan kurtuluşu. Schiller belirtmektedir ki, politik sorunu çözmek için, "estetik içinden geçmelidir, çünkü o özgürlüğe götüren güzellik-tir." Oyun dürtüsü bu kurtuluşun aracıdır".¹¹¹ Marcuse'e göre öz-

¹¹⁰ Ö.Naci SOYKAN, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", s.44-45

¹¹¹ Herbert MARCUSE, *Eros ve Uygarlık*, s.207

gürlüğü elde etmek demek olan uyumun sağladığı kurtuluş, bireysel değil, daha çok toplumsal bir kurtuluştur ve bu bakımdan "bir uygarlık ilkesi olarak" görülmelidir. Ancak bu bireysel ile toplumsal ya da evrensel "doyum" arasında bir uyum sağlanmalıdır. Bu uyumu gerçekleştirecek olan da "estetik"tir. Marcuse burada, Schiller'e dayanarak estetiğin devrimci bir niteliği olduğunu vurgular: "Estetik kültür, algı ve duygu kipinde bütünsel bir devrimi öngerektirir ve böyle bir devrim ancak uygarlık en yüksek fiziksel ve zihinsel olgunluğa ulaştığında olanaklı olur".¹¹² Uygarlığın bu en yüksek durumunda, toplum düzeninin temelinde "özgür doyum" bulunacaktır: Düzen ancak bireylerin özgür doyumları üzerine kurulmuş ve onun tarafından sürdürülüyor ise özgürlüktür.¹¹³ Oyunun temel ilke olarak alındığı bir toplum düzeni, insanlar üzerinde "baskıcı olmayan" bir kültürü yaratmakla insanın özgürlüğünü gerçekleştirmiş olacaktır. Marcuse'nin Schiller'e dayanarak geliştirdiği oyun kuramında, yalnız sanat değil, tüm insan etkinlikleri, örneğin çalışma bile bir oyun olarak düşünülür. Bu kuram, insanın bütün zorluklarının ortadan kalkacağı varsayılan ütöpik bir toplum için öngörülür.¹¹⁴

Frankfurt Okulu'nun sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi bu şekilde ortaya koyması, bu ilişkinin reddedildiği veya öznenen nesneye doğru gereğinden fazla idealist bir şekilde yorumlandığı anlamına gelmemelidir. Adorno'nun estetik düşüncesinin temelinde özne-nesne ilişkisinin keskin diyalektiği yatar. Adorno için sanat eserinde kendini ortaya koyan özne, klasik teorinin öne sürdüğü gibi, bir Tanrı, kendisi için bir varlık, egemen ve kendi kendine yeterli bir varlık değildir. Sanat eserinde ifadesini bulan öznellik, ona, eserin en özel hareketlerinde durulaşabilen ve biçim ve tekniğinde süreç içinde çökelen çok farklı toplumsal deneyimlerin bir billurlaşması olarak görünüyordu.

Eleştiri, monadolojik özerkliğine kesinlikle saygı gösterdiği eserin içselliğine dalarak, öznenin çağının toplumsal çelişkilerini nasıl absorbe ettiğini ve eserinde nasıl biçimlendirdiğini deşifre etmeyi amaçlar. Adorno bunu en yetkin biçimde Beethoven müziği ile çağı arasındaki ilişkide örnekler. Bu ilişki, çağın gerçekliğinin müzikte "taklit" edilmesi ya da "yansıması" olarak değil,

¹¹² Herbert MARCUSE, a.g.y., s.208

¹¹³ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.211

¹¹⁴ Ö.Naci SOYKAN, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", s.52

özerk bir şekilde gelişen Beethoven'ın müziği ile çağının nesnel düşüncesi arasında bir birlikte oluş, hatta bir eşöznlülük olarak tanımlanır.

Adorno'nun önerdiği, Beethoven müziğinin yapısıyla, çağının toplumu arasındaki ilişkinin koşulunun, Beethoven'ın temel sezgi biçimlerinin, toplumsal sınıfının düşüncesiyle dolayımlanmış oluşudur. Ancak o, sanat ile toplum arasındaki ilişkide diyalektiği sürekli koruyarak, ilişkinin mekanik bir yansımaya indirgenmesinden kaçınmıştır. Adorno, çağın toplumsal çelişki ve gerilimlerinin eserin içsel mekanına olan yolculuğunu izleyip, sanatçının bu nesnel öğeleri, tamamen özerk bir gelişme içinde absorbe ettiğini saptamıştır. Büyük sanatçının "Ben"i, dış dünyanın deneysel gereklerine boyun eğmeyen, eserin nesnelleşme süreci yoluyla nesnel kimliğe karşı oluşları ve güçlükleri kontrol altında tutan ve verili gerçekliği aşan kolektif bir eğilimi ileri süren güçlü bir "Ben"dir.¹¹⁵

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

Dadaist eylem ve doğaçlama edebiyat, avant-garde çizginin modernizmden ayrıldığı örneklerdir. Bu yaklaşımlar, modernizmin hala geçerli saydığı bazı estetik kategorileri reddederler. Bunların en önemlisi eser (yapıt) kavramıdır. Avant-garde yapıtlar aynı zamanda yapıt kimliğini bir reddediş içerirler. Frankfurt Okulu içinse her eser bir toplumsal antitezdir. Bu avant-garde eğilimler, aynı zamanda artistik yöntemlerin akılcı seçimi kavramını boşverirler. Doğaçlama edebiyat, olumsuzlama ilkesi yerine, anlık ifadeyi öne çıkarır. Sürrealizmin, romantik dönemin

¹¹⁵ Nicolas TERTULIAN, "Lukacs/Adorno: La reconciliation impossible", *Revue d'Esthétique*, sayı:8, Editions Privat, Toulouse, 1985, s.71-72

"Ben" in kendini ifadesi kavramından etkilenmesi, estetik modernliğin modern-öncesi temaları da yürürlüğe koyma çabasını gösterdiğini kanıtlar. Ancak avant-garde yaklaşımlar, bunu modernizmin genel çizgisinden farklı olarak estetik saflık kavramını es geçmeye kadar genişletirler.. Politika, psikoloji, ahlak gibi modernizmin estetik alandan izole ettiği boyutlar, yeniden estetiğin içine alınırlar. Daha açık bir deyişle ayrımlar reddedilir; çünkü bunlar, burjuva toplumundaki yabancılaşmanın nedenlerinden biri olarak görülür.

Algılama sözkonusu olduğunda, avant-garde hareketler modernizme bütünüyle karşıt olmayan bir tavır alırlar. Ancak ondaki eğilimlerden birini öne çıkarırlar. Modern eserler de toplumda bir şok yaratmayı amaçlarlar. Fakat şok, arkasından esere yoğunlaşmanın geldiği bir ilk tepki olarak öngörülür. Dadaist eylemin amacı ise şoku mümkün olan en yüksek düzeye çıkararak toplumda doğrudan bir değişimi kışkırtmaktır.¹¹⁶

Marcuse'e göre, onun eleştirdiği marksist estetiğin temel tezleri şunlardır:

1. Sanat ile maddi koşullar (altyapı), sanat ile üretim ilişkilerinin bütünü arasında bir belirlenmişlik (determinizm) ilişkisi vardır. Üretim ilişkilerindeki değişimler, üstyapının bir parçası olan ve tüm diğer ideolojiler gibi toplumsal değişime göre bazen geride, bazen ileride olabilen sanatı biçimlendirir.

2. Sanat ile toplumsal sınıf arasında bir belirlenmişlik ilişkisi vardır. Özgün, gerçek ve ilerici olan sanat yükselen sınıfın sanatıdır ve o sınıfın bilincinin ifadesidir.

3. Politika ve estetik, devrimci içerik ve sanatsal nitelik uyumlu olmaya eğilimlidirler.

4. Sanatçı yükselen sınıfın gereksinim ve çıkarlarını dile getirmek durumundadır.

5. İnişte olan sınıf ve onun temsilcilerinin ürettikleri sanat dekadan sanattır.

¹¹⁶ Peter BURGER, "L'anti-avant-gardisme dans l'esthetique d'Adorno", *Revue d'Esthetique*, sayı:8, Editions Privat, Toulouse, 1985, s.88-89.

6. Toplumsal ilişkilere en denk düşen sanat biçimi olarak gerçekçilik doğru olan sanat formudur.¹¹⁷

Ortodoks Marksist estetiğin bu tezlerinin herbirinin dile getirdiği ortak nokta, toplumsal üretim ilişkilerinin sanat yapıtlarında temsil edilmesi gereğidir. Bu estetik zorunluluk, altyapı-üstyapı ilişkisinden doğmaktadır. Bu şema, maddi temeli tek hakiki gerçeklik olarak değerlendirerek, maddi olmayan güçleri, özellikle bireysel bilinç ve bilinçdışını ve onların politik işlevlerini değersizleştirir. Bu işlevler, bazen geriletici, bazen özgürleştirici olabilir, ama onlar her koşulda maddileşebilen bir güçtürler. Tarihsel materyalizm, öznelliğin bu gücünü gözardı ettiği ölçüde, vülger materyalizme yakınlaşır.¹¹⁸

Bu koşullarda ideoloji, Engels'in rezervlerine karşın, saf ve basit bir ideolojiye dönüşür. Öznellik alanının bir bütün olarak değersizleşmesi, sadece öznenin ego cogito (düşünen ben, ussal özne) olarak değersizleşmesini değil, aynı zamanda duygu ve düşlerin değersizleşmesini de beraberinde getirir. Bireylerin öznelliği, bilinçleri ve bilinçdışları, sınıflarının bilinci içinde erimeye eğilimlidirler. Bu yaklaşım, devrimin vazgeçilmez bir önkoşulunun gözardı edilmesidir. Çünkü radikal bir değişim gereksinimi, köklerini bireylerin öznelliğinde, akıllarında, tutkularında, amaçlarında bulmak zorundadır. Bu, marksist teorinin ortaya çıkardığı ve karşısında mücadele verdiği şeyleşmeye teslim olması anlamına gelir. Öznellik, nesnelliğin bir küçük parçasına dönüşür ve başkaldırı biçiminde olsa bile, kolektif bilince yenik düşer. Marksist kuramın determinist olan yanı, kendisinin toplumsal varoluşla bilinç arasında kurduğu ilişkide değil, fakat onun bireysel bilincin özel içeriğini ve dolayısıyla öznelliğin devrimci potansiyelini paranteze alan indirgemeci bir bilinç kavramına sahip olmasındadır.¹¹⁹

Bu evrim, öznelliğin bir burjuva kavramı olarak yorumlanmasıyla daha da güç kazanmıştır. Kavramın tarih içindeki konumu bir yana, aslında bu, burjuva toplumunda bile doğruluğundan şüphe edilecek bir tezdır. Öznelliğin içselliğinin onaylanmasıyla birlikte, birey, değişim değerleri ve ilişkileri ağının dışına çıkabi-

¹¹⁷ Herbert MARCUSE, *La Dimension Esthetique*, s.16-17

¹¹⁸ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.17

¹¹⁹ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.18

lir ve burjuva toplumunun gerçeğini başka bir varoluş boyutuna geçmek için terkedebilir. Bu kaçış egemen olan burjuva değerlerinin geçersizleşmesini güçlendirir. Özgürleştirici öznellik, bireyin içsel tarihinde sınıfsal konumundan kaynaklanmayan birçok deneyimle beslenir. Elbette, bireyin tarihinin önemli köşe taşları sınıfsal konumlarıyla belirlenir. Ancak, sınıfsal konum bireyin kaderinin tek değişkeni değildir.¹²⁰

Modernizm, sanatın sessiz bir iç karşıtlığa zorlanmasıdır ve bu iç çıkınazın kaynağı, burjuva toplumunun içinde, tezat teşkil eden materyalist toplumsal konumdur. Kültür, üretim yapısının derinliklerinde kilitlenmiştir. Ama, bunun bir etkisi de, onun belirli bir ideolojik özerkliğe ulaşmasıdır. Böylece, suç ortağı olduğu toplumsal düzene karşı konuşabilir. Sanatı başkaldırıya iten bu suç ortaklığıdır. Ama bu başkaldırını rahatsız edici bir polemikten çok acı çeken, etkisiz, resmi bir jeste dönüştüren yine bu suç ortaklığıdır. Sanat, sadece, kendini üreten koşulların kesin bir eleştirisini yaparsa geçerli olabilir. Sanat, bu koşullardan kendini ayrıcalıklı bir yabancı kıldığında derhal kendisini geçersiz kılan bir geçerliliktir. Karşıt olarak, sanat karşı çıktığı ile ne kadar derinden uzlaştığını onaylarsa, o kadar güvenilir olabilir. Fakat bu düşüncüyü ilerletmek de bu güvenirliliği zayıflatır. Modernist sanatın sorunsal doğası, estetik çalışmanın özgür doğasına ilişkin yaralı ve iniltili özerkliği, pazarda bir ürün olarak işlevsizleşen özerkliğe karşı koymaya çevirme çabasında yatar. Onu kimliksizliğe mahkum eden, kendi içindeki maddi koşulların dayatmasıdır. Sanat ya kendini tamamiyle iptal edecek (avant-garde'in korkusuz stratejisi) ya da kendi olanaksızlığını kendi içine çekerek, yaşam ve ölüm arasında gidip geliyor gibi görünecektir.¹²¹

Adorno için sanat, varolmanın idealleşmiş bir krallığından çok, gerçekleşmiş bir karşıtlığıdır. Her ürün kararlılıkla kendine karşı çalışır ve o, çeşitli biçimler içinde bir bütündür. O, saf özerkliği hedefler, ama heterojen bir ivme olmadan hiçbir şey olmayacağını, yok olup gideceğini bilir. Ürün, aynı bütünde hem kendisi, hem de toplum için varolur. O, her zaman, eşzamanlı olarak hem kendisi hem de bir başkasıdır. Ciddi ölçüde tarihine

¹²⁰ Herbert MARCUSE, a.g.y., s.19

¹²¹ bkz. Terry EAGLETON, "Auschwitz'den sonra sanat", *Edebiyat & Eleştiri*, sayı:2/3,1993, s.107

yabancılaşmış, ama ötesinde bir üstünlük düzeyinde yerini almakta yetersizdir. Sanatsal us, gerçeğe müdahaleden vazgeçerek kendi için belirli bir masumiyet itibarını tercih eder. Ama aynı zamanda bütün sanatlar, toplumsal baskıyla yankılanır ve tam anlamıyla suçlu olurlar; çünkü müdahale etmeyi reddederler. Kültür, bir anlayış bütünlüğü içinde, hem gerçek hem illüzyon hem algılara hem de yanlış bilinçlilik. Bütün ruhlar gibi, kendi için varolmanın narsistik aldatmacasından azap çeker. Ama kültür, bunu etrafındaki rahatlamış dünyada, böyle kendi olmaya ilişkin iddiaları olumsuzlayacak bir şekilde yapar. Aldatma, sanata ait tek-varoluş biçimidir. Bu, ona aldatmayı savunma yetkisini vermek değildir. Eğer sanat yapının içeriği bir illüzyon ise, bir şekilde gereklidir ve böylece yalan söylemez. Illüzyon olmayanın illüzyonu olduğu şürece sanat gerçektir.¹²²

3. Müzik

Frankfurt Okulu düşünürleri, kuramın genel bütünselliği içinde sanat anlayışlarını geliştirirken, spesifik sanat alanları üzerine de çalışmışlar ve her sanat alanında mümkün olduğu ölçüde tavırlarını somutlamaya çaba göstermişlerdir. Bu nedenle, Frankfurt Okulu'nun belirginleşmiş bir estetik anlayışından, sanat felsefesinden ve sanat sosyolojisinden söz edilebileceği ölçüde, müzik felsefesinden, müzik sosyolojisinden ve edebiyat sosyolojisinden de söz edilebilir. Bu çabanın en belirgin olduğu alanlardan biri müziktir ve bu, yoğun olarak Adorno'nun eseridir. Adorno, felsefe eğitiminden önce, Viyana'da müzik eğitimi almış ve tüm yaşamı boyunca bu alandaki çalışmalarını sürdürmüştür.

Adorno'ya göre kültürel görüngüler her alanda olduğu gibi müzikte de ne tam olarak ayrı ve bağımsızdır, ne de yalnızca bir yansımadır. Günümüzde müziğin toplumsal gerçeklikten ayrı ve bağımsız olabilmesi ise her gün daha da artan bir tehdit altındadır. Çoğu müzik, yaşadığımız dönemde; bir meta karakteri taşımakta; müzik kullanım değerinden çok, değişim değeriyle yönlendirilmektedir. Gerçek ikilem, hafif müzik ile ciddi müzik arasında değil, piyasa yönelimli müzik ile böyle olmayan müzik arasındadır. Bugün pazar yönelimli olmayan müzik, çoğu insan için

¹²² bkz. Terry EAGLETON, a.g.m., s.107

kavranabilen ve tadına varılabilen bir müzik değilse, buna dayanarak, bu tür müziğin nesnel biçimde reaksiyonere olduğunu söylemek yanlış olur. Kuram gibi müzik de, kitlelerin varolan bilinç düzeylerinin ilerisini erek edinebilmelidir.¹²³

Yalnızca beslenme gereksinmesi gelişebilmiş çocuk yaştaki insanlar gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan kişiler, müziği duyabilme yeteneklerinin gerilemesi sonucunda, yalnızca daha önce duymuş bulunduklarının bir tekrarına tepki verebiliyorlar. Başka bir deyişle, yalnızca yaşanmış bir geçmişin içinde yaşayabiliyorlar. Tıpkı çocukların yalnızca parlak ve göz alıcı renkleri farkedişleri gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan bu kişiler de, renklendirme oyunlarına hayranlıkla kapılıyorlar, bu oyunların heyecanlandırıcı izlenimlerinin ve müzikteki bireyselleşmesi gibi görünen parlaklıkların asılsızlığını ayırtlayamıyorlar.¹²⁴

Adorno'ya göre, standartlaşma ve sözde-bireylik popüler müziğin en önemli özelliklerini oluştuyordu. Müzikte alışılmış ve bilinen şeylerin algılanması kitle dinleyicisi için esas oluyordu. Bu, daha gelişkin düzeyde bir zihinsel dinleme ve izleme yerine, kendisi bir amaç durumuna gelmiş müzik dinleme biçiminin oluşmasına yarıyordu. Belirli bir formül bir kez tuttu mu, endüstri bunu tekrar tekrar kullanıp duruyor, ortalığa hep bu aynı şeyin benzerlerini sürüyordu. Sonuçta ise, müzik bir tür toplumsal maya olarak işgörmeye mecbur bırakılmış oluyordu.¹²⁵ Bu tarzda "mayalanmış" toplum, "atomsal", bölünemez bir yapıya sahip olur. Ve iktidar, onu istediği yöne sürükleyebilir.

Adorno'ya göre, müzik doğal değil tarihsel bir görüngüdür. Batı müziğinin geleneksel tonalitesinin herhangi başka bir müziksel biçimden daha doğal olduğu ileri sürülemez. Geleneksel tonalite müziğin gelişmesinin sadece belirli bir aşamasını temsil eder. Toplum, sadece belirli bir kesimin bilinci olarak değil bir bütün olarak müzikte içerilmiştir. Ve estetik liyakat ve toplumsal içerik birbirinden ayıramaz.¹²⁶

¹²³ Martin JAY, *Diyaletik İmgelem*, s.264

¹²⁴ Martin JAY, a.g.y., s.275

¹²⁵ bkz. Martin JAY, a.g.y., s.277

¹²⁶ bkz. Martin JAY, *Adorno*, Harward University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, s.136

Adorno müziğin bir süreç olarak diyalektik analizini şöyle yapar:

1. Üretim; yaratma süreci. Gerçek müziksel özne birey değil, yaratıcının bireysel yetenekleri ile ona geçmişten miras kalan her şeyin bir toplamıdır.

2. Yeniden-üretim. Önceleri müzik dışı bir gelişme olarak değerlendirilen teknoloji, yaratım sürecinde kullanılmakla müziğin içsel gelişimi ile buluşmuştur. Eğer sanat eseri kendisinin yeniden-üretimine dönüşüyorsa, yeniden-üretim de sanat eserine dönüşebilir.

3. Algılama. Müziğe akılcı ve eleştirel bir tepki verebilme yeteneği her geçen gün azalmaktadır.¹²⁷ Bunun nedeni, kitlenin sürekli olarak daha önce alıştığı, alıştırıldığı biçimlerin bombardımanı altında kalmasıdır.

Adorno, üretim ve algılama açısından öncü müzik ile popüler müziğin farklarını şöyle açıklar:

Üretim açısından öncü müzik;

Her ayrıntı, kendi müziksel anlamıyla somut bütüne bağlıdır. Temalar ve ayrıntılar bütünlüğe çok sıkı bir biçimde içiçedir. Temalar dikkatli bir şekilde geliştirilmiştir. Ayrıntılar, bütünü etkilemeden değişmezler, neredeyse bütünü öntasarlarlar. Uyum ve tutarlılık, biçimsel yapı ve içerik (temalar) arasında gerçekleşir. Eğer standart planlar uygulanırsa (örneğin dans için), bu tercih bütünü içinde de önemli bir rol oynar. Yüksek teknik beceri normları vurgulanmaya çalışılır.

Üretim açısından popüler müzik;

Müzik kompozisyonu tanıdık, bildik yollar izler. Özgünlük düzeyi yetersizdir. Bütünsel yapı ayrıntılara bağlı değildir ve onlara bağlı olarak değişmez. Melodik yapı katıdır ve kendini sürekli yineler. Armonik yapı hazır planlar üzerine kuruludur ve çok da gelişkin değildir. Karşıtlıklar eserin yapısını etkilemez ve temaları geliştirmez. Vurgu daha çok ses, renk, ton ve ritmin bileşimi üzerindedir. Doğaçlamalar sınırlıdır. Ayrıntılar birbirleri-

¹²⁷ bkz. Martin JAY, a.g.y., s.137

nin yerine geçebilir. Yeni ve özgün normlar yerine egemen normlar tercih edilir.

Algılama açısından öncü müzik;

Müziğin bütününe anlamadan, parçaları anlamak olanaklı değildir. Bütün, ayrıntıların anlaşılmasında çok etkilidir. Temalar ve ayrıntılar ancak bütünle ilişki içinde anlaşılabilir. Müziğin anlamı sadece bir farkına varma, örnek olarak başka bir parçayla özdeşleştirme biçiminde kavranamaz. Müzik bir çaba ve yoğunlaşma gerektirir. Müziğin estetiği, günlük yaşamın sürekliliğini kırar ve hatırlamayı teşvik eder.

Algılama açısından popüler müzik;

Bütün, parçaların algılanmasını ve onlara verilen tepkileri yeterince etkileyemez. Tepkiler genellikle parçalar üzerinedir. Müzik, kolay anlaşılabilir türler şeklinde standartlaşmıştır. Bütün daha algılama öncesi bilinmektedir. Müzik dinlemek pek önemli bir çabayı gerektirmez. Dinleyici müziksel deneyimin gerçekleşeceği bazı modellere şartlanmıştır. Bütün değil, tarz ve ritm önemlidir. Daha önceki müziksel deneyimlerle bağlantı önemlidir. Müziğin anlamı kabullenmeyle sonuçlanan bir farkına varma şeklinde kavranır. En iyi, en başarılı müzik sürekli tekrar edene uyumlu olandır. Müzik, toplumsal bilinç üzerinde uyutucu bir etki bırakır. Günlük yaşamda sürekliliği güçlendirir ve şeyleşmiş yapısı unutkanlığı teşvik eder.¹²⁸

Her sanat gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca, artık ideoloji olur. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullanırması durumudur. O zaman müzik toplumsal olmaz. Ancak toplumsal eğilim müzikte yankılanınca, müzik toplumsallaşır.¹²⁹ "Sanat yapıtlarının toplumla bağlantısı Leibniz'in monadlarına benzer: Kapısız ve penceresiz. Demek ki, toplum olmaksızın, kendini bilir olmak için, bu bilinç daima ve zorunluca topluma eşlik etmeksizin, yapıtlar ve aynı zamanda kavramdan uzak müzik, her durumda toplumu tasavvur eder. Şuna inanmak istenir: Kavramdan uzak müzik ne denli

¹²⁸ bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.101-103

¹²⁹ Ö.Naci SOYKAN, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, s.71-72

derinse, topluma o denli az göz kırpar".¹³⁰ Hiçbir monadın dışına açılan penceresi yoktur. Amâ her monad tüm diğerlerinde olan biteni, yani dünyayı bilir. Çünkü birindeki olan biten, yani onun tasavvur ettiği ne ise ötekilerin tasavvur ettiği de odur, aynı şeydir; arada sadece tarz farkı vardır. Müziğin kavramdan uzak olması, onun kendini kolayca ele vermemesi demektir. Derinliği olan bu müzikte toplumsal olan dibe çökmüştür. Bestecinin toplumsallığı bu çökeltide sözkonusudur, yoksa popüler müzikte değil. Popüler müzik varolanı, nesnel gerçekliği yeniden üretir. Toplumla uyuşma, anlaşma durumunda müzik ne özerk ne de özgürdür. Özgürlük için anlaşmanın iptali gerekir. Bu iptal de ancak ve ancak müzik (sanat) tarafından yapılabilir, karşı tarafa değil. Efendisinin azad ettiği köle asla özgür değildir, yalnızca azatlıdır. Toplumsal olanı müziksel biçimlerde içselleştiren müzik, bu suretle topluma karşı çıkar. Müzik bu içselleştirmede ve toplumla kavgalı olmasında kendi özerkliğini elde eder, topluma kayıtsız olmada değil. Müzikte nesneleşen toplum, artık müziğin hakikatidir, toplumsal hakikat değil. Ama müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, ideolojik içerikle ve müziğin ideolojik etkisiyle ilgilendiği ölçüde, toplumun eleştirel bir öğretisi olur. Bu müzik sosyolojisine müziğin hakikatini araştırma yükümlülüğü yükler. Her ne kadar geleneksel müzikte, bu müziğin devrimci olduğu dönemlerde içsel hakikati araştırma olanağı görece varsa da, Adorno'ya göre, bu araştırmanın asıl yeri, "yeni müzik"tir. 20. yüzyıl müziğinde en kökten yenilik, "atonalite" ve "on iki ton tekniği" ile yapılmıştır. Bunun başlıca yaratıcısı Schönberg'dir. Schönberg'in öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern'den başka Strawinsky de bir zaman bu yolu izlemiştir. "Yeni müzik" deyiimi Adorno'da az da olsa, geçmişte dönemini tamamlayan bir tarzdan sonra ortaya çıkan müzik anlamında da kullanılmış olmasına karşın, asıl bu atonal müzik anlamında görülür. "Yalnızca yeni müzik, kendi hakikat içeriğinin bilgisine izin verir".¹³¹ Bir müzik felsefesinin olanağı için olan müzik de aynı müziktir. "Bugün müzik felsefesi, ancak yeni müziğin felsefesi olarak olanaklıdır".¹³²

¹³⁰ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.73

¹³¹ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.76

¹³² bkz. Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.73-76

Adorno, Schönberg'in atonalite alanında gerçekleştirdiği gelişmelerin, çağdaş toplumun çözülmemiş uyumsuzlukları karşısında uzlaşmacı bir tutum takınmanın reddi anlamına geldiğini öne sürer. Schönberg'in erken-dışavurumcu dönemindeki müziğin asılsız uzlaşma sürüklenmekten uzak kalmaya çalıştığını savunur. Ancak gerçek bir sanatçıda görülebileceği gibi, Schönberg'in, kendi bilincinde de olsa, bilinçlenmemiş itilerin önüne set çekmeyerek, bunlara toplumsal realitedeki uyumsuzlukları dışavurma olanağını kazandırdığını söyler. Fakat bu arada atonalite ne pahasına olursa olsun tonaliteden kurtulma çabasına da girişmiş bulunduğu için, salt bir keyfilik olmaktan çıkıp, oniki notadan herbiri seslendirilmedikçe bir notanın ikinci kez yinelenmediği oniki ton dizilenmesine dayanan yeni bir düzen oluşturmuştur. Böyle bir gelişme süreci içinde Schönberg'in kendi özel itkilerini, bir besteci olarak, yeniden klasik gelenekle bağlantı kurulabilecek biçimde nesnelleştirmesi, müziğin dışından bir baskının zoruyla değil, Schönberg'in erken dönemindeki müziğin diyalektik ürünü olarak gerçekleşmiştir. Schönberg'in yaptığı, müziğin mantığı içine çekilerek, dışardaki toplumsal güçlerin baskısına karşı, bir oranda da olsa, sanatsal üretimi korumak olmuştur. Ancak, oniki perde tekniğine yönelmeyi kendi kulağındaki müziksel arayışın ağırlığı ile yapamayanlar için bu müziği bu müzik olarak yapmak olanaksızdır.¹³³

Sözcük anlamıyla sesler arasındaki uyum demek olan armoni, geleneksel tonal müziğin temel bir ögesidir. Tonalitede, çok ve farklı sesler, bir müzik parçasında bir ana ton eksenini etrafında birleştirilerek uyum elde edilir. Bu ana ton, aynı zamanda egemen tondur; çoklukta birliği sağlayan ögedir. Bu tonal düzeni yıkararak, kromatik¹³⁴ dizideki on iki notaya yeni bir sıralama getiren Schönberg, 20. yüzyıl müziğini temelden etkiler. Bu yeni tekniğe "on iki ton tekniği" adını veren Schönberg, eski müziğin ar-

¹³³ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.264-265

¹³⁴ "Kromatik: ...yarım tonlardan oluşan ses dizisini tanımlar. Böyle bir dizide birbirini yarım ses farkla izleyen iki komşu sesin oluşturduğu aralığa kromatik aralık denir. Kromatik tür, kromatik aralıkların belirli bir yöntem içinde kullanıldığı müzik türüdür. Doğu müziğine özgü bu yöntem 16. yüzyıldan sonra Batı müziğinde görülmeye başladı. Schönberg, bir oktavı on iki eşit aralığa bölerek 'on iki ton' adını verdiği kromatik sistemi geliştirdi." Vural SÖZER, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, cilt:1, s.418

monisi yerine kontrpuanı¹³⁵ koyar. Tonalitede ana tonun öteki tonlar üstüne egemenlik kurması, tonlar arasında çelişkinin, uyumsuzluğun ortadan kalkması, geleneksel diyalektikte tez-antitez çatışmasının sentezde ortadan kalkmasına karşılık olurken; atonalitede armoninin enkazı üzerine kurulan kontrpuandaki dinmeyen amansız çatışma, negatif diyalektikteki sentezsiz, süre giden çelişkiye karşılık olur. Adorno'nun Schönberg'in müziğine alkış tutması bundandır.¹³⁶ Schönberg, yalnız bir besteci değil, aynı zamanda bir kuramcıdır. Onun öğretisi kompozisyon öğretisidir. Yöntemi, yani on iki ton tekniği, tüm kompozisyon boyutlarını kapsayan bütüncü bir yöntemdir. Adorno'ya göre, "on iki ton tekniği, resim yaparken palet üstündeki boyaların bir düzenlenişine benzer".¹³⁷ Demek ki tuvalde kullanılacak renkler önceden belirlenecek. Hem de iyi bir palette bu belirlenimin tam olması beklenir. Müzikte ise rengin yerini ton almıştır. Ancak tonların bu belirlenimi, bu müziği, yaratıcılığın ortadan kalktığı mekanik bir müzik yapmaz. Nasıl renkler henüz palette ise ve onların tuvale nasıl aktarılacağı bilinmiyorsa ve bunun için tükenmez olanaklar varsa, aynı şekilde, belirlenen on iki notadan hangi dizinin oluşturulacağı yine tükenmez olasılıklarıyla bestecinin yaratma gücünde bulunur.¹³⁸

Schönberg'e getirilen en önemli eleştirilerden biri entellektüalizm eleştirisidir. Ancak bu eleştiri ya entellektüelliğin içsel gücünü nesneye dışsal kalan düşünmeyle karıştırır, ya da müziği, kültürün şeyleşmesine karşı tüm estetik medya için zorunlu olması gereken entellektüelleşme taleplerinden tamamen ayırır. Gerçekte, Schönberg naif bir sanatçıdır. Onun en büyük rehberi irade dışı müziksel sezgileriydi.¹³⁹

Melodi eksikliği saptaması, entellektüalizm eleştirisinin en temel dayanaklarından biridir. Oysa Schönberg'in müziği çok melodik bir müziktir. Ancak o, hazır formülleri tekrar etmek yerine, sürekli yeni formlar üretmiştir. Melodik imgelemenin tek

¹³⁵ "Kontrpuan: Bestecilikte, akortlara dayalı armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üsüste getirme sanatı. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt varma tekniği." Vural SÖZER, a.g.y., cilt:1, s.407

¹³⁶ Ö.Naci SOYKAN, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, s.81-82

¹³⁷ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.82

¹³⁸ Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.82-83

¹³⁹ bkz. T.W. ADORNO, *Prisms*, s.150

bir melodiyle yetinmeyen bir yapısı vardır. Ayrıca, müziğin kendi nefesini izlemek, onu kısıtlamalarından kurtarmak Schönberg'in en büyük yeteneğidir.¹⁴⁰

Schönberg, pratik ve teorik olarak "tarz" kavramına her zaman karşı oldu. Konu (tema) öncesi bir kategori olarak tarz yerine, müziksel düşüncenin özenle işlenmesi anlamında "idea" kavramını öne çıkardı. Her aşamada, teinel olarak, "Nasıl?" yerine "Ne?" sorusuna öncelik verdi.¹⁴¹

Schönberg'in müziği entellektüel değildir. Yalnızca müziksel zeka ister. Temel ilkesi "gelişen değişme"dir. Herşeyin mantıklıca geliştirilmesine, güçlendirilmesine ve dengeli bir biçimde çözümlenmesine uğraşılır. Tüm aptalca retorik ve aldatıcı hareketler küçümsenir. Schönberg'in müziği dinleyiciyi, ona imtiyaz tanımayarak onurlandırır.¹⁴²

Schönberg'e getirilen bir diğer eleştiri de deneysel olmaktır. Bu eleştirinin temelinde sanatsal tekniklerdeki gelişmenin organik bir bütünlük içinde ilerlediği anlayışı yatmaktadır. Kendi başına hareket eden, yeni bir şey keşfeden herkes yalnızca geleneğe karşı suç işlemiş olmakla kalmaz, aynı zamanda gösteriş ve yetersizlikle suçlanır. Ancak, müzik de dahil olmak üzere, sanat eserleri bilinçlilik ve kendiliğindenlik içerirler ve bu da doğrusal gelişmeye aykırı olmak durumundadır.¹⁴³ Üstelik gelenek, sadece açık seçik görünen, farkedilmesi güç olmayanı değil, aynı zamanda, o ana kadar bastırılmış, gözardı edilmiş, bilinç altına itilmiş olanı da içerir. Bu nedenle modern resmin ya da Schönberg ve Viyana Okulu müziğinin gelenek dışı olduğu söylenemez.¹⁴⁴

Adorno, Schönberg'i hangi nedenle alkışlamışsa, oniki ton tekniğini sınırlı ölçüde kullanmış olan Strawinsky'yi de aynı nedenle benimser: Hayırlayıcılık, yenilikçilik, açıklık, içkin doğruluk, çelişki, diyalektik. Strawinsky'de belirleyici çelişki, "hakikatsizliğe gerek duyan hakikat" çelişkisidir. "Şizofreni üstüne aklın bir hilesi olan estetik program olanaksızlığı" Strawinsky'nin mü-

¹⁴⁰ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.152

¹⁴¹ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.153

¹⁴² bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.154

¹⁴³ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.154

¹⁴⁴ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.155

ziğinde "şiddet ve sanatsal aralıkta başka bir anlama dönüşür".¹⁴⁵ Adorno, Strawinsky müziğinde onun pathos'undan kaynaklanan şizofrenik öğeleri yerlere karşı çıkmıştır. Bu müzik asla şizofrenik değildir. Tersine, şizofrenik öğeler, ondaki akıl sağlığının kefaretidir. Rus asıllı besteci, Rus kültüründen kopmak için yaptığı atılımlarda yine bu kültürün çokeltisinden beslenir: "Özne kategorisi, Batıya göre geri kalmış Rusya'da Batıdaki kadar sağlam biçimde oluşmamıştı. Özellikle Dostoyevski'nin sıradışılığı, ben'in kendi kendisiyle özdeşliğinden ileri gelir. Karamazof kardeşlerin hiçbirisi bir "karakter" değildir. Geç burjuva Strawinsky, öznenin sonunda parçalanışını meşrulaştırmayı böyle bir ön-öznelik üzerinde sunar".¹⁴⁶ Batılı burjuva kültüründe özne özdeşliğine çok önceden varılmıştı (müzikte Beethoven) ve o zamandan bugüne bu özdeşlik çoktan parçalanmıştı. Dolayısıyla yeni müziğin özdeşliği Batı'da parçalamış olması meşrudur. Buna karşın Rus kültüründe durum, Strawinsky'ye, onun kendisinin ele geçirdiği başka tarz bir meşruluk sunmuştur. Burada henüz öznenin özdeşliğine varılmamıştır. Çatlaklar daha kapanmadan Strawinsky yetişmiştir. Batıda bütünlükten sonraki çatlaklar, Rusya'da bütünlük öncesi çatlaklar, yeni müziğe meşru zemin olur.¹⁴⁷

Adorno'nun müzik kuramı, nasıl atonal müzik üstüne gözlemini dikmiş ise de "kurtarıcı" olduğu kendi hakikatine sahip olduğu dönemlerde geleneksel müziğin ustalarını da gözardı etmez. Bunların başında Beethoven gelir. Adorno'ya göre Beethoven, devrimci burjuvazinin müziksel prototipidir. "Onun yapıtı, müzik ile toplumun yumuşak başlı uygunluk şemasını paralar".¹⁴⁸ Beethoven, burjuvazinin toplumsal vesayetinden kurtulmuştur. Onun müziği "daha fazla hizmette bulunmayan", estetik bakımdan tam özerk müziktir. "Beethoven'da toplum kavramsız olarak bilinir; resmedilmiş olarak değil".¹⁴⁹ Böylece müzik kendi anlamını kendi içinde taşır. Fakat anlamca kendini toplumun vesayetine sokan müzik, topluma bakarak kavranacak olan müziktir; anlamlar-

¹⁴⁵ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, s.86

¹⁴⁶ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.86

¹⁴⁷ Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.86

¹⁴⁸ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.79

¹⁴⁹ T.W. ADORNO'dan aktaran Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.79

rı toplumda olan göstergelerden, resimlerden oluşan müziktir. Buna karşın, Adorno'ya göre, kendi hakikati olan bir müzik, bir müzik cümlesi, onu anlamak için bakışlarımızı kendisine çevirmemizi, onun gönderdiği değil, gösterdiği anlama yönelmemizi bizden bekleyen müziktir. Cümle gönderici ise, o, kendisinin dışındaki dünyaya, algı-tasarım gerçekliğine gönderiyordur; başka bir deyişle, cümlenin anlamı kendisinin dışındadır. Ama o gösteriyor ise kendini gösteriyordur; yani anlamı kendisindedir. Beethoven'ın müziği böyle bir müziktir. Kendi hakikati olan, yalnızca kendini gösteren müzik.¹⁵⁰

Richard Strauss anlamlı son burjuva kompozitörüdür. Strauss'tan sonraki müzik ise, öncü atonal müzik dışında, yalnızca meta olabilmıştır. Bir zâmanlar aristokrasiyi hem taklit etmek, hem de onunla alay etmek için yapılan hafif müzik, bugün, insanı kaderine boyun eğmeye ikna etmekle işlevlendirilmiş bulunuyor. Folk müziği ise, dirimsel gücünü yitirmiştir. Çünkü, kendiliğindenlik özelliği olan halk kalmamıştır.¹⁵¹

Adorno'nun popüler müzik eleştirisinin başlıca nesnelerinden biri caz'dır. Caz üzerine ilk yazısı 1930'larda yazılmıştır. Ancak o dönemde Adorno henüz Avrupa'dadır, ABD'ye göç etmemiştir. Özellikle o dönemde, yoğun bir caz dinleme geleneği olmayan Avrupa'da Adorno'nun bu tavrı oldukça ilginçtir. Caz eleştirisini, cazın hangi türünü malzeme alarak gerçekleştirdiği açık değildir. Daha sonra, ABD'de yaşadığı dönemde tavrı değişmiş ve yazdığı makalelerde caza hep eleştirel yaklaşmıştır. Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerinin müzik ve özellikle caz konusunda Adorno kadar çalışmalarının olmadığı bir gerçektir. Ancak Adorno'nun genel olarak müziği ele alışı, okulun sanat anlayışının belli bir sanat türündeki somutlanması olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, Adorno'nun müzik alanındaki çalışmalarıyla, diğer üyelerin farklı alanlardaki çalışmaları arasında bir bütünlük vardır. Caz konusunda ise böyle bir bütünlüğün olduğu kuşkuludur. Ancak, hemen belirtilmesi gereken nokta, Adorno'nun caz üzerine yazdığı birkaç makalenin, müzik üzerine yaptığı çalışmaların tümü yanında çok sınırlı bir yer tutmakta olduğudur. Bu nedenle, okulun diğer üyelerinin Adorno'nun caz üze-

¹⁵⁰ Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.79-80

¹⁵¹ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.268

rine yazdığı makalelere olumlu ya da olumsuz bir tepki vermeleri doğal karşılanabilir. Ancak Marcuse, ABD'de yaşadığı dönemdeki bazı çalışmalarında, zaman zaman caz ve blues'u olumlamaya karşı müzik formları olarak değerlendirmiştir. Bu anlamda, Adorno ile Marcuse'nin yaklaşımlarında bir karşıtlık sözkonusudur.

Adorno'ya göre, caz yabancılaşmayı aşkınlamamakta, onu daha da güçlendirmemektedir. Caz, tam anlamıyla metadır. Cazın başta gelen işlevi, yabancılaşma içindeki insan ile onun olumlamacı kültürü arasındaki mesafeyi azaltmak, fakat bunu populist ideolojinin baskı altına alıcı anlayış ve yöntemi içinde yapmaktır. Bu nedenle, modern dönemde caz, Brecht'in gerçek sanatın özelliği saydığı yabancılaştırma etmeni etkisinin tam tersi yönde bir işlev görmektedir. Öte yandan caz, asılsız bir biçimde, doğaya dönülüyormuş duygusu vermektedir. Oysa, bütünüyle toplumsal bir üründür. Dahası, caz, kişisel düşlemlerin yerine ortak düşlemleri koymasıyla da kendisini demokratmış gibi göstermektedir. Fakat bu sözde demokratlıktır. Doğaçlamaya açık oluşuyla da bireysellik taşıyormuş gibi görünmek istemekte, fakat cazdaki bütün doğaçlama da belirli formların yinelenmesinden ibaret kalmaktadır.¹⁵²

Adorno, cazın bastırılmış zenciliğin bir başkaldırısı olduğu tezini de pek ciddiye almaz. Adorno'ya göre, zencinin caza bir katkısı varsa, bu katkı, zencinin köleliğe karşı başkaldırıcı tepkisinden çok, olsa olsa, yarı-üzgün, yarı-sızlanmacı boyun eğişidir.¹⁵³ "Caz'da Afrika kökenli bazı öğelerin bulunabileceği yolunda kuşkular olsa bile, bundan çok daha belirgin olan, cazın içindeki bütün sözde-başkaldırıcı öğelerin, ilk günden beri, katı bir şemaya bağlanmış olduğu; başkaldırıcı jestlerin, tıpkı analitik psikolojide anlatılan sadomazoşistik tip gibi, kör bir itaatle kaynaştırılmış olduğudur".¹⁵⁴ Cazın bireysel öznenin yıkıma uğramış olduğunu gösteren bir başka kanıt ise, bu müziğin doğrudan doğruya dinlenmekten çok, dans ederken kulak verilen, ya da arka-plan olarak dinlenen bir müzik oluşuydu.¹⁵⁵

¹⁵² bkz. Martin JAY, a.g.y., s.269

¹⁵³ Martin JAY, a.g.y., s.270

¹⁵⁴ T.W. ADORNO'dan aktaran Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.270

¹⁵⁵ bkz. Martin JAY, a.g.y., s.271

4. Edebiyat

Frankfurt Okulu'nun yoğun olarak ilgilendiği bir diğer sanat alanı da edebiyattır. Okulun hemen hemen tüm üyeleri edebiyat üstüne yazmışlardır. Bu çalışmalara konu olan edebiyatçılar oldukça fazladır. Ancak bunlar içinde en önemli olanlar; Adorno'nun Kafka, Beckett ve Proust üzerine olan çalışmaları, Löwenthal'in 18.yüzyıl İngiliz edebiyatını popüler kültür açısından incelemesi ve Almanya'daki toplumsal gelişmeyle, Dostoyevski'nin okunma yoğunluğu arasında kurduğu ilişkinin yer aldığı çalışmalar ve zaten filozof ya da sosyolog olmaktan çok bir edebiyat adamı olan Benjamin'in Baudelaire ve Proust üzerine olan çalışmalarıdır. Tüm bu çalışmalar içinde öne çıkan ve bir anlamda okulun sanat anlayışının edebiyat alanındaki karşılığı olarak değerlendirilebilecek olanlar Adorno için Kafka ve Beckett, Benjamin için Baudelaire'dir.

Daha önce ortaya konduğu gibi, Frankfurt Okulu, sanat için öngördüğü işlevin modern sanat tarafından yüklenilebilir olduğunu ileri sürer. Ve edebiyat, ama özellikle roman söz konusu olduğunda, realizm en büyük düşmanlarıdır. Adorno'nun Lukacs ile olan polemiklerinin ana eksenini de, daha önce görüldüğü gibi, budur.

Adorno'ya göre, eğer roman realist mirasına sadık kalmak ve olanı söylemeye devam etmek istiyorsa, kendini yalanın suç ortaklığına indirgeyen bir realizmi terketmelidir. Vurgulanması gereken, insanlar arasındaki ilişkilerin şeyleşmesiyle insani özelliklerin kaypaklaşmasının düzene sürtüşmesiz bir varoluş olanağı tanımakta olduğudur. Bunun araçları da yabancılaşma ve evrensel kendine-yabancılaşmadır. Ki roman, tüm sanat türlerinden daha fazla, bunu gerçekleştirme niteliğine sahiptir. Yabancılaşma romanın bir estetik aracına dönüşmüştür. Çünkü insanlar birbirlerine yabancı hale geldikçe, birbirleri için bir giz haline gelmektedirler. Bu gizi deşifre etme girişimi de, ki bu romanın gerçek motorudur, tuhaf bir şekilde evrensel özün aranmasına dönüşmektedir. Modern romanın anti-realist momentini, somut nesnesinden türemiştir. Estetik aşkınlamada yansıyan, dünyanın büyüünün bozulmasıdır.¹⁵⁶

¹⁵⁶ bkz.T.W. ADORNO, Notes sur la Litterature, Flammarion, Paris, 1984, s.39 bkz.

4.1 Kafka

Adorno, Kafka'yı her zaman modern edebiyatın en önemli temsilcisi olarak görmüştür. Aslında, Kafka'nın eserlerinin haştalıklı bir ruhsal kişiliğin kaleminden çıkan nevrotik yazılar olduğu değerlendirmesinin genelde egemen olduğu dönemlerden biri Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno, Kafka'yı çağının en büyük metin yaratıcısı olarak selamlamıştır.

Adorno'ya göre, her Kafka cümlesi hakikate uygundur ve her cümlelerin bir anlamı vardır. Hakikat ile anlam, simgenin gerektirdiği gibi birbirlerinin içinde erimemiştir, aralarında koskoca bir açıklık vardır. Kafka'nın düzyazısı simgeden çok "allegori"nin ardına düşmeye çabalar. Bunu yaparken de toplumdan dışlanmış olanın yanında yer alır. Benjamin'in bu düzyazıyı "mesel" olarak nitelendirmesi nedensiz değildir. Kendini anlatarak değil, anlatmaktan kaçınarak, bir kopuşla anlatır. Bu düzyazı, anahtarı çalınmış allegorik bir düzene benzer. Bunu fazla önemseyen her çaba, Kafka'nın yapıtının soyut savı, varolanın karanlığını özülle karıştırarak yolunu yitirmeye sürüklenir. Her cümle "yorumla beni" der, ama yorumlanmaya da katlanamaz. Her cümle "bu böyledir" biçiminde bir tepkiyi ve buna bağlı olarak da "bunu daha önce nerede görmüştüm?" ("deja vu") sorusunu zorlar ve bu sürekli yinelenir. Yorumu öne çıkarma gücüyle Kafka estetik uzaklığı yıkar. Metinleri, okuyucuyla aralarında değişmez bir uzaklık kalmasını amaçlamazlar. Onların duygularının, üç boyutlu film tekniğinde lokomotiflerin izleyicilerin üstüne gelmesi gibi, anlatılanın kopup üstlerine geleceğinden korkmalarını gerektirecek derecede ayağa kalkmasını amaçlarlar. Böylesine saldırgan bir maddi yakınlık, okurun kendini romanın kişileriyle özdeşleştirme alışkanlığına karşı durur.¹⁵⁷

Adorno için bir sanatçının kendi yapıtını anlaması şeklinde bir zorunluluk sözkonusu değildir. Kafka'nın bunu becerebileceğinden kuşkulanan için elde özel nedenler vardır. Kafka'nın yapıtları, yazarın, eserin içine pompaladığı felsefenin eserin metafizik özülle eşitlenmesi hatasından kendilerini korumuşlardır. Öyle olduğunda, yapıt ölü doğar, söylediğinin içinde tükenir gider, zamanla serpilip gelişmezdi. Yapıtın kastettiğine sıçrayıveren bu kısa devreye karşı korunmayı sağlayacak ilk kural şudur:

¹⁵⁷ T.W. ADORNO, *Prisms*, s.246 .

Her şeyi sözcük sözcük, sözcüğün tüm anlamında almalı, hiçbir şeyi tepeden inme biçimde kavramlarla kapatıp örtmemeli. Kafka'nın gücü metinsel bir güçtür. Yalnızca bu kurala bağlılık yardımcı olacaktır, yönü önceden saptanmış bir anlayış değil.¹⁵⁸

Sanatı yalnızca gerçekliğin reddinden yaratmakla Kafka, eski bir kurala karşı günah işler. Gelecek, toplumun görünüşüne ilişkin taslağı doğrudan ortaya koymaz. Fakat onu, oluşma sürecindeki yeninin, tükenmekte olan bugünden arıttığı artık ürünlerden kurar. Nevrozu tedavi etmek yerine, tedavi edici gücü nevrozun ta içinde arar; bilginin verdiği güçtür bu: Toplumun bireyde açtığı yaralar, toplumsal yalanın şifreleri, gerçeğin olumsuzlanması olarak okunur. Kafka'nın gücü yıkıcı bir güçtür. Kafka, yıkma ediminde, ruhbilimin yaptığı gibi, öznde durup kalmaz; kendi kendini teyit etmekten sıyrılmış itaatkar bilincin tamamen yıkılmasıyla öznel alanda ortaya çıkan yalın maddi varoluşa kadar ilerler. İnsandan geçerek insancıl olmayana doğru bir kaçış: Kafka'nın anlatıya özgü yoludur bu. Dehanın bu düşüşü, Kafka'nın etiğiyle birleşen direniş eksikliği, ifade edilişin zorlayıcı gücüyle ödüllendirilir.¹⁵⁹

Yapıtında en çok bulunan, sınırsız güce bir tepkidir. Sırtına bindiği yaşamdan geçinir bu güç. Ama gerçekte asalaklara özgü etki gücü yerinden kaydırılmıştır. Gregor Samsa tahtakurusu olur, babası değil. Güçlü olan değil, güçsüz-kuvvetsiz olan gereksiz görünür; hiçbirisi toplumsal açıdan yararlı bir iş görmez. Davanın taraf yaptığı sanık banka görevlisi Josef K.'nın bile doğru dürüst birşey ortaya koymaması kayıtlara geçer. Yapıtların baş kişileri gerçekte çoktan işe yaramaz duruma gelmiş öte-beri arasında sürünür dururlar. Bu öte-beri, yaşam sürelerinin ötesinde de varlıklarını sürdürerek, onların sadaka gibi varolmalarına izin verir yalnızca. Bu kaydırma, üretim araçlarına sahip olanların, iş üretenlerin bir lütfu olarak yaşamın yeniden üretimini yücelten ideolojik alışkanlıklara göre oluşturulmuştur. Pırıl pırıl parlatılmış ileri kapitalizmin gizli yasasıdır bu. Kafka bu evreyi, kendi olumsuzlanmasında daha net bir şekilde tanımlamak için dışarda bırakır. Kafka gücün parmaklarının yaşam kitabının görkemli basımında bıraktığı kir izlerini büyüteçle inceler. Hiçbir dünya,

¹⁵⁸ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.247

¹⁵⁹ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.251-252

Kafka'nın küçük burjuva korkusuyla bir bütüne sıkıştırdığı bunaltıcı dünyadan daha homojen olamazdı. Bu, mantıksal olarak, her dizge gibi kapalı ve kendisi dışında bir anlamdan yoksun bir dünyadır.¹⁶⁰ Kafka'nın cümlelerinin kendi dışında bir anlamı olmaması, onların, yukarıda söylendiği gibi, yalnızca kendisini gösteren, başka hiçbir şeye gönderimde bulunmayan müzik cümleleri gibi anlaşıldığı imasını verir.

Adorno'ya göre, Kafka tekerciliği, tekerciliğin tükettiği "liberal" dönemin artık ürünlerinde görür. Bu tarihsel an, sözde tarihi yukarıdan aydınlatan zaman-üstü birşey değil, Kafka'nın metafiziğinin billurlaşmasıdır. Sadece, zaman kavramımız olduğu için mahşer gününden söz edebiliriz. Aslında bu sonsuza dek süren kısacık bir mahkemedir. En son kurban her zaman dünküdür. Bu nedenle tarihe yapılmış tüm açık göndermelerden kaçınılır Kafka'da.¹⁶¹

Klaus Mann, Kafka'nın dünyasının 3.Reich'la olan benzerliği üzerinde durmuştur inatla. Yapıtı, Tanrı'nın gizli egemenliğinden çok "nasyonal sosyalizm"i anlatır. Şatoda memurlar SS'ler gibi özel, bir örnek giysiler giyer; faşizmin seçkinleri de kendi kendilerini atamışlardır. Tutuklama baskındır, mahkemeyse şiddet eylemi. Partiyle partinin gizil kurbanları arasındaki ilişkiye benzer bu.¹⁶²

Kafka'nın yazılarının kapalı karakteri, düşünceyi tarihin soyut karşısına indirgemekle yetinmez, yapıtın kendisini tarihten pahası ağır olmayan bir incelikle süzmeye kıskırtır. Oysa bu yapıt ancak kapalı bir yapıt olarak 1.Dünya Savaşı dolaylarındaki on-yılın yazınsal devinimine katılır: Bu devinimin bir odağı da Prag'tır, çevresi Kafka'nın çevresidir. Dışavurumculuğun çevresidir bu. Anlatıcı Kafka, dışavurumcu itkiyi yalnızca köktenci ozanların gidebildiği yerlere dek izlemiştir. Yapıtında "ultra" solculuğun "ton"u vardır: Yapıtını genel anlamda insana özgü olana indirgeyen, Kafka'yı tutucu bir biçimde "sahte"leştirmiş olur. Kapalılık ilkesi, tümüyle yabancılaşmış öznenin ilkesidir. Kafka'nın tartışmalarda tüm toplumsal eklemlemelere karşı diren-

¹⁶⁰ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.256

¹⁶¹ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.257

¹⁶² bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.259

mesi boşuna değildir.¹⁶³

"Mutlak biçimde öznellik" aynı zamanda öznesizdir. Ben, ancak ötekine dönüşerek yaşayabilir. O, kendine yabancı olan karşısında koza örmüş öznenin bir artığı olarak dünyanın kör bir artığına dönüşür. Dışavurumculuğun "ben"i ne denli kendi üzerine yansıtılırsa, o denli dışardaki şeyler dünyasına benzer. Kafka, bu benzerlik aracılığıyla, dışavurumculuğu tedirgin edici bir anlatıya zorlar. O, dışavurumculuktaki sanrıya benzer yanı, arkadaşlarının hiçbirinin duyumsamadığı kertede duyumsamış, ama buna yine de bağlı kalmıştır. Kafka, zorunlu biçimde kendine yabancılaşmış ve "şey"leşmiş mutlak biçimdeki öznelliği de, kendi yabancılaşmasını anlatıma döken bir bedenselliğe, bir "nesnellik"e zorlar. İnsana özgü olanla "şeyler dünyası" arasındaki sınır silinir.¹⁶⁴

Dışavurumcu anlatı çelişkindir. Kendisini anlattırmayanı, tümüyle kendisiyle sınırlanmış olanı, dolayısıyla da özgür olmayanı, dahası doğru dürüst olmayan özneyi anlatır. Çözülüp kendi sınırlı varoluşunun zorunlu momentlerine ayrılan, kendisiyle özdeşlikten mahrum edilmiş bu öznenin yaşamının sürekliliği yoktur. Nesnesiz içsellik eksiksiz anlamıyla uzaydır; öyle ki, ortaya attığı her şey zamansız yineleme yasasına boyun eğer. Bu yasa, Kafka'nın yapıtının tarih-dışı yönüyle tamamen ilgisiz değildir. İçsel anlamın birimi olarak zaman aracılığıyla oluşmuş biçim Kafka için olası değildir. Üç büyük romanındaki parçalı oluş, romanların iç biçimince belirlenir. Bu romanlar, artık roman kavramının ardında değildirler; yuvarlanıp bütünselleşmiş bir zaman yaşantısı biçiminde bitirtmezler kendilerini. Kafka'daki dışavurumculuğun diyalektiği, roman biçimini dizi halindeki mace-ra öykülerine benzemeye zorlar. Kafka böylesi romanları sevmiştir. Yerleşik edebiyat ortamına katılmayı, bu türün tekniklerini alarak yadsır.¹⁶⁵

4.2 Beckett

Beckett, Kafka ile birlikte, Adorno için modern edebiyatın en önemli temsilcisi olmasının yanında, aynı zamanda onun en sevdiği yazardır da. Adorno'ya göre, Beckett'in yapıtının Paris varoluşçuluğuyla bazı ortak yanları vardır. Bu yapıtın içinde an-

¹⁶³ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.261

¹⁶⁴ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.262

¹⁶⁵ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.265

lamsızlığın (absurdité) kategorilerinin anılan, durum, tercih ve onun karşıtları biraradadır. Ancak Sartre'da, tezli sanatına benzeyen, yani biraz geleneksel, asla cesur olamayan fakat oluşmuş etkiye karşı çok dikkatli olan biçim, Beckett'in yapıtında ifade edilmiş olanı yakalar ve onu değiştirir. İtkiler, Joyce ve Kafka'nın gibi sanatsal araçların en gelişmiş düzeyine getirilir. Anlamsızlığı, ondan fikir oluşturma dek sulandırmaz. Şiirsel gelişim maksatsız bir şekilde kendini koyuverir. Beckett eserinde felsefeye ait olanı, Anglo-sakson avant-garde geleneğine ve özellikle Joyce ve Elliot'a paralel olarak kullandığı sayısız ima ve kültürel maya gibi, kültürel bir artık olarak değerlendirir. Adorno için modernizm, modernite içinde modası geçendir.¹⁶⁶

Adorno, felsefenin ya da genel olarak teorinin olabilirliği sorununun, Beckett'te bir omuz silkmeye neden olduğunu ileri sürer. Geç aşamasındaki burjuva toplumunun akılsallığı anlaşılmasını reddeder. Bu toplumun, kendi usuyla kuşattığı (yola getirdiği) ekonomi politik eleştirisinin yazılabildiği dönem, iyi bir dönemdir. Çünkü geçen zamanla, burjuva toplumu usunu ıskartaya çıkarmış ve onu görcül olarak doğrudan otorite ile değiştirmiştir.¹⁶⁷ Usun otoriteyle değiştirilmesi, usun kendini otoriteye teslim etmesi ve otoritenin usun yerine geçmesi demektir.

Lukacs, Beckett'i insanları hayvansallıklarına indirgemekle suçlar. Çünkü, onun resmi iyimserliği, gerçek ve ebedi olana sahip olduklarını sanan kalıplaşmış felsefelerin yaşamın tortusu haline geldiklerini görmesini engeller. Adorno'ya göre, Lukacs'ın yaptığı gibi, Beckett'i tarihin önde gelen tanığı olarak değerlendirmek yerine, dünyanın yokluğu ve çocuksuluk bahanesiyle, ona öznel ve soyut bir ontoloji atfetmek ve fırsat bulduğu için kuyusundan çıkmış dejenere sanat içine kaydetmek çok saçma olurdu.¹⁶⁸

Beckett, saf ses aracılığıyla dilin yargılamaya dayanan yönünü tasfiye etmek yerine, onu, anlam kazanmak isterken anlamsızlaşan gevezeliğin hakim olduğu soytarı ritüelleri tarzında, kendi anlamsızlığının bir aracına dönüştürür. Dilin nesnel olarak çökmesi, basmakalıp gevezelik ve yabancılaşmanın eksikliği, estetik gize giren cümle ve kelimelerin yerindeliği, dili yitirmekte olan

¹⁶⁶ bkz. T.W.ADORNO, *Notes sur la Litterature*, s.202

¹⁶⁷ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.204

¹⁶⁸ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.208

insanların ikinci dili, dikkatsiz cümlelerin yığılması, yanlış olarak mantıksal ilişkiler, ürün markaları gibi plastikleşmiş kelimeler, reklam dünyasının vülger yankısı, tüm bunlar dili reddeden şiirsel yapının dilini oluşturmak için yön değiştirir.¹⁶⁹

Gerçekliğin bir hücresinin seyiri (contemplation), evrenin tüm geri kalanı kadar değerlidir. Özne tarafından saf bir şekilde ortaya konmuş bütün hiçliktir. Usun tüm görünümüne sahip olarak, egemen olunabilir doğanın insan merkezli tuzağı olan, "herşey"i "hiçbirşey"in karşısına koymak kadar anlamsız bir şey olamaz. Fakat, eğer bu yoğun anlamsızlık ussal ise, aceleci bir övgü veya egemenlik altına alınmış etiket yapıştırma gereksinimi yoluyla Beckett'in tiyatrosunun anlamsız olan yanına itiraz edilemez. Araçsallaşmış, kendi ve dışarda bıraktıkları üzerine düşünmekten yoksun us, bizzat kendisinin elimine ettiği anlam üzerine sorgulanmalıdır. Fakat bu sorunun ortaya konduğu durumda, saf biçim olarak varolan hiçlik dışında bir yanıt da yoktur. Bu anlamsızlığın tarihsel olarak kaçınılmaz karakteri, usu ontolojikmiş gibi belirler. İşte bütün bunlar tarihin körlüğüne neden olur. Beckett'in tiyatrosu bunu yıkar. Usun yol açtığı anlamsızlığın içsel eleştirisi, hiç düşünülmemiş bir gerçeğin olabilirliğini sezinler gibi olur. Sadece öyle olduğu için varolanın mutlak haklılığını yıkar. Olumsuz ontoloji, ontolojinin olumsuzlanmasıdır.¹⁷⁰

¹⁶⁹ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.224

¹⁷⁰ bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.236

5. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

1. Kavramın Eleştirel Betimlemesi

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

Bütün kültürel görüngülerin, sınıf çıkarlarının doğrudan bir yansıması olarak değil, toplumsal bütünlüğün aracılığıyla dolaşımlanmış olarak ele alınmaları gerekir. Bunun anlamı, kültürel görüngülerin, statükoyu olumsuzlayıp reddeden güçler de dahil, bütünün içindeki karşıtlıkları ifade etmekte olduğudur. "Hiçbirşey, yalnızca verili toplumun egemen ideolojisinin içinde ve ona karşıt yanlar taşımamacasına onun tarafından biçimlendirilmiş olacak şekilde ideolojik değildir".¹⁷¹

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

¹⁷¹ Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.87-88

man zaman onlar tarafından nasıl belirlendikleri sorunudur.¹⁷²

Adorno, astrolojiyi bile kültür endüstrisinin ürünlerinden biri olarak görür. Ona göre, geleneksel astroloji kurumsallaşmış "batıl inanç"tır. Astrologlar, özel durumları hakkında hiçbir şey bilmedikleri insanlara "otoriter" tavsiyelerde bulunurlar. Sihirli otoriteleri, bir takım günlük strateji ve taktiklerde gizlidir. Yıldızlar tarafından bahşedilmiş bilgiye dayanırlar. Tavsiyelerin "keyfiliği", bu "kurgusal akılsallık" ile gizlenir. Bilginin kökeni hiçbir zaman kişiselleşmez. Astroloji, kişinin kaderinin iradesinden bağımsız olduğu iddiasındadır ve yaşamın düzenini "doğal" olarak görür. Mutluluk için tavsiyeleri, bastırılmış istek ve gereksinimleri unutup, mesleki konumun, toplumsal hiyerarşinin, aile yaşamının değişmezliğini kabul etmektir. Astroloji için "ussallık", özel çıkarları verili toplumsal yapıyla uyumlu hale getirmektir.¹⁷³ Astroloji bir yandan bireyciliği desteklerken, diğer yandan bağımlılığı, statükoya, iş ahlakına uyumlu olmayı önerir.

Adorno'nun kültür endüstrisi analizi, tüm kuşatmışlığı ve karamsarlığına rağmen, yine de alçak sesle ifade edilen bir umudu da korumaya çalışır. Kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir. Kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır.

Adorno ve Horkheimer'ın birlikte yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" yapıtının "Kültür Endüstrisi: Kitle aldanını olarak Aydınlanma" bölümünde "kültür endüstrisi" kavramı, bir kültür teorisi değil, bir endüstri teorisi geliştirmek için kullanılır. Geç-kapitalizm döneminde kültürün şeyleşmesi ve paranın klasik tanımıyla bir kültür haline gelmesinden yola çıkılarak bu yeni kavramla bir "günlük yaşam" teorisi oluşturmaya çalışılır.¹⁷⁴ Kültür endüstrisi kavramıyla kültür, tümel tarafından özerkliği işgal edilmiş bir şekilde yeniden tanımlanır. Bu özelliğiyle kavram, bir "kültür eleştirisi" olmaktan çıkıp, tümeli sorgulayan bir "ideoloji eleştirisi" haline gelmiştir. Bu açıdan kültür endüstrisi kavramıyla getirilen geç-kapitalizm eleştirisi, Marx'ın "Kapital" ile getirdiği eleştiriyle karşılaştırılabilir.

¹⁷² bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.80

¹⁷³ bkz. David HELD, a.g.y., s.98

¹⁷⁴ bkz. Fredric JAMESON, *Late Marxism*, s.144

Adorno'nun kültür endüstrisinin en çok eleştirdiği özelliği aldatıcı olan yanıdır. Bu eleştirinin temelinde Marx'ın meta fetişizmi analizi yatar. Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat eserleri değil, daha başında pazar için üretilmiş metallerdir.

2- Toplum Eleştirisi Aracı Olarak "Kültür Endüstrisi"

Frankfurt Okulu düşünürlerinin, modern toplum eleştirilerinde, kültür endüstrisi, popüler kültür ya da kitle kültürü gibi kavramları bu kadar öne çıkarmalarının temelinde geç kapitalizmin sadece ekonomi politik ile çözümlenemeyecek kadar gelişkin bir toplum oluşu yatmaktadır. Bu toplumun en temel özelliklerinden biri, hegemonya ve ikna süreçlerinin kültürel boyutunun, sistemin genel bütünselliği içinde, gitgide daha belirgin bir hale gelmesidir. Kültür, başından beri Okul düşünürleri için her zaman çok önemli bir alan olmuştur. Ancak, kültürel boyutun toplumsal eleştiride bu kadar öne çıkması düşünürlerin 2.Dünya Savaşı ve sonrasındaki eserlerinde belirginleşmiştir. Elbette ki bunun temel nedeni geç-kapitalizm sürecinin kendisini özellikle savaş sonrasında hissettirmesidir. Ancak, bu genel doğruya paralel olarak, Frankfurt Okulu özelinde, iki farklı etkiden de söz edilebilir. Bunlardan birincisi, Almanya'daki Nazizmin etkisidir. Hemen hepsi yahudi olan bu düşünürler, yaşadıkları ülkedeki bu gelişmeden doğrudan etkilenmişler ve Almanya'yı terketmek zorunda kalmışlardır. Belki bu özel durum nedeniyle faşizm her zaman Frankfurt Okulu'nun temel ilgi alanlarından biri olmuştur. Okul, o dönemdeki ortodoks marksizmden farklı olarak, faşizmi hiçbir zaman kapitalizmin ekonomi politığının doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş ve sürekli olarak faşizmin ideolojik ve kültürel boyutu ile ilgilenmiştir. Toplumsal eleştiride bu alan ile yoğun ilgilenim öncelikle faşizm analizlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. İkinci etki ise, yine Almanya'daki Nazi rejimi yüzünden ABD'ye göç etmeleridir. Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinden kısa bir süre sonra Okul düşünürleri Almanya'yı terketmişler, bir süre Avrupa'da kaldıktan sonra ABD'ye yerleşmişler ve savaşın sonuna dek orada yaşamışlardır. Savaş sonunda bir kısmı tekrar Almanya'ya dönerken (Adorno, Horkheimer vd.), bir kısmı da ABD'de kalmayı tercih

etmişlerdir (Marcuse, Löwenthal vd.). ABD’de kaldıkları bu süre boyunca Frankfurt Okulu düşünürleri Avrupa’ya göre daha ileri bir kapitalizmi yaşayan Amerikan toplumundaki gelişmeleri yakından görmek fırsatını elde etmişlerdir. Böylece, faşizm analizlerinde başlayan ideoloji ve kültür alanında yoğunlaşma, bu etkiyle de devam etmiştir. Hatta bu düşünürlerden bazıları (Adorno), Almanya’daki Nazizm ile ABD’deki modern kapitalizm arasında, rejimin kendini idame ettirmesinde ideoloji ve kültürün kullanımı açısından benzerlikler yakalamıştır.

Geç-kapitalizmin temel özelliği bütüncül bir toplum olmasıdır. Yani bu düzen, üretmek zorunda olduğu şeyi de, bu şeyi temin etme ve kendi gücünü yayma araçlarını da kendisinde öncel olarak bulundurur.¹⁷⁵ Böyle bir yapı içinde teknolojiyi, siyaseti ya da kültürü birbirlerinden kopuk bir biçimde ifade edebilmek neredeyse olanaksızdır. Bir başka deyişle, kültür teknolojidir, teknoloji siyasettir, siyaset de kültür. Her biri hem kendisidir, hem de bir diğeridir.

"Çağdaş sanayi toplumu, teknolojik temelini düzenleyiş biçimiyle bütüncüllüğe yönelir. Bütüncüllük, sadece yıldırmaya dayanan bir siyasi tekbiçimleştirme değil, aynı zamanda sözde genel çıkarı adına ihtiyaçları düzenleyerek işleyen, yıldırmaya dayananmayan bir iktisadi-teknik tekbiçimleştirmedir".¹⁷⁶ Kültür endüstrisi, bu tek-biçimleştirmede başlıca rolü üstlenir.

2.1 Kültür ve Sanatın Metalaşması

Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren dinamik piyasadır. Simgesel biçimler, artık, bütün içinde, pazara yönelik olarak üretilirler. Dolayısıyla, kültüre damgasını vuran temel güdü en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve çok kara ulaşmak haline gelir. Bu durumda verili değerlerin, genelgeçer anlayışın suyuna gitmenin dışına çıkılamaz; böylece gerçek sanatın "varolandan başkayı görme, gördürebilme" yetisinden oluşan olmazsa olmaz yönü kültür eserinden giderek silinir.¹⁷⁷ Daha önce (4.2) de belirtildiği gibi, Kant, "ereksiz ereklilik" ilkesi temelinde, "özgür sa-

¹⁷⁵ bkz. Herbert MARCUSE, **Tek Boyutlu İnsan**, Çev: Afşar Timuçin, Teyoman Tunçdoğan, May Yayınları, İstanbul, 1975, s.10

¹⁷⁶ bkz. Herbert MARCUSE, a.g.y., s.17

¹⁷⁷ bkz. Aydın UĞUR, **Keşfedilmemiş Kıta**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.110

nat" ile "ücret sanat" arasında bir ayrım yapar. "Özgür sanat", kendi dışında bir ereği olmayan sanattır. "Ücret sanat" ise, aslında başka bir erek için üretilmiş olan sanattır. Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini, sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir. Ancak Frankfurt Okulu'na göre meta toplumu çağında Kant'ın bu ilkesi artık tersinden okunmalıdır: "erekli ereksizlik". Çünkü meta olarak varolmak dışında neredeyse hiçbir varoluş şansı kalmayan sanat artık bir "erekli ereksizlik" olmak durumundadır. Daha üretim sürecinde kendisini gösteren sanatın meta olma karakteri, sanat ürününün bir değişim değeri olarak tasarlanmasını ön-belirlemektedir.

Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir kalp kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olmuş gitmiştir. Klasik sanatın en olumsuzlayıcı örnekleri bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından tek boyutlu düzmece sanat diye adlandırılacak olan kitle kültürü sanatının içinde özümsemiş bulunmaktadır. Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılamayan mesajı ile, hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir.¹⁷⁸

Aşağı sanat dekadan bir form değildir. Aşağı sanatın saf ifade idealine ihanet olduğunu düşünenler, toplum hakkında bir yanılsama içindedirler. Maddi dünyada olup bitenden farklı olarak kendini bir özgürlük dünyası olarak varsayan burjuva sanatının saflığı, başından beri aşağı sınıfların dışlanması ile satılmıştır.¹⁷⁹ Bugün geçerli olan püritanizm değildir. Çünkü sistem zaten tüketiciyi hiçbir zaman bir takım kuşkulara ya da muhalefete yönelecek kadar yalnız bırakmamaktadır.¹⁸⁰

¹⁷⁸ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.312

¹⁷⁹ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, s.135

¹⁸⁰ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.141

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramıyla getirdikleri kitle kültürü deneyimi betimlemesi, hiçbir zaman "aşağı sanat" a karşı seçkin bir aşağılamaya indirgenemez. Onların yapmaya çalıştıkları şey, kitle kültürü deneyimini halis estetik deneyimden ayırmaktır. Bu da eğlence, zevk gibi kavramları sanatta gerçekleşenden tamamıyla ayırmakla gerçekleşir.

Kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlaşmasıyla birlikte, sanat metaların karakterinde önemli değişiklikler oldu. Burada yeni olan sanatın metalaşması değildir, fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde yerini gururla almasıdır. Sanat ayrı bir alan olarak yalnızca burjuva toplumunda mümkün olabilmıştır. Fakat pazar yoluyla gelişen, toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmış oldu.¹⁸¹

Yeniden-üretilmiş sanat yapıtı, giderek yeniden-üretilebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşmektedir. Örneğin bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı çıkarabilme olanağı vardır. Gerçek baskının hangisi olduğu anlamsız bir sorudur.¹⁸²

Önceleri fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için epey kafa yorulmuş, ama bu çabalardan bir sonuç alınamamıştı. Birincil önem taşıyan soru üzerinde, başka bir deyişle fotoğrafın bulunmasının sanatın yapısını değişime uğrattığı uğratmadığı sorusu üzerinde ise hiç durulmamıştı. Kısa bir süre sonra aynı soru sinema için ortaya atıldı. Fotoğrafın geleneksel estetik anlayışının karşısına çıkardığı güçlükler, sinemanın çıkardıklarıyla karşılaştırıldığında çocuk oyuncağıydı.¹⁸³ Teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri, yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan öteki ticari metalarla aynı varlık alanında buluştu ve homojenleşti.

2.2 İnsanın Şeyleşmesi

Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yer alan insan tekinin de bir endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi, yani şeyleşmesi sonucu-

¹⁸¹ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.157

¹⁸² bkz. Walter BENJAMIN, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", *Edebiyat&Eleştiri*, sayı:2/3,1993, s.82

¹⁸³ bkz. Walter BENJAMIN, a.g.m., s.85

nu doğurur. Özellikle olgun döneminde Frankfurt Okulu, kültür endüstrisinin, insanı geçmiş dönemlerdeki tahakküm yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha ince ve etkin yöntem ve pratiklerle tahakküm altında tuttuğunu düşünmeye başlamıştır. Evrensel olan (toplumsal sistem) ile tikel olan arasındaki asılsız uyum, bu uyumun kurbanı durumundaki kesimde edilginleşmiş bir benimsemenin oluşturulmasında etkin bir araç olacağı için, toplumsal çelişkilerin açıkça görülebildiği duruma oranla çok daha insanlık dışıdır.¹⁸⁴

Kültür endüstrisi, sistemin genel bütünselliği içinde, bireyin varlığını idame ettirebilmek için, onun emeğini, aklını ve varlığını sisteme kiraladığı işlik dışında, onun sisteme yabancılaşmasını engelleyen, genel-tikel uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. İşlik ile işlik sonrası arasında aslında çok belirgin bir süreklilik sözkonusudur. İşlik dışı edimler, işliktekinden farklı yöntem ve araçlarla düzenlenmiş de olsa işlikteki yaşamın bir uzantısıdır.

Eğlence, geç kapitalizm döneminde işin bir uzantısıdır. İşin daha sonra, daha iyi bir şekilde gerçekleşebilmesi için verilen bir aradan ibarettir. İşçinin boş zamanı ve o süreçte kullanılacak eğlence metaları o kadar ön-belirlenmiştir ki, eğlence iş sürecinin sonrasına hiç geçemeyen bir imaja dönüşmüştür.

Tekelci dönemde tüm kitle kültürü özdeştir. Artık tekelin gizlenmesine de gerek yoktur; çünkü şiddeti açığa çıktıkça gücü artmaktadır. Sinema ve radyo artık sanat olma iddiasında değildir. Onların iş dünyasının bir parçası oldukları gerçeği, ürettikleri saçmalıkları onaylayan bir ideolojiye dönüşmüştür.¹⁸⁵

Artık kültür endüstrisi teknolojik terimlerle açıklanmak durumundadır. Birbirinden çok farklı yerlerde özdeş gereksinimleri olan milyonların var olduğu bir dünyada, özdeş malların üretimi ve yeniden-üretimi gayet doğaldır. Üstelik az sayıdaki üretim merkezleriyle, çok sayıda ve dağınık tüketim noktaları arasında bir örgütlenme ve planlama yoluyla bir bütünlük sağlamak da zorunluluk haline gelmiştir. Ayrıca, standartların tüketicinin gereksinimlerine göre belirlendiği ve bu yüzden de çok küçük bir muhalefet dışında kolayca benimsendiği ileri sürülmektedir.

¹⁸⁴ bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.312

¹⁸⁵ bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialectic of Enlightenment*, s.121

Teknolojinin toplum üzerinde uyguladığı gücün temelinde, toplum üzerinde ekonomik denetimi olanların bulunduğu pek dile getirilmemektedir. Teknolojik ussalık, aynı zamanda tahakkümün ussallığıdır.¹⁸⁶

Değişik tüketim kalıplarına hitap eden, aynı malın farklı biçimlerde ve farklı fiyatlarla pazarlanması gibi yöntemlerle ayrımlar vurgulanmakta ve genişletilmekte, böylece de herkese hitap edilebilmekte, kimse sistemin dışında kalmamaktadır.¹⁸⁷

Ancak, böyle bir ortamda, elbette ki bir sinema seyircisi, filmi izlemeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. Bir müziksever, koşullandırılmış kulağıyla, hit olmuş bir şarkının ilk notalarını duyduğunda arkasından neyin geleceğini tahmin edebilmekte ve bundan da hoşnut olmaktadır. Kültür endüstrisinin gelişmesi, efektlerin, doğrudan etkilerin ve teknik ayrıntıların eser üzerindeki egemenliğine neden olmuştur.¹⁸⁸

Gerçek yaşam filmlerden ayrılamaz hale gelmektedir. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini yitirmiş seyirciye, düşünme ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, böylece film seyirciyi, kendisini gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye zorlamaktadır.¹⁸⁹

Genele karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta kalabilir. Gerçekçi muhalefet, iş dünyasında yeni bir fikri olan her bireyin ayırıcı özelliğidir. Modern toplumun kamuoyunda suçlamalar, nadiren açık bir şekilde ortaya konur. Suçlamalar açık bir şekilde ortaya konduğunda bile genel bakış açısı, muhalif iradenin sonunda uzlaşma varacağı yönündedir. Liderler ve koro arasındaki uçurum büyük olduğu ölçüde, üstünlüğünü iyi planlanmış bir özgünlüğü kanıtlayan herkesin tepede bir yer edinme olasılığı artmaktadır.¹⁹⁰

Kültür endüstrisi çağında düzen, bedenleri serbest bırakır ve ruhlara saldırır. Artık düzen "Benim gibi düşün ya da yokol" demek yerine "Benim gibi düşünmemekte serbestsin. Yaşamını ve

¹⁸⁶ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.121

¹⁸⁷ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.123

¹⁸⁸ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.125

¹⁸⁹ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.126

¹⁹⁰ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.132

tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancıysın" demektedir.¹⁹¹

Günümüzde, kültür ve eğlencenin birbirine karışması, yalnızca kültürün baştan çıkmasına neden olmaz, aynı zamanda eğlencenin de entellektüelleşmesine yolaçar.¹⁹²

İş ve eğlencenin benzerliğinin temeli her ikisinin de statükonun yanında oluşundadır. Zevk almak düzene evet demektir. İnsan, bir türün örneği olarak, kültür endüstrisiyle gerçeklik kazanır. Günümüzde her insan bir diğerrinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar birbirlerinin yerlerini doldurabilirler, yani birer kopyadırlar.¹⁹³ Bu düşünce ile Adorno ve Horkheimer, çağdaşları başka bir filozofun, varoluşçu Heidegger'in şu sözlerinde dile gelen görüşü paylaşmış olurlar: "İnsanın günlük yaşam olanakları ötekilerin koyduğu ölçülerce yönetilir. Bu ötekiler belirli ötekiler değildir. Her öteki bütün ötekilerin yerine geçebilir. (...) Ötekilerin kimliği, ne bu ne de şu kimse, ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği "kimse'sizlik" ya da "herkes'dir".¹⁹⁴

Kültür endüstrisi çağında birey bir yanılsamadır. Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaşması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir. Birey artık sahate-bireydir.¹⁹⁵

Rekabetçi bir toplumda, reklamcılığın toplumsal bir işlevi vardır. Tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirir. Seçimi kolaylaştırır ve tanınmayan, fakat verimli bir üreticinin pazarda yerini alabilmesini sağlar. Reklam zaman kaybettirmez, aksine kazandırır. Serbest pazar döneminin sonuna yaklaştığımız günümüzde, sistemi kontrol edenler reklamların arkasına saklanır. Reklam yoluyla tüketicinin büyük gruplarla olan bağı güçlenir. Reklamcılık bugün artık negatif bir ilke, engelleyici bir araç haline gel-

¹⁹¹ bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.133

¹⁹² bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.143

¹⁹³ bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.144

¹⁹⁴ Martin HEIDEGGER, "Günlük İnsan ve "Onlar" Alanı", çev: Akın Etan, **Çağdaş Felsefe** (Bedia AKARSU, Milli Eğitim basımevi, İstanbul, 1979) içinde, s.232-233

¹⁹⁵ bkz. T.W. ADORNO & Max HORKHEIMER, **Dialectic of Enlightenment**, s.154

miştir. Onun damgasını taşımayan her ürün ekonomik olarak şüphelidir.¹⁹⁶

Reklamcılık ve kültür endüstrisi, teknik ve ekonomik olarak içiçe geçmiştir. Her ikisinde de aynı ürün, pekçok farklı yerde görülebilmekte ve aynı şeyin mekanik tekrarı, bir propaganda sloganı işlevini görmektedir. Her ikisinde de, etkili olmak için zorlayıcı talep, teknolojiyi, insanları manipüle etme süreci olarak bir sahte-teknolojiye dönüştürmektedir.¹⁹⁷

Her zaman ve her yerde varolabilme, sürekli yinleme özelliğine rağmen kitle kültürünün yapısı çok katmanlı, çok boyutludur. Frankfurt Okulu'nun bir başka üyesi Leo Löwenthal'in de-yimiyle "kitle kültürü tersine psiko-analizdir". Kültür endüstrisi, bireyleri çok katmanlı, çok boyutlu kişilikler olarak kavrar. Ancak bu bilgi, özgürleşme yolunda değil, tüketicileri mümkün olan tüm boyutlarıyla kuşatmak için kullanılır.¹⁹⁸

Günümüz toplumlarında, gündelik yaşamdaki fantazyalar bile kültür endüstrisi tarafından üretilmektedir. Kültür endüstrisinin ürettiği fantazyalar, uzmanlar tarafından pazar aracılığıyla elde edilen geri-etkimelere göre biçimlendirilmektedir. Böylece, endüstrinin ürettiği fantazyaların niteliğinin belirlenmesinde, tüketici kesiminin de belirli bir söz hakkı olduğu ileri sürülebilir. Adorno ve Horkheimer "Aydınlanmanın Diyalektiği"nde bu durumun bile "genel kuralın gücünü göstermek için düzenlenmiş kural-dışlıklar" olduğunu ileri sürmüşlerdir. Benjamin'i de "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"den önceki "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı yazısı yüzünden, modern toplumlarda bu işlerin ardındaki kültür endüstrisi ve onu etkileyen diğer sektörleri ve toplumdaki egemenlik yapısını gözönünde tutmadığı için sert biçimde eleştirmişlerdir. Tezler'de ve Baudelaire ve çağı ile ilgili fragmanlarda Benjamin'in, sanatın özgürlüğü ve teknolojideki gelişmeler arasındaki ilişkileri değerlendirirken, belki de Adorno ve Horkheimer'ın bu eleştirilerinin etkisiyle, adı geçen yazıdaki kadar iyimser olmadığını görürüz.¹⁹⁹

Günümüzde kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırmak yolundaki tutku derecesine varan isteği ile, her ol-

¹⁹⁶ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.162

¹⁹⁷ bkz. T.W.ADORNO & Max HORKHEIMER, a.g.y., s.163

¹⁹⁸ bkz. David HELD, *Introduction to Critical Theory*, s.96

¹⁹⁹ bkz. Ünsal OSKAY, *Estetize Edilmiş Yaşam*, s.151

gunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşma eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi, nesnenin benzeri, yeniden-üretimi, aracılığıyla çok daha yakın erimde yakalama dürtüsü her geçen gün daha da güçlenmektedir. Resimli dergilerin ve haber filmle-
rinin sundukları şekliyle yeniden-üretim çıplak gözün gördüğü imgeden farklıdır. Biriciklik ve kalıcılık nitelikleri ikincisinde, il-
kindeki gelip geçicilik ve yeniden-üretilebilirlik kadar sıkı bir bi-
çimde birbirine bağlanmıştır. Nesnenin kendi çevresini saran ka-
buktan çıkarılması, halesinin yıkılması öyle bir algının belirtisidir
ki, onun "nesnelerin tümel eşitliği duyusu", algıyı yeniden-üretim
aracılığıyla biricik bir nesneden bile koparacak bir derecede git-
gide artmıştır. Böylece kuramsal alanda istatistiğin artan önemi
niteliğiyle belirginleşen olgu, varlığını algılama alanında da du-
yurmaktadır. Gerçekliğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçekliğe
göre kendilerine yön vermeleri, algı kadar düşünme için de sınır-
sız bir faaliyet alanına sahip bir süreçtir.²⁰⁰

Mekanik yeniden-üretim çağı, sanatıtapınma (kült) temelini-
den, başka bir deyişle neredeyse dinsel denebilecek bir düzeyden
ayırduğunda, sanatın özerklik görünümü de sürekli olarak orta-
dan kalkmış oldu. Kaynağını bu durumda bulan sanatın işlevsel
değişimi ise, yüzyılın bakış açısının dışında kaldı.²⁰¹

Yazın alanında yüzyıllar boyunca az sayıda yazarın karşısın-
da, binlerin oluşturduğu bir okuyucu kitlesi yer almıştır. Geçen
yüzyılın sonlarına doğru ise bu durum değişti. Okur kitlesinin
hizmetine sürekli yeni politik, dinsel, bilimsel, mesleki ve yöresel
organlar sunan basının gelişmesindeki genişlemeye birlikte,
okur kitlesinin de giderek daha büyük bölümleri yazı yazarlar
arasına katıldı.²⁰²

Benjamin'e göre, sinema çevremizde yer alanların yakın çeki-
mini yaparak, tanıdık nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak,
kameranın dahice yöntemiyle sıradan ortamları araştırarak, ya-
şamımızı yöneten zorunluluklar dizisine ilişkin bilgileri artırır.
Ancak bununla kalmayarak, bize uçsuz bucaksız bir devinim ala-
nı sağlar. Sinemanın bulunuşundan önce meyhaneler, kent yolla-
rı, bürolar ve dayalı döşeli odalar, istasyon ve fabrikalar yaşamı-

²⁰⁰ bkz. Walter BENJAMIN, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Ese-
ri", s.81

²⁰¹ bkz. Walter BENJAMIN, a.g.m., s.85

²⁰² bkz. Walter BENJAMIN, a.g.m., s.89

mızı hiçbir umuda yer bırakmayacak biçimde kuşatıp boyunduruk altına almış gibiydi. Sinema ortaya çıkışıyla birlikte, bu hapishane dünyasını saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçalarının dinamitiyle paramparça etti ve bizlere bu dünyanın geniş bir alana yayılan yıkıntıları arasında rahatça güvenilir gezilere çıkma olanağı sağladı. Yakın çekim mekan boyutlarını büyütürken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yaydı. Gündüsel ve bilinçdışı olanı ruhçözümlemenin yardımıyla öğrenmemiz gibi, görsel bakımdan bilinçdışı olana ilişkin bilgileri de kamera aracılığıyla ediniriz.²⁰³

Adorno ve Horkheimer'in "Aydınlanmanın Diyalektiği", Marcuse'un "Tek Boyutlu İnsan", Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" gibi Frankfurt Okulu üyelerinin yapıtlarında gözlenen en temel izlek bir teknoloji korkusudur. Bu korkunun yolaştığı tarihsel karamsarlık ise oldukça haklı ampirik kanıtlara dayanmaktadır. Bu nedenle Okul'un ısrarla üzerinde durduğu ve modern kültür krizinin göstergesi olarak irdedelediği "şeyleşme" olgusu pek de düşsel değildir. Marx'ta yabancılaşıma ve fetişizm teorileri bağlamında, Lukacs'da şeyleşme adı altında irdelenen olguyu Benjamin'in radikal çözümlemeleri, burjuva kültür endüstrisinin hiç de yabana atılmayacak teknolojik harikaları ve medya oyunları içine oturtur. Benjamin sanat eserinin teknolojik biçime bürünmüş yaratım sürecini, modern kültürün krizi olarak değerlendirir. "Batı" adlı seçişin diyalektiği Benjamin için teknolojiden kaynaklanan bir kültür ve sanat krizi ile noktalanır. Mekanik yeniden üretim, algı zincirinde bir kopuşa işaret eder. Bütünsel algı parçalanır. Sanat eserinin algılanış biçimindeki dönüşüm, mekanik yeniden üretim aracılığıyla zaman ve mekan anlayışının zeminini kayganlaştırır, hatta kaybeder. "Hale"nin kayboluşu, tarihsel tanıklığın ve bütünsel algının yokoluşuna yolaçar. Sanat nesnesinin tarihsel kaybıyla yeniden üretilen yapaylaşmadır. Sanat, insan gibi mekanik yeniden üretim aracılığıyla sahiciliğini yitirmiştir. Sanat için mekanik yeniden üretim, insan bakımından onun şeyleşmesi anlamına gelir.²⁰⁴

²⁰³ bkz. Walter BENJAMIN, a.g.m., s.92-93

²⁰⁴ bkz. Hüsamettin ÇETİNKAYA, "Pedagojik Kurumsallığın Yıkılışı", s.140

6. SONUÇ

Frankfurt Okulu, sanat ve toplumu, mutlak bir sentez peşinde olmayan, özdeşlik amacını gütmeyen türden bir diyalektiğin, negatif diyalektiğin iki zıt kutbuna yerleştirir. Sanat ve toplumu birbirinin "düşmanı" olarak değerlendirir. Sanatı, verili olana teslim olmayan, hep bir "öfeki"nin düşünüyü kuran-yanıyla görme-ye çalışır. Ancak toplumun da kendisini oluşturan parçaları kuşatan, denetleyen, belirleyen görkemli gücünü tüm boyutlarıyla ortaya sermekten kaçınmaz. Okul, sanat ile toplum arasındaki "düşmanlığı", aynı zamanda bir umut-karamsarlık diyalektiği olarak ele alır. Sanat ile umudu, toplum ile karamsarlığı özdeşleştirmese bile birbirine yakın bulur. Ve hiçbir zaman da tarafsız olmaya çalışmaz; tüm iradesiyle sanatın, yani umudun yanında yer alırken, akıyla ise çoğu zaman toplumun karamsarlık verici gücünün yenilmezliğini görmezden gelmez. Frankfurt Okulu'nun sanat ile toplum arasında kurguladığı diyalektik, aslında bir genel-tikel diyalektiktir ve bunun temelinde de insan vardır. Zaten asıl sorun da odur. Sanat ile toplum insanda çıkarılır. Eğer değiştirilmesi gereken bir toplum varsa onu değiştirecek olan sanat değil, insandır. Eğer toplum sanatı teslim alabiliyorsa, aslında teslim olan sanat değildir, fakat insandır. Sanat yalnızca insana "yanlış bütün" içinde biraz daha geniş bir alan sağlamanın bir aracıdır. Tikelin genel içinde var olmaktan başka bir seçeneği, gideceği başka bir yer yoktur. Frankfurt Okulu'nun temel bir savı, sanatın tikele, genel içinde sınırlı da olsa belli bir özerklik sağlayabileceğidir. İnsanın ütopyasını, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alandır sanat; hepsi o kadar. Kuşkusuz, bu da az şey değildir. Çünkü sanat, "somut olmayan"ın alanı olarak, genelin tikel üzerindeki egemenliğinin olası en zayıf anını da temsil eder. Bu egemenliğin en zayıf alanı, umudun yeşereceği en verimli yerdir. Sanat, insanın "yanlış bütün"e karşı en güçlü olduğu alandır. Bu nedenle sanat, Frankfurt Okulu için bu kadar önemlidir; salt sanat olduğu için değil. Yani tüm yollar insana çıkmaktadır. Umut-kötümserlik diyalektiği de insana ait bir sorundur.

Sanat umudun, toplum kötümserliğin kaynağı ise eğer, bu her ikisinin de kökeninde insan olduğu içindir. Ümudun da, kötümserliğin de nedeni aslında insandır; insan tekidir.

7. KAYNAKÇA

1. Frankfurt Okulu Düşünürlerinin Ele Alınan Yapıtları

- Theodor W. ADORNO, **Eleştiri; Toplum Üzerine Yazılar**, Çev: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 1990.
- Theodor W. ADORNO, **Introduction to the Sociology of Music**, Continuum, New York, 1989.
- Theodor W. ADORNO, **Jargon de l'Authenticité**, Payot, Paris, 1989.
- Theodor W. ADORNO, **Minima Moralia**, Verso, Londra, 1987.
- Theodor W. ADORNO, **Negative Dialectics**, Continuum, New York, 1992.
- Theodor W. ADORNO, **Notes sur la littérature**, Flammarion, Paris, 1984.
- Theodor W. ADORNO, **Philosophie de la Nouvelle Musique**, Gallimard, Paris, 1990.
- Theodor W. ADORNO, **Prisms**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- Theodor W. ADORNO, **Théorie Esthétique**, Klincksieck, Paris, 1989.
- Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, **Dialectic of Enlightenment**, Verso, Londra, 1989.
- Theodor W. ADORNO, Karl R. POPPER, Ralf DAHRENDORF, Jürgen HABERMAS, Hans ALBERT, Harald PILLOT ; **De Vienne a Francfort; La querelle allemande des sciences sociales**, Editions Complexes, Bruxelles, 1979.
- Walter BENJAMIN, **Brecht'i Anlamak**, Çev: Haluk Barışcan, Aydın İşisığ, Metis Yayınları, İstanbul, 1984.
- Walter BENJAMIN, **Charles Baudelaire; A lyric poet in the era of high capitalism**, Verso, Londra, 1985.
- Walter BENJAMIN, **Illuminations**, Jonathan Cope, Londra, 1970.
- Walter BENJAMIN, **Parıltılar**, Çev: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, İstanbul, 1990.
- Walter BENJAMIN, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Walter BENJAMIN, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", **Edebiyat & Eleştiri**, sayı: 2/3, 1993.

- Erich FROMM, **Psikanaliz ve Din**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1990.
- Erich FROMM, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1990.
- Jürgen HABERMAS, **Knowledge and Human Interest**, Heinemann, Londra, 1978.
- Jürgen HABERMAS, **Legitimation Crisis**, Beacon Press, Boston, 1975.
- Jürgen HABERMAS, **Toward a Rational Society**, Beacon Press, Boston, 1970.
- Max HORKHEIMER, **Akıl Tutulması**, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 1990.
- Max HORKHEIMER, **Critique of Instrumental Reason**, Continuum, New York, 1974.
- Max HORKHEIMER, **Critical Theory**, Continuum, New York, 1992.
- Leo LÖWENTHAL, **Litterature, Populär Culture and Society**, Pacific Books, Palo Alto, California, 1968.
- Herbert MARCUSE, **Eros ve Uygarlık**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1991.
- Herbert MARCUSE, **Karşıdevrim ve Başkaldırı**, Çev: Gürol Koca, Volkan Ersoy, Ara Yayınları, İstanbul, 1991.
- Herbert MARCUSE, **La Dimension Esthetique**, Seuil, Paris, 1979.
- Herbert MARCUSE, **Tek Boyutlu İnsan**, Çev: Afşar Timuçin, Teyman Tunçdoğan, May Yayınları, İstanbul, 1975.
- Herbert MARCUSE, **Us ve Devrim**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1989.

2. Yardımcı Kaynaklar

2.1 Kitaplar

- Bedia AKARSU, **Çağdaş Felsefe**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1979.
- Perry ANDERSON, **Tarihsel Materyalizmin İzinde**, Çev: Mehmet Bakırcı, H. Gürvit, Belge Yayınları, İstanbul, 1986.
- Enis BATUR, **Estetik Ütopya**, BFS Yayınları, İstanbul, 1987.
- Murat BELGE, **Marksist Estetik**, BFS Yayınları, İstanbul, 1989.
- Richard BERNSTEIN, **The Restructuring of Social and Political Theory**, Methuen & Co Ltd, Oxford, 1976.
- Tom BOTTOMORE, **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.
- Raymond COURT, **Adorno et la nouvelle musique**, Klincksieck, Paris, 1981.

- Ahmet DEMİRHAN, **Modernlik**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992 .
- Peter DEWS, **Logics of Disintegration**, Verso, Londra, 1990.
- Terry EAGLETON, **Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism**, Verso, Londra, 1992.
- İsmail Lütfü EROL, **Batı Klasik Müziği**, Öteki Yayınları, Ankara, 1991.
- Brian FAY, **Social Theory and Political Practice**, George Allen & Unwin, Londra, 1984.
- Nurdan GÜRBİLEK (derleyen), **Walter Benjamin; Son Bakışta Aşk**, Metis Yayınları, İstanbul, 1993.
- David HELD, **Introduction to Critical Theory; Horkheimer to Habermas**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984.
- Fredric JAMESON (derleyen), **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul, 1985.
- Fredric JAMESON, **Late Marxism**, Verso, New York, 1990.
- Fredric JAMESON, **Marxism and Form**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1974.
- Martin JAY, **Adorno**, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.
- Martin JAY, **Diyalektik İmgelem**, Çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.
- Russel KEAT & John URRY, **Social Theory as Science**, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1975.
- George LİCHTHEİM, **From Marx to Hegel**, Herder & Herder, New York, 1971.
- George LUKACS, **Estetik 1**, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1985.
- George LUKACS, **Estetik 2**, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1992.
- George LUKACS, **Estetik 3**, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1988.
- Ahmet OKTAY, **Türkiye'de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Bryan MAGEE, **Yeni Düşün Adamları**, Çev: Mete Tunçay, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- Ünsal OSKAY, **Çağdaş Fantazya**, Ayko Yayınları, Ankara, 1982.
- Ünsal OSKAY, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Dost Yayınları, Ankara, 1982.
- Ünsal OSKAY, **Müzik ve Yabancılaşma**, Dost Kitabevi, Ankara, 1982.

- Oğuz ÖZÜGÜL, **Pozitivizm Ya da Mantık Olarak Felsefe**, Us Yayınları, İstanbul, 1991.
- Paul RABINOW & William SULLIVAN (derleyenler), **Toplumbilimlerinde Yorumcu Yaklaşım**, Çev: Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1990.
- Fritz RADDATZ, **Lukacs**, Çev: Ender Ateşman, Alan Yayınları, İstanbul, 1984.
- Gillian ROSE, **The Melancholy Science; An Introduction to the Thought of T.W Adorno**, Columbia University Press, New York, 1978.
- Friedrich SCHILLER, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev: Melahat Özgü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1990.
- Phil SLATER, **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet Özden, BFS Yayınları, İstanbul, 1989.
- Ömer Naci SOYKAN, **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, Ara Yayınları, İstanbul, 1991.
- Ömer Naci SOYKAN, **Türkiye'den Felsefe Manzaraları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Vural SÖZER, **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi 1 ve 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- İsmail TUNALI, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Aydın UĞUR, **Keşfedilmemiş Kıta**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- Anton WEBERN, **Yeni Müziğe Doğru**, Pan Yayınları, İstanbul.

2.2 Dergiler

- OLUŞUM**, yıl:8, sayı:40, Ankara, Şubat 1981 (Frankfurt Okulu özel sayısı)
- REVUE D'ESTHETIQUE**, sayı:8, Editions Privat, Toulouse, 1985. (Adorno özel sayısı)
- REVUE DES SCIENCES HUMAINES**, sayı: 229, Lille, 1993. (Frankfurt Okulu özel sayısı)

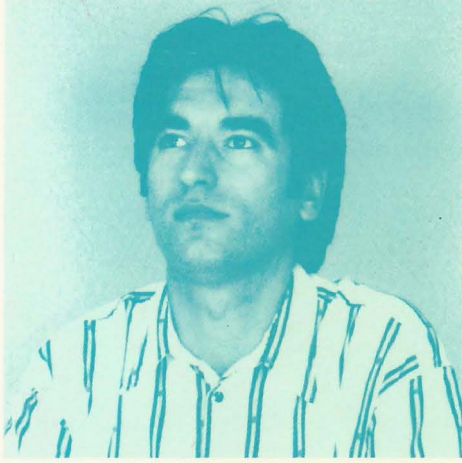
2.3 Makaleler

- Susan BUCK-MORSS, "Walter Benjamin: Revolutionary Writer 1", **New Left Review**, sayı:128, July/August 1981.
- Susan BUCK-MORSS, "Walter Benjamin: Revolutionary Writer 2", **New Left Review**, sayı:129. Sept/Oct 1981.
- Hüsamettin ÇETİNKAYA, "Pedagojik Kuramsallığın Yıkılışı", **Edebiyat&Eleştiri**, sayı:2/3, 1993. -Terry EAGLETON, "Auschwitz'den Sonra Sanat; T.W. Adorno", **Edebiyat & Eleştiri**, sayı: 2/3, 1993.

- Selahattin HİLAV, "Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram Üzerine Notlar", **Papirus**, sayı:1, Bahar 1980.
- Orhan KOÇAK, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", **Akl Tutulması**, (Max HORKHEIMER, Metis Yayınları, İstanbul, 1990) için önsöz.
- Orhan KOÇAK, "Maelström Üslubu", **Defter**, sayı: 5, Haziran-Eylül 1988.
- Orhan KOÇAK, "Postmodernizmin Sosyo Ekonomik bir Temeli var mı?", **Edebiyat & Eleştiri**, sayı: 2/3, 1993.
- Michael LÖWY, "Revolution Against Progress; Walter Benjamin's Romantic Anarchism", **New Left Review**, sayı: 152, July/August 1985.
- Ömer Naci SOYKAN, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", **Felsefe Dünyası**, sayı:2, Aralık 1991.

FRANKFURT OKULU'NDA SANAT VE TOPLUM

BESİM F. DELLALOĞLU



Besim F. Dellaloğlu 1965 yılında İstanbul'da doğdu. 1984'de Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. 1991'de Boğaziçi Üniversitesi'nin Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek-Lisans eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yaptı. Eldeki çalışma Ömer Naci Soykan danışmanlığında gerçekleştirdiği yüksek-lisans tezidir. Halen aynı bölümde doktorasını tamamlamakta ve araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Frankfurt Okulu mutlak doğruyu reddeder, ama "hem öyle hem böyle"yi de reddeder. Her hakikat söylemi, kendi koordinatları içerisinde mutlak doğruluk iddiasını taşır. Yani bir yandan mutlak doğru yoktur, bir yandan da her hakikat söylemi, kendi söylemini karşısında bulduğu söyleme dayatır ve böylece bir çatışma, bir gerilim oluşur. Bu çatışmada, kendi söyleminin baskın çıkması, kendi hakikatinin haklı çıkması sonucunu verir. Ama o, bu haklı çıkarma mücadelesinde, içinde yanlışı da barındırıyor olmasına rağmen, kendi hakikatinin mutlaklığına, evrenselliğine inanmıştır. Aksi halde bu bir oyun olurdu ve çatışmanın halisliği kalmazdı. Bu büyük bir gerilimdir. İstenirse çelişki de denilebilir. Jameson, Adorno'nun aklının kötümser, iradesinin ise iyimser olduğunu ileri sürer. Çok doğrudur. Özne, bu anlamda, çelişik olmak durumundadır. Çünkü bir yandan o, kendi doğrusunu haklı çıkarmak için mücadele eder, diğer yandan ise onun için bu doğrunun dönüşebileceği mutlak bir doğru yoktur. Yani zavallı özne, elinde diğer hakikat söylemlerinin üfleyp söndürmeye çalıştıkları bir küçük meşale ile olmayan büyük ışığın düğmesini arar. Esas zor olan, varolmadığını bile bile büyük ışığı aramaktır. Frankfurt Okulu'nun ve özellikle Adorno'nun büyük gerilimi (çelişkisi) buradadır. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno kendi doğrusuyla özdeşleşmez. Bir ayağı ıçerde ise bile, bir ayağı dışardadır.

Besim F. DELLALOĞLU



BAĞLAM

ISBN: 975-7696-78-1