

30938.

T.C

Mimar Sinan Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

FRANKFURT OKULU'NUN

SANAT ANLAYIŞI

Sanat-Toplum Bağlantısı

Açısından Bir Araştırma

(Yüksek Lisans Tezi)

912208 Besim F. DELLALOĞLU

Tez Danışmanı

Doç.Dr. Ömer Naci SOYKAN

İstanbul, Şubat 1994

ÖZET

Bu çalışma, Frankfurt Okulu'nun düşünsel üretimiyle sanat-toplum ilişkisinin çakıştığı alanı kendisine malzeme olarak alır. Bunun iki nedeni vardır: Birincisi, Frankfurt Okulu'nun düşünce bütünlüğünün en kapsamlı biçimde sanat-toplum ilişkisi bağlamında anlaşılabilir olmasıdır. İkincisi ise, sanat-toplum ilişkisi sorununa getirilmiş en kapsamlı açıklamalardan birinin Frankfurt Okulu tarafından gerçekleştirilmiş oluşudur. Çalışmanın bu noktadan hareketle iki temel tezi vardır. İlki, sanatın içinde bulunduğu toplumun antitezi olarak, verili olanın evrenselliğinin sorgulanmasına ve "öteki"nin verili olan içinde varlığını sürdürebilmesine aracı olduğudur. İkincisi, modern toplumun yapısının, kendisini oluşturan parçalar üzerinde gitgide daha belirgin bir egemenlik kurduğu, genelin tikeli kuşatmışlık düzeyinin giderek artmakta olduğudur. Çalışmanın yöntemi, onun tezlerinin sistematik bir tarzda "toplum", "sanat" ve "kültür endüstrisi" ana başlıkları altında, Okul düşünürlerinin yapıtlarına dayandırılarak denenmesidir. Bu amaçla ayrıca elden geldiğince geniş bir çerçevede ikincil kaynaklara başvurulmuştur. Bu çalışmada, aynı zamanda, sanat ile toplumun çakıştığı alanın insan olduğu, insanın hem sanat-toplum ilişkisinden etkilenen, bu ilişki tarafından belirlenen bir öge, hem de bu ilişkiyi etkileyebilen, değiştirebilen ve hatta belirleyebilen bir özne olduğu vurgulanmaktadır.

SUMMARY

The present study concentrates on the area where the philosophical works of the Frankfurt School coincide with the relationship between art and society. This is due to two basic reasons: Firstly, the totality of Frankfurt School's philosophy can be most comprehensively understood within the context of the relationship between art and society. Secondly, one of the most comprehensive answers to the questions on the relationship between art and society has been given by Frankfurt School. The study develops with two main hypotheses based on this. The first is that, art, as the antithesis of its society, is a means both to question the universality of the "given" and to enable the survival of the "other" in what is "given". The second thesis is that the structure of modern society dominates the parts that constitute itself in an increasingly apparent manner and thus, the general surrounds the particular more and more. The method of this study is to test these hypotheses systemically on the basis of the works of Frankfurt School philosophers under the headings of "society", "art" and "culture industry". To this purpose, secondary literature were also consulted as much as possible. The study also emphasizes that art and society coincide at the human being and therefore, the human being is both an object to the relationship between art and society, and also the subject as well, capable of influencing, altering and even determining this relationship.

İÇİNDEKİLER

1	GİRİŞ	4
2	FRANKFURT OKULU'NA GENEL BAKIŞ	8
3	TOPLUM	21
3.1	Diyalektik	21
3.2	Eleştiri	27
3.3	Us	30
3.4	Kapitalizm	44
3.5	Psikanaliz	51
4	SANAT	57
4.1	Genellikle Sanat	57
4.2	Öncü Sanat	75
4.3	Müzik	96
4.4	Edebiyat	114
4.41	Kafka	115
4.42	Beckett	122
5	KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ	126
5.1	Kavramın Eleştirel Betimlemesi	126
5.2	Toplum Eleştirisi Olarak "Kültür Endüstrisi"...	130
5.21	Kültür ve Sanatın Metalaşması.....	132
5.22	İnsanın Şeyleşmesi	136
6	SONUÇ	147
7	KAYNAKÇA	149

1 GİRİŞ

"Frankfurt Okulu'nun Sanat Anlayışı: Sanat-Toplum Bağlantısı Açısından Bir Araştırma" adını taşıyan bu tez çalışması, 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 tezi 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 hâlâ korunabilmesine aracı olur. İkinci tez ise, modern toplumun yapısının, kendisini oluşturan parçalar üzerinde gitgide daha belirgin bir egemenlik kurduğu, genelin tikelî 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 tezi de gelişkin bir biçimde temellendirebilmektir. Sanatın, kendisine öngörülen işlevi neden üstlenebileceği, bunu üstlenebilecek sanatın nasıl bir sanat olması gerektiği ve aynı zamanda sanatın toplumla olan ilişkisindeki sınırların ne olduğu birinci teze 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 teze 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 arttırmaktadır.

Tez, "giriş", "sonuç", "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 toplumdaki 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 anlaşılabilirliği 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 bölümünde, 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 sahiplendiği 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, olabildiğince geniş kaynakçasına, gerek kaynakçanın temininde gerek onun ele alınışında gösterilen özverili çabalara rağmen, yine de 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, içerisinde eğitim ve öğretimin gerçekleştiği kurumu dile getirirken, ikincisi belli bir iç bütünlüğü olan bir "akım"ı veya "gelenegi" 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 kurumlaşmış 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 Georg Lukacs, Karl Korsch, Friedrich Pollock ve Karl August Wittfogel vardı

ve tartişmaların çoğu Korsch'un "Marksizm ve Felsefe" adlı eseri üzerinde yoğunlaşmıştı. Enstitü'nün kurucusu olarak kabul edilen kişi, solcu bir doktora öğrencisi olan Felix Weil (d.1898)'dir. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ilk müdürü Carl Grünberg (1861-1940)'tir. Avusturyalı bir marksist akademisyen 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"

adıylı 1934'de yayımlanmıştır. Okul'un dış çevredeki üyelerinden biridir.

- Henryk Grossmann: (1881-1950). O da dış çevredeki yelerdendir. Temel ilgi alanı ekonomi tarihidir. En önemli yapıtı, Enstitü tarafından yayımlanan "Birikim Yasası ve Kapitalist Sistemde kş" (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 ye olmuştur. Temel alışma alanı, edebiyat sosyolojisi ve popüler kültürdür. 1930'lerden 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 düşünürüdür. 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 vermiştir.

- **Herbert Marcuse:** (1898-1979). Frankfurt Okulu'nun en tanınmış üyesidir. 1932'den itibaren okulun üyesidir. 2. Dünya savaşından sonra Almanya'ya dönmeyerek ABD'de kalmıştır. Aslında bir filozof olmasına rağmen Adorno gibi çok farklı alanlarda ürün vermiştir.

- **Eric Fromm:** (1900-1980). Okulun psikanalizde yoğunlaşmış tek üyesidir. Marksizmle psikanalizin birleştirilmesi çalışmalarının ana eksenidir. Ancak 1940'larda, Freud'den uzaklaşarak sosyal psikolojiye kaymış ve Enstitü üyeliğini terketmiştir.

- **Walter Benjamin:** (1892-1940). Hiçbir zaman Frankfurt Okulu'nun üyesi olmamıştır. Ancak Adorno ile olan düşünsel etkileşimi ile ve ölümünden sonra tüm eserlerinin okulun yardımlarıyla yayımlanması bakımından okulun düşüncesine önemli katkılar yapmış bir kişidir. Temel ilgi alanı estetik ve edebiyat eleştirisidir.

- **Otto Kirchheimer:** (d.1905) . Frankfurt Okulu'na 1930'ların ikinci yarısında, ABD'de katılmıştır. Temel ilgi alanı hukuk sosyolojisidir. Nazizm üzerine 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, önbelirleyici 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 (AKP veya SDP üyeliği) olsa

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

da, kuramsal çalışmalarda yeni bir şeyler ortaya koymak amacıyla özerk ve bağımsız kalabilmek, vazgeçilmez bir önkoşul sayılagelmıştır. Bu göreli özerkliğin, belirli bazı sakıncaları olsa bile, okulun kuramsal alandaki çalışmalarının başarısında önemli bir yeri vardır².

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 görülür. Okul, ekonomik ve somut olandan 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 alırlar ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, New York'ta yeniden kurulur. Okul 1950'ye kadar ABD'de kalır. 1950'de Horkheimer ile Adorno Batı Alman hükümetinin davetiyle Almanya'ya dönerler ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü

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

Frankfurt'ta yeniden kurarlar. Horkheimer , aynı zamanda, Frankfurt Üniversitesi'ne rektör olur. Marcuse ve Löwenthal ise ABD'de kalırlar ve bir daha Almanya'ya dönmezler.

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 çalışmalardır³.

İkinci dönem, Enstitü'nün etkinliklerini yöneten bir ilke olarak Yeni-Hegelci eleştirel kuramın ayırdedici düşüncelerinin açıkça ortaya konduğu 1933 ile 1950 arasındaki sürgün dönemidir. Fikir ve araştırma istemlerinin bu yeniden yönlendirimi, gerçekte birkaç yıl

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

önceden 1930'da Horkheimer'in Enstitü'ye müdür olarak atanmasından sonra başlamıştır. Bu dönemde tarih 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 kaldı⁴.

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 ulaşmıştır⁵.

1970'lerden başlayarak Enstitü'nün dördüncü dönemi başlamış, Frankfurt Okulu'nun etkisi yavaşça çözülmeye yüz tutmuş ve Horkheimer'in 1973, Adorno'nun 1969 ve Marcuse'nin 1979 tarihlerindeki ölümleriyle birlikte artık

4 bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.9-10

5 bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.10

bir okul olarak varlığını yitirmeye başlamıştır. Son döneminde köken olarak kendisini etkileyen Marksizmden geniş ölçüde uzaklaşmış olmasına 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 geliştirilmiştir⁶.

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 (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

6 bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.11

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 anlaşılmasız yapıtlar olduğu ileri sürülür. Bu aslında hiç de yanlış olmayan bir şaptamadır. 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 istilâ edilmiş olması; bu sürece karşı çıkabilmek için de kullandığınız dilde bu uyumacılıktan kopabilmiş olduğunuzu kanıtlamak, bu konuda okuyucunun dikkatini çekmek zorundasınızdır. Bu ise,

sentaksta, gramerde, kelimelerinizi hatta tümcelerinizdeki noktalama işaretlerini kullanmanızda da alışılmıştan bir kopma cabası ister."⁷ Zaten, topluma meydan okumak onun diline de meydan okumayı içerir⁸.

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 büyüsünü bozmak için onun kadar zor, onun kadar "şeyleşmiş" olmak gerekir. Adorno'nun paragrafları birer "cisim" gibidir; sert yüzeyleri ve gergin dengeleriyle soğuk taşlara benzeyen⁹.

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 olmuştur¹⁰.

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

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

10 bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.9

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 korumaktır¹¹.

Adorno, felsefe metinlerinde de edebiyat yazılarında da, "serimleme-düğüm-sonuç" ya da "varsayım-geliştirme-kanıtlama-sonuç" gibi inşa şemalarını bir yana atmıştır. Merkezsiz bir yazı değildir bu. Ama kendisinin de bir yerde dediği gibi "her noktası merkeze aynı uzaklıkta bir yazı" dır¹². Belki de bu nedenle Adorno, yazdığı her cümlenin tam olarak anlaşılması için, her cümlenin, metnin bütünlüğü dolayısıyla ele alınması gerektiğini sürekli vurgulamıştır¹³.

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 mittten beslenir, kör inançtan. Aydınlık, karanlıktan kaçarken enerjisini de ondan alır.

11 bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.10

12 Orhan KOÇAK, a.g.m., s.10

13 bkz. Martin JAY, Diyalektik imgelem, s.255

Aydınlanmanın diyalektiğidir bu: Mit, aydınlanmanın köklerini içinde taşır; aydınlanma da hep mite dönüşme tehlikesini içerir, uç noktasında yeni bir körlük halini alır. Bütün bilgi, kötü bir düştten uyanmaya benzer¹⁴.



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

3 TOPLUM

3.1 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. idealist Hegel - materyalist Marx şeması içinde pek akla yatmayan bu yaklaşım, aslında Hegel, Marx ve sonrasında Frankfurt Okulu'nun "diyalektik" anlayışlarından kaynaklanmaktadır. ister 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 materyalizmi 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 varlığın insani ve toplumsal gerçeklik olduğunu, soyut doğal bir varlık olmadığını söylemişti. Başka bir deyişle, bilinç insanların bilinciydi, ama varlık da bilinçli toplumsal varlıktı¹⁵.

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 bütününde yanlış olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır. Burada "genel" ile ifade edilmek istenen "toplumsal yapı", "totalite", "düzen" dir. "Tikel" ise bu bütünün parçası veya parçaları anlamında "birey" den "sınıf" a kadar genişleyebilen bir 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.

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

"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 tutuluyor. Böyle bir tutum, özne ile nesne arasına birincinin diğerini görmesini engelleyen bir duvar çektiği gibi, dahası özneyi etkenlikten çıkarır, üstüne resimler yansıyan edilgen bir ayna durumuna sokar."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 değildir¹⁸.

Horkheimer ise Hegel metafiziğini, bilgi denen şeyin sonsuz öznenin bilgisi olduğu biçimindeki sayıltıya, diğer bir deyişle, özne ile nesne, akıl ile madde arasında bir özdeşlik olduğu yolundaki mutlak varlığın en son üstünlüğüne dayanan sayıltıya sahip olmakla eleştirir. Ancak, Horkheimer, Hegel'in özdeşlik teorisine karşı olduğu kadar, 19.yüzyılda Hegel'e bu konuda yöneltilen

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 David HELD, **Intoduction to Critical Theory**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, s.202

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 savunur¹⁹.

Bir anlamda, Adorno ve Horkheimer epistemolojisinin temel özelliği, onun bilincin göreceli özerkliğini hep gündemde tutan bir materyalizm oluşudur. Tikel-genel diyalektiğine geri dönersek, materyalizmin aslında öznenin yanlış bütün içinde kalmasını sağlayan, onu o bütün dışında hiçbir şey olmadığı konusunda ikna eden ve 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

19 bkz. Martin Jay, *Diyalektik imgelem*, s.76-78

giderebileceğini, tarihsel dinamiği sonuca ulaştırabileceğini düşünmez²⁰.

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, diyalektiğe düşünceler sunar."²¹ Diyalektikte "sentez" adımı "özdeşlik", "tez-antitez" adımı "çelişki" olarak anlaşılır. Adorno'nun negatif diyalektiğinde "özdeşlik", "çelişki"nin bir başarısı değil, tersine günahı, ayıbbı 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 görünür²². Negatif Diyalektik, Hegel - Marx diyalektiği gibi başı sonu bağlı bir diyalektik değildir. O hep vardı ve var olacak.

Diyalektik, kendisinin dışındaki başka sistemlerin gerçeği bulmuş gibi görünme savlarına karşı çıkarken güçlü ve görkemlidir. Ama kendi varsayımlarını ve sayıltılarını oluşturup ifade ederken, kendine karşı bu dikkati

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

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

22 Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.40

göstermemektedir²³. 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 diyalektiğidir.



23 Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.99

3.2 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 eleştiriye 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 ilkeleriyle 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 sonuçlar açısından kurcalar, değerlendirir. Eleştiri, nesnenin dışındaki bir ölçüte dayanmaz, "içerden" hareket eder. Araştırmacının karşısındaki 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 ölçütlerin kabullenilmesini de gerektirmez; bunların çelişkili gerçeği gizlemekte oynadığı rol de pratik açısından eleştirilir. Kavramla nesnenin karşılıklı eleştirisi yoluyla, nesnenin tarihi içinde gömülü kalmış boyutların kullanılmamış seçeneklerin, girilmemiş yolların varlığı duyurulur. (Örnek: Marx'ın ekonomi-politik eleştirisi)²⁴.

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 gelir²⁵.

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

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

25 bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.42-45

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 korumaktır²⁶.

içkin 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 usu 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 alınmamalıydı²⁷.

26 bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.42-45

27 Orhan KOÇAK, a.g.m., s.39

3.3 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 yığına ayırtırmak, sınıflandırmak ve kullanmaktır. Öznel us, parçalayıcı, analitik ve biçimseldir, şeylerin dış biçimleriyle, görünüşleriyle ilgilenir ve ayrı oluşu temel alır²⁸.

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 derinindeki diyalektik ilişkileri kavrayabilecek biçimde dolayımsızlığı aşıp, ardına nüfuz edememektedir²⁹.

28 bkz. Orhan KOÇAK, a.g.m., s.40

29 bkz. Martin JAY, Diyalektik İmgelem, s.95

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 sormaz³⁰.

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 ustur³¹.

Nesnel us, yüzeydeki görünüşü aşıp derindeki ilişkileri kavrayabilecek bir zihinsel yetidir³².

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 belirleyen, bu bütünlükle arasındaki uyumdu. Bu us kavramı, öznel usu dışarıda bırakmıyor, ama onu evrensel bir ussallığın kısmı, sınırlı bir ifadesi olarak görüyordu³³.

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

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

32 bkz. Martin JAY, Diyalektik İnceleme, s.95

33 Max HORKHEIMER, Akıl Tutulması, s.56

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, status quo'nun 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 irrasyonelitenin 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'in katılabileceği bir eleştiriydi. Horkheimer'in katılmadığı, usun ve mantığın sınırlı bir yeti olan anlama yetisiyle özdeş sayılması oluyordu³⁴.

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 ustü. Böylece her ne kadar felsefi bir idealden toplumsal nitelikte bir us anlayışına

34 bkz. Martin JAY, Diyalektik İmgelem, s.96-97

geçilmiş olunuyorduydu 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 usanmamıştır³⁵.

Aydınlanma'dan bu yana özne us, nesne usun aleyhine önemli gelişmeler kaydetti. Bir anlamda özne us, nesne usun alanına taşı ve onu işgal etti. Usun öznellesmesinin hemen görülemeyen teorik ve pratik bazı sonuçları oldu. Öznelci 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 ilkeleri ve bütün önemli kararlarımız, usun dışındaki etmenlere bağlı duruma geldi³⁶. 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 ulaşmıştır³⁷.

35 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.101

36 bkz. Max HORKHEIMER, Akıl Tutulması, s.58

37 bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.59

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 atılmıştı³⁸.

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 erimiştir³⁹. 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

38 Max HORKHEIMER, a.g.y., s.65

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

algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu dolayısıyla da sürekli yeniden üretilmektedir⁴⁰. Bu bir anlamda tümelin bireyin usunu işgal etmesidir. Birey kendi varlığını tümelin kendisine öngördüğü rollerin dışında tanımlayamaz olmuştur. Efsanevi burjuva bireyi yoktur artık.

ikinci 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 olmuştur⁴¹. Artık bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki tahâkkümünün araçlarıdır. Doğa yalnızca tahakkum etmek için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu tahâkkümü, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir tahâkküm yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır⁴². 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 tahâkküm altına alınmasıyla sonuçlanmıştır⁴³.

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

41 bkz. David HELD, *Intoduction to Critical Theory*, s.152

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

43 Martin JAY, *Adorno*, s.37

Artık usun diyalektiği iki farklı görünüm arasındaki bir gerilimdir; herkese eşit uzaklıkta evrensel olarak us ve tikelin tahâkkümü olarak us. Bu gerilim, Aydınlanmanın aydınlanmış us, mit ve tahâkkümün bir toplamı olduğu sonucuna varmaya yeterli bir nedendir. Bir anlamda "mit zaten bir aydınlanmaydı ve aydınlanma mite dönüşmüştür."⁴⁴

Aydınlanmanın şeylere karşı olan tavrı da diktatörcedir. Doğa yalnızca tahâkküm altına alınmak için hakkında bilgilenilecek bir "şey " haline geldikçe, doğanın bilinmesi onun sayılara indirgenebilir oluşuyla aynı anlama gelmektedir⁴⁵. Bir anlamda sayılar Aydınlanmanın miti olmuştur. Sayılara indirgenemeyen her şey bir yanılsamadır⁴⁶. Bilinmeyene karşı korkuya, mite savaş açarak yola çıkan Aydınlanma, tabular yaratmada onlar kadar başarılı olmuştur⁴⁷.

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

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

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

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

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

olanı olumlayıcı bu dönüşümünün ideolojik ifadesi pozitivistizmdir. Frankfurt Okulu için gerek felsefi gerekse de teknik pozitivistizm, Aydınlanmanın son noktasıdır. Bu noktada pozitivistizmin toplumsal işlevi usun eleştirel gücünü yitirışı ile noktalanır⁴⁸.

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 öznenliği, pozitivist mutlak nesnenliğin ve mekanik verimliliğin hizmetinde toplumsal sistemin payandası olur. Us, üretim kapasitesi, verimliliğin yükselişi ve toplumsal istikrar adını alır⁴⁹.

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, kitlesel imha

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

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

silahları olarak, gaz odaları olarak kullanılan bir "usdışılık" tır artık 50.

Frankfurt Okulu'nun en önemli felsefi karşıtlarından biri de pozitivistizmdir. Anti-pozitivistizm, Okul'un kimliğini belirleyen en önemli niteliklerden biridir. Horkheimer'in pozitivistizm eleştirisinin üç ana noktası vardır:

1. Pozitivistizm, etkin insan varlığına mekanik bir determinizm şeması içinde, çıplak olgular ve nesneler olarak yaklaşır.
2. Dünyayı yalnızca deneyde dolaysız olarak verilen biçimiyle algılayarak öz ve görünüş arasında bir ayrım yapmaz.
3. Olgu ve değer arasında mutlak bir ayrım koyarak bilgiyi insan istemlerinden ayırır⁵¹.

Frankfurt Okulu'nun genel olarak pozitivistizm değerlendirmesi ise şöyledir:

1. Pozitivistizm, toplumsal hayatın doğru bir şekilde kavramsallaştırılması ve anlaşılmasını sağlamayan yetersiz ve yanlış yönlendirici bir yaklaşımdır.
2. Pozitivistizm, yalnızca varolana katılmakla verili siyasi düzeni kutsallaştırır, radikal herhangi bir değişikliği engeller ve siyasal bir dinginciliğe (quietism) neden olur.

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

51 bkz. Tom BOTTOMORE, Frankfurt Okulu, s.13-14

3. Pozitivizm, içsel olarak yeni bir egemenlik biçimini yani "teknokratik egemenliği" destekleme ve üretmeye bağımlıdır⁵².

Pozitivizm, temel olarak bilinç ile nesne arasındaki mutlak ayrıma dayanır. Bu ikisi arasına bilgilenmenin aracı olarak duyumları yerleştirir. Mutlak gerçek ve saf bilinç, duyumun 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, duyusalılık 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 koyar⁵³.

Pozitivizm, bilme edimini bilimle özdeşleştirmekle, zekayı, onu eleştirmek zorunda olduğu o ticari kültür tarafından biçimlendirilmiş olan malzemenin örgütlendirilmesi için gerekli olan işlemlerle

52 bkz. Tom BOTTOMORE, a.g.y., s.28

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

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 olabilir. Pozitivistler bu gerçeğin pekala farkında olabilirler ama, bunun mantıksal uzantısıyla, bilimin felsefi teori tarafından belirlenen görelî bir işlevi olduğu gerçeğiyle yüzleşmekten de kaçınırlar⁵⁴.

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

54 bkz. Max HORKHEIMER, Akıl Tutulması, s.112

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 düşmektedirler⁵⁵.

Ütopyacı 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. Pozitivizm 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 sık metodolojileri, öbürüyse bir dogmanın otoritesini geçirmektedir⁵⁶.

Frankfurt Okulu'nun en önemli kavramlarından biri de "haklı çıkarma" kavramıdır. "Mutlak doğru", "evrensel öz" gibi kategorileri peşinen reddeden okul, kurumlaşmış,

55 bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.107

56 bkz. Max HORKHEIMER, a.g.y., s.118

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 küçümsenmesini 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 çizer. 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 gözleyenin 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 hakikatının haklı çıkması sonucunu verir. Ama o, bu haklı çıkarma mücadelesinde, içinde yanlış da barındırıyor olmasına rağmen, kendi hakikatının 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 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) buradadır. Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno kendi doğrusuyla özdeşleşmez. Bir ayağı içerde ise bile, bir ayağı dışardadır.

3.4 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 toplumudur. Ürünler, insan istek ve gereksinimlerini karşılamak için değil, değer ve karı 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 oligopolleşmiş⁵⁷ ve tekelleşmiş kitlesel üretimine bırakır.

6. Sermayenin organik bileşimindeki yükselme, zaten istikrarsız olan birikim sürecini kötüleştirir. Bu süreci devam ettirebilmek için, egemenler, emperyalist genişleme ve savaşın da dahil olduğu her türlü yolu denerler⁵⁸.

Frankfurt Okulu, yukarıdaki genel çerçeveye bağlı kalmakla birlikte, bugünün kapitalizminin Marx'ın malzemesi olan kapitalizmden farklı olduğunu ileri sürer. Kapital'deki ekonomi politik eleştirinin geçerliliğini tümünden reddedmeden, bugünün kapitalizminin çözümlenmesinde sadece ekonomi politiğin yeterli olamayacağını kabul eder. Bu nedenle, liberal kapitalizmle günümüzün geç-kapitalizmi arasında bir ayrım yapar. Ancak, zaman zaman, bir düşünürden diğerine veya aynı düşünürde bir bağlamdan diğerine bu kavram farklı biçimler alır. En sık

57 "oligopol": içinde çok sayıdaki tüketiciye karşın az sayıda üretici bulunan piyasa.

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

rastlananlar, ileri kapitalizm, ileri sanayi toplumu, düzenlenmiş kapitalizm gibi kavramlardır. Bu kavramlar, çok ince nüanslar bir yana bırakılırsa eşanlamlıdır. Bu kavramlarla, liberal kapitalizmden 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-kapitalizm döneminde devletle sermayenin çok daha belirgin bir içiçeliğinin olmasıdır.

Sınıfsal karşıtlık ve krizin bir çöküşe ve devrimci dönüşüme yolaçacağını 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 kapitalizmde böyle bir birlikten söz edilemez. Toplumsal işbölümünün sürekli gelişmesi ve pazarın rolünün azalmasının bir sonucu olarak "sınıf toplumunun özü" daha az belirgin hale gelmiştir. Ödevlerin ve bilginin parçalanmasıyla sınıf deneyimi azalmıştır. Tahakküm artık kişisel olmaktan çıkmıştır. İnsanlar, oluşmasında pek katkılarının olmadığı amaçların gerçekleşmesinin araçları haline gelmişlerdir. Toplumsal ilişkiler daha az anlaşılır hale gelmiş, çelişkiler temel sorunlar üzerinde değil,

marjinal konularda saflaşırmıştır. Sonuç olarak, genel
tikeli; kapitalist üretim biçimi bireyi kuşatmıştır⁵⁹.

Horkheimer'a göre, kar 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
doğrudur⁶⁰.

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.

59 bkz. David HELD, a.g.y., s.71

60 bkz. David HELD, a.g.y., s.72

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 teknolojiideki 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 müdahalesi (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 sözkonusudur. Dördüncü etken ise, soğuk savaş ve kutuplaşma nedeniyle oluşan sürekli savaş tehlikesiyle ulusal önceliklerdeki gerilemedir⁶¹. 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

61 bkz. David HELD, a.g.y., s.73-74

gerçekleşen tüketim arasındaki uçurumu kapatamamaktadır. Bu da, Marcuse'nin birbirine karşıt 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."⁶²

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

62 bkz. Martin JAY, Diyalektik imgelem, s.41

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 kadarki toplumların hepsinden nitelikçe farklı bir topluma geçişle ilgilenmek 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 belirliyebilmesi, 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.⁶³

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

3.5.Psikanaliz

Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının bir başka boyutu da psikanalizdir. Okul, birey ve toplum arasındaki ilişkinin çözümlenmesinde, Marksizm ve Freudçu 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 bir kötümserlik arasında bir paralellik olduğu da söylenebilir. Frankfurt Okulu'nun psikanalize yönelişi, aynı zamanda, Okul'un ortodoks Marksizmden giderek uzaklaşmasının ve "post-ekonomist Marksizm"⁶⁴ in 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

64 bkz. Martin JAY, Adorno, s.85

bulunduğu saptamasının ve erken çocukluk döneminin kişiliğin gelişimindeki vurgulanan öneminin bireyin 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 sürmüştür⁶⁵.

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, oedipus kompleksi gibi bazı temel kavramlarını reddeder ve klinik çalışmalara daha fazla zaman ayırmak istediğini ileri sürerek 1939'da Frankfurt Okulu'nu terkeder. Adorno, Horkheimer ve Marcuse, Fromm'un bu yeni yaklaşımına ve

65 bkz. David HELD, Introduction to Critical Theory, s.112

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 örneklenebilme olasılığını getirmekte ve onu tarih ve kültürle yoğun bir ilişki halinde kavramaktadır. Adorno ise bu çizginin, "kişiliğin üniterliği" 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 getirmiştir⁶⁶.

Adorno'ya göre, sosyolojik olan ile psikolojik olan arasında bir bağ vardır. Ancak hiçbirini diğerine indirgenebilir değildir. Çünkü birey, çelişkileriyle birlikte, bir bütünlüğü ve toplumdaki farklılığı temsil eder. Her toplumun bireyde ulaştığı bir nokta vardır. Fakat bu bireyin içinde, günlük yaşamın dilinden tamamen farklı bir dile tercüme edilmiştir: Bilinçaltının dili. Toplumun dili ile bilinçaltının 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.

66 bkz. David HELD, a.g.y., s.114

Çelişkili bir bütünlük içinde, sosyolojik alan ve psikolojik alan birbirlerine entegre olamazlar⁶⁷.

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 bilinçaltının bir projeksiyonu olarak değerlendirir. Malzemenin yorumsamasına (hermeneutik) girilerek, biçimsel kategorileri unuttur. Kurnaz hekimlerin bilgiçliğini, aslında buna hiç uygun olmayan nesneler üzerinde kullanır; sanatçılar. Psikanalitik monografilere göre sanat, deneyimin olumsuzlanmasından muaf olmalıdır. Çünkü onlara göre negatif moment, sanat eserine kaydedilmiş baskı altına alma (içine atma) sürecinin markasından 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 bilinçaltına indirgeyemeyiz. Sanatsal üretim sürecinde, bilinçaltı hareketleri olası malzemelerden sadece biridir. Onlar sanat eserinde biçimin yasasıyla dolayımlanmış bir şekilde içerilirler. Sanat

67 bkz. David HELD, a.g.y., s.110-111

eserleri yaratıcılarının kişilik çözümleme testleri değildir⁶⁸.

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 ayrı düşünülemez. Erken çocukluk, aile, eğitim, ekonomik ve politik etkenler kimliğin önemli değişkenleridir⁶⁹.

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 öngördüğü sürece, negatif olan dışında her insan imajı ideolojik olmak durumundadır. Birey ve toplum arasındaki çelişkiye olası en iyi çözüm spesifik edilemez. Bu çelişkilerin üstesinden gelebilen çözümler negatif olarak ifade edilebilirler. İçkin eleştirinin yöntemi, pozitif bir ütopya imajını

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

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

doğrulamaz. Böylesine bir kavram bir hayli soyut ve tarih dışı olur⁷⁰.



70 bkz. David HELD, a.g.y., s.120

4 SANAT

4.1 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 yanlışlığı aşmak olanağını saklı tutar; böylece sanat daha iyi bir geleceğin modeli olur⁷¹.

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 parçalanmaya bir "insanlık yarası" olarak şöyle dile getiriyordu: "Yeni insanlığa bu yarayı açan kültürün kendisi olmuştur. Bir

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

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."⁷² 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, toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de sürecektir. İnsan, bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmak gereksinimini de duymaktadır. Bölünmüşlüğün ve yanlışın ortadan kalktığı toplum, bütünselleşmiş, doğruluğa (hakikate) kavuşmuş bir toplum olur. Böyle bir bütünselleşmenin, böyle bir doğruluğun örneği var mıdır ve varsa nerede 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

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

Aristo'dan beri gelen mimesis (yansıtma) kuramını karşısına alır. Sanat artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, tersine toplum 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 gerçeği içinde kaybolup gitmemesini sağlar. Çünkü sanat, doğru ve düzenli bir toplum gerçeğinin güvencesidir. Sanatın bu sınırlanmışlığı, burjuva gerçeği 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 gerçeği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçeği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alandır. 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 örnekleme olanağını verir. Sanat mümkün uzlaşımların modelidir⁷³.

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 (kurgu)" olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır. Buna göre, sanat ve toplum bir ikiliği ifade eder. Toplumsal gerçeklik ve sanatın bir "görünüş(kurgu)" 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 olur⁷⁴.

Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat özerk olduğu sürece, artık, düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopyanın korunup sığındığı son alan olmuştur. Bu anlamda sanat içinde bulunduğu topluma

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

74 bkz. İsmail TUNALI, *a.g.y.*, s.129

hem içkin, hem de aşkın eleştiri uygulayabilme konumunu elde eder. Sanat, toplumun içinde kalmaya devam ederek içkin eleştiri konumunu, aynı zamanda kendi içinde ütopmayı, "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" (une promesse de bonheur) ni sinesinde barındırdığı için sanattır⁷⁵.

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 olabilmesidir⁷⁶. Sanatın özerkliği ise kapitalizmin gelişmesiyle ve sanat eserlerinin piyasa koşullarında diğer metalar gibi değişime girmesiyle gündeme gelir⁷⁷. Pre-kapitalist toplumlarda sanatçının sanat üretebilmesi bazı toplumsal kesimlerin doğrudan ekonomik desteğine

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

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

77 bkz. Gillian ROSE, *Melancholy Science*, Columbia University Press, New York, 1978, s.115

bağılıdır. 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 araştırır⁷⁸.

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.

78 bkz. Gillian ROSE, a.g.y., s.113

Kendisinde bu kadar önemli bir potansiyel görülen sanat, bu beklentileri nasıl karşılayacak? Ya da hangi sanat bunu başarabilecek? 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 ayırım 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 hakikatının yer aldığı ve bu hakikat ile iletişim kurduğu gerçekdışı, "hayâlcî" bir evren yarattığı ikinci bir yabancılaşmadır bu. Bu yabancılaşma, aynı zamanda sanatı topluma bağlar; sınıf içeriğini korur ve saydamlaştırır. ideoloji olarak sanat, egemen ideolojiyi "geçersiz kılar". Sınıf içeriğini

"idealleştirir", stilize edilir ve böylece özgül sınıf içeriğinden öte genel hakikatın yuvası olur.⁷⁹

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.

"Güntümüzde, sanat ve gerçeklik arasındaki uçurumu kapatmak olmasa da, sistemli olarak azaltma 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

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

kaybeder. Bu düzene ickin kalır, tek boyutlu olur ve böylece düzene yenilir."⁸⁰

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 oluşturunusu biçime ait sorunları birçok bakımdan yanlış anlamıştır. Hatta Lukacs'ın "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 görünimleri olduğu sanısına sürüklemekteydi. Aynı zamanda, Lukacs estetik teknik ögenin bağımsız tarihsel gelişimini kabul etmiyor ve olanağın sanatsal üretimdeki rolünü anlayamıyordu. Bunları anlayamadığı için de, bir yandan kendisinin beğendiği gerçekçi ustaların

80 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.93

(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 bakmaya başlamaktadır. Sanat, aktüel dünyanın negatif bilgisidir⁸¹.

Lukacs kuşkusuz estetikte "imaj" ve "öz/esas" gibi terimlerin kullanılmasını idealizmin tam bir göstergesi saymaktadır. Oysa bu terimlerin sanat alanına uygulanmaları, onların öz felsefelerindeki uygulanışlarından bütünüyle farklıdır. Lukacs'ın bu sorunları ele alış tarzındaki en önemli yetersizlik bu ikisi arasındaki farklılığı göremeyişidir. Bu yüzden de, Lukacs, aslında bilinc 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, elbetteki, reel dünyada varlık kazanır, işlevi de reel dünyadadır. Bu ikisi dolayımlayıcı bir yığın bağıntılarla

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

birbirine bağlantılı kılınırlar. Ama sanat, içinde yer aldığı dünyada onun antitezi olarak yer alır⁸².

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 anlamanın bir aracı olması gerektiği 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 kadarki 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

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

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 donanımlarıdır⁸³. 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 sağlamıştır⁸⁴.

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 söyleşme açısından deşifre etmesidir. Ayrıca, modernizmin simgesel teknikleri ile fotoğrafik natüralizmin "ham dolayımsızlığı" arasındaki yapısal ve tarihsel benzerlik, Lukacs'ın en parlak

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

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

diyalektik saptamalarından biridir. Brecht Lukacs'a formalist demekle, onun bir sanat çalışmasının 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 sayıltısına dayanmakta idi. Başka bir anlatımla, her ikisi de, hiçbir içerik taşımayan ve bu yüzden zamanının önemli sorunları karşısında ilgisiz kalabildiği için suçlamayı 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 anlaşılabacaktır⁸⁵.

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 olguların, ancak, öznel amaç ve niyetle tam bir füzyon içine girmeleri halinde nesnel anlamlar kazanabilecek oluşuydu⁸⁶.

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

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

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

sanat ürününün eleştirisinde, üstyapıdaki saklı ve derindeki ögeleri, altyapıdaki görülgün öğelere dolayimsız olarak bağlamanın yanlış olacağını söyler. Benjamin ise yaptığıının sıradan bir bağlama değil, görmesini bilen birinin gözüyle üstyapıdaki ve altyapıdaki bütün ögeleri birbirlerini açıklayacak bir biçimde birlikte değerlendirmek olduğunu söyler⁸⁷. Materyel 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 dolayımamlalar (mediation) oluşturmaya yönelmek yerine, üstyapıyı bir metaforlar topluluğu olarak görmeyi yeğlemiştir. İşte bu tutum farkından olsa gerek, Adorno ve Horkheimer'ın Benjamin'i bu açıdan eleştirmelerine ve onun bu konuyu ele alış biçimini vülger bulmalarına karşılık, Benjamin bunu bir eleştiri yöntemi olarak bilerek yapmış, geliştirmiştir⁸⁸.

Adorno, Brecht'in Benjamin üzerindeki etkisini zararlı buluyordu. En çok eleştirdiği de, Benjamin'in Brecht'teki kaba, hatta vülger bulduğu materyalizm

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

88 bkz. Ünsal OSKAY, a.g.y., s.17

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 kılı 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 değil; daha çok realiteyi dolaysız olarak kavramak ve anlatmak açısından getirdiği olanaklar nedeniyle idi⁸⁹.

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, gerçektende 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 istemiştir⁹⁰. 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

89 bkz. Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.291

90 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.287

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 ögeden 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 özgüllüğü (authenticity), o nesnenin başlangıcından itibaren, özü ile varlık sürebildiği süre içinde yaşadığı tarihe yaptığı tanıklığa kadar uzanan, ona ait aktarılabilecek olan her şeyin esasıdır. Tarihsel tanıklık özgünlüğe dayalı birşey olduğu için; nesnenin özüyle varlık sürdürebildiği zaman dilimi, modern yeniden-üretim tekniklerindeki gelişmelere göre kısalıp yokolduğu 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 ölgünleşen otoritesidir. Bu ölgünleşen otorite, sanatsal ürünün solgunlaşan hâlesidir. 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 yeniden-
üretim yöntemleriyle birlikte, yeniden üretilmiş nesne de
geleceğin dünyasından koparılmakta, dışarlanmaktadır.
"Hâle", sanat ürününün biriciksel, o nedenle de, tarihsel
olan varoluşudur. Hâlenin ortadan kalkmasıyla birlikte,
tüm nesneler tarihsizleşmektedir. Her bakımdan birbirinin
aynıdır nesneler artık. Gelenekleri de yoktur; onlar
oluşamamakta, sonuçta, yaşamın şoklara dönüşmesi
karşısında modern insana yardımcı olmamaktadır⁹¹.

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 yakmakla birlikte, paradoksal bir biçimde,
politikleşmiş, kollektifleşmiş olacağını umduğu bu yeni
sanatın, ilerici potansiyelinden çok ümitliydi⁹².

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

92 bkz. Martin JAY, *Diyalektik İmgelem*, s.304

4.2 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 ta "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 gözüken belirlenmişlikleriyle, yabancılaşmasıyla aldatıcı bir gerçekliktir. Bu nedenle, şeyler, ancak kurgusal bir dünyada, hakikatte olabilecekleri gibi temsil edilebilirler⁹³.

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

Estetik dünyası gerçeklik ile çelişir; -"yöntemli", kasıtlı bir çelişkidir bu. O, asla "doğrudan", dolayumsuz, bütünsel değildir; toplumsal ya da politik bir roman, şiir, resim vb. biçimini almaz. Veya aldığı anda 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 gerçekliktir⁹⁴.

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-çıkar taşır. O halde beğeni yargısında, temelde, hiçbir öznel erek bulunmaz"⁹⁵. Buradan anlaşıldığına göre, beğeni yargısında daima bir ilgiyi, nesneyle ilgili bir durumu göz önünde bulundurması zorunlu olan bir erek kavramı bulunmayacaktır. Ama öte yandan o, nesnenin ya da

94 bkz. Herbert MARCUSE, Karşı Devrim ve Başkaldırı, s.80

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

nesnenin tasavvur tarzının ereklilik biçimine sahiptir. Ve bu da ereksizdir, yani onda öznenin yöneldiği bir ilgi çıkar yoktur⁹⁶. Kant'ın bu ilkesi ışığında, Frankfurt Okulu'nun sanatı temellendirışı, verili gerçeklikten bir kopuş, gerçekliğin determinizminden bir özerkleşme olarak okunabilir.

Sanatın doğruluğu, gerçek olanı tanımlamak için verili olanın egemenliği kırma gücünde yatar. Estetik biçimin bir sonucu olarak bu kopuş sayesinde, sanatın kurgusal dünyası hakiki gerçek olarak görünür⁹⁷.

Estetiğin biçim yasasına göre, sanatta içerilmiş gerçeklik yüceltilmiş, içeriği stilize edilmiş, verileri yeniden düzenlenmiş bir gerçekliktir. Ki o, bu sayede ölüm ve yokoluşu temsil eden bir sanat eserinde bile umut varlığını sürdürebilir⁹⁸.

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 duyusal dolaysızlık, tek başına yapıta kişisel anlamından daha çoğunu kazandırabilecek olan, genel ilkeler doğrultusunda

96 Ö.Naci SOYKAN, a.g.m., s.41

97 Herbert MARCUSE, La Dimension Esthetique, s.23

98 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.21

bir deney sentezi yapılanmasını öngerektirir. 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 alır⁹⁹.

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, özekliğiyle birlikte sanat eserini bir bütün olarak mümkün kılan öğelerden biridir¹⁰⁰. Estetik her zaman bir biçim düşüncesiyle birlikte varolur¹⁰¹.

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

100 T.W. ADORNO, Theorie Esthetique, s.189

101 T.W.ADORNO, a.g.y., s.190

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 antitezidir¹⁰².

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, sanatı saf ve basit güncellikten, sınıf mücadelesinin güncelliğinden uzaklaştırır. Ancak estetik biçim, sanatın verili olana karşı özerkliğini gerçek kılar. Bu ayrım bir "yanlış bilinç" e ya da basit bir yanılsamaya değil, gerçekçi-statusquo'cu anlayışa bir olumsuzlama olan bir "karşı-bilinç"e yolaçar¹⁰³.

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

102 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.22

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

zamanda edebi ölçüler açısından da doğruysa sözedilebilir"104.

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 yansımasıymışcasına 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 gerçekleştirir105.

Hakikat içeriği, sanat yapıtının anlamını değil, içerdiği doğruluğu veya yanlışlığı ifade eder. Sanatın felsefeye sunduğu malzeme ve felsefi doğruyla karşılaştırılabilecek olan da zaten budur106.

Hakikat içeriği, sanat eserlerinde kendini ideolojiye bağlı olarak da doğrulayabilir. ideoloji, toplumsal olarak

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

105 Raymond COURT, Adorno et la Nouvelle Musique, Klincksieck, Paris,1981, s.7

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

gerekli bir görüntü olarak aynı zamanda, gerçeğin karikatürize edilmiş biçimidir¹⁰⁷.

Sanatın radikal potansiyeli, muhakkak ki ideolojik karakterinde, verili olanı aşma perspektifinde yatar. ideoloji her zaman yanlış bilinc veya saf ve basit bir ideoloji olarak anlaşılmamalıdır. Kurulu üretim sürecine oranla soyut bir görüntü arzeden gerçeklerin temsilinin ve bilincin de ideolojik işlevleri vardır. Sanat bu gerçeklerden birini temsil eder. ideoloji olarak verili topluma karşı çıkar¹⁰⁸.

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 soyutluğundadır¹⁰⁹.

Adorno'ya göre, angaje sanat idealini gerçekleştirebilmenin yolu yaşamdaki angaje pozisyonları terketmektir. Sanat bilince kendine özgü formlarıyla etki etmelidir, yoksa yaratıcısının tekyanlı ve pasif

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

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

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

yönlendirmeleriyle değil. O yönlendirici işçi sınıfı olsa bile¹¹⁰.

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, ide'ye, tikeldeki evrensele sadık kalır. Ve fikir ile gerçeklik, genel ile tikel arasındaki 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, seckinci özelliğini yitirecektir, ancak toplumdaki 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 getirebilir¹¹¹.

Sanat ve devrim ilişkisi bir karşıtlar birliği, hasmane bir birliktir. Sanat bir zorunluluğa boyun eğer ve kendine ait bir özgürlüğe sahiptir. Sanat ve devrim "dünyayı değiştirme" pespektifinde birleşirler. Ancak

110 David HELD, Introduction to Critical Theory, s.83

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

sanat, kendi pratiğinde kendine ait gereklilikleri bırakmaz, kendi boyutunu terketmez; işlemsel olmayan olarak kalır. Sanata politik hedef, sadece estetik biçimde ortaya çıkar. Hatta sanatçı kendini adanmış bir devrimci olsa bile devrim pekala yapının içinde olmayabilir¹¹². Sanat dünyayı değiştiremez. Yalnızca bu yolda insanların bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkıda bulunabilir¹¹³.

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, dolayımli ve yanıltıcıdır. Sanatın politikliği doğrudanlaştığı ölçüde, radikalliği ve değiştirme potansiyeli geriler. Bu açıdan bakıldığında, Baudelaire ve Rimbaud'nun şiirlerinde Brecht'in didaktik oyunlarına oranla çok daha yıkıcı bir potansiyel vardır¹¹⁴.

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.

112 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.96

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

114 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.12-13

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 çıkar¹¹⁵. 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 çözülmesi 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 tanımlar¹¹⁶. Duyusal dürtü değişmenin olmasını, zamanın bir içeriğe sahip olmasını ister. Biçim dürtüsü zamanı ortadan kaldırmayı, hiçbir değişmenin 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 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 etkiye alanı,

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

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

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 diğer ucundan başlayarak söylemekten başka bir şey değildir. Zamanın zamanda ortadan kaldırılması, zamanın sanki yokmuş, geçmiyormuş gibi yaşanmasıdır; tıpkı oyunda olduğu gibi. Yine oluşun mutlak varlıkla ya da değişmenin özdeşlikle birleştirilmesi de kendisinden geçercesine bir seyir halinde bulunan insanın bu estetik tavrından başka türlü anlaşılmamalıdır. Oyun dürtüsü, düşünsel-ussal olması bakımından rastlantıyı ortadan kaldırır. Çünkü düşünsel olanda tam belirlenmişlik olacağından rastlantı olamaz, öte yandan oyun dürtüsünde aynı zamanda bir duyusalılık ta olduğundan o, zorunluluğu da ortadan kaldırır. Çünkü değişmenin olduğu duyusallıkla zorunluluk birbirleriyle bağdaşmaz. Birbirine karşıt bu iki alanı hem hayırlamakla hem de evetlemekle, oyun dürtüsünün kendisi, ona sahip olan insanı bu her iki alan karşısında bağımsız ama onlara mâlik, tam ve özgür yapar. İnsan ne yalnızca madde ne de yalnızca ruhtur. İnsanlığın yetkinleşmesi olarak güzellik, ne tümüyle sadece yaşam ne de tümüyle sadece biçim olamaz. Güzellik her iki dürtünün ortak nesnesidir, 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."¹¹⁷

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

Marcuse, sanatın oyunla bir tutulmasını toplumsal-politik bir açıdan değerlendirir. Schiller'in "güzelliğin insanı özgürlüğe götürmesi" biçiminde dile gelen düşüncesindeki özgürlük kavramını politik bir sorun olarak görür: "Araştırma "politik" bir sorunun çözümü içindir: insanın insanlık dışı varoluşsal koşullardan kurtuluşu. Schiller belirtmektedir ki, politik sorunu çözmek için, "estetik içinden geçmelidir, çünkü o özgürlüğe götüren güzelliştir." Oyun dürtüsü bu kurtuluşun aracıdır. "118 Marcuse'e göre özgürlüğü elde etme 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"119. Uygarlığın bu en yüksek durumunda, toplum düzeninin temelinde "özgür doyum" bulunacaktır: Düzen ancak bireylerin özgür doyumları üzerine kurulmuş ve onun tarafından sürdürülüyor ise özgürlüktür120. Oyunun temel ilke olarak alındığı bir toplum düzeni, insanlar üzerinde "baskıcı olmayan" bir

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

119 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.208

120 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.211

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 ütopyik bir toplum için öngörülür¹²¹.

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 öznelilik, 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.

121 Ö.Naci SOYKAN, "Sanatın Kanağı Sorunu: Oyun ve Dans", s.52

Adorno bunu en yetkin biçimde Beethoven müziği ile çağı arasındaki ilişkide örnekler. Bu ilişki, çağın gerçekliğinin müzikte "taklit" edilmesi ya da "yansıması" olarak değil, özerk bir şekilde gelişen Beethoven'ın müziği ile çağının nesnel düşüncesi arasında bir birlikte oluş (convergence), 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"dir¹²².

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

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 var olamaz. 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 "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 söz konusu 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.

Adorno, Schönberg'ten kaynaklanan bir estetik modernizm kavramından yola çıkarken, Benjamin dadaizm ve sürrealizmin artistik pratiklerinin yorumu üzerinde yoğunlaşır. Bu açıdan belki de Adorno idealist estetiğin geleneksel kategorilerini savunurken, Benjamin 20. yüzyıldaki sanat kavramının eleştirisi üzerinde durur¹²³.

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

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. İnışte olan sınıf ve onun temsilcilerinin ürettikleri sanat dekadan sanattır.
6. Toplumsal ilişkilere en denk düşen sanat biçimi olarak gerçekçilik doğru olan sanat formudur¹²⁴.

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

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

değerlendirerek, maddi olmayan güçleri, özellikle bireysel bilinç ve bilinçaltını ve onların politik işlevlerini değersizleştirir. Bu işlevler, bazen geriletici, bazen özgürleştirici olabilir, ama onlar her koşulda maddileşebilen bir güçtürler. Tarihsel materyalizm, öznenin bu gücünü gözardı ettiği ölçüde, vülger materyalizme yakınlaşır¹²⁵.

Bu koşullarda ideoloji, Engels'in rezervlerine karşın, saf ve basit bir ideolojiye dönüşür. Öznenin 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 öznenin, bilinçleri ve bilinçaltıları, sınıflarının bilinci içinde erimeye eğilimlidirler. Bu yaklaşım, devrimin vazgeçilmez bir önkoşulunun gözardı edilmesidir. Çünkü radikal bir değişim gereksinimi, köklerini bireylerin öznenin, akıllarında, tutkularında, amaçlarında bulmak zorundadır. Bu, marksist teorinin ortaya çıkardığı ve karşısında mücadele verdiği şeyleşmeye teslim olması anlamına gelir. Öznenin, nesnenin 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

125 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.17

bireysel bilincin özel içeriğini ve dolayısıyla öznenliğin devrimci potansiyelini paranteze alan indirgemeci bir bilinç kavramına sahip olmasındadır¹²⁶.

Bu evrim öznenliğin 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. Öznenliğin içselliliğinin onaylanmasıyla birlikte, birey, değişim değeri ve ilişkileri ağıının dışına çıkabilir ve burjuva toplumunun gerçeğini başka bir varoluş boyutuna geçmek için terkedeabilir. Bu kaçış egemen olan burjuva değeri ve ilişkilerinin geçersizleşmesini güçlendirir. Özgürleştirici öznenlik, 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 değildir¹²⁷.

Modernizm, sanatın sessiz bir iç karşıtlığa zorlanmasıdır ve bu iç çıkmazın 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

126 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.18

127 Herbert MARCUSE, a.g.y., s.19

başkaldırıya iten bu suç ortaklığıdır. Ama bu başkaldırıcı 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 geçerliliklidir. Karşıt olarak, sanat karşı çıktığı ile ne kadar derinden uzlaştığını onaylarsa, o kadar güvenilir olabilir. Fakat bu düşüncüyü ilerletmek de bu güvenilirliği 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 tamamıyla iptal edecek (avant-garde'in korkusuz stratejisi) ya da kendi olanaksızlığını kendi içine çekerek, yaşam ve ölüm arasında gidip geliyor gibi görünecektir¹²⁸.

Adorno için sanat, varolmanın idealleşmiş bir krallığından çok, gerçekleşmiş bir karşıtlığıdır. Her ürün kararlılıkla kendine karşı çalışır ve o, çeşitli biçimler içinde bu bir bütündür. O, saf özerkliği hedefler, ama heterojen bir ivme olmadan hiçbir şey olmayacağını, yok olup gideceğini bilir. Ürün, aynı bütünde hem kendisi, hem

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

de toplum için varolur. O, her zaman, eşzamanlı olarak hem kendisi hem de bir başkasıdır. Ciddi ölçüde tarihine yabancılaşmış, ama ötesinde bir üstünlük düzeyinde yerini almakta yeteneksizdir. 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 algılama hem de yanlış bilinçliliklerdir. 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 yapıtının içeriği bir illüzyon ise, bir şekilde gereklidir ve böylece yalan söylemez. illüzyon olmayanın illüzyonu olduğu sürece sanat gerçektir¹²⁹.

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

4.3 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 değerince 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 kavranabilen ve tadına varılabilen bir müzik

değilse, buna dayanarak, bu tür müziğin nesnel biçimde reaksiyoner olduğunu söylemek yanlış olur. Kuram gibi, müzik de kitlelerin varolan bilinç düzeylerinin ilerisini erek edinebilmelidir¹³⁰.

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 ayırtılamıyorlar¹³¹.

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

130 Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.264

131 Martin JAY, a.g.y., s.275

şeyin benzerlerini sürüyordu. Sonuçta ise, müzik bir tür toplumsal maya olarak işgörmeye mecbur bırakılmış oluyordu¹³². 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 ayrılamaz¹³³.

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.

132 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.277

133 bkz. Martin JAY, Adorno, s.136

3. Algılama. Müziğe akılcı ve eleştirel bir tepki verebilme yeteneği her geçen gün azalmaktadır¹³⁴. 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 bütünle 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 bütün 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

134 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.137

değildir ve onlara bağılı 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 birbirlerinin yerine geçebilir. Yeni ve özgün normlar yerine egemen normlar tercih edilir.

-Algılama açısından öncü müzik;

Müziğin bütünü 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 olmalıdır. Müzik, toplumsal bilinç üzerinde uyutucu bir etki bırakır. Günlük yaşamda sürekliliği güçlendirir ve şeyleşmiş yapısı unutkanlığı teşvik eder¹³⁵.

Her sanat gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca, artık ideoloji olur. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullandırması durumudur. O zaman müzik toplumsal olmaz. Ancak toplumsal eğilim müzikte yankılanınca, müzik toplumsallaşır¹³⁶. "Sanat yapıtlarının toplumla bağıntısı Leibniz'in monadlarına benzer: 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 derinse, topluma o denli az göz kırpar"¹³⁷. Hiçbir monadın dışarıya açılan penceresi yoktur. Ama 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

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

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

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

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 söz konusudur, 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 taraftan 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 hakikatıdır, toplumsal hakikat değil. Ama müzik, bu kendi hakikatını topluma geri verir. Bu bakımdan müzik sosyolojisi, ideolojik içerikle ve müziğin ideolojik etkisiyle ilgilendiği ölçüde, toplumun eleştirel bir öğretisi olur. Bu müzik sosyolojisine müziğin hakikatını araştırma yükümlülüğü yükler. Her ne kadar geleneksel müzikte, bu müziğin devrimci olduğu dönemlerde içsel hakikatı 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

izlemştir. "Yeni müzik" deyimi 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"¹³⁸. Bir müzik felsefesinin olanağı için olan müzik de aynı müziktir. "Bugün müzik felsefesi, ancak yeni mziğın felsefesi olarak olanaklıdır"¹³⁹.

Adorno, Schönberg'in atonalite alanında gerçekleştirdiğı gelişmelerin, ağdas toplumun çözümlenmemiş uyumsuzlukları karşısında uzlaşmacı bir tutum takınmanın reddi anlamına geldiğini ne sürer. Schönberg'in erken-dışavurumcu dönemindeki mziğın asılsız uzlaşıma sürüklenmekten uzak kalmaya çalıştığını savunur. Ancak gerçek bir sanatçıda görülebileceğı gibi, Schönberg'in, kendi bilincinde de olsa, bilinlenmemiş 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 bulunduğı için, salt bir keyfilik olmaktan çıkıp, oniki notadan herbiri seslendirilmedike bir notanın ikinci kez yinelenmediğı oniki ton dizilenmesine dayanan yeni bir düzen oluşturmuştur. Böyle bir gelişme süreci içinde Schönberg'in kendi özel itkilerini, bir besteci

138 T.W. ADORNO'dan aktaran .Naci SOYKAN, a.g.y., s.76

139 bkz. .Naci SOYKAN, a.g.y., s.73-76

olarak, yeniden klasik gelenekle bağlantı kurulabilecek biçimde nesnelleştirmesi, müziğin dışından bir baskının zoruyla değil, Schönberg'in erken dönemimdeki 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 olanaksızdır¹⁴⁰.

Sözcük anlamıyla sesler arasındaki uyum demek olan armoni, geleneksel tonal müziğin temel bir öğesidir. 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 öğedir. Bu tonal düzeni yıkarak, kromatik¹⁴¹ 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

140 bkz. Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.264-265

141 "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

müziğin armonisi yerine kontrpuanı¹⁴² 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 bundandır¹⁴³. Schönberg, yalnız bir besteci değil, aynı zamanda bir kuramcıdır. Onun öğretisi kompozisyon öğretisidir. Yöntemi, yani on iki ton tekniği, tüm kompozisyon boyutlarını kapsayan bütünleyici bir yöntemdir. Adorno'ya göre, "on iki ton tekniği, resim yaparken palet üstündeki boyaların bir düzenlenişine benzer"¹⁴⁴. 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

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

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

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

olusturulacağı yine tükenmez olasılıklarıyla bestecinin yaratma gücünde bulunur¹⁴⁵.

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 sezgileriydi¹⁴⁶.

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 imgeleminin tek bir melodiyle yetinmeyen bir yapısı vardır. Ayrıca, müziğin kendi nefesini izlemek, onu kısıtlamalarından kurtarmak Schönberg'in en büyük yeteneğidir¹⁴⁷.

Schönberg, pratik ve teorik olarak "tarz" kavramına her zaman karşı oldu. Konu (tema) öncesi bir kategori olarak tarz yerine, müziksel düşüncenin özenle işlenmesi

145 Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.82-83

146 bkz. T.W. ADORNO, *Prisms*, s.150

147 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.152

anlamında "idea" kavramını öne çıkardı. Her aşamada, temel olarak Nasıl? yerine Ne? sorusuna öncelik verdi¹⁴⁸.

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 onurlandırır¹⁴⁹.

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 durumundadır¹⁵⁰.

Üstelik gelenek, sadece açık seçik görünen, farkedilmesi güç olmayanı değil, aynı zamanda, o ana kadar bastırılmış, gözardı edilmiş, bilinç altına itilmiş olanı

148 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.153

149 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.154

150 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.154

da içerir. Bu nedenle modern resmin ya da Schönberg ve Viyana Okulu müziğinin gelenek dışı olduğu söylenemez¹⁵¹.

Adorno, Schönberg'i hangi nedenle alkışlamışsa, on iki 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 müziğinde "şiddet ve sanatsal aralıkta başka bir anlama dönüşür"¹⁵². Adorno, Strawinsky müziğinde onun pathos'undan kaynaklanan şizofrenik öğeleri yerenlere 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 çökeltisinden 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-öznellik üzerinde sunar"¹⁵³. Batılı burjuva kültüründe özne özdeşliğine çok önceden

151 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.155

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

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

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 olur¹⁵⁴.

Adorno'nun müzik kuramı, nasıl atonal müzik üstüne gözlerini 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"¹⁵⁵. 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"¹⁵⁶. Böylece müzik kendi anlamını kendi içinde taşır. Fakat anlamca kendini toplumun vesayetine sokan müzik, topluma bakarak kavranacak olan müziktir; anlamları toplumda olan göstergelerden, resimlerden oluşan müziktir. Buna karşın,

154 Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.86

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

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

Adorno'ya göre, kendi hakikatı 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 hakikatı olan, yalnızca kendini gösteren müzik¹⁵⁷.

Richard Strauss anlamlı son burjuva kompozitörüdür. Strauss'tan sonraki müzik ise, öncü atonal müzik dışında, yalnızca meta olabilmıştır. Bir zamanlar 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 volk (halk) kalmamıştır¹⁵⁸.

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,

157 Ö.Naci SOYKAN, a.g.y., s.79-80

158 bkz. Martin JAY, Diyalektik imgelem, s.268

cazın hangi türünü malzeme alarak gerçekleştirdiği açık değildir. Daha sonra, ABD'de yaşadığı dönemde tavrı değişmemiş 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 üzerine yazdığı makalelere olumlu ya da olumsuz bir tepki vermemeleri 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 söz konusudur.

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 kalmaktadır¹⁵⁹.

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 eğişidir¹⁶⁰. "Caz'da Afrika kökenli bazı öğelerin bulunabileceği yolunda kuşkular olsa bile, bundan çok daha belirgin olan, cazın içindeki bütün sözde-baskaldırıcı öğelerin, ilk günden beri, katı bir şemaya bağlanmış olduğu; başkaldırıcı jestlerin, tıpkı analitik psikolojide anlatılan

159 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.269

160 Martin JAY, a.g.y., s.270

sadomazoşistik tip gibi, kör bir itaatle kaynaştırılmış olduğudur¹⁶¹."162

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 oluşuydu¹⁶³.

161 Adorno, cazın sözde başkaldırıcılığını ve sado-mazoşist yönünü vurgulamakla, acaba onun bir tür "afro-amerikan" arabesk'i olduğunu mu söylemeye çalışıyor?

162 T.W. ADORNO'dan aktaran Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.270

163 bkz. Martin JAY, a.g.y., s.271

4.4 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

yalanının 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 momentleri, somut nesnesinden türemiştir. Estetik aşkınlamada yansıyan, dünyanın büyüünün bozulmasıdır¹⁶⁴.

4.41 Kafka

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

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

Adorno'ya göre her Kafka cümlesi hakikate uygundur ve her cümlenin 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 toplumdaki 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 özüyle 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 kişilerle özdeşleştirme alışkanlığına karşı durur¹⁶⁵.

165 bkz. T.W. ADORNO, *Prisms*, s.246

Adorno için bir sanatçının kendi yapıtını anlaması şeklinde bir zorunluluk sözkonusu değildir. Kafka'nın bunu becerebileceğinden kuşkulananmak için elde özel nedenler vardır. Kafka'nın yapıtları, yazarın eserin içine pompaladığı felsefenin eserin metafizik özüyle 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: 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 değil¹⁶⁶.

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 öznede durup kalmaz; kendi kendini teyit etmekten

166 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.247

sıyrılmış itaatkar bilincin tamamen yıkılmasıyla öznel alanda ortaya çıkan yalın maddi varoluşa kadar ilerler. insandan geçerek insancıl olmayana doğru bir kaçış: - Kafka'nın anlatıya özgü yoludur bu. Dehanın bu düşüşü, Kafka'nın etiğiyle birleşen direniş eksikliği, ifade edilmiş zorlayıcı gücüyle ödüllendirilir¹⁶⁷.

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; hiçbiri toplumsal açıdan yararlı bir iş görmez. Davanın taraf yaptığı sanık banka görevlisi Josef K.'nin 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

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

büyüteçle inceler. Hiçbir dünya 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 dünyadır¹⁶⁸. 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 tekelliliği, tekelliliğin 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 dündür. Bu nedenle tarihe yapılmış tüm açık göndermelerden kaçınılır Kafka'da¹⁶⁹.

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

168 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.256

169 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.257

eylemi. Partiyle partinin gizil kurbanları arasındaki ilişkiye benzer bu¹⁷⁰.

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 onyıllın 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 öznelliğin ilkesidir. Kafka'nın tartışmalarda tüm toplumsal eklemlemelere karşı direnmesi boşuna değildir¹⁷¹.

"Saltık 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

170 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.259

171 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.261

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 saltık biçimdeki öznelliği de, kendi yabancılaşmasını anlatıma döken bir bedenselliğe, bir "nesnellik"e zorlar. İnsana özgü olanla "şeyler dünyası" arasındaki sınır silinir¹⁷².

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 yinleme yasasına boyun eğer. Bu yasa, Kafka'nın yapıtının tarih-dışı yönüyle tamamen ilgisiz değildir. içsel 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 macera öykülerine benzemeye zorlar. Kafka

172 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.262

böylesi romanları sevmiştir. Yerleşik edebiyat ortamına katılmayı, bu türün tekniklerini alarak yadsır¹⁷³.

4.42 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 anlamsızlığın (absurdité) kategorilerinin anıları, 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'ninki 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 Eliot'a paralel olarak kullandığı sayısız ima ve kültürel maya gibi kültürel bir artık gibi değerlendirir. Adorno için modernizm, modernite içinde modası geçendir¹⁷⁴.

173 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.265

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

Adorno, felsefenin ya da genel olarak teorinin olabilirliği sorununun, Beckett'te bir omuz silkmeye neden olduğunu ileri sürer. Geç aşamasındaki burjuva toplumunun akılsallığı anlaşılmayı reddeder. Bu toplumun, kendi aklıyla (ratio) kuşattığı (yola getirdiği) ekonomi politik eleştirisinin yazılabildiği dönem, iyi bir dönemdir. Çünkü geçen zamanla, burjuva toplumu aklını iskartaya çıkarmış ve onu görcül olarak doğrudan otorite ile değiştirmiştir¹⁷⁵. Aklın otoriteyle değiştirilmesi, aklın kendini otoriteye teslim etmesi ve otoritenin aklın 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 olurdu¹⁷⁶.

Beckett, saf ses aracılığıyla dilin yargılamaya dayanan yönünü tasfiye etmek yerine, onu, anlam kazanmak isterken anlamsızlaşan gevezeliğin hakim olduğu soytarı

175 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.204

176 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.208

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 insanların ikinci dili, dikkatsiz cümlelerin yığılması, yanlış olarak mantıksal ilişkiler, ürün markaları gibi plastikleşmiş kelimeler, reklam dünyasının vülger yankısı, tüm bunlar dili reddeden şiirsel yapıtın dilini oluşturmak için yön değiştirir¹⁷⁷.

Gerçekliğin bir hücresinin seyiri (contemplation), evrenin tüm geri kalanı kadar değerlidir. Özne tarafından saf bir şekilde ortaya konmuş bütün hiçliktir. Aklın 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 akılsal 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 akıl (ratio), 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, akli (ratio) ontolojikmiş gibi belirler. İşte

177 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.224

bütün bunlar tarihin körlüğüne neden olur. Beckett'in tiyatrosu bunu yıkar. Aklın yol açtığı anlamsızlığın içsel eleştirisi, hiç düşünülmemiş bir gerçeğin olabilirliğini sezinler gibi olur. Sadece öyle olduğu için varolanın mutlak haklılığını yıkar. Olumsuz ontoloji, ontolojinin olumsuzlanmasıdır¹⁷⁸.

178 bkz. T.W.ADORNO, a.g.y., s.236

5 KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

5.1 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. ikincisi 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 dolayımlanmış olarak ele alınmaları gerekir. Bunun anlamı, kültürel görüngülerin, status quo'yu 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."179

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, zaman zaman onlar tarafından nasıl belirlendikleri sorunudur¹⁸⁰.

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 bahsedilmiş 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.

179 Martin JAY, *Diyalektik imgelem*, s.87-88

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

Mutluluk için tavsiyeleri, bastırılmış istek ve gereksinimleri unutup, mesleki konumun, toplumsal hiyerarşinin, aile yaşamının değişmezliğini kabul etmektir. Astroloji için "akılsallık", özel çıkarları verili toplumsal yapıyla uyumlu hale getirmektir¹⁸¹. Astroloji bir yandan bireyciliği desteklerken, diğer yandan bağımlılığı, status quo'ya, 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 taşır¹⁸².

Adorno ve Horkheimer'in birlikte yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" yapıtının "Kültür Endüstrisi: Kitle aldanımı 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

181 bkz. David HELD, a.g.y., s.98

182 bkz. David HELD, a.g.y., s.127

çalışılır¹⁸³. Kültür endüstrisi kavramıyla kültür, tümel tarafından özerkliği işgal edilmiş bir şekilde yeniden tanımlanır. Bu özelliğiyle kavram bir "kültür eleştirisi" olmaktan çıkıp, tümeli sorgulayan bir "ideoloji eleştirisi" haline gelmiştir. Bu açıdan kültür endüstrisi kavramıyla getirilen geç-kapitalizm eleştirisi, Marx'ın "Kapital" ile getirdiği eleştiriyle karşılaştırılabilir.

Adorno'nun kültür endüstrisinin en çok eleştirdiği özelliği aldatıcı olan yanıdır. Bu eleştirinin temelinde Marx'ın meta fetişizmi analizi yatar. Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat eserleri değil, daha başında pazar için üretilmiş metaldır¹⁸⁴.

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

184 bkz. Martin JAY, *Adorno*, s.122

5.2 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 sözedilebilir. 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

politiğinin 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 Avrupaya 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 düşünürlerinden 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 bulundurur¹⁸⁵. 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 te 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 genelin çıkarı adına ihtiyaçları düzenleyerek işleyen, yıldırmaya dayanmayan bir iktisadi-teknik tekbiçimleştirmedir."¹⁸⁶ Kültür endüstrisi, bu tekbiçimleştirmede başlıca rolü üstlenir.

5.21 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

185 bkz. Herbert MARCUSE, Tek Boyutlu İnsan, Çev:Afşar Timuçin, Teoman Tunçdoğan, May Yayınları, İstanbul, 1975, s.10
186 bkz. Herbert MARCUSE, a.g.y., s.17

kültür eserinden giderek silinir¹⁸⁷. Daha önce (4.2) de belirtildiği gibi, Kant, "ereksiz ereklilik" ilkesi temelinde, "özgür sanat" 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 önbelirlemektedir.

Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, seyleşmiş 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

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

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 etmektedir¹⁸⁸.

Hafif (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 satılmıştır¹⁸⁹.

Bugün geçerli olan püritanizm değildir. Çünkü sistem zaten tüketiciyi hiçbir zaman bir takım kuşkulara ya da muhalefete yönelecek kadar yalnız bırakmamaktadır¹⁹⁰.

Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramıyla getirdikleri kitle kültürü deneyimi betimlemesi, hiçbir zaman "kötü, aşağı sanat" a karşı seçkin bir aşağılamaya indirgenemez. Onların yapmaya çalıştıkları şey, kitle kültürü deneyimini halis estetik deneyimden ayırmaktır. Bu

188 bkz. Martin JAY, Diyalektik İmgelem, s.312

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

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

da eğlence, zevk gibi kavramları sanatta gerçekleşenden tamamıyla ayırmakla gerçekleşir.

Kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla 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 oldu¹⁹¹.

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 sorudur¹⁹².

Önceleri fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için epey kafa yorulmuş, ama bu cabalardan bir sonuç alınamamıştı. Birincil önem taşıyan soru üzerinde, başka bir deyişle fotoğrafın bulunmasının sanatın yapısını değişime uğratıp uğratmadığı sorusu

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

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

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 oyuncağıydı¹⁹³. Teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri, yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan öteki ticari metalarla aynı varlık alanında buluştu ve homojenleşti.

5.22 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 sonucunu 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 dışıdır¹⁹⁴.

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

194 bkz. Martin JAY, Diyalektik imgelem, s.312

Kültür endüstrisi, sistemin genel bütünselliği içinde, bireyin varlığını idame ettirebilmek için, onun emeğini, aklını ve varlığını sisteme kiraladığı işlik dışında, onun sisteme yabancılaşmasını engelleyen, geneltikel uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. İşlik ile işlik sonrası arasında aslında çok belirgin bir süreklilik söz konusudur. 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 dönüşmüştür¹⁹⁵.

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

Artık kültür endüstrisi teknolojik terimlerle açıklanmak durumundadır. Birbirinden çok farklı yerlerde özdeş gereksinimleri olan milyonların varolduğu bir dünyada, özdeş malların üretimi ve yeniden-üretimi gayet doğaldır. Üstelik az sayıdaki üretim merkezleriyle, çok sayıda ve dağınık tüketim noktaları arasında bir örgütlenme ve planlama yoluyla bir bütünlük sağlamak ta zorunluluk haline gelmiştir. Ayrıca, standartların tüketicinin gereksinimlerine göre belirlendiği ve bu yüzden de çok küçük bir muhalefet dışında kolayca benimsendiği ileri sürülmektedir. Teknolojinin toplum üzerinde uyguladığı gücün temelinde, toplum üzerinde ekonomik denetimi olanların bulunduğu pek dile getirilmemektedir. Teknolojik ussalık, aynı zamanda tahakkümün ussallığıdır¹⁹⁶.

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 kalmamaktadır¹⁹⁷.

Ancak, böyle bir ortamda, elbette ki, bir sinema seyircisi, filmi izlemeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin ödüllendirilip, kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. Bir müziksever,

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

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

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 olmuştur¹⁹⁸.

Gerçek yaşam filmlerden ayrılamaz hale gelmektedir. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini yitirmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, böylece film seyirciyi kendisini gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye zorlamaktadır¹⁹⁹.

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 artmaktadır²⁰⁰.

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

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

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

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 tüm sana ait olanları da koruyabilirsin. Ancak o andan itibaren aramızda bir yabancısın" demektedir²⁰¹.

Günümüzde, kültür ve eğlencenin birbirine karışması, yalnızca kültürün baştan çıkmasına neden olmaz, aynı zamanda eğlencenin de entellektüelleşmesine yolaçar²⁰².

İş ve eğlencenin benzerliğinin temeli her ikisinin de status quo'nun yanında oluşundadır. Zevk almak düzene evet demektir. İnsan bir türün örneği olarak kültür endüstrisiyle gerçeklik kazanır. Günümüzde her insan bir diğerrinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar birbirlerinin yerlerini doldurabilirler, yani birer kopyadırlar²⁰³. 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

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

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

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

kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği "kimse'sizlik" ya da "herkes'dir"²⁰⁴

Kültür endüstrisi çağında birey bir yanılsamadır. Ancak bunun tek nedeni üretim araçlarının standartlaşması değildir. Bireye yalnız ve yalnızca genel ile mutlak özdeşleşmesini sorgulamadığı koşulunda tahammül edilmektedir. Birey artık sahte-bireydir²⁰⁵.

Rekabetçi bir toplumda, reklamcılığın toplumsal bir işlevi vardır. Tüketicuyu 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 gelmiştir. Onun damgasını taşımayan her ürün ekonomik olarak şüphelidir²⁰⁶.

Reklamcılık ve kültür endüstrisi teknik ve ekonomik olarak içiçe geçmiştir. Her ikisinde de aynı ürün, pekçok farklı yerde görülebilmekte ve aynı şeyin mekanik tekrarı

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

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

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

bir propaganda sloganı işlevini görmektedir. Her ikisinde de, etkili olmak için zorlayıcı talep, teknolojiyi, insanları manupüle etme süreci olarak bir sahte-teknolojiye dönüştürmektedir²⁰⁷.

Her zaman ve her yerde varolabilme, sürekli yineleme özelliğine rağmen kitle kültürünün yapısı çok katmanlı, çok boyutludur. Frankfurt Okulu'nun bir başka üyesi Leo Löwenthal'in deyiimiyle "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 kullanılır²⁰⁸.

Günümüz toplumlarında gündelik yaşamdaki fantazyalar bile kültür endüstrisi tarafından üretilmektedir. Kültür endüstrisinin ürettiği fantazyalar, uzmanlar tarafından pazar aracılığıyla elde edilen feedbacklere 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

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

208 bkz. David HELD, Introduction to Critical Theory, s.96

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 görürüz²⁰⁹.

Günümüzde kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırmak yolundaki tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun 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 filmlerinin sundukları şekliyle yeniden-üretim çıplak gözün gördüğü imgeden farklıdır. Biriciklik ve kalıcılık nitelikleri ikincisinde, ilkindeki gelip geçicilik ve yeniden-üretilebilirlik kadar sıkı bir biçimde birbirine bağlanmıştır. Nesnenin kendi çevresini saran kabuktan çıkarılması, halesinin yıkılması öyle bir algının belirtisidir ki, onun "nesnelerin tümel eşitliği duyusu", algıyı yeniden-üretim aracılığıyla biricik bir nesneden bile koparacak bir derecede gitgide artmıştır. Böylece

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

kuramsal alanda istatistiğin artan önemi niteliğiyle belirginleşen olgu, varlığını algılama alanında da duyurmaktadır. Gerçekliğin kitlelere göre, kitlelerin de gerçekliğe göre kendilerine yön vermeleri, algı kadar düşünme için de sınırsız bir faaliyet alanına sahip bir süreçtir²¹⁰.

Mekanik yeniden-üretim çağı, sanatı tapınma (kült) temelinden, başka bir deyişle neredeyse dinsel denebilecek bir düzeyden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sürekli olarak ortadan kalkmış oldu. Kaynağını bu durumda bulan sanatın işlevsel değişimi ise, yüzyılın bakış açısının dışında kaldı²¹¹.

Yazın alanında yüzyıllar boyunca az sayıda yazarın karşısında, 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 katıldı²¹².

Benjamin'e göre, sinema çevremizde yer alanların yakın çekimini yaparak, tanıdık nesnelerin gizli

210 bkz. Walter BENJAMİN, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", s.81

211 bkz. Walter BENJAMİN, a.g.m., s.85

212 bkz. Walter BENJAMİN, a.g.m., s.89

ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yöntemiyle sıradan ortamları araştırarak, yaşamımızı yöneten zorunluluklar dizisine ilişkin bilgileri arttırır. Ancak bununla kalmayarak, bize uçsuz bucaksız bir devinim alanı sağlar. Sinemanın bulunuşundan önce meyhaneler, kent yolları, bürolar ve dayalı döşeli odalar, istasyon ve fabrikalar yaşamımızı 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 ediniriz²¹³.

Adorno ve Horkheimer'ın "Aydınlanmanın Diyalektiği", Marcuse'ün "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 yol açtığı tarihsel karamsarlık ise oldukça haklı ampirik kanıtlara dayanmaktadır. Bu nedenle Okul'un ısrarla üzerinde durduğu

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

ve modern kültür krizinin göstergesi olarak irdedelediği "şeyleşme" olgusu, pek de düssel değildir. Marx'ta yabancılaşma 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 gelir²¹⁴.

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

6 SONUÇ

Bu çalışma, sanat ve toplumu, mutlak bir sentez peşinde olmayan, özdeşlik amacını gütmeyen türden bir diyalektiğin, negatif diyalektiğin iki zıt kutbuna yerleştirdi. Sanat ve toplumu birbirinin "düşmanı" olarak değerlendirdi. Sanatı, verili olana teslim olmayan, hep bir "öteki"nin düşünüyü kuran yanıyla görmeye çalıştı. Ancak toplumun da kendisini oluşturan parçaları kuşatan, denetleyen, belirleyen görkemli gücünü tüm boyutlarıyla ortaya sermekten kaçınmadı. Bu çalışma, sanat ile toplum arasındaki "düşmanlığı", aynı zamanda bir umut-karamsarlık diyalektiği olarak ele aldı. Sanat ile umudu, toplum ile karamsarlığı özdeşleştirmese bile birbirine yakın buldu. Ve hiçbir zaman da tarafsız olmaya çalışmadı; tüm iradesiyle sanatın, yani umudun yanında yer alırken, aklıyla ise çoğu zaman toplumun karamsarlık verici gücünün yenilmezliğini görmezden gelmedi. Bu çalışmanın en temel savı, Frankfurt Okulu'nun sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi, yukarıda kısaca anımsatıldığı gibi anladığıdır. Ve bu çalışma, bu anlayışı sahiplenmektedir. 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 çakışır. 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 varolmaktan 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. Umudun da, kötümserliğin de nedeni aslında insandır; insan tekidir.

7 KAYNAKÇA

7.1 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 PILOT ; De Vienne a

Francfort; La querelle allemande des sciences sociales, Editions Complexes, Bruxelles, 1979.

-Walter BENJAMIN, Brecht'i Anlamak, Çev: Haluk Barışcan, Aydın İşisag, 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, Popular 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: Afsar Timurçin, Teoman Tunçdoğan, May Yayınları, İstanbul, 1975.
- Herbert MARCUSE, Us ve Devrim, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1989.

7.2 Yardımcı Kaynaklar

7.21 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 Lütü EROL, Batı Klasik Müziği, Öteki Yayınları, Ankara, 1991.

- Brian FAY, Social Theory and Political Practice, George Allen & Unwin, Londra, 1984.
- Nurdan GURBİLEK (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 İncelem, Çev: Ünsal Oskay, Ara Yayınları, İstanbul, 1989.
- Russel KEAT & John URRY, Social Theory as Science, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1975.
- George LICHTHEIM, From Marx to Hegel, Herder & Herder, New York, 1971.
- Georg LUKACS, Estetik 1, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1985.
- Georg LUKACS, Estetik 2, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1992.
- Georg LUKACS, Estetik 3, Çev: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul, 1988.

- Ahmet OKTAY, Türkiye'de Popüler Kùltür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Bryan MAGEE, Yeni Düşün Adamları, Çev: Mete Tunçay, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- Ünsal OSKAY, Çağdas 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, insanın 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.



7.22 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)



7.23 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", Akıl 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.