

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE TOPLUMSAL DÜŞÜNCE YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Modernist Sanatta Biçimin Muhalefeti

Zeynep Altop

116611028

Doç. Dr. Ferda KESKİN

İSTANBUL

2018

MODERNİST SANATTA BİÇİMİN MUHALEFETİ

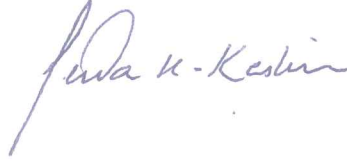
OPPOSITION OF FORM IN MODERN ART

Zeynep Altop

116611028

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. Ferda Keskin



İstanbul Bilgi Üniversitesi

Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi. Ömer Albayrak



İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Talay Turner



İstanbul Bilgi Üniversitesi

Tezin Onaylandığı Tarih:

18.06.2018

Toplam Sayfa Sayısı:

78

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

1) Ece Ayhan

2) Theodor W. Adorno

3) Estetik

4) Modernizm

5) Atonalite

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

1) Ece Ayhan

2) Theodor W. Adorno

3) Aesthetics

4) Modernism

5) Atonality

ÖNSÖZ

Metin süresince hem Ece Ayhan'dan hem de Theodor Adorno'dan hareketle, etik, politik ve estetik olanın neden birbirlerinden ayrı düşünülmemeyeceklerini anlamaya çalıştım. Vurgulanması gereken önemli bir nokta, Ece Ayhan ve Theodor Adorno arasında kurulan bu “karşılaştırma”nın, Ece Ayhan'ın birebir Adorno'dan etkilendiğini iddia etmek için yapılmadığıdır. Bu karşılaştırma yalnızca, Ayhan'ın şiirlerini ve şiirlerinin içinde olduğu düşünsel iklimi anlamakta yardımcı olabilecek bir çerçeve sunabilecek olmasından ötürü gerçekleştirilmiştir.

Öncelikle bu tezin fikrini, ardından da bu tezi yazma cesaretini bana veren ve yedi sene boyunca felsefeye dair öğrendiğim neredeyse her şeyi borçlu olduğum tez danışmanım Doç. Dr. Ferda Keskin olmasaydı ne bu tez olurdu ne de ben felsefe ile bugün kurduğum gibi bir ilişki kurabilirdim. En az Ferda Keskin kadar üzerimde emeği olan ve felsefe ile onların eşliğinde tanıştığım için kendimi her daim çok şanslı hissedeceğim hocalarım Kaan Atalay ve Yard. Doç. Ömer Albayrak'a da bu tezin çok ötesinde büyük bir teşekkür borçluyum. Doç. Dr. Ferda Keskin ve Yrd. Doç. Dr. Ömer Albayrak'tan aldığım derslerden yola çıkarak kullandığım birtakım ders notları metin içerisinde referanssız görülmektedir, bir kere daha teşekkürü borç bilirim.

Felsefe, edebiyat, tiyatro, siyaset ve sosyoloji arasında gidip gelen eğitimimde doğaldır ki birçok dallanıp budaklanma oldu. Bütün bu dalları bir arada görebilmenin güzelliğini kendisi yaşadıkça bana da yaşattığı için Tulu Ülgen'e; “yetenek” denen kavramı “kişinin öğrendiği farklı şeyleri birbiri ile konuşturabilmesi” olarak açıklayan ve sanat ile olan ilişkimi şekillendiren hocam Şahika Tekand'a tüm zihin açıcı güzellikler için teşekkürler.

Bu tezin her aşamasına tanıklık eden ve yedi gün yirmi dört saat açık olması ile gönüllerde taht kuran Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi'ne ne kadar teşekkür etsem azdır. Anneme ve babama ise, her şey için, en büyük teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	V
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	7
ADORNO'NUN ESTETİK TEORİSİ	7
1.1. Estetik Teoriye Giden Yol	7
1.2. Estetik Teori	17
İKİNCİ BÖLÜM	34
ECE AYHAN VE ŞİİRİ	34
2.1. Kötülük Toplumunda Bir Hakikat Etikçisi: Ece Ayhan	34
2.2. Kötülük Toplumunda Bir Hakikat Estetiği: Ece Ayhan Şiiri	52
SONUÇ	70
KAYNAKÇA	75

ÖZET

Türk şiirinin modernleşmesi sürecinde oldukça önemli bir yer kaplayan İkinci Yeni hareketinin birçok okur ve eleştirmen tarafından en farklı ve hatta aykırı sesi olarak görülen Ece Ayhan, genellikle anlaşılması epey güç bir üsluba sahip olması ile anılır. Ece Ayhan'ın hem şiirlerinin hem de kendi sanat anlayışı ve ideolojik fikirleri hakkında söylediklerinin Theodor Adorno'nun estetik teorisi ile ilişkilendirilebileceği ve bu ilişkinin Ece Ayhan şiirini anlamak için oldukça yararlı olabileceği ön kabulüne dayanan bu tez, Adorno'nun estetik teorisinden beslenerek Ece Ayhan'dan ve şiirlerinde kullandığı üsluptan bahsetmeyi hedeflemektedir. Zira kendisine kadar olan şiir geleneği ile karşılaştırıldığında, epey farklı bir üslup ve dil ile pek çok şairin daha önce hiç değinmediği konulardan söz eden Ece Ayhan'ın şiirlerinin sahip olduğu anlam ve önem, Adorno'nun estetik teorisi ile birlikte okunduğunda, çok daha görünür olmaktadır. Tezin merkezinde şu iki soru yatmaktadır: radikal anlamda kötü olan bir toplumda modernist sanatın edineceği politik misyon nedir ve bu misyon, atonal bir üslup ile neden ve nasıl bir araya gelmektedir?

Anahtar kelimeler: Ece Ayhan, Theodor W. Adorno, Estetik, Modernizm, Atonalite

ABSTRACT

Ece Ayhan, who is the most different and even contrarian poet of *İkinci Yeni* movement, which takes up an important space during the process of modernization of Turkish poetry, is usually commemorated with his incomprehensible style. Attributed to the presupposition which holds the idea of the possible connection between Ece Ayhan's poems and Adorno's aesthetic theory and also the usefulness of this connection, this thesis, aims to talk about Ece Ayhan and his poems' style, in light of Adorno's aesthetic theory. For as much as, the meaning and the importance of Ece Ayhan's poems, which mentions matters that no other poet have mentioned before and which has a different style and language when it is compared to the preceded poetry traditions, is far great visible, when it is read through Adorno's aesthetic theory. In the centre of this thesis, lies this question: why and how, in a radically evil society, the political mission that modern art would gain, could come together with an atonal style?

Keywords: Ece Ayhan, Theodor W. Adorno, Aesthetics, Modernism, Atonality

GİRİŞ

Estetik, felsefeye uygulanmaz, aksine kendinde felsefidir.¹

Sanatı, tarihsel olarak içinde üretildiği toplumun toplumsal bir antitezi olarak gören² Theodor Adorno'ya göre sanat eserinin politik işlevi, kurduğu estetik teorinin ana damarıdır denebilir. Daha geniş bir tanım ile ifade etmek gerekirse sanat, Theodor Adorno'nun da öncü bir üyesi olduğu Frankfurt Okulu tarafından, Marx'tan bu yana bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen bir toplum gibi nitelendirmeler eşliğinde eleştirilen “yanlış bütün”ün içinde bir sığınak, bir umut olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşıma göre sanat, “yanlış bütün”e karşı güçlü bir muhalefet imkânı yaratmaya muktedirdir ve Frankfurt Okulu'nun sanatta bu potansiyeli bulduğu alan -tez süresince Adorno'nun estetik teorisi ile birlikte okunacak olan Ece Ayhan şiiri üzerinden de inceleneceği üzere-modernizmdir, modernist sanattır.³ Adorno'nun sanatın özerk olması gerektiğine dair güçlü vurgusu, özerkliğin, sanatın böylesi bir muhalif konuma yerleşebilmesinin en önemli koşullarından biri olmasından ileri gelir.

“Hala mümkün olan tüm sanatlarda, toplumsal eleştiri, tüm toplumsal içeriği açıkça yok ettiği seviyeye kadar, biçim seviyesine yükseltilmelidir.”⁴ Sanat eserinde ortaya çıkacak olan radikal bir politik işlevin ancak biçim üzerinden yakalanabileceği ise, bu estetik anlayış içerisindeki bir diğer önemli nokta olarak karşımıza çıkar. Zira bir sanat eserini değerlendirirken yalnızca içeriğe ait olan *ne?* sorusu ile değil, tam da kendi var olma hali ile içeriği de görünür kılarken, içerik tarafından da an be an var edilen bir *nasıl?* sorusu ile de ilgileniriz. *Nasıl?* sorusunun peşine düşerek Ece Ayhan'ın şiirlerine baktığımızda ise, Türk şiirinde pek de alışık olmadığımız şekilde “anlam bozulmalarına” yol açan bir dil ve kendisine

¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, çev. Robert Hullot-Kentor, London: Continuum, 2002, s. 91

² Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 8

³ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yay., 2014, s.55

⁴ Adorno, a.g.e., s.250

kadar gelen şiir geleneğinin dışında kalan bir biçim ile karşılaşırız. Şiirlerinin yanı sıra, Ece Ayhan'ın kendi şiirinden, sanat anlayışından, hâkim ideoloji ve iktidar hakkında düşündüklerinden bahsettiği birçok söyleşi ve yazısında aktardığı düşüncelere ve kullandığı tanımlara bakılınca ise, Ece Ayhan'ın şiirini Theodor Adorno'nun estetik teorisi bağlamında okuyabilmenin imkânının belirdiği görülmektedir.

Adorno'nun estetik teorisi bağlamında incelenmek üzere Ece Ayhan şiirinin seçilmiş olması işte bu iki temel çıkış noktasına dayanmaktadır. Tekrarlamak gerekirse bunlardan ilki, Ece Ayhan'ın kendisine kadar süregelmiş şiir geleneğini yıkarak ve dili “bozarak” farklı bir üslup arayışında olmasıdır. İkincisi ise, kendi şiirinden, sanat anlayışından, hâkim ideoloji ve iktidar hakkında düşündüklerinden bahsettiği birçok söyleşi ve yazısında dile getirdiği düşünceleridir. Ece Ayhan'ı ve şiirlerini daha iyi anlayabilmek için, olumsuzlama üzerine kurulu bir teori geliştiren Adorno'nun estetik teorisi hakkında ve bu teori aracılığıyla da etik-politik olan ile estetik olan arasında kurulan ilişki hakkında düşünmek büyük önem taşımaktadır. Zira Ece Ayhan'ın şiiri, Adorno'nun estetik teorisinde sanat eserinden beklenen politik işlevi görmeye oldukça yakın bir biçim içermekte, “kötülük toplumunda var olabilecek bir biçimsel muhalefetin örneği olarak”⁵ okunabilmektedir.

“Kakışma, Bakışsızlık, Atonallık, Sıkı Şiir, Sivil Şiir, Kötülük Toplumu, vs. diyorum işte...”⁶ Raymond Geuss'un “Art and Criticism in Adorno's Aesthetics”⁷ adlı makalesine sıkça atıfta bulunarak yazdığı “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak için Kavramsal Bir Arka Plan Taslağı” başlıklı yazısına Ferda Keskin, Ece Ayhan'ın kendi şiirini tanımlarken

⁵ Ferda Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arka Plan Taslağı”, *Cogito Dergisi Sayı: 38*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2004, Web., Son Erişim: 10.06.18: <http://zaferyalcinpinar.com/bbkara/kotuluktoplumuvebiciminmuhalefeti.pdf>

⁶ Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti”

⁷ Raymond Geuss, “Art and Criticism in Adorno's Aesthetics”, *European Journal of Philosophy 6:3*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998

sıkça kullandığı kavramlardan oluşan bu cümlesiyle başlar. Daha önce alışılmadık bir şeyi Türk şiirinde deniyor olmasının yanı sıra, çokça eleştiriyeye maruz kalmasından ve pek de kolay anlaşılamiyor olmasından olsa gerek, kendini ve şiirinde yapmak istediğini defalarca anlatmak durumunda kalmış bir şair olarak görebiliriz Ece Ayhan'ı. İkinci Yeni Şiiri, zaten kendi içinde, Garip akımının kurallarını yıktığı ve daha önceki şiir anlayışlarından farklı bir yolda ilerlediği için oldukça eleştirilmiş bir şiir hareketidir. Bu hareketin içerisinde de en aykırı görünen şair, çoğu zaman ne demek istediğinin dahi anlaşılmadığı söylenen Ece Ayhan'dır. Keskin, makalesinin Ece Ayhan alıntılarına şöyle devam eder:

Türkçenin bu kötülük toplumunda, aşağı yukarı kırk insan yılına yakın bir zamandır 'Sıkı Şiir'le, 'Atonallik'le, 'Bakımsızlık'la (Asymetrie), 'Kakışma'yla (Dissonance) ve benzeriyle iş yapıyoruz' diyen Ece Ayhan'ın, yine aynı söyleşide atonallığın şiirle ilişkileri hakkında ne düşündüğü sorusuna verdiği uzunca cevap bu kapalılığa bir örnek olarak düşünülebilir. 'Doğrusunu söyleyeyim, ben baştan beri 'atonal'im. Haklılığın inadını da taşıyorum... Schönberg, A. Berg ve Webern, gerçekten de müziğe bir devrim, yeni bir sözdizimi, yeni bir dilbilgisi getirmişlerdir... Atonallığın şiirle ilişkisi açısından size bir şey söyleyeceğim: Biliyor musunuz, ünlü besteci Schönberg (. . .) aynı zamanda çok iyi de bir ressamdı, yine ünlü ressam Kandinsky de besteci. İkinin karşılıklı mektuplaşmalarını okumuş muydunuz bilmem. Bununla size bir parça karşılık vermiş sayılabilir miyim?'⁸

Keskin'in de yazısında bahsettiği üzere Ece Ayhan, kendi şiirinden bahsederken iki önemli tanım kullanmaktadır. Negatif olan ilk tanım ile Ece Ayhan, sanatının şahsi ve muhterem olmadığını belirtir ve bu tanım, sanatın toplum bilimsel örnekler vermek suretiyle edindiği politik işleve ve üzerinde yükseldiği politik zemine işaret etmektedir. Pozitif olan ikinci tanım ise şiirini modern şiir olarak tanımlamasıdır. Bu noktada Ayhan'ın şiirinin, toplumsal sorunları/manzarayı yansıtmaya yöntemiyle toplumsal gerçekçi bir anlayışı benimseyen şiirler ile karıştırılmaması gerektiği fikrini Keskin şöyle savunur:

Modern şiir'in çevresinde yer alan tartışmalar düşünüldüğünde bu sözlerin iddialı bir önerme içerdiğini ve Ece Ayhan'ın modern kavramına spesifik bir anlam yüklediğini tahmin edebiliriz. İlk bakışta bir (toplumsal) gerçekçilik ilkesini çağrıştıran bu saptamaların, şiirden mevcut toplumsal gerçekliği 'yansıtan' bir anlatı talep ettiği düşünülebilir. Ancak güç anlaşılabilirliğiyle (yani sıklığıyla) bilinen ve dinleyici/okuyucudan ciddi bir teknik bilgi bekleyen atonal ve kakışmalı bir üslubun böyle

⁸ Keskin, a.g.e.

bir talebe doğrudan doğruya ve geleneksel anlamda gerçekçiliğin gerektirdiği bir söyleyişle cevap vermeyeceği de açık.⁹

Ece Ayhan'ın kendi şiirinden bahsederken kullandığı bu iki tanıma, Ayhan'ın yine kendi anlatılarında değindiği “kötülük toplumu” tanımını eklediğimizde ise ortaya şöyle bir soru çıkmaktadır: “Kötülük toplumunda modern şiirin politik işlevi ne olabilir?” Sanata yüklenebilecek böylesi bir misyon ile atonal üslubun nasıl bir araya geldiği sorusu, bu metnin ele alacağı esas meseledir ve Keskin'e göre bu sorunun cevabı Adorno'nun estetik teorisine açılan yerdir.

Geuss, “Art and Criticism in Adorno's Aesthetics” adlı makalesinde, Adorno'nun sanat ve eleştiri anlayışının Hegel tarafından sanata yüklenmiş ikili bir misyondan yola çıktığını ama çok önemli bir değişim içerdiğini belirterek, öncelikli olarak Hegel'in sanat anlayışını tartışır. Hegel'e göre sanat bize hakikati söylemeli ya da dünyamızı doğru olarak tanımamızı sağlamalıdır ve bu hakikati söylemek suretiyle sanat, dünyamızı temelde yaşamaya değer bir yer olarak olumlamamızı sağlamalıdır.¹⁰ Keskin, bu açıklamaya göre sanatın, hem kognitif hem de normatif bir içeriği olması gerektiğinden bahseder: İşin kognitif boyutu bize hakikati söylüyor olması, normatif tarafı ise hakikati verilen bu dünyanın olumlanması ve dünyanın iyi bir yer olduğunun bize gösterilmesidir.¹¹ Burada altı çizilmesi gereken kelime ise olumlama değildir. Zira Adorno'nun ve Ece Ayhan'ın sanat anlayışlarında göreceğimiz yaklaşım bu noktanın tam tersi olarak karşımıza çıkacaktır. Adorno'nun sanat anlayışını anlattığı kısım ise Keskin'in makalesinde şöyle yer alır:

Tıpkı Hegel gibi Adorno için de sanatın işlevi dünyayla ilgili bir hakikati göstermektir; ancak bu işlev sanatın estetik olanla siyasi olanı birbirine bağlayabilmesini sağlar. Yani hakikati söylemek hem estetik hem de siyasi bir taleptir. Ancak Adorno için ne bu hakikat olumlanmayı hak eder ne de dünya ‘iyi’, yani içinde yaşarken kendimizi evimizde hissedebileceğimiz bir yerdir. Tam tersine, dünya radikal anlamda kötüdür.¹²

Bu iki yorumun farklılık sebeplerini, düşünürlerin içinde yaşadıkları tarihsel

⁹ A.g.e.

¹⁰ Geuss, “Art and Criticism in Adorno's Aesthetics”, s.297

¹¹ Keskin, a.g.e.

¹² A.g.e.

döneme vurgu yaparak okumakta büyük önem var. Martin Jay, *Adorno* başlıklı kitabının “Atonal Felsefe” adlı bölümüne –mevcut karşılaştırmadan bağımsız bir şekilde Adorno’yu Marx ile karşılaştırıyor olsa da- tarihsel olarak Adorno’nun bulunduğu zamana işaret etmesi nedeniyle önemli olduğunu düşündüğüm şu paragraf ile başlar:

‘Karl Marx bir Alman filozofuydu.’ *Marksizm’in Başlıca Akımları* başlıklı dev çalışmasında Leszek Kulakowski böyle başlıyor değerlendirmelerine. Aynı şey kesinlikle Adorno için de söylenebilir. Fakat bu benzerliğin hemen arkasında önemli bir farklılığı da görmek gerekir. Çünkü Adorno’nun günündeki Almanya Marx’ın Almanya’sından alabildiğine farklı bir Almanya’dır ve her iki çağa ait felsefeler de radikal bir biçimde farklıdır. Kısaca ifade edecek olursak, Marx’ın yaşadığı Almanya’nın idealist metafizikçilerin büyüklük vaatlerine henüz erişmemiş, birliğini kurmamış, ‘geri’ bir Almanya olmasına karşılık; Adorno’nun yaşadığı Almanya, çok daha aklını başına toplamak zorunda kalmış bir felsefenin bu büyüklük girişiminin dehşet (/) verici başarısızlıklarını anlamaya çalışmak zorunda kaldığı bir Almanya’dır.¹³

Dolayısıyla Adorno’nun “çok sarsıcı ve elem verici bir düşüştten, bir yıkımdan arta kalanların oluşturduğu bir hayatın içinde felsefe yapmak zorunda kaldığını”¹⁴ unutmamak gerekir. “Bu nedenle Adorno (. . .) felsefenin bu var olan dünya yüzünden kendini gerçekleştirmekte önüne çıkan engellerin geriye döndürülmesi olanaksız bir gelişmenin sonucu olduğunu görmüş; acıyla da olsa, bunun metanetle göğüslenmesini, direnilmesini savunmuştur.”¹⁵ Alıntıda yer alan ve “geriye döndürülmesi olanaksız bir gelişmenin sonucunda ortaya çıktığı belirtilen engeller, bir sonraki bölümde incelenecek olan meseleye; Aydınlanmanın kendi vaadine ters düşen tutumu nedeniyle bir imkansız vaat ediyor olduğuna; en nihayetinde araçsallaşan bir akıl anlayışına gönderme yapılarak okunabilir.

Keskin tarafından da Hegel ve Adorno’nun yaklaşımlarında görülebilecek olan farklılığın muhtemel sebepleri öncelikli olarak Hegel cephesine atıfla şu şekilde dile getirilmiştir: “Bir yandan sanatın dile getirmesi gereken hakikati metafizik bir hakikat olarak düşünen, öte yandan Fransız Devrimi’nin ardından yazan Hegel’in dünyanın iyi bir yer olduğunu ve dolayısıyla onu olumlamak

¹³ Martin Jay, *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: DER Yayınevi, 2001, s.69-70

¹⁴ Jay, *Adorno*, s.70

¹⁵ A.g.e., s.70

gerektiğini düşünmesi ise anlaşılır bir şey.” Adorno’nun dünyayı radikal anlamda kötü bir yer olarak tanımlamasının tarihsel arka planını ise şöyle özetler Keskin:

Kuşkusuz bu kötümserliği, Fransız Devriminin ardından “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” sloganıyla esen on dokuzuncu yüzyıla özgü iyimserlik rüzgârlarının yirminci yüzyılda yerini iki ayrı dünya savaşına, Soykırıma ve toplu imha silahlarına bırakmış olmasına bağlayabiliriz; ama dünyanın kötülüğünü zaman zaman kapitalizm ve kapitalizmin Birinci Dünya Savaşı sonrasında aldığı biçimle özdeşleştirse de Adorno (ve elbette Horkehimer) için bu kötülüğün esas kaynağı ‘Aydınlanma’ ve onun tanımlayıcı özelliği olan ‘araçsal’ akıldır.¹⁶

Adorno’nun bu kabulünden yola çıkarak bakmaya başladığında açıkça görülen şey, olumlayıcı sanatın son derece ciddi bir yanılsama olduğudur. Adorno, Hegel’in sanatın olumlayıcı olma yönünde içkin bir eğilim taşıdığı fikrine katılır; fakat tam da bu sebeple radikal olarak kötü bir toplumda sanat, bu kendi eğilimine karşı da mücadele etmeli, insanları daha bilinçli bir biçimde mutsuz ve yaşamlarından memnuniyetsiz kılmaya çalışmalıdır. Bunu da ancak ‘formel olarak olumsuz ya da eleştirel’ olursa, yani geleneksel estetik formları altüst edebilirse yapabilir.”¹⁷

İşte bu nokta, Ece Ayhan’ın şiiri ile Theodor Adorno’nun estetik anlayışının belki de en görülür biçimde kurduğu bağı açığa çıkarmaktadır: bir kötülük toplumunda, estetik olarak da radikal olan; formel olarak olumsuz ya da eleştirel olan; geleneksel estetik formları alt üst eden bir üslubun peşine düşmek...

¹⁶ Keskin, a.g.e.

¹⁷ A.g.e.

BİRİNCİ BÖLÜM

ADORNO'NUN ESTETİK TEORİSİ

1.1. Estetik Teoriye Giden Yol

“Burada söz konusu olan mesele, medeniyetin eleştirisi üzerinden anlaşıldığı şekliyle bir değer olarak kültür değildir (. . .) Aydınlanmanın kendini derinlemesine düşünmesi gerekliliğidir, insanlık tamamen ihanete uğramak istemiyorsa eğer...”¹⁸

Giriş bölümünde oldukça kısa bir biçimde özetlendiği haliyle Adorno'nun estetik teorisi, dünyanın radikal anlamda kötü bir yer olduğu ön kabulüne dayanmaktadır. Theodor Adorno'nun iki dünya savaşına şahit olmuş bir dünyada yaşıyor olması bu sözlerinin sebebi hakkında ipucu vermekle birlikte, Adorno'nun bu ön kabule yalnızca içinde yaşadığı dünyada karşılaştığı birtakım kötü sonuçlardan hareketle ulaştığını söylemek elbette ki çok indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. İkinci Dünya Savaşı'nın ve yükselen faşizmin hemen ertesinde, dünyanın geldiği yer hakkında ve daha da önemlisi bu noktalara nasıl gelindiği hakkında ortaya atılabilecek önemli bir soru mevcuttur: Faşizm modernleşme ve “akılcılaştırma” yolunda beklenmedik bir yol kazası mıdır? Yoksa faşizm tam da bu modernleşme ve “akılcılaştırma” sürecinin varacağı nihai nokta mıdır? Aydınlanmanın radikal bir eleştirisini Max Horkheimer ile birlikte yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta ortaya koyan Adorno için bu sorunun cevabı oldukça net olmalı. Araçsal aklın eleştirisini merkeze alarak oluşturdukları düşünsel iklimin ilk ürünü olan *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ikili, bir yandan içkin eleştiri yapmak suretiyle aydınlanmanın vaat ettiği idealleri karşılayamadığını göstermişler, bir yandan ise modern dünyada akıl kavramının geldiği konumun altını çizmişlerdir. Bu kitaba değinmek, Adorno'nun tanımlanan dünya içerisinde politik işlev görebilecek tek sanat biçiminin modernist sanat olduğunu iddia

¹⁸ Theodor Adorno, Max Horkheimer, “Preface (1944-1947)”, *Dialectic of Enlightenment*, Theodor Adorno, Max Horkheimer, çev. Edmund Jephcott, Stanford University Press, 2002, s. xvii

etmesinin sebebinin kavranmasına ve dünyanın mutlak anlamda kötü bir yer olduğu ön kabulü üzerinden şekillenen estetik teorinin çıkış noktasının anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Kitapta çizilen tabloyu incelemeye geçmeden evvel, Horkheimer ve Adorno'nun kitap süresince Aydınlanmayı eleştirmek için başvurdukları içkin eleştiri kavramına bakmakta fayda var. Geleneksel eleştirinin aksine içkin eleştiri, eleştirilmek istenen kurumun, pratiğin veya sistemin, kendisine biçmiş olduğu standartların saptanması ve bahsi geçen kurum, pratik veya sistem tarafından saptanan bu standartların uygulanıp uygulanmadığını görmek ve göstermek suretiyle kurum, pratik veya sistemin kendi normları ve standartları içerisinden eleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu eleştiri biçiminde “eleştiri, nesnenin dışındaki bir ölçüte dayanmaz (böyle yapmak, özne ile nesnenin kesin ikiliğini kabullenmek olur), ‘içerden’ hareket eder.”¹⁹ İkilinin özellikle böylesi bir eleştiri biçimini seçmelerindeki sebep olarak öğretici olmaktan ziyade “değilleyici” olarak kalmak istemeleri gösterilebilir. “Değilleyici” tutum, içinde bulunulan dünyada ters, yanlış giden -burada kullanılan yanlış tanımı idealleri ile çelişen pratikler, gerçeklikler anlamında kullanılmaktadır- şeyleri göstermekle ve bu şeylerin hangi sebepler neticesinde o şekilde uygulanıyor, yaşanıyor, önem görüyor olduğunu söylemekle yetinen bir tutumdur. Dolayısıyla karşımıza çıkan bu yaklaşım, nasıl yaşanacağına dair bir reçete sunmaktan ziyade, içinde bulunan durumun anlaşılmasını ve öncelikli olarak mevcut yanlış bilinçten uzaklaşmayı hedefleyen bir tavidir. Ferda Keskin, Marx tarafından da *On Jewish Question* metninde ele alınan içkin eleştiri kavramını şu şekilde özetler:

Yahudi Sorunu metninde Marx genç-Hegelci Bruno Bauer'i eleştirirken Bauer'in aslında bir aşkın eleştiri yapmaya çalıştığını söyler. Bruno Bauer'i 'Yahudiler modern burjuva toplumunda dinsel özgürlük istiyorlar. Ama bu dinsel özgürlük aslında yeterli bir özgürlük değil. Ne zaman ki tamamen dinden kurtulunacak, o zaman insanlar gerçekten özgürleşmiş olacak' diyor. (. .) Marx'ın oradaki itirazı şu: bu ideal bir toplum tahayyülü, aşkın bir ütopya açısından yapılmış aşkın bir eleştiridir. Fiili durumu verili bir olgu olarak kabul edip, bunun karşısına normatif bir ideali çıkartır. Bu fiili durumu değiştirebilmeyi

¹⁹ Orhan Koçak, “Horkheimer ve Frankfurt Okulu”, *Akıl Tutulması*, (Max Horkheimer, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yay., 2013) için önsöz, s.43

sağlayacak bir eleştiri tarzı değildir. Bunun yerine modern burjuva toplumunu içinden eleştirmek, içkin bir eleştiri yapmak gerekir. Bu eleştiriye de ancak eleştirdiğimiz toplumun kendi normlarından hareketle yapabiliriz.²⁰

Horkheimer'in *Eclipse of Reason* adlı kitabının Türkçe çevirimenliğini üstlenen Orhan Koçak, bu kitaba yazdığı Önsöz'de içkin eleştiri kavramını Horkheimer'a atıfla şöyle açıklar:

Eleştirel Teori, düşüncelerle gerçek arasındaki açıklığı ölçme çabasıdır. Kullandığı yöntem de içkin (immanent) eleştiridir. İçkin Eleştiri, *Akıl Tutulması*'nda da söylendiği gibi, 'tarihsel bağlamı içinde, var olanın karşısına kendi kavramsal ilkelerinin iddialarıyla çıkmak, böylece ikisi arasındaki ilişkiyi eleştirmek ve onları aşmak' demektir. Bir olguyu, kendi ilkesiyle eleştirmektir bu. Dayandığı varsayım da, olgu ile kavram arasındaki 'indirgenemez gerilim'dir.²¹

Benzer bir yaklaşım, Hegel'in Tinin Fenomenolojisi'nde ortaya koyduğu bir başka çerçevede de okunabilir. Zira Hegel düşüncesinde kavram ve gerçekliğin birbirinden hiç ayrılmadığını görürüz; kavram ve gerçekliğin arasında görülen ayrımın içerisinde bir birlik vardır. İçkin eleştiri yapmanın imkânı ise bu birlikten doğmaktadır. Hegel, örnek olarak, modern devlet kavramını ele alır ve bu kavramı şöyle açıklar: "yurttaşlarının özgür biçimde kendilerini gerçekleştirmelerini sağlayacak güvenli yapı". Hemen ardından modern devletin işleyişindeki gerçeklik ele alındığında ise gerçekliğin kavramdan uzaklaşmış olduğu görülmektedir. İçkin eleştirinin imkanını sağlayan şey tam da budur: kavramdan uzaklaşmış olan gerçekliği kavram ile karşılaştırmak. Zira Hegel'e göre sadece kavrama bakarak gerçekliği, sadece gerçekliğe bakarak da kavramı kaçırmış oluruz. Koçak, içkin eleştirinin en geniş tanımının Adorno tarafından, pozitivistlerle gerçekleştirdiği bir tartışma içerisinde verildiğini belirtir ve Adorno'dan alıntılar: "Nesnenin yapısını izlemek ve onu kendi içinde hareket sahibi olan bir nesne olarak kavramsallaştırmak isteyen kişi, nesneden bağımsız bir yöntemi olmadığını bilmelidir."²²

²⁰ Ömer Naci Soykan, Ferda Keskin, Besim F. Dellaloğlu, "Adorno ve Yapıtı", içinde *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Sayı:36*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003, s.48

²¹ Orhan Koçak, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.42

²² Adorno'dan aktaran Koçak, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.43

Adorno ve Horkheimer nezdinde içkin eleştirinin işleyiş Őeklini Ferda Keskin ise Şöyle dile getirir:

Onlara göre bir toplumsal kurumu eleştirmek için Şöyle yapmak gerekir: Her toplumsal kurumun aynen Hegel'in Őöylediđi gibi objektif bir konsepti, kavramı vardır. Bu kavram, o kurumun ideal durumunu, işlevini en iyi biçimde yerine getirdiği durumu ifade eder. İçkin eleştiri yaparken, önce tarihsel-toplumsal bir araştırma yoluyla bir kurumun topluma vaat ettiği iyi yaşam anlayışı belirlenir, ortaya çıkartılır ve tanımlanır. Kuşkusuz bu yapılması güç bir iştir; çok ayrıntılı bir araştırma gerektirir. Çünkü kurumlar, toplumlar, devletler, toplumsal-siyasi örgütler "benim iyi yaşam vaadim budur" diye detaylı metinler sunmaz. Sunsalar da insanların o kurumlara yüklediği iyi yaşam anlayışı bu metinlerde dile getirilen Şeyden farklı olacaktır: kurumların açıkça beyan ettiği vaatler, insanların o kurumlara ve vaatlere yüklediği anlamlar ve onlara dair taşıdığı umutlar, kendilerinden bekledikleri Şeyler, vb. Bunu ortaya çıkartmak gerekiyor her Şeyden önce. Ondan sonra bu vaatler yerine getirilmiş mi getirilmemiş mi, o toplumun kendi normatif standartları açısından bakmak gerekiyor.²³

Özetle, kuruma veya pratiğe atfedilen ideal işleyişin ortaya çıkarılması sonucunda bu ideal işleyiş, mevcut aktüel işleyiş ile karşılaştırılır ve ortaya çıkan farklar üzerinden yapılan eleştiri, kurumu veya pratiği kendisine özgü ideal işleyiş üzerinden eleştirmek anlamına, yani içkin eleştiri anlamına gelmektedir. Kavram ve nesnenin karşılıklı eleştirisi anlamına gelen içkin eleştiri yoluyla, "nesnenin tarih içinde gömülü kalmış boyutlarının, kullanılmamış Őeeneklerin, girilmemiş yolların varlığı duyurulur."²⁴

Adorno ve Horkheimer'in eleştirisinin merkezinde konumlanan Aydınlanma düşüncesi süresince adı ve işlevi yeniden belirlenen kavramları, Batı'da ilk sorunsallaştırdıkları yer olan Antik Yunan ile karşılaştırmalar yapmak suretiyle incelemek meseleyi kavramak açısından yararlı bir yaklaşımdır. Bu mevcut karşılaştırmayı da teori kavramı ve buna bağlı olarak da akıl kavramı üzerinden yapmak, pozitivizm ve araçsal akıl eşliğinde nasıl bir dünyada yaşıyor olduğumuzu bize göstermesi açısından kıymetlidir. *Theoria* kelimesinin Yunanca anlamı bir Şeye dikkatlice bakmak ve gözlem yapmak anlamına gelmektedir. Bu haliyle teori, Antik Yunan dünyası için bir eylem, bir faaliyet demektir. Modern düşüncede ise -biraz ileride daha detaylı inceleneceği üzere- teori kavramının

²³ Soykan, Keskin, Dellaloğlu, "Adorno ve Yapıtı" s.49

²⁴ Koçak, "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", s.43

eylemden koparılıp yalnızca yöntemsel ve *cognitive* bir işleve dönüşmüş olduğunu görürüz ve bu “sapma”da akıl kavramının uğradığı değişimin rolü büyüktür.

Akıl, Antik Yunan’da iki farklı anlamda kullanılmaktadır: bunlardan ilki nesnel/objektif akıl, ikincisi ise öznel/sübjektif akıldır. Modernitenin iddia ettiği gibi evrenin bir mekanizma olduğu fikrine katılmayan Antik Yunanlılar dünyanın kendisinde bir objektif akıl olduğunu ve bu aklın dünyanın düzenini kurduğunu düşündükleri için hakikat denince de anlaşılması gereken şeyin dünyanın objektif düzeni olduğuna inanırlar. Sübjektif akıl ise, tek tek her birimizin zihninde var olan *cognitive* bir öge olarak anlaşılır ve sübjektif akıl, objektif akıldan türer. Horkheimer, *Akıl Tutulması* adlı kitabında yalnızca Antik Yunan’a değil, aynı zamanda skolastik düşünceye ve Alman idealizmine de atfettiği bu tutumu şöyle açıklar:

Bu görüş, akıllı yalnız bireyin zihninde değil, nesnel dünyada da, yani insanlar arası ve sınıflar arası ilişkilerde, toplumsal kurumlarda, doğada ve doğanın görünüşlerinde de var olan bir kuvvet olarak görüyordu. Platon’un, Aristoteles’in felsefeleri, skolastik düşünce ve Alman İdealizmi gibi büyük felsefi sistemler, nesnel bir akıl teorisi üzerine kurulmuştu. Bu görüş, insan ve amaçları da içinde olmak üzere bütün varlıkları kapsayan bir sistem ya da bir hiyerarşi oluşturmayı amaçlıyordu. Bir insanın hayatının akla uygunluk derecesini belirleyen, bu bütünlükle arasındaki uyumdu. (. . .) Bu akıl kavramı, öznel akılı dışarıda bırakmıyor, ama onu evrensel bir rasyonelliğin kısmi, sınırlı bir ifadesi olarak görüyordu. Her şeyin ölçütü, bu evrensel rasyonellikten çıkarılmalıydı. Ağırılık araçlarda değil, amaçlardaydı.²⁵

Antik Yunan’ın akıl anlayışı ile yaşanan en büyük kopuşun simgesi olarak gösterilebilecek düşünür Descartes’tan itibaren ise aklın yalnızca kognitif bir işlev ile sınırlandırıldığını görürüz. Keskin, normatif olan ile, değerler ile bütün bağıni koparmış kognitif bir akıl anlayışını Descartes’tan yaptığı bir alıntı ile şöyle açıklar: “(. . .) Örneğin *Yöntem Üzerine Söylev*’de ve *Aklın İdaresi için Kurallar*’da Descartes çok açık olarak şöyle söyler: ‘Aklın tek bir işlevi vardır: o da doğru ile yanlış birbirinden ayırt etmek.’ Doğru ile yanlış da normatif anlamda değil, doğru önermeler ile yanlış önermeler anlamında kullanıyorum.”²⁶

²⁵ Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yay., 2013, s.56

²⁶ Soykan, Keskin, Dellaloğlu, “Adorno ve Yapıtı”, s.40

Aklın araçsallaşmasındaki mesele yalnızca objektif aklın kaybedilmesi ile sınırlı değildir, zira sübjektif aklın kullanımında yaşanan bir başka önemli değişim söz konusudur. Michael Frede, Antik Yunan'ın akıl kavramı derken kastettiği şey ile bizim bugün modern dünya içerisinde akıl kavramı ile işaret ettiğimiz şeyin aynı olmadığını vurgular ve Antik Yunan'daki akıl kavramının felsefecilerin kendi sorularına cevaben ürettikleri bir kavram olduğunu belirtir.²⁷ Sokrates, Platon, Aristoteles ve hatta Stoacıların oluşturduğu bir çerçeve içerisinde akıl, kendi ihtiyaçları ve arzuları olan bir şey olarak karşımıza çıkar: “Bu varsayım, en azından bazı arzuların, hakikati bilmek veya iyi diye düşünülen şeyi bulmak gibi, aklın yalnızca desteklediği arzular değil bizatihi aklın kendi arzuları olduğu varsayımdır.”²⁸ Frede'ye göre Antik Yunanda aklın bir diğer önemli özelliği ise dünya hakkında bir takım varsayımlar yapabilme özelliğidir.

Antik Yunanlılara göre duygu, his ve arzu dediğimiz şeyler birer inançtır, dolayısıyla entelektimizin ürettiği şeylerdir; arzular da rasyonel ve irrasyonel olmak üzere ikiye ayrılırlar ve sübjektif aklın iyiyi arzulayabilmesi yeteneği sonucunda aklın tözel kullanımı gerçekleştirilebilmektedir. Frede'nin de vurguladığı üzere, Sokrates'e göre, bütün arzular aklın arzularıdır. Platon ve Aristoteles ise, arzuları rasyonel arzular ve irrasyonel arzular şeklinde sınıflandırarak Sokrates'ten ayrılırlar. “Platon ve Aristoteles, Sokrates'in aksine, kaynağı akılda olmayan arzular olarak irrasyonel arzuları öne sürerler (. . .) ama bir yandan bunu kabul ederken, bazı arzuların da aklın arzuları olduğuna hala inanırlar.”²⁹ Stoacılar ise, Sokrates'e daha yakın durarak, bütün arzuların aklın arzuları olduğunu belirtirler. Görüldüğü üzere bütün bu yaklaşımlar aklın arzulayabilir [*desiderative*] bir veçhesi olduğu ön kabulünden hareket etmektedir. Modernitede ise aklın bu özelliği ondan koparılmıştır ve arzular ile inançlar iki farklı dünyanın baloncukları olarak görülmeye başlanmıştır. Horkheimer'ın, dürtülerimizin, niyetlerimizin ve en nihayetinde de kararlarımızın *a priori* irrasyonel olduğu bir anlayış içerisinde, aklın

²⁷ Michael Frede, “Introduction”, *Rationality in Greek Thought*, ed. Michael Frede, Gisela Striker, New York: Oxford University Press, 1996, s.3

²⁸ Frede, “Introduction”, s.6

²⁹ Frede, a.g.e., s.7

da bir korelasyon melekisine dönüşmesinden ve bu sebeple de artık işlevsel olduğundan bahsetmesi bu sebeptir.³⁰ Arzulama ve en önemlisi de iyiyi arzulama yeteneğinden yoksun bırakılmış yeni akıl anlayışı ile birlikte artık “kendi başına akla uygun olan bir amaç yoktur ve akıl açısından bir amacın öbürüne olan üstünlüğünü tartışmak anlamsızdır. Öznel yaklaşım açısından, böyle bir tartışma, ancak her iki amacın da daha yüksek bir üçüncü amaca hizmet etmesi, yani amaç değil araç olmaları halinde mümkündür.”³¹

Aydınlanma düşüncesinde de karşımıza çıkan bu şemada entelekt ile irade birbirine karşıt olarak konumlanmıştır. “İrrasyonel” arzulara karşı tabiri caizse bir polis görevi görmek durumunda kalan irade kavramı ile birlikte modern insan, arzularının ve iradesinin arasında sonu gelmez bir karşıtlık yaşamaktadır. Oysa Antik Yunanda, yalnızca kognitif bir işleve sahip olarak görülmeyen aklın, aynı zamanda arzulama ve özellikle de iyiyi arzulama yeteneğine sahip bir kavram olmasından hareketle, irade denen bir kavrama ihtiyaç duyulmamıştır.

Aklın arzualayan veya talep eden veçhesi varsayımına döndüğümüzde, daha sonra ortaya çıkan irade kavramının modern akıl kavrayışını oldukça etkilediği görülüyor. İrade kavramı bize her ne kadar tartışmalı gelse de aklın yalnızca kognitif bir fonksiyona sahip olarak görülmesini etkilemiştir. İrade kavramı saf dışı bırakılsa bile, bir zamanlar akla ait görülen arzualayıcı veçhe, zamanında irade kavramının ortaya çıkmasını sağlayan varsayımın kendisi olmasına rağmen, yine de akla tekrar iade edilmiyor.³²

Bugün hala modern dünyada görülen birçok kabulün ve eğilimin, Adorno ve Horkheimer’in eleştirilerinin merkezinde yer alan süreç olan 19. yüzyılın ikinci dönemine hâkim olan pozitivizm anlayışı ile bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tarihselci yaklaşımın tam karşısında konumlanabilecek olan pozitivizmin sosyal bilimler çerçevesindeki tutumu en kısa şekilde özetlenecek olursa, değer ve olgu ayrımı yapmak suretiyle yalnızca olguları mercek altına alan bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Değerlerden arındırılmış bir bilim tamamen tarafsız ve “objektif” bir bilim dilinin doğmasına da sebep olmuştur. Bu noktada tabii bilgiyi elinde bulunduran kişi, kurum veya sistemlerin iktidar ile doğrudan kuracağı bir

³⁰ Horkheimer, *Akl Tutulması*, s.57 (1.dipnot)

³¹ Horkheimer, a.g.e., s.57

³² Frede, “Introduction”, s.6

ilişki de kaçınılmazdır. “Bilim dilinin tarafsızlığı erksiz ola(/)nın ifade gücünü tümüyle yitirmesine neden olmuştur.”³³ Adorno ve Horkheimer, Bacon’ın erk ve bilginin eş anlamlı olduğunu belirttiği ifadesine atıfla durumu bu şekilde özetlemişlerdir.

Tarihselci bir bakış açısına ve teorinin toplumsal bir faaliyet olduğuna inanan Horkheimer ve Adorno’nun, pozitivismi ve Aydınlanma ile şekillenen dünyayı eleştirdikleri bir diğer nokta da insanın doğayı asimile etme sürecine odaklıdır. “İnsanlar düşünerek kendilerini doğadan uzaklaştırırlar ki, doğayı, ona hükmedebilecek bir biçimde karşılımlarına alabilsinler.”³⁴ İkiliye göre, bilinemez olanı bilinebilir hale getirmek kaygısı ile hareket eden insanın pozitivism adı altında yaptığı aslında doğayı kendi denetimi altına almaktır. Zira pozitivismin, olgu ve değer ayrımını takiben yaptığı bir başka ayırım da özne ve nesne ayrımıdır ve bu ayırım da insanın doğa karşısında takınacağı hükmedici tavrın yolunu açmaktadır. Çünkü bu ayırım neticesinde dışarıdaki gerçeklik, onu anlamaya çalışan öznenin tamamen farklı olarak düşünülür. Durkheim’in de belirttiği gibi toplumsal olgular dışsal, kısıtlı, genel ve bağımsızdır [*external, constraint, general and independent*].³⁵ Yine Durkheim, ilk ve en temel kural olarak toplumsal olguları birer şey olarak değerlendirmemiz gerektiğini vurgular.³⁶ Toplumsal olguları birer şey olarak düşünmek, yani toplumsal olguları gerçeklik olarak ele almak, mevzubahis olguları inceleyen sosyoloğun zihnindeki kavramsal çerçeve ile incelenen olgular arasında bir bağ olmadığına işaret etmektedir. Bu toplumsal olguları incelemek için yapılacak şey de olguların yalnızca ampirik bir çalışma sonucu anlaşılabilir olmalarından ötürü, gözlem yapmaktır. Dışarıda bilinmeyi bekleyen bir nesne vardır ve onu bilecek olan özne, verili olarak orada duran bir dış dünyayı algılar, adlandırır, tarif eder ve ilişkilendirir. Descartes’in kuşku duyulamaz bir bilim yapmaktan bahsetmesi işte bu sebeptendir. Oysa toplum

³³ Theodor W. Adorno, Max, Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı Yay., 2014, s.42-43

³⁴ Adorno, Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s. 63

³⁵ Emile Durkheim, *The Rules of Sociological Method*, çev. W.D. Halls, Londra: The Macmillan Press Ltd., 1982, s.50-60

³⁶ Durkheim, *The Rules of Sociological Method*, s.60

bilimlerinde olgu-değer ve özne-nesne ayrımı yapmak beraberinde birçok yanılısma getirmektedir. Bu çerçevede artık olgular dünyasında değerlere yer verilmemekte, dolayısıyla akıl kavramının değerler ile bir ilgisi kalmamakta, objektif akıl gibi bir kavramın varlığına gerek bile duyulmamaktadır. Tözel olmaktan ve objektif birtakım normlar üzerinde temellendirilmiş bir yaşama karşılık gelmekten çıkarılan aklın araçsallaşması bu tablonun kaçınılmaz sonucudur. Dolayısıyla bu tabloda karşımıza çıkabilecek iyi yaşam anlayışları da tamamen keyfi tercihlere bağlı olmakta ve bu keyfiliğin temelini de kişisel çıkar [*self-interest*] veya kendini koruma [*self-preservation*] güdüleri oluşturmaktadır.

Horkheimer ve Adorno'nun -daha geniş bakarsak aslında Frankfurt Okulu'nun da- özellikle itiraz edecekleri nokta pozitivistin toplumsal fenomenleri anlamaya çalışırken birbirinden farklı olan birçok olayı tek bir başlık altında toplaması ve bu şekilde de farklı olayları birbirine özdeş kılmasıdır. Olayı, o olayı tekil kılan şeyi fark etmek suretiyle anlamak yerine yalnızca açıklamak ile yetinen pozitivistin aslında ısrarla yapmaya çalıştığı şey, çokluğu teke indirmektir.

Biçimlerin çokluğu konum ve düzenlenişlere, tarih olguya, nesnelere de maddeye indirgenir. (. . .) Biçimsel mantık büyük bir birleştirme okuluydu. Aydınlanmacılara dünyanın hesaplanabilirliğine ilişkin hazır bir şema sunuyordu. (. . .) Burjuva toplumu eşdeğerliliğin egemenliği altındadır. Eşdeğerlilik birbirinden farklı şeyleri soyut niceliklere indirgeyerek kıyaslanabilir hale getirir. Aydınlanma açısından sayılara, nihai olarak bir'e bağlanmayan her şey yanılısamadır. (. . .) ortak parola birliktir.³⁷

Bu dürtünün arkasında da bilinemeyeni bilinir kılmak ve dünyada bilinemeyen hiçbir şey bırakmamak isteği yatar: “Bilinmeyen bir şey kalmadığında insan ürküntüden kurtulacağını sanır.”³⁸ Bacon'ın bilgi ile erki eş anlamlı düşündüğünü bu noktada bir kere daha tekrarlamakta fayda var. Zira bu anlayışa göre bilim sayesinde insan doğaya itaat etmek yerine doğaya emir veren konumuna gelmektedir.

İnsanın doğa karşısında aldığı bu “emir verici” tutum, Adorno ve Horkheimer'in mit ve aydınlanma arasındaki diyalektiği ortaya koyarken

³⁷ Adorno, Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, s. 24

³⁸ A.g.e., s. 34

anlattıkları üzerinden daha fazla anlam kazanabilir. Habermas, “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü” adlı makalesinde şöyle belirtir: “Aydınlanma geleneğinde, aydınlanmış düşünce (. . .) mitin karşı gücü olarak görülür. (. . .) Horkheimer ve Adorno, aydınlanmış düşüncenin kendinden çok emin olarak sahip çıktığı bu karşılıma meydan okumak için, gizli bir suç ortaklığından söz ederler: ‘Mit, aydınlanmanın ta kendisidir ve aydınlanma mite geri döner.’”³⁹ Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde, mit ile aydınlanma arasında var olan bu diyalektik ilişkiyi ortaya çıkararak bu iki yaklaşımın da aslında aynı kökenden geldiği iddialarını, hem mitin hem de aydınlanmanın bilinemez karşısında duyulan korkuya verilen iki farklı cevap olduğunu söyleyerek temellendirirler: Mitin doğa ile mimetik bir ilişki kurmak suretiyle kendini doğaya benzettiğini, Aydınlanmanın ise doğayı tahakküm altına almak suretiyle doğayı kendisinin kıldığını belirten Keskin, meseleyi genel hatlarıyla şu şekilde açıklar:

(. . .) insanların bilinmeyen karşısında duydukları çok derin bir korku vardı. (. . .) Bu korkuyu nasıl aşacaklar? Kendilerini bilinemez gibi yaparak veya bilinemeyeni kendileri gibi yaparak, bilinebilir hale getirerek. Kendini bilinemez gibi yapmak nedir? Bilinemez olan ama dünyadaki olayları yöneten doğaüstü güçlerle ilişki kurmak: kâhinlerin ya da belli dinlerde belli insanların yaptığı gibi. Yani transandan olanla transandan bir ilişkiye geçmeye çalışmak, öbür tarafla ilişkiye geçip bilinemezi öğrenmek. Bilimin, yani Batı rasyonalitesinin benimsediği ise nedir? Kendini bilinemez gibi yapmak değil, bilinemezi kendisi gibi yapmak. Yani dünyayı kendi zihinsel kategorilerine sığdırmak ve bilinemezi o kategorilerde açıklamak, orada bilinebilir hale getirmek. İşte bilinemezi bu şekilde bilinebilir hale getirme çabasıdır Aydınlanma.⁴⁰

Pozitivizmin yükselişi ve insanın doğayı tahakküm altına alma eğilimi ve becerisi şüphesiz ki dünyayı bilinebilir ve kontrol edilebilir bir hale getirmek anlamında insana büyük bir rahatlık vermekte. Fakat bu bölümde sunulan eleştiri üzerinden incelendiğinde, bu süreç içerisinde ödenen bedellerin çokluğu da görmezden gelinemeyecek kadar fazla. En önemlisi de totaliter bir yapıya sahip

³⁹ Jürgen Habermas, “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno”, çev. Bülent O. Doğan, içinde *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Sayı:36*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003, s.87

⁴⁰ Soykan, Keskin, Dellaloğlu, “Adorno ve Yapıtı”, s.51

olan ve araçsal akıl üzerinde işleyen Aydınlanma, kendi vaatlerini dahi karşılayabilmeyi beceremiyor:

Aydınlanma üç şeyi denetim altına almaya çalıştı, ama üçünü de denetim altına almaya çalışırken tahrip etti. Bir tanesi doğa. Araçsal akıl doğayı denetim altına almaya çalışırken tahrip etti. İkincisi toplum, onu hâkimiyet altına alabilmek için, toplumdaki çeşitlilik ortadan kaldırıldı ve dolayısıyla totaliter bir toplum modeli çıktı ortaya. Ve en nihayet kendimiz, yani kendimizi oluşturan çokluğun getirdiği bilinemezliği bilinebilir kılmak ve dolayısıyla kendimizi tam bir denetim altına almak, kendimize hâkim olmak için yapılan - felsefi ya da benzeri bütün çalışmalar- Batı tarihinin yaptığı bu çalışmalar insanın bütün o zengin çeşitliliğini ortadan kaldırdı. Sonunda ortaya totaliter bir kimlik, totaliter bir kendilik çıktı. Bu insanın kendisini de tahrip etmesi demek.⁴¹

Bu tutum içerisinde insan, manipülatif bir araçsal aklın esiri oluyor. Doğa tahrip ediliyor ve doğanın kendiliğindenliği ortadan kalkıyor, toplumlar manipüle ediliyor ve totalitaryanizm doğuyor, bütün bu sürecin arka planında ekonomik bir ihtiyaç görülmeye başlanıyor ve kapitalizm doğuyor. Faydacı bir etik anlayışı, insanın hem doğa ve diğer insanlar ile, hem de kendisi ile kurduğu ilişkinin zeminini oluşturuyor.

1.2. Estetik Teori

“Artık sanatta beliren şey ne mükemmel olandır ne de uyum; ayrışma gücünün odağı artık özellikle çelişkili ve ahlaksız olandır.”⁴²

“Adorno, 19.yüzyıl ve 20.yüzyılın sanat teorilerine baktığında, mevcut teorilerin iki farklı yaklaşımın mücadelesi etrafında şekillendiğini görür.”⁴³ Sanatın özerkliğine büyük bir vurgu yapan ilk yaklaşım Kant ile ilişkilendirilmiştir ve bu yaklaşımın bir başka özelliği de estetik yargıların diğer hiçbir yargıya indirgenemeyeceği düşüncesidir. Geuss’un da belirttiği gibi, bu yaklaşım içerisinde, “sanat yalnızca belirli bir toplumsal bağlamda ortaya çıkabilir, fakat

⁴¹ Soykan, Keskin, Dellaloğlu, “Adorno ve Yapıtı”, s.51-52

⁴² Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 84

⁴³ Geuss, “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics”, s.297

sanatı estetik deneyimin kendisi dışında herhangi bir şeye bağlama teşebbüsü – (. . .) – ve bilhassa sanatı topluma veya tarihe bağlama teşebbüsü olsa olsa sanatı anlayamamak veya konuyu değiştirmek anlamına gelir (. . .)”.⁴⁴ Hegel ile ilişkilendirilen ikinci yaklaşım ise, “gündelik dilde sanat denen şeyi, Hegel’in en yüksek insan kabiliyeti olarak tanımladığı sanattan ayırt etmek” olarak tanımlanabilecek bir amacın peşindedir. Hegel’e göre, felsefe ve dinin rakibi olabilecek olan sanat, “insanları toplumla uzlaştırabilecek potansiyele sahiptir.” Bu tezin “Giriş” bölümünde de tartışıldığı üzere, Hegel’in düşüncesinde, sanat bu girişimi insanlara içinde yaşadıkları toplum hakkında bir hakikati söyleyerek ve yaşadıkları hayatın değerli ve iyi olduğunu söyleyerek gerçekleştirmektedir.⁴⁵ Geuss’un da belirttiği üzere Hegel’in düşüncesinde sanat, hukuk, etik veya siyasetin aksine, bize doğrudan bir yasal kod veya ahlaki anlayış vermez. Bunun yerine, sanatın esas görevi “içinde eyleme geçtiğimiz ve yaşadığımız genel (doğal ve toplumsal) yapıyı nasıl anlayacağımıza açıklık getirir ve bu yapıya karşı takınmamız gereken genel doğru tavra sahip olmamız için bize yardım eder” ve “bu genel tavır da Hegel’e göre, bir onaylama olmalıdır.”⁴⁶ Giriş bölümünde de tartışıldığı üzere, 19.yüzyılın başlarında dünyanın iyi bir yere gittiğine inanan biri olarak Hegel’in bu tutumu anlaşılabilir.

Adorno ve Horkheimer’in araçsal akıl ve Aydınlanma üzerinden gerçekleştirdikleri içkin eleştiriyi takip ederek, olumlayıcı bir sanat anlayışının yol açacağı yanlışlıkları tahmin etmek zor değil. Geuss’un da vurguladığı üzere, Adorno “toplumun radikal anlamda kötü bir toplum olduğunu ve hiçbir anlamda olumlanmayı hak etmediğini” düşünmektedir.⁴⁷ Bu noktada, metnin Giriş bölümünde şekillenen ve bu tezin de merkezinde oturan önemli bir soruyu hatırlamakta fayda var: “hiçbir şeyin kendisi için var olmasına izin vermeyen, ancak ve ancak bir başka şey için var olmasına izin veren araçsal aklın egemenliği

⁴⁴ Geuss, a.g.e., s.297

⁴⁵ A.g.e., s.297

⁴⁶ A.g.e., s.298

⁴⁷ A.g.e., s.298

altında”⁴⁸ işleyen ve radikal anlamda kötü olan bir toplumda sanat eserinin edineceği politik misyon ne olabilir?” Adorno’nun estetik teorisi ışığında bu sorunun peşine takılan Geuss, sanatın öncelikli görevi olarak, insanları yaşadıkları hayat hakkında bilinçli olarak mutsuz etmesi ve memnuniyetsiz hissettirmesi gerekliliğini belirtir. Öte yandan sanat, insanlara, “araçsal aklın muhtemel tehlikeleri hakkında ve yaşadıkları dünyanın reel bir felaket olması ile potansiyel bir cennet olması arasındaki tutarsızlık hakkında farkındalık kazandırmak” görevini de üstlenmelidir.⁴⁹

Sanatın araçsal aklın tehlikelerini ortaya çıkarmak ve bu sayede de yaşanan dünya ile ilgili bir hakikati söylemek suretiyle eleştirel olması, sanatın kognitif boyutuna dikkat çekmektedir. Bu noktada, bu kognitif boyutun, Adorno’nun düşüncesinde, Aydınlanmanın akıl anlayışına karşılık gelmediğini vurgulamak çok önemlidir: “(. . .) tanınabilir hiçbir biçime ampirik olarak dayanmadığı için, dünyadaki herhangi bir şeyi de daha iyi bir biçimdeymiş gibi manipüle etmenize izin vermez, herhangi bir eyleme doğrudan bir zorunluluk ile bağlı değildir, tamamıyla eşsiz olma peşindedir ve her türden özdeşleştirici düşünme biçiminden kaçır.”⁵⁰ Susan Buck-Morss’un da dikkat çektiği gibi, Adorno’nun düşüncesinde sanatsal deneyim diyalektik bir kavrayışa işaret eder:

Rasyonalistlerin ve varoluşçu idealizmin aksine Adorno, estetik deneyimi daha uygun bir bilme yetisi olarak tartışmıştır. Çünkü bu yetide, özne ve nesne, düşünce ve doğa, akıl ve duyu deneyimi arasında hiçbir kutup bir diğerinden daha üst konumda değildir -kısacası, bu yapı, ‘diyalektik’, ‘materyalist’ bir bilme yetisine yapısal model teşkil etmiştir.⁵¹

Adorno, Hegel’e katılarak, “her ne kadar trajik görünürse görünsün, sanat eserinin olumlamaya yönelik bir eğilimi olduğunu” kabul etmektedir.⁵² Fakat aynı zamanda da “gerçekliğin içinde geliştiği bir anormallik karşısında sanatın bu önlenemez olumlayıcı özelliğinin artık tahammül edilemez hale geldiğini” ve bu

⁴⁸ A.g.e., s.299

⁴⁹ A.g.e., s.300

⁵⁰ A.g.e., s.304

⁵¹ Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York: Free Press, 1979 s.123

⁵² Adorno, *Aesthetic Theory*, s.1

anlamda “sanatın kendine karşı çıkması gerektiğini” ısrarla belirtir.⁵³ Bu yaklaşım bize, olumsuzlayıcı bir zeminde yükselecek olan sanatın, politik bir misyon edinmek için her daim kendi olumsuzlayıcı karakterine karşı bir mücadele vermesi gerektiğini göstermektedir. Mevzubahis değerlendirme bizi, “sanatın biçimsel olarak negatif” olması gerektiği noktasına götürmektedir:

O halde, eğer sanat toplumsal olarak eleştirel olacaksa, yani bu dünyayı olumsuzlayacaksa estetik olarak da radikal olmalı, yani radikal bir biçimde “kendi olumlama eğilimine karşı mücadele etmelidir.” Bunu da ancak “formel olarak olumsuz ya da eleştirel” olursa, yani geleneksel estetik formları altüst edebilirse yapabilir.”⁵⁴

Bu noktada, eleştirel ve negatif sanat tanımı üzerinden ortaya çıkabilecek olan olası yanlış anlaşılmalara karşı dikkatli olmak gerekmektedir. Bu yanlış anlamalardan biri, sanat eserinin, insanları belirli birtakım politik eylemlere direkt olarak davet eden bir propaganda biçimini almasıdır.⁵⁵ Adorno’nun bu tavır hakkındaki görüşünü unutmamak gerekir: “sanatta toplumsal olan, apaçık bir biçimde görülür düşünceleri değil; sanatın topluma karşı gerçekleştirdiği içkin eylemdir.”⁵⁶ Bu yanlış kavrayışa karşı zorunlu bir direniş göstermek, sanatın özerkliğini gözden kaçırma tuzağı ile ilişkilidir. Özerk olmayı bırakan sanat, kolayca “toplumsal değişim noktasında yararlı olup olmaması üzerinden değerlendirilen ve araçsal hesaplamalara mal edilen bir hale gelebilir.”⁵⁷ Sanatın bu şekliyle araçsal düşünce kategorilerine ekleneneceğini belirten Geuss, örneğin Brecht’in, Adorno’ya göre, sanatı esasen araçsal bir şey olarak yorumladığını” dile getirir.⁵⁸

Geuss’un da belirttiği üzere, “radikal bir toplumsal eleştiri estetik radikalizme dayanır, yeni bir esere açık bir anlam vermek için yeterince sağlam olması gereken ama eserin kendisinin biçimsel olarak alttan oymak zorunda olduğu sanatsal gelenekten çözümler üretmeye dayanır.”⁵⁹ Biçimi estetiğin merkezi

⁵³ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.2

⁵⁴ Geuss’dan aktaran Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti”

⁵⁵ Geuss, a.g.e., s.301

⁵⁶ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.227

⁵⁷ Geuss, a.g.e., s.301

⁵⁸ A.g.e., s.302

⁵⁹ A.g.e., s.306

kavramı olarak gören Adorno'ya göre⁶⁰ bir sanat eseri biçimi aracılığıyla eleştirel olabilmektedir.⁶¹ Adorno, özgürleşmiş bir biçimin statüko tarafından bir nefret unsuru olarak görülmesinin sebebini ise şu şekilde açıklar:

Yeni sanatın canı gönülden arzuladığı bir şey olarak biçimin özgürleşmesi, kendi içinde toplumun tüm kurtuluşunun şifresini tutar, -her şeyden özel bir toplumsal bağ oluşturmak için- sanattaki toplumsal ilişkiyi temsil eder; bu yüzden özgürleşmiş biçim statüko tarafından nefret edilen bir şeydir.⁶²

Adorno'ya göre, “yüksek derecede gelişmiş modern eserlerde ya ifade uğraşı sebebiyle ya da sanatın olumlu karakterini eleştirmek için biçim, birliği ayrıştırmaya eğilimlidir.⁶³ Adorno ayrıca *Estetik Teori*'de şöyle belirtir: “Biçimin estetiği ancak ve ancak estetikten, biçimin büyüünün altında duran şeyin bütünlüğünün estetiği olarak kırılırsa mümkündür. Sanatın hala mümkün olup olmadığı kesin olarak buna bağlıdır.”⁶⁴

En yüce sanat eserinde bile saklı bir ‘başka şekilde olmalıdır’ mevcuttur. Bir eser yalnızca kendisi olduğunda ve başka hiçbir şey olmadığında, sahte-bilimsel bir yapıda olduğu gibi, kelimenin tam anlamıyla sanat-öncesi olur, kötü sanat olur. Bununla birlikte, gerçek irade anı, kristalleşmesi gereken diğer koşulun bir benzetimi haline gelen biçimden başka bir şey üzerinden gerçekleşmez. Seçkin olarak inşa edilmiş ve üretilmiş nesnelere sanat eserleri, edebi olanlar dahil olmak üzere, kaçındıkları bir uygulamaya işaret eder: adil bir yaşamın yaratılması.⁶⁵

Biçim, Adorno'nun düşüncesinde, aynı zamanda içeriğe aracılık eder. “Gerçekten de oluşturulan şey, içerik, biçim dışındaki nesnelere karşılık gelmez; daha doğrusu içerik, biçimdeki görüntülerin dünyasına çekilen mimetik dürtülerdir.⁶⁶ Biçim, içinde sanatın var olma hakkı belirsiz olan ampirik dünyadan keskin bir karşıtlık ile ayıran bir kavram olarak görülmektedir.⁶⁷

⁶⁰ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.141

⁶¹ Adorno'dan aktaran Geuss, s.307

⁶² Adorno, *Aesthetic Theory*, s.255

⁶³ A.g.e., s.141

⁶⁴ A.g.e., s.141

⁶⁵ Adorno, “Commitment”, *New Left Review* 1/87-88, çev. Francis McDonagh, Londra: Eylül-Kasım 1974, Web., Son Erişim: 4 Haziran 2018: <https://newleftreview.org/1/87-88/theodor-adorno-commitment>

⁶⁶ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.142

⁶⁷ A.g.e., s.141

Adorno'ya göre sanat, ancak kendi görevine ve tarihine sadık kalırsa başarılı olabilir ve burada kastedilen tarih de sanatın kendini sanat-dışı amaçlardan kurtarmasının tarihidir. Bu özerklik, modern dünyada yapılması muhtemel radikal bir toplumsal eleştirinin de en etkili biçimidir.⁶⁸ Besim Dellaloğlu, Frankfurt Okulu için sanatın özerkliğinin ne derece önemli bir mesele olduğunu şu şekilde belirtir: “İçinde ağır basan yan olarak yanlışı barındıran ve bütününde yanlışı olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır.”⁶⁹ Adorno ise, sanatın toplumsallığı ve özerkliği arasında kurduğu bağı incelerken, sanatın toplumsallığının, konusunun toplumsal kaynaklarından ileri gelmediğini; sanatın, topluma karşı çıkmasıyla toplumsallaştığını belirtir.⁷⁰ “(. . .) ve bu konuma ancak özerk (otonom) olması sayesinde yerleşir. Mevcut toplumsal normlara boyun eğip ‘toplumsal açıdan faydalı’ görünmektense, kendi kendine eşsiz bir şey olarak kristalleşerek, salt var olmasıyla toplumu eleştirir (. . .)”⁷¹

Sanat, -kendini şeyeleştirmedeği sürece, çünkü o durumda meta haline gelir- direnişin toplumsal gücü üzerinden kendini canlı tutar. Topluma katkısı toplum ile iletişim halinde olması üzerinden değil, son derece dolaylı olan bir şey üzerinden gerçekleşir: içteki estetik gelişim sayesinde toplumsal gelişim taklit edilmeden yeniden üretilir.⁷²

Sanat yapıtlarının Aydınlanma düşüncesine karşı meydan okurken yaşadığı zorluklardan biri de sanatın gerekliliğini sorgulayan soruyla yüzleşmektir. Sanat eserleri, Adorno'nun düşüncesinde, Geuss'un da vurguladığı gibi, “toplumun kendi üyelerine vaat ettiği ancak vermediği bir çeşit anlamlılık ve özgürlük resmi sunan, doğal olarak yararsız nesnelere.”⁷³ Adorno, sanatın çokça insan tarafından hem anlamlı hem de yararsız bulunmasını olumlu bir işaret olarak değerlendirir. Çünkü bu kabul “(. . .) Aydınlanmanın evrensel işlevselcilik ilkesini ihlal eder, bu ilke, her

⁶⁸ Geuss, a.g.e., s.306-307

⁶⁹ Besim Dellaloğlu, “Adorno üzerine notlar”, Son Erişim: Haziran 2018: <http://felsefenotlari.blogspot.com/2010/12/adorno-üzerine-notlar-besim-f.html>,

⁷⁰ Theodor W. Adorno, “Sanatın Toplumsallığı ve Özerkliği”, *Aesthetic Theory* (Theodor W. Adorno, University of Minnesota Press, 1997, s.225-227), çev. Ali Artun, Son Erişim: Mayıs,2018:<http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanatin-toplumsalligi-ve-ozerkligi/3281>

⁷¹ Theodor W. Adorno, “Sanatın Toplumsallığı ve Özerkliği”, Son Erişim: Mayıs 2018: <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanatin-toplumsalligi-ve-ozerkligi/3281>

⁷² Adorno, *Aesthetic Theory*, s.226

⁷³ Geuss, a.g.e., s.302

şeyin bir şey için yararlı olduğunu, anlamlı ve işlevsel olanın birbirlerine doğal olarak bağlı olduğunu savunan ilkedir.”⁷⁴ Adorno, bu anlamda, sanatın gerekli olup olmadığı sorusunun da yanlış formüle edildiğini belirtir, zira düşünüre göre sanatın gerekliliği, aslında onun gereksizliğidir.⁷⁵

Biraz ileride daha detaylı bir biçimde inceleneceği üzere Adorno, Schönberg’in atonal müziğini, kendi estetik teorisi ile örtüşen başarılı bir örnek olarak değerlendirir. Geuss, “Adorno’nun *Vers une Musique Informelle*’inde Biçim ve ‘Yeni’” adlı makalesinde⁷⁶, Adorno’nun müzik düşüncesinde önemli bir yer tutan iki bileşeni tartışır. Bu iki bileşen, makalenin başlığında da görüldüğü üzere, yenilik ve biçimdir. Geuss, Schönberg’den de alıntılar yaparak, Adorno’nun düşüncesinde ‘yenilik’ ve ‘özgürlük’ kavramlarının birbirleri ile sıkı bir bağ içerdiklerini belirtir. Zira ‘yenilik’, kişinin kendisini “öteki hakkında durağan, önceden verilmiş, belirlenmiş, safi geleneksel ifade biçimlerinden” koparabileceği veya özgürleştirebileceği bir duruma işaret eder.⁷⁷ Bu anlamda Geuss, Adorno’nun 20.yüzyıl müziğini “modern müzik” yerine “yeni müzik” olarak adlandırmasını da anlamlı bulur: “(. . .) önemli olan tarihsel süreklilikteki yeri değil, beklenmedikliğinden ve özgünlüğünden oluşan kendi içkin estetik özelliğidir.”⁷⁸ Geuss, takiben biçim kavramını irdeler ve bu kavramın Adorno’nun estetik teorisinde nasıl merkezi bir yer tuttuğundan söz eder.⁷⁹ Bu bölüm içerisinde daha önce özerklik ve hakikat kavramlarının sanatın önemli veçheleri olarak görüldüğünden bahsettik. Geuss’ göre, sanat eserinin özerkliği ve aynı zamanda da eleştirel bir hakikati zorunlu olarak dile getirme gerekliliği, ilk bakışta kolay kolay yan yana gelemeyecek iki veçheye işaret etmektedir. “Sanat eserleri, bir yandan toplumu eleştirirken, bir yandan da ideal olarak kendilerine verdikleri orijinal, eşsiz

⁷⁴ Geuss, a.g.e., s.302

⁷⁵ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.251

⁷⁶ Raymond Geuss, “Form and The New in Adorno’s *Vers une Musique Informelle*”, *Morality, Culture, and History: essays on German philosophy*, Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 1999

⁷⁷ Geuss, “Form and The New in Adorno’s *Vers une Musique Informelle*”, s.141

⁷⁸ Geuss, a.g.e., s.142

⁷⁹ Geuss, a.g.e., s.143

ve yeni bir biçimi somutlaştırmaya çalışıyorlar. Sanat eserinin biçimi hem kendiliğinden verili özgün bir düzenleniştir hem de derin bir toplumsal eleştirinin aracıdır.”⁸⁰

Geuss, Adorno'nun, kompozisyonel öznesinin [*compositional subject*] özgürlük teorisini açıklamak için bir şema çizer.⁸¹ Bu şemayı anlatmaya, bestekar ve müzikal materyal arasındaki ilişkiyi tartışarak başlar. Burada belirtilen materyal, Adorno'nun düşüncesinde, Geuss'un da özellikle vurguladığı gibi, “fiziksel bir büyüklük ya da saf, akustik bir fenomen olarak anlaşılmamaktadır, aksine, söz konusu tarihsel dönemdeki bestecilerin önceden belirlenmiş bir biçim (önceki kompozisyon faaliyetinden miras alınan) dahil olmak üzere önlerindeki her şeyi içeren” materyal anlamında kullanılmaktadır. Adorno, kendi zamanında var olan popüler bir iddiaya göre, bu materyalin kendisinin doğal bir yapısı olduğuna ve hatta talepleri olduğuna inanıldığını eklemektedir.⁸²

Geç 19.yüzyılda kromatizmin dışavurumcu kullanımına doğru açıkça bir eğilim vardı. Burada kelime dağarcığı olarak gerginlikler, talepler vb. kullanılabilir, çünkü ‘materyal’ sadece nötr akustik veriler değil, önceki bestecilerin yerine getirilmemiş özelemleri de dahil olmak üzere önceki kompozisyonel aktivitenin çökelmiş sonucudur (ellerinde bulundukları tarihsel malzeme ile yapabildiklerini dikkate alarak). *Eğer*, söz konusu besteciler kompozisyonel güçlerini tam olarak geliştirmişse, bunun bir nedeni geleneksel materyalleri ve ilgili uygulamaları, beklentileri, estetik tercihleri, vb. içselleştirmiş olmalarıdır. Bu da materyale karşı kendiliğinden ortaya çıkan tepkilerinin onları ‘doğal olarak’ materyalin eğilimi doğrultusunda hareket ettirmesidir. Bu mutlu evrede, materyalin içsel eğilimleri, materyalin neye ihtiyaç duyduğu ya da neyi talep ettiği (kabaca, ‘nesnel zorunluluk’) ve bestecilerin kendiliğinden istediği ve hoşlandığı (kabaca, öznel özgürlük) arasında bir uyum olacaktır. (. . .) Materyalin talebini gerçekleştirmek dışarıdan gelen bir zorlamaya ve baskıya uyumlanmak değil, kişinin kendi en içteki spontane dürtülerine göre eylemesi olarak tecrübe edilecektir (. . .)⁸³

Yani, başarılı bir besteciye işaret eden şey, bestecinin doğru tarihsel materyali ve materyal ile birlikte de doğru tarihsel jesti seçişidir. Geuss, Adorno’yu alıntılıyarak, materyalin talep ettiği ile bestecinin spontane bir biçimde ne yapmak istediğinin bu bir arada örneklenmesinin, “insan toplumundan oluşan ve maddi

⁸⁰ A.g.e., s.143

⁸¹ A.g.e., s.143

⁸² Geuss, “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics”, s.302

⁸³ Geuss, a.g.e., s.303

yaşamın taleplerinin, yaşamak için hepimizin yapması gerekenlerin, zaten kendiliğimizden yapmak istediğimiz şeylerle örtüştüğü yer olan ideal devletin bir imgesi” olarak görülebileceğini belirtir.⁸⁴ Bir önceki bölümde Aydınlanma eleştirilerine yer verdiğimiz Adorno ve Horkheimer için, insan tarafından manipüle edilmek neticesinde doğanın, totalitaryanizm tarafından manipüle edilmek neticesinde ise toplumların, insanların kendiliğindenliklerini yitirmeleri, Aydınlanmanın en kötü sonuçlarından biridir. Çünkü ikili tarafından kendiliğindenlik, insan mutluluğunun en önemli koşullarından biri olarak görülür. Geuss, bütün modern toplumların – burada modern diye tanımlanan toplumlardan kasıt 1750-1950 seneleri arasındaki tarihsel süreç içerisinde var olan Avrupa toplumlarıdır – tarihsel süreç içerisinde kendilerini meşrulaştırmaya ihtiyaç duyduklarını belirtir. Bu meşrulaştırma sürecinin nihai amacının da verili sosyal kurumlar ve pratiklerin, nesnel zorunluluğu ve kendiliğindeliği eş zamanlı olarak bir arada barındırdıklarını belirtmek suretiyle insan özgürlüğünü en geniş ölçüde sağladıklarını gösterebilmek olduğunu belirtir.⁸⁵ Fakat Aydınlanma eleştirisine baktığımızda ise, Aydınlanmanın totalitaryen yapısının hiçbir yerinde kendiliğindenlik kavramına yer olmadığını görmekteyiz. Geuss tam da bu noktada, sanat eserinin anlamını biçimi neticesinde kazandığını belirterek, Adorno’nun arkasında durduğu sanat anlayışının, eleştirisini, tam da bu açığı yakalayarak yaptığını vurgular. Toplumun, öznel kendiliğindenliğin ve nesnel zorunluluğunun bir arada işliyor olduğuna dair imgesini, toplumun bu gerçek-dışı iddiası ile bir araya getiren sanat yapıtı, bizim üzerimizde toplumun eksikleri hakkında ve bu eksikleri kendi kavramları ile meşrulaştıramadığı hakkında gerçek bir farkındalık yaratabilecek; dolayısıyla bize toplum ile ilgili bir hakikati söyleyebilecek ve aynı zamanda da rahatsız edici eser sebebiyle bizde zorunlu bir yorum ihtiyacı yaratacaktır.⁸⁶

⁸⁴ A.g.e., s.303

⁸⁵ Geuss, “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics”, s.303-304

⁸⁶ Geuss, a.g.e., s.304

Adorno, sanat eserlerinde yorumlanacak bir şey olmadığı iddiasının sanat olan ile sanat olmayan arasındaki sınır çizgisini yok ettiğini vurgulamaktadır.⁸⁷ Adorno'ya göre, dikkat dağıtıcı sanatın, güçlü bir eleştirel işlev görmesi için tabiatı gereği yorumlanmaya ihtiyacı vardır ve bu yorum felsefi bir yorumdur:

Sanatın hakikati nasıl söyleyeceği, farkındalığı nasıl yaratacağı sorularına cevap olarak, sanat eseri kendi doğası gereği rahatsız edici/tahrik edicidir ve doğru anlaşılmaya ve bir yorumlanma sürecine ihtiyaç duyar. Bu yorum, eser eş zamanlı olarak çeşitli geleneksel pratikleri (tersyüz etmek suretiyle) olumsuzlarken, eserin 'özgürlüğü' için bir biçimde sergilemesinden başlayacak, daha sonrasında ise toplumumuzun tarihsel temelli bir eleştirel teorisine doğru ilerleyecektir.⁸⁸

Geuss makalesinde “Adorno'nun sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi dört aşamalı bir tarihsel süreç olarak gördüğünü ve ilk iki aşamada bu ilişkiyi bir olumlama ilişkisi olarak düşündüğünü” öne sürer.⁸⁹ Bu aşamalardan ilk ikisinde mevzu bahis ilişki bir olumlama ilişkisi olarak düşünülmekte, diğer iki aşama ise Adorno tarafından 20. yüzyılın modernist sanatına özgü olarak konumlandırılmaktadır. Üçüncü aşama, 20. yüzyılın başında Schönberg'in müziğinde ifade bulan krize denk gelmesi bakımından önemlidir. Adorno bu aşamanın, “tarihsel olarak bir yanda tekelleri kapitalizmin getirdiği korkunç dünya ile öbür yanda modern toplumun kendini meşrulaştırmak için kullanmaya çalıştığı iyi bir dünya imgesi arasındaki boşluğun giderek sonsuz ve aşılabilir olduğu bir döneme”⁹⁰ tekabül ettiğini düşünür. Geuss bu noktada, Erwartung gibi yapıtlardaki karanlığın dünyanın özgürlük ve mutluluğunun ulaşılamazlığını ifade ettiğini, insanların bu müzikten duyduğu rahatsızlığın sebebinin ise hala daha iyi bir dünya imgesine sahip olmaları olarak belirtmiştir.⁹¹ Aynı şekilde “Schönberg'in ikinci yaylı sazlar dördlüsünün son bölümünün atonal müziği ilk başta özellikle rahatsız edici olduysa, bunun nedeni tam da 1908'de insanların sürekli do majör' ün sorunsuz dünyasında yaşamanın ne anlama geldiği konusunda hâlâ açık bir fikri

⁸⁷ Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 128

⁸⁸ A.g.e., s.308

⁸⁹ A.g.e., s.305

⁹⁰ Keskin, “Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti”

⁹¹ Geuss, a.g.e., s.305

olmasıdır.”⁹² Geuss’un dördüncü dönem olarak belirttiği dönem ise, insanların her türlü pozitif ütopyaı unuttukları bir döneme denk gelmektedir. Sanatın artık rahatlatıcı, estetik olarak haz verici imgeler yaratmaktan ve bütünlüklü yapıtlar üretmekten vazgeçip -Beckett’in yapıtlarında en güzel örnekleri görülebilecek şekliyle- “biçimsel olarak parçalanmış ve ahenksiz ‘negatif ütopyaalar’ ürettiği bu dönem, bu negatif ütopyaaların topluma pozitif ütopya üretme gücünü yitirdiğini gösterebiliyor olması sebebiyle toplumsal eleştirinin en radikal biçimlerini doğurmuştur.”⁹³ Geuss, Adorno’nun *negatif ütopya* kavramını kullanımının, yukarıda bahsedilen dönemlerden hem üçüncü döneme hem de dördüncü döneme denk düşünülebilmesi nedeniyle bir parça muğlak olduğunu belirtir:

Modern sanat (üçüncü ve dördüncü aşamalarda) belirgin bir biçimde, iki açıdan olumsuz yönde ütopik olmalıdır, içinde yaşadığımız dünyanın kötü bir yer olduğunu becerebildiğince göstermelidir -zira dünya kötü bir yerdir- ve aynı zamanda da yalnızca olumsuz bir biçimde karakterize edebildiğimiz bir toplum hakkında mümkün olan tek (ütopik) umudun ve söylenebilecek tek şeyin şu anda sahip olduğumuzdan radikal anlamda farklı bir yer olacağını bilmek olgusunu göstermelidir. Adorno, Schönberg’in en radikal dönem (üçüncü aşama) eserlerinin ve Beckett’in eserlerinin (dördüncü aşama) bu tipten olduğunu düşünür. Yine de bu ikisi arasında hemen göze çarpmayan bir fark vardır. Schönberg ütopik bir durumu düşlemekten son derece aciz (böyle bir durum, kendi gerçek durumumuzdan radikal olarak farklı olduğu için, sadece negatif olarak algılanabilir) günahkâr bir dünya sunar; Beckett’in dünyası ise, kendisinin dışında yargılanabilecek herhangi ütopik bir dünyanın (negatif bir biçimde belirtilse bile) tasavvurunu gerçekleştirmekten dahi aciz olan bir dünyadır.⁹⁴

Bu bölümde tartışılan iki önemli mesele olarak sanatın özerkliği ve radikal biçimcilik, Adorno’nun düşüncesinde Kant’ın aksine sanatsal deneyimin a priori özellikleri olarak görülmemektedir. Zira Adorno’ya göre bu özellikler belirli birtakım tarihsel süreçler neticesinde gün yüzüne çıkmaktadır:

“Sanatın özerkliği, aslında, kavramı oluşturan tarihsel sürecin tortusudur, a priori değildir.”⁹⁵

⁹² Keskin, a.g.e.

⁹³ A.g.e.

⁹⁴ Geuss, a.g.e., s.306

⁹⁵ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.17

“Kati anlamda biçimci bir estetik, insanın kognitif donanımının doğal ve sabit yapıları nedeniyle değil, sanatın mevcut tarihsel koşullar altında en yüksek misyonunu edinmesi için en uygun yol olduğu için gereklidir.”⁹⁶

Toparlamak için tekrarlamak gerekirse Adorno'nun düşüncesinde sanat eserinin eş zamanlı olarak gerçekleştirmesi gereken görevler ve modernist sanatın başarılı örneklerinin gerçekleştirdiği misyon Geuss tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

İlk olarak, yalnızca sanatsal yollarla belirli bir sanatsal eylemin en temel yasalarını baş aşağı etmiş ya da tersine çevirmiştir ve bunu tam da bu yasalara, ilkelere ve kurallara yüksek bir ciddiyet ile yaklaşmak suretiyle ve rastgele seçilmemiş karşıtlarına doğru onları mütemediyen geliştirmek suretiyle yapmıştır. İkinci olarak, sanatın bu tümüyle radikal biçimi, estetik geleneği içten olumsuzlayışı ile insanlara, kendi toplumlarına karşı, gereğine uygun bir biçimde kognitif olarak temellenmiş olumsuz bir tutum aşılamaştır.⁹⁷

Daha önce de belirtildiği üzere Adorno'ya göre, alıntıda belirtilen iki misyonu da eş zamanlı olarak yerine getiren ve doğuşu ile önemli bir tarihsel sapmayı açığa çıkaran doğru ve başarılı bir sanat eseri örneği Schönberg'in müzikal devriminde mevcuttur:

(. . .) yüzyıl sonlanmadan önce tonal sistem çok yorgun hale gelmişti ve ifade, özellikle de Romantizmin müzikten beklediği orijinallik, tonal sistem kullanılarak gerçekleştirilemiyordu. Geç Romantizm'in en uç kromatizminin daha da ileriye götürülmesi ile, tıpkı ilk Romantiklerin de daha önce var olan kromatizmi ileriye taşımaları gibi, tonal merkezin anlamı kaybolmuştur ve tonal sistem kendini terk etmiştir. Schönberg, bir bakıma, 19.yüzyıl müziğinin kendi altını oymaya, kendini bozmaya veya kendini yok etmeye eğilimli olduğunu göstermek suretiyle tarihsel bir durumun sonuçlarını ortaya çıkarmış biri olarak görülebilir.⁹⁸

Bu noktada Adorno'nun kurduğu estetik teori üzerinde oldukça önemli bir rol oynayan bir yanından, bir müzik kuramcısı ve bestecisi olduğundan bahsetmek gerekir. Susan Buck-Morss, Schönberg'in atonal müziğinin Adorno üzerindeki etkisini şöyle belirtir: “Schönberg'in müzikteki devrimi, burjuvanın müzik biçimi olan tonalitenin diyalektik olumsuzlaması, Adorno'ya felsefede, kendi alanındaki entelektüel 'üretiminde' bir örnek teşkil etmiştir.”⁹⁹ Martin Jay, Adorno'nun

⁹⁶ Geuss, a.g.e., s.312

⁹⁷ A.g.e., s.307

⁹⁸ A.g.e., s.307

⁹⁹ Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s.36

felsefesini, Schönberg ekolünden çok şeyler alan “atonal bir felsefe” olarak tanımlar.¹⁰⁰ Ömer Naci Soykan ise, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk* adlı kitabının Önsöz’ünde şöyle der: “O sıralar, başlıca temsilcisinin Schönberg olduğu atonal müziği Adorno, kendi toplumsal görüşü için bir örnek olarak alır. Bu müzik tarzında egemen ton yoktur (. . .) Tonal müzikte egemen ton olması yoluyla armoni oluşturulur. Atonal müzikte ise hiçbir egemen ton olmamasına karşın kontrpuan kurallarıyla polifoni sağlanır.”¹⁰¹ Adorno’ya göre, müziğin Schönberg ile tonalitenin dışına çıktığı bu tarihsel moment oldukça önemlidir. Kendisinin de “Müzik ve Dil” adlı makalesinde de belirttiği üzere: “Müzikal kavramların değişmez özdeşliği, tıpkı ikinci bir doğa gibi tortulaşmıştır. Bu nedenle bilinç tonaliteye veda etmekte epeyce zorlanır. Fakat yeni müzik tam da böyle bir ikincil doğada dolaylı olarak beliren yanılığa başkaldırmıştır.”¹⁰² Adorno, Schönberg’in besteleme tekniğini doğası gereği devrimci bulur ve bunun sebebi Buck-Morss tarafından şöyle belirtilir: “(. . .) Schönberg’in burjuva tonalitesini alaşağı etmesi, müzik içinde gerçekleşen bu dönüşüm, müziğin ideolojik işlevini eleştirel bir işleve dönüştürmek suretiyle müziğin dışsal ve toplumsal işlevinin de tersine çevrilmesini sağladı.”¹⁰³ Adorno, Buck-Morss’un da alıntıladığı üzere, atonal müziğin kendi teorik çerçevesi ile bağlantısını Ernst Krenek’e yazdığı bir mektupta şöyle anlatır:

Gerçek bir teorinin görevi, gerçekliğin kırılmalarına uyumlu düşünce-biçimleri ile aracılık etmek veya onları gizlemek değil; kırılmaları tam anlamıyla açığa çıkarmak ve bu kırılmaları aşmak için bilgi aracılığıyla onlara katkıda bulunmayı sağlamaktır. Ve ben gerçekten inanıyorum ki Schönberg’in kendini diğer müziklerden ayırdığı nokta, tıpkı çok gelişmiş bir toplumsal teoride olacağı gibi, çelişkiyi, kavramsallaştırmak ve parçalarına ayırmak suretiyle mevcut toplum yapısının ötesine kadar götürmesidir.¹⁰⁴

Adorno, Schönberg’in besteleme tekniklerinin asli unsuru olarak görülebilecek

¹⁰⁰ Jay, *Adorno*, s.46

¹⁰¹ Soykan, “Üçüncü Baskıya Önsöz”, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017, s.7

¹⁰² Theodor W. Adorno, “Müzik ve Dil”, çev. Bülent O. Doğan, *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Cogito Sayı:36*, Yapı Kredi Yay., 2003, s.321

¹⁰³ Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s.130

¹⁰⁴ Adorno’dan aktaran Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s.130

olan uyumsuzluk [*dissonance*] hakkında ise şöyle der:

Uyumsuzluk, uyumun hakikatidir. Uyum ideali tam anlamıyla ele alındığında, kendi kavramından ötürü aslında ulaşılamaz bir şey olduğunu gösterir. (. . .) Sanat, materyali ne olursa olsun her zaman uyumsuzu arzulamıştır, bu arzu, estetik biçimin de bağlı olduğu toplumun olumlayıcı gücü tarafından hep bastırılmıştır. Uyumsuzluk etkili bir ifadedir; muntazam ve uyumlu olan, uyumsuzluğu her daim yumuşatmak ve saf dışı etmek ister.¹⁰⁵

“Schönberg’in müziği, dinleyiciden, bu müziğin iç hareketini kendiliğinden biçimlendirmesini bekler ve ondan artık derin düşünme değil praxis talep eder.”¹⁰⁶ Schönberg’in atonalite olanaklarının gelişiminin bir reddedişe işaret ettiğini, çağdaş toplumun çözümlenememiş uyumsuzluğuyla, uzlaşmanın reddedilmesini ifade ettiğini savunan Adorno¹⁰⁷, bu müziği “özdeşsizlikteki özdeşliğin müziği” olarak tanımlamaktadır.¹⁰⁸

Bu noktada, Adorno’nun felsefesinde önemli bir yer tutan ve atonal müzik ile güçlü bir bağ içeren başka bir meselenin gün yüzüne çıktığını görmekteyiz: negatif diyalektik. Özdeşsizliğin felsefesi olarak kabaca özetlenebilecek olan negatif diyalektik, en temelinde özdeşsizliğin farkında olmayı içeren ve başı sonu bağlı olmayan bir diyalektik anlayıştır.¹⁰⁹ Zira diyalektiğin tamamlandığı nihai bir nokta olduğunu düşünmek diyalektiğin kendisiyle çelişmektedir. Diyalektiği, tarihte bugüne kadar ona atfedilmiş olan olumlayıcı esasından kurtarmak amacıyla hareket ettiğini söyleyen Adorno’ya göre “çelişki, kendini sağlama alacak bir payanda istemez. Çünkü o, ‘düşmanı’ olan özdeşlikle yüzleşmekten çekinmez. Çelişkiden arınmaya çalışmak boşunadır (. . .) ‘özdeşlik’, ‘çelişki’nin bir başarısı değil, tersine günahı, ayıbı olarak görülür.”¹¹⁰

Çelişki özdeşliğin hakikatsizliğinin, kavramsallaştırılan şeyin kavramda çözülüşünün işaretidir. (. . .) Çelişki, özdeşlik açısından özdeşsizlik olana verilen addır; çelişki ilkesine öncelik veren diyalektik, ayrışık unsuru birlik düşüncesiyle ölçer. Böylelikle kendi sınırına dayanan o ayrışık unsur kendini aşar. Diyalektik, özdeşsizliğe dair tutarlı bir

¹⁰⁵ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.110

¹⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Prisms*, çev. Samuel Weber, Shierry Weber, Cambridge: MIT Press, 1997, s.150

¹⁰⁷ Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2014, s.292

¹⁰⁸ Adorno, *Prisms*, s.153

¹⁰⁹ Dellaloğlu, “Adorno üzerine notlar”

¹¹⁰ Dellaloğlu, “Adorno üzerine notlar”

farkındalıktır. Bir bakış açısını peşinen benimsemez. Düşüncenin kaçınılmaz yetersizliği ve düşündüğü şeye karşı işlediği cürüm onu diyalektiğe yönlendirir.¹¹¹

Dellaloğlu, diyalektik anlayış ile Adorno ve Horkheimer'in temel çabasının, hem genel içindeki tikele bir alan sağlamak, hem de genel tarafından tikel üzerinde uygulanan hegemonyayı kırmaya çalışmak olduğundan bahseder. Adorno'nun sanat ile ilgili temel bir savının, sanatın, genel içindeki tikele sınırlı da olsa belli bir özerklik sağlayabileceği fikri olduğunu hatırladığımızda¹¹², negatif diyalektik ve sanat arasındaki bağ açıkça ortaya çıkmaktadır. Adorno'ya göre, sanatın genel içindeki tikele verdiği bu konum da yine sanat eserinin biçimi üzerinden mümkün olmaktadır: ““Biçim, bütünün içindeki parçayı dile getirmeye çalışır.”¹¹³ Kul Want, Adorno'nun, sanatı negatif diyalektiğin bir formu olarak değerlendirmesinin en güzel açıklamasını *Estetik Teori* kitabının içinde yer alan “Society” metninde bulduğunu belirtir: “Metin, Adorno'nun, modernist sanatın ‘ampirik gerçeklik’ ile olan ilişkisi aracılığıyla ortaya çıkan sanatın önemi fikri üzerinden gelişiyor. Ampirik gerçeklik ile kastedilen de metalaştırmanın kapitalist düzlemi, yabancılaşmış emek ve ideolojidir.” Adorno'ya göre modernist sanatta mevzubahis mesele basitçe yabancılaşma deneyiminin temsili değil, yabancılaşmadan özgürleşme meselesidir.¹¹⁴

“Çelişkiyi çözmek yerine sanat, zaman zaman bu çok kuvvetli gerilimleri, gerilimlere karşı büyük bir mesafe almak suretiyle olumsuzlayarak ifade eder.”¹¹⁵ Toplumdaki çelişkilerin popüler bilinç düzeyinde uzlaşmasını ima eden kültürel eğilimin, Frankfurt Okulu'nun düşüncesine ciddi bir tehdit oluşturduğunu belirten Jay, Frankfurt Okulu'nun estetik eleştirisi içerisinde dolayım ve özdeşliğe yapılan vurgunun her zaman korunduğunu söyler.

¹¹¹ Theodor W. Adorno, *Negatif Diyalektik*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yay., 2009, s.17

¹¹² Dellaloğlu, “Adorno üzerine notlar”

¹¹³ Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 144

¹¹⁴ Christopher Kul-Want, “Society”, *Philosophers on Art from Kant to Postmodernists*, New York: Columbia University Press, 2010, s.178

¹¹⁵ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.37

İçkin eleştiriye göre başarılı bir eser, nesnel karşıtlıkları sahte bir uyum içerisinde çözen eser değil, en içteki yapısında çelişkileri saf ve ödün vermeyen bir biçimde somutlaştırmak suretiyle uyum fikrini olumsuz olarak ifade eden eserdir. Bu türden eserler ile yüzleşildiğinde ‘salt ideoloji’ hükmü anlamını yitirmektedir.¹¹⁶

Zira Adorno, diyalektik indirgemeciliğe karşı tutumunun daima arkasında durmuştur: “Diyalektik yöntem, bugün Hegelci özne ve nesne özdeşliğini ne kadar az varsayabilirse, uğrakların ikiliğine o kadar çok dikkat etmek mecburiyetinde kalır.”¹¹⁷ Horkheimer ve Adorno’nun, Aydınlanmaya ve onun akıl anlayışına şiddetle ve her fırsatta itiraz etmemelerinin arkasında yatan çok önemli bir sebep olarak, bu anlayışın baskıcı bir tek tipleştirme güdüsüyle hareket ettiğini düşündüklerinden bir önceki bölümde bahsettik. Geuss, Adorno’nun özdeşsizliğin peşine düşüşünün, bu korkunun yol açtığı bir tercih olarak yorumlanabileceğinden bahseder ve “*non-identical*” kavramını şu şekilde tanımlar: “Eşsiz olan, niteliksel olarak spesifik olan, tekrar edilemeyen, ‘öteki’, basitçe genel bir kategorinin ayırt edilemeyen bir örneği olarak görülemeyen, istenildiği kadar diğer örneklerle değiştirilebilir olan.”¹¹⁸ Jay, Adorno’nun, biraz önce yukarıda ele alınan diyalektik dolayımına olan duyarlılığının açıkça, hayatı boyunca entelektüel enerjisini adadığı müzik çalışmalarında görüldüğünden bahsederek, polifonik müziğin, “eleştirel teorinin olumlu açıdan tanımlamayı reddettiği, bu imgesiz ve tasvirsiz ‘öteki’nin ifadesi için belki de en uygunu” olduğunu belirtir.¹¹⁹

Adorno’ya göre sanat, eşsiz ve tekrar edilemez olanın tecrübe edilebileceği alandır, bu sırada felsefeye düşen ise, radikal bir toplumsal eleştirinin gerçekleşmesi için sanatın bu özdeşsizliğini ve ötekiliğini harekete geçirmektir. Sanat, bu şekliyle, tarihsel olarak verili bir toplumun kendi üzerine düşünmesinin de yolu olacaktır.¹²⁰ En nihayetinde, Geuss’un da kelimelere döktüğü şekliyle,

¹¹⁶ Adorno, *Prisms*, s.32

¹¹⁷ Jay, *Diyalektik İmgelem*, s.290

¹¹⁸ Geuss, “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics”, s.310

¹¹⁹ Jay, *Diyalektik İmgelem*, s.290-291

¹²⁰ Geuss, a.g.e., s.310

Adorno'nun tüm felsefi çabası, “estetik radikalizm ve politik ilerlemecilik arasındaki denklığı düşünme çabası” olarak görülebilir.¹²¹

¹²¹ A.g.e., s. 313

İKİNCİ BÖLÜM

ECE AYHAN VE ŞİİRİ

2.1.Kötülük Toplumunda Bir Hakikat Etikçisi: Ece Ayhan

*Gerçek uğruna parçalanmayı bile göze alanlar
olmamış mıdır Akif çok yakın tarihimizde?¹²²*

Önceki bölümde Adorno'nun estetik teorisini ele alırken, sanatın öncelikli olarak içinde yaşanılan dünya ile ilgili bir hakikate işaret etmesi gerektiği vurgusunu inceledik. Hegel'in aksine Adorno'nun düşüncesinde hakikati söylemek, Hegel'de var olan işlevin tam tersine çevrilmesi ile sanatın, estetik olanla siyasi olanı birbirine bağlayabilmesini sağlamakta idi. Adorno için hakikat, olumlanmayı hak etmiyordu ve içinde yaşadığımız dünya da gösterildiği veya kabul edildiği gibi "iyi" bir yer değil, radikal anlamda kötü bir dünyaydı.¹²³ Dolayısıyla sanat, kendi olumsuzlayıcı karakteri ile de mücadeleye girerek, görünen "iyi"nin ardındaki kötülüğü göstermenin peşinde olmalıydı. Ece Ayhan'ın da düzyazı ve söyleşilerinde kolaylıkla göze çarpabilecek ve birbirleri ile doğrudan bağlantılı olan iki önemli noktadan biri, şairin "kötü" üzerine kurulu bir *kötülük toplumu*nda yaşadığını dile getirmesi, bir diğeri ise Ayhan'ın hem şiiri hem de düşünceleri ile gözlerden saklanan bir gerçeğin peşinde olduğunu belirtmesi ve gerçeklik derken de kötülük toplumunu kastediyor olduğunu ısrarla vurgulamasıdır. Bu şekilde bakıldığında açıkça görülebilecek olan şey, Ece Ayhan için ortaya çıkarılması ve pek tabii olumsuzlanması gereken gerçekliğin, kötülüğün ta kendisi olduğudur. Zira hem Adorno'nun düşüncesinde hem de Ayhan'ın düşüncesinde belirtildiği üzere dünyanın radikal anlamda kötü olduğu kabulünden ve yaşanılan dünyanın olumsuzlanması gerektiği fikrinden yola çıkıldığında, sanat ile birlikte gün yüzüne

¹²² Ece Ayhan, *Kardeşim Akif: Akif Kurtuluş'a mektuplar*, haz. Eren Barış, Ankara: Dipnot, 2011, s.65

¹²³ Keskin, "Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti"

çıkması gereken gerçekliğin de aslında kötülüğü adlandırmak olduğunu görmek mümkün olmaktadır.

Bu noktadan hareketle denebilir ki, içinde yaşadıkları tarihsel sürecin toplumsal yapısını ve bu yapı içerisinde süre gelen ilişkileri radikal bir kötülük tanımı üzerinden değerlendirmeleri, Adorno ve Ece Ayhan'ın birincil ortak noktalarıdır. Zira hem Adorno'da hem de Ece Ayhan'da görülen etik ve estetik tavır, başlangıç ivmesini bu ön kabulden almaktadır. Sanatın, içinde yaşanan dünyaya dair bir hakikate işaret etmesi ancak ve ancak gizlenen bu gerçekliğin, yani kötülüğün ortaya çıkarılması ile mümkün olmaktadır. Adorno'nun düşüncesinde mevzubahis kötülük, Aydınlanma ve pozitivism eşliğinde ortaya çıkan araçsal akıl kavramına işaret etmekte idi. Ayhan da sıkı bir pozitivism eleştirmenidir, fakat Ayhan'ın coğrafyasında ve zamanında kötülük olarak tanımlanan olgu, *kötülük toplumu*, -birazdan daha detaylı inceleneceği üzere- Selçuklu-Osmanlı-Cumhuriyet hattında kendini gösteren iki önemli meseleden; korkutan ve denetleyen bir iktidardan ve yanlış bir tarihyazımından da bağımsız düşünülemezdir.

“Vargılarımı, düşüncelerimi, (geliştirerek bir yandan) enine boyuna ve ölçüp biçip yeniden gözden geçiriyorum. Hepsinde de (kesinlikle karamsarca bir bakış değil bu), gerçek ile görünüşler arasında bir uçurum olgusuna varıyorum vardım.”¹²⁴ Ahmet Soysal, Ayhan'ın düşüncesi çerçevesinde “gerçek” kavramı ile neyin kastedildiğini şöyle açıklamaktadır:

Gerçeklik kabul edilmiş ya da dayatılmış olan değildir, hatta onun tersi olarak da belirebilmektedir, açıkgörür bakışa. Bu ters gerçeklik, ya da gerçek, kara gerçektir. (. . .) Gerçekliği açığa çıkarmak gerekmektedir; gerçekliğin üstü örtülüdür (ideoloji tarafından). Şiir, gerçek şiir, böyle bir açığa çıkarma eylemi ile özdeşleşmektedir. Açığa çıkmış gerçeklik doğrudur, hakikat anlamında.¹²⁵

Bu sebeplerden ötürü sanat hem Adorno'nun hem de Ece Ayhan'ın düşüncesinde, daha ilk elden ideolojiyi ve kurulu toplum düzenini karşısına alır. Çünkü sanatın, dünyayı olumladığı taktirde, var olan mevcut durumu, yani kötülüğü meşru

¹²⁴ Ayhan, *Kardeşim Akif*, s.75

¹²⁵ Ahmet Soysal, *A'dan Z'ye Ece Ayhan*, İstanbul: Yapı Kredi Yay. s.20

göstermekten veya gizlemiş olmaktan kaçınamayacağı açıktır. Oysa sanat hem Adorno'ya hem de Ece Ayhan'a göre, muhalif konumu ve özerkliği ile gerçeği göstermeye; kötüyü hem adlandırmaya hem de göstermeye muktedirdir.

Ece Ayhan'ın düşüncelerini incelemeye geçmeden evvel hem Adorno hem de Ece Ayhan'la ilişkilendirmek üzere, modernist sanatın kötü ile kurduğu ilişkiye bakmak yararlı olacaktır. Veysel Öztürk, Türk şiirinde bir kaynak olarak kötüyü ve kötücüllüğü, Batı'daki sanat ile karşılaştırarak ele aldığı makalesinde, modernist sanatın kötülük ile ilişkisini şu şekilde anlatır:

Araçsal aklın etrafında yeşeren burjuva kültürü ve ahlaki önce dayandığı bu temeli, araçsal aklı, bir İyilik olgusu üzerinden kutsamıştır. Bu kutsanma İyilik olgusunu metafizik bir kategoriye, dinsel bir tavra dönüştürür. Sınırları Batı'da püriten Hristiyanlık tarafından çizilen İyilik, sanatta kendisini romantik-estetik prensiplerle gösterir. İşte modernist sanatın kendisini kabul ettirmeye başladığı 20.yüzyıl başı bu prensiplere saldırmakla ve yeni bir estetik alanı kurmaya çalışmakla ilk elden İyiliği hedef alır; artık gün İyinin dışında olanı kapsayan Kötünün günüdür.¹²⁶

Bu alıntıda bu tezin konusunu ilgilendiren iki önemli mesele mevcuttur. Bunlardan ilki, açıkça, modernist sanatın Baudelaire'den başlayan bir çizgide “kötü” ile kurduğu ilişkidir.

*Bir cehennem feneri, ironik,
Şeytan lütuflarının meşalesidir o,
Tek kurtuluş ve tek zaferdir,
Kötülük içinde bilinç!¹²⁷*

Baudelaire'in “Çaresiz” isimli şiire bakıldığında görülebilir ki, kurulu düzen içerisinde iyi olarak gösterilen kötülüğün farkına varmanın, yani kötülüğün farkına varabilen bir bilinç geliştirmenin anlamı hayati derecede önemlidir. Benjamin'e göre Baudelaire'in şiirinde bize konuşan şey, ahlaki yargının şüphe uyandıran karışıklığı değil, algının tersine çevrilmesidir.¹²⁸ Yani, denebilir ki, kurulu düzen

¹²⁶ Veysel Öztürk, “En Güzel Şiirler Kötülükten Çıkar: Türk Şiirinde Yarı Kötücülük”, *Kitaplık Sayı 103*, s.99

¹²⁷ Baudelaire'den aktaran Jean Starobinski, *Aynada Melankoli*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2007, s.42

¹²⁸ Walter Benjamin, “Baudelaire”, çev. Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston, and Harry Zohn, *The Writer of Modern Life*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, s.27

içinde beliren iyi ve kötü arasındaki geçişliliğe ve anlam karmaşasına hapsolmaktansa, bütün bu algıyı tersine çevirerek iyiye (kötüye) karşı kötülüğü kuşanır modernist sanat. Benjamin, Baudelaire’in başarısını bir başka minvalde şu şekilde ortaya koymaktadır:

Baudelaire’in dünyaya bakışını yakalayan bir resim. Dilerseniz zaman ile fotoğrafçıyı – dünyevi zamanla, şeylerin özünü fotoğraflayan bir fotoğrafçıyı– kıyaslayalım. Fotoğrafçı, dünyevi zamanın ve aygıtlarının niteliğinden ötürü, fotoğraf levhasına ancak esasın negatifini kaydetmeyi başarır. Kişi ne bu levhaları çözebilir ne de zamanın objeleri üzerine kaydettiği bu negatiflerden, şeylerin gerçekte olduğu halleriyle özlerini çıkarsayabilir. Dahası, açındırıcı madde işlevini göreceksiniz ne olduğu meçhuldür. İşte orda Baudelaire’i buluruz: fakat o da bu yaşam iksirine –gerçek resmi elde etmek için levhaları içine batırdığımız sıvıya– haiz değildir. Yine de o, muazzam gayreti sayesinde bu levhaları çözebilen yegâne kişidir. Bir tek o, özün negatifinden gerçek resme dair bir hissikablelvuku çıkarabilir. Baudelaire’in tüm şiirlerinde özün negatifi, sesini, bu hissikablelvuku sayesinde duyurur.¹²⁹

Bu alıntıda, bir fotoğrafın negatifinden bahsediliyor olması, akıllara Ece Ayhan’ı getirmektedir. Zira Ayhan’ın sıkça vurguladığı üzere “bir fotoğrafın arabı rötuşsuzdur”¹³⁰. Bu cümlemin ve bu bağlamda bir fotoğrafın arabının anlamının Ece Ayhan için ne derece önemli olduğunu tahmin etmek ise zor değil. Ayhan’ın gözünü diktiği saklı gerçeklik, yani kötülük, işte ancak bu rötuşsuz, üzeri henüz örtülmemiş, değiştirilmemiş negatif gerçekliğe bakabilen göze görünecektir. “(. . .) Şiir gerçekliğin negatifini verecek, irdelenmeden görünmeyecek olanı söyleyecektir.”¹³¹

Öztürk’ün alıntısından devam edersek eğer, modernist sanatın kötü ile kurduğu mevzubahis ilişkinin Ece Ayhan şiirinde belirişi ve işleyişi yine Öztürk’e göre şöyle seyretmektedir:

Kötülük toplumunda birey edilgendir. “Sarışınlar”ın yazdığı tarihle ve bu tarihin etrafında kurduğu İyilikle kendisini aklayan iktidar (devlet, mülkiyet), “uçsuz bucaksız kötülük dayanışması” sayesinde “döküntüler”i, “düşürülenler”i, “hal ve gidişi sıfır olanlar”ı, “yasaklananlar”ı dışta bırakır. Bu dışta bırakılanların tarihi ancak yine dışta bırakılanlar sayesinde yazılabilir. Bu yeni tarih, altını oymaya çalıştığı üst-tarihin silahını, Kötülüğü

¹²⁹ Benjamin, “Baudelaire”, s.27

¹³⁰ Ece Ayhan, *Dipyazılar: deneme*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1996, s.141

¹³¹ Oğuz Demiralp, “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004 s.226

kuşanır; “çünkü iktidarın yok sayarak, damgalayarak gösterdiği şiddetin, karşı söylemde aynı oranda çıplak bir şiddetle, karşılanması gerekir.”¹³²

Öztürk’ün alıntısında dikkate alınması gereken ikinci nokta ise alıntının başında yer alan araçsal akıl kavramıdır. Zira Öztürk’e göre, Aydınlanma düşüncesinin içinde beliren burjuva kültürünün ve ahlakının temelini oluşturan iyilik, “kendi tanımını ve bu tanımın ardından gelen tutumu aklamakta her şeyden önce bu araçsal akıldan yararlanır”. Her totaliter yapının ve düşünce biçiminin yaptığı/yapacağı gibi Aydınlanmacı anlayış da iyilik olgusunun farklı zamanlarda tekrar tekrar üretilen tarihsel bir kavram olduğunu unutturma yoluyla iyilik olgusunu aşkın bir konuma yerleştirerek toplumu tekdüzeleştirmeye çalışmaktan başka bir şey yapmıyordur.¹³³ İşte tam da bu sebeple belki, “Kötülüğü görmeden hiçbir şey yapamazsın.”¹³⁴ demektedir Ece Ayhan. Hem, Aydınlanma ve araçsal akıl eleştirisi üzerinden kötülüğü vurgulayan Adorno için, hem de bir Anadolu coğrafyasında var olagelmış tarih ve iktidar kavramları üzerinden kötülüğü tanımlayan Ece Ayhan için, mevzubahis toplumların kültürü ve ahlakının temelinde var olduğu iddia edilen iyilik kavramı, arkasına gizlenen bir örtüden başka bir şey değildir.

Ece Ayhan’ın pozitivism ve Aydınlanma eleştirisi çerçevesinde -Ayhan doğrudan böyle bir adlandırma yapmamaktadır fakat eleştirinin içeriği açıkça bu noktalara işaret eder- altını çizdiği en önemli nokta kategorize etme, tek tipleştirme ve özdeşleştirme suretiyle tekilliği yok eden bir sosyal bilim anlayışının ve dünya tahayyülünün oldukça yanıltıcı ve yanlış bir tutum olduğudur. Zira Ayhan da Adorno gibi, -bir sonraki bölümde daha detaylı inceleneceği üzere- özdeşsizliğin peşinde olan bir düşünürdür. Sıkı bir düşünür, bir “uçbeyi” olarak nitelendirdiği ve çokça etkilendiğini her fırsatta belirttiği Şerif Mardin’den bir alıntı ile başlayarak şöyle anlatır Ayhan:

(. . .) Şerif Mardin, ‘Türkiye’de şimdiye dek bir tek sosyoloji olmuştur, o da pozitivist sosyolojidir’ diyor (Yani ‘kutu psikolojisi’). İnsanın hallerini ismin halleri gibi birkaç tane sayıyorlar. (. . .) İstatistiki verilere evet dikkatle bakılmalı, ama bir genelleme yapılmamalı. Sosyoloji özellikle de pozitivist sosyoloji arkadan gelsin. İğne ile kuyu kazar gibi bakmalı

¹³² Öztürk, “En Güzel Şiirler Kötülükten Çıkar: Türk Şiirinde Yarı Kötücülük”, s.103

¹³³ Öztürk, a.g.e., s.99

¹³⁴ Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2015, s.67

insana. Borges'e sorarlar, "Kadınlar üzerine ne düşünüyorsunuz?" diye. "Hangi kadınlar" der. Sanat ayrıntıdır. Özellikle 'Sivil Şiir' daha bir ayrıntılıdır. Eee biz de biraz 'ayrıntı' değil miyiz?"¹³⁵

Başka bir yazısında, yine Şerif Mardin'den alıntılar Ayhan: "Sosyal araştırma ile sosyal reçetecilik arasındaki ayırım anlaşılammıştır. (. . .) Türkiye'deki sosyal bilimcilerin çoğu önce reçete hazırlıyor. Sonra bu reçetenin uygulanmasını mümkün kılacak yapıları arayarak, onları 'topluluk'la özdeşleştiriyor."¹³⁶ Bu özdeşleştirme meselesi ile sınıflandırma meselesi, Ayhan'ın oldukça problemlili bulduğu yöntemlerin başında gelmektedir. Yine Mardin'den alıntılanarak günlüğüne not düştüğü diğer önemli mesele ise şu cümlede kendini gösterir: "Düşüncü, insanlara, içinde yaşadıkları toplum olaylarını belirli kümeler halinde toplayıp, bunlardan kendilerine göre bir anlam çıkarmalarını sağlar." Çıkan bu anlamın da gerçekte hiçbir ilgisi yoktur, bir ilgisi olabilecekse de eğer, ancak rastlantısal bir ilişki üzerinden olabilir Ayhan'a göre.¹³⁷ Ayhan'ın bu nokta ile bağlandırılabilir ve sıkça tekrarladığı bir başka cümlesi ise Althusser'e aittir: "İnsanın temel niteliği tahmin edilemez oluşudur."¹³⁸ Ayhan'a göre, insana, onu tek bir boyuta indirgeyerek bakmak, bizi "kolay kolay düzeltilemez eksik vargılara götürebilir."¹³⁹

Böyle bir dünya tahayyülü ile hem oldukça bağlantılı olarak hem de bu çerçeveye ek olarak, Ece Ayhan'ın kötülük toplumu diyerek nitelendirdiği durumu deşmek gerekirse eğer, bu incelemenin, en temelde, birbirleri ile doğrudan bağlantılı olan iki kavram üzerinden, iktidar ve tarih/tarihyazımı kavramları üzerinden kurulduğu görülecektir. İktidar kavramı, Ece Ayhan'ı, kendi deyimiyle, "en çok sinirlendiren, en çok karşı olduğu, ölünceye kadar toprağın altına girene

¹³⁵ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.29

¹³⁶ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.167

¹³⁷ Ayhan, a.g.e., s.166

¹³⁸ Bu cümleye cevaben Mehmet Güleriyüz ise, "Sanatı açıklayan şey bu. Sanat işte buna dayanır." diyerek karşılık vermiştir Ayhan'a. (Ece Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2013 s.37)

¹³⁹ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.130

kadar karşı olacağı”¹⁴⁰ bir kavramdır. Foucault’nun iktidar analizinden oldukça etkilendiği her daim görülürdür ve bu noktadan hareketle iktidarın hükümet olarak anlaşılmasına gösterdiği tepkiyi de sık sık dile getirir Ayhan: “Herkes şu ya da bu biçimde, derece derece iktidardadır. Benim yaşadığımca ve gördüğümce ve duyduğumca masanın bir yanıla öbür yanı arasında kesinlikle bir ayrım yoktur. Ben işte bu masaya oturmuyorum o kadar. Oturmayacağım.”¹⁴¹ Ayhan’a göre iktidar, belirli bir kuruma, zümreye ait olamayacak geniş kapsamlı bir ilişkiler bütünüdür ve kendini yaşamın her alanında farklı farklı şekillerde gösterir: “Örneğin bizdeki sosyalbürokratlar her zaman iktidardadır. Hükümet olmayabilirler ama iktidardadırlar. Bütün kurumlar, bütün okullar, bütün değer yargıları.”¹⁴²

Adorno ve Horkheimer üzerinden pozitivism ve Aydınlanma eleştirisi yaparken, Bacon’ın, bilgi ve iktidar kavramlarını neredeyse eş anlamlı kullanıyor olduğuna değinmiş idik. Mustafa Günay ve Mehmet Özcan, Ayhan’ın şiirlerinde iktidar ve bilginin nasıl bir ilişki içinde belirlediğini şöyle açıklarlar: “İktidar ve bilgi, şairin dünyasında/söyleminde iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkar. Coğrafyanın dili bir iktidar diline dönüşür.”¹⁴³ İktidarın soyut kimliği bile korkutucudur Ayhan’a göre ve bu durum, bu coğrafyada, uzunca bir tarihsel sürece dayanan bir imgeye, padişahın yanında sürekli bekleyen bir cellat imgesine dayanmaktadır.¹⁴⁴ Ayhan’ın şiiri ile etik-iktidar hattında nasıl bir yere konumlanabileceğini Hasan Bülent Kahraman ise şöyle yorumlar:

Etik kavramının iktidarla doğrudan ilişkisi olduğu kuşkusuzdur. Ne var ki, bu iktidar ilişkisi bir varlık ilişkisinden çok bir yokluk ilişkisinin içinde oluşmaktadır. Bir başka deyişle etiği belirleyen iktidarın varlığı ve onunla eklemelenmek değil, onun dışında kalabilmektir. İktidar da, hiç kuşkusuz, yalnızca siyasal iktidarı değil, her türden sistematik ilişkiyi içeren bir kavramdır. Ece Ayhan’ın en geniş zamanlı bir şiir yazacağız derken dile

¹⁴⁰ Ece Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı: yazılar, söyleşiler, dipyazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993, s.149

¹⁴¹ Ayhan, *Dipyazılar*, s.142

¹⁴² Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.149

¹⁴³ Mustafa Günay, Mehmet Özcan, “Ece Ayhan’ın Şiirinde Epistemik ve Politik Boyutlar”, *Felsefe ve Edebiyat*, ed. Mustafa Günay, Ali Osman Gündoğan, Konya: Çizgi Kitabevi, 2014, s.495

¹⁴⁴ Ayhan, *Başlıbozuk Günceler*, s.174

getirmek istediği de bu türden bir açılım olsa gerekir. (. . .) Yeni bir dil ve yeni bir söylem bir mesafe almak, uzaklaşmak, üstünde bir şeyler yapılabilecek yeni bir alan kurmaktır.¹⁴⁵

“Bizim bütün tarihimizde en önemli olgular yazılmadan, yazıya geçirilmeden geçirilmiştir, neden bir toplumsal çatlak derinleştiriliyor, derinleştirilir.”¹⁴⁶ Ayhan’ın kötülük toplumu tanımının gönderme yaptığı alanın büyük bir kısmının, Selçuklu-Osmanlı-Cumhuriyet hattındaki tarihsel süreçte belirdiğini biraz yukarıda belirttik. Fakat hem düzyazılarından hem de şiirlerinden anlaşılacağı üzere, şairin zihnini en fazla meşgul eden tarihsel süreçler, kendi tabiriyle “iç içe geçmiş iki kaşığı”¹⁴⁷ andıran Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’dir. Belki daha da doğrusu, esas mesele, bu iki tarihsel sürecin tarihyazımı ile ilgilidir. Ayhan’a göre, birçok durumda birbirine oldukça yakın refleksler gösterebilen, başka bir tarihsel serüvende birbirlerinin yerine geçebilecek kadar birbirine benzeyen iki dünyaya karşılık gelir Osmanlı ve Cumhuriyet. “İmparatorluk çöker çökmez Cumhuriyet kurulmuştur, yine Osmanlı paşalarınca.”¹⁴⁸ Bu iki tarihsel süreç kendini hem birbirinden tamamen ayrı bir şekilde tanımlamaya hem de kendilerini olduklarından başka bir şekilde göstermeye devam ededursun, bu iki sürecin de yaralıları, dışta bırakılanları, ezilip geçilenleri, zulüm görenleri, şairin sürekli olarak aklını kurcalamaktadır. Ayhan’ın hem şiirlerinde hem de söyleşi ve anlatılarında, günlüklerinde, her daim bu insanların sesleri duyulmaktadır. Ece Ayhan ile birlikte “şiire ilk kez, tüm çıplaklığıyla, toplumun dışlanmış kesimleri girer. (. . .) Bize okutulan tarihte, özenle gösterilmeyen insan manzaralarıdır bunlar.”¹⁴⁹ Zira dolaşımda olan mevcut tarih yazımı içerisinde, dışta bırakılan, uçta olan, aykırı olan, zulüm gören hiçbir düşünceye, insana ve topluluğa yer verilmemektedir. Gerçekliği ve dolayısıyla da kötülüğü sorgulanmayan bu tarihten duyduğu utanç ve nefret açıkça ve ısrarla kendini belli etmektedir Ayhan’ın açıklamalarında: “Bizim tarih sahte. Yalanla

¹⁴⁵ Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri: Sivillik, Etik, Dilsel Kopuş”, *Mor Külhani* içinde, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.72

¹⁴⁶ Ayhan, *Kardeşim Akif*, s.66

¹⁴⁷ Ece Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.35

¹⁴⁸ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.183

¹⁴⁹ Orhan Kahyaoğlu, “İkinci Yeni Şiirinin Uzağında ‘Kınar Hanımın Denizleri’”, *Mor Külhani* içinde, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.97

örülmüş. Yalan çirkin bir şey.”¹⁵⁰ diyerdir düşünür en basit şekliyle. Bu sebeplerdir ki, bu coğrafyada belirli süreç veya süreçlerin eksik ve yanlış yazılmış tarihi gibi bir vurgu, akla hemen her yerde Ece Ayhan’ı getirebilir, getirir. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* kitabında, aşağıda alıntılanan paragrafın bitişinde, Ece Ayhan’ı bu bağlamda anmaktadır:

II. Bayezid devrinde, aralarında Otman Baba müritlerinin de bulunduğu Kalenderi dervişlerinin bazılarının idamına, bazılarının Anadolu’ya sürülmesine karar verilir. İsyancılar sürecektir: Yavuz Sultan Selim döneminde Bozoklu Celal Ayaklanması, Kanuni Sultan Süleyman döneminde Şah Kalender İsyanı. Bundan böyle Osmanlı’nın kuruluş koşullarını şeriat-tarikat dengesi olarak tarif eden, örneğin Osman Gazi’nin manevi önderi Şeyh Edebalı’nın Baba İlyas ile yakın ilişki içinde olan bir Vefai olduğunu, Süleymaniye Camii inşa edilirken, tariklerin tarikat odalarından kovulduğunu özenle gizleyen bir tarih yazılacaktır. Hoş geldin Ece Ayhan...

“Çok büyük (ve dar) kalabalıklar bir ince kitap görünce bile tüyleri diken diken olur. Belki de bu yüzden belleği yok bu topluluğun (. . .)”¹⁵¹ Ece Ayhan’a göre içinde yaşadığı bu kötülük topluluğunun çok önemli bir özelliği de tarih ve iktidarın iç içe geçtiği bir kavramsal eleştiri çerçevesi üzerinden de anlaşılabilirdi üzere belleksiz bir toplum oluşudur. Akif Kurtuluş’a yazdığı bir mektupta şöyle der Ayhan: “Sen mektubunda son, güzel bir şey yazmıştın, hafıza-i beşerin nisyan ile malul olduğu üzerine; bu toplumun temel bir niteliği de evet unutmaktır, belleksiz bir toplumdur hem de her anlamda. Biliyorum ben bir başıma bellek yaratamam, ama sergilemeyi sürdüreceğim içyüzleri.”¹⁵² Bu noktada Tanıl Bora’nın, Arapça bir kelime olan *nisyan* kelimesinin Kur’an lügatında bir zaaf olarak tanımlandığını, “insanın kendine emanet edileni terk etmesi” anlamına geldiğini belirttiği bir yazısını hatırlamak mümkün.¹⁵³

“Düztarih özel deyimini; geçmiş olguları, olayları ve oluşları pek de kurcalamadan, (iktidarların dışında kalınmayarak) irdelemeden ve (otopsi yapar

¹⁵⁰ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.150

¹⁵¹ Ayhan, *Başbozuk Günceler*, s.177

¹⁵² Ayhan, *Kardeşim Akif*, s.46

¹⁵³ Tanıl Bora, “Hafıza Emeği”, *Birikim Dergisi*, Web., Son Erişim: Mayıs, 2018:

<http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8841/hafiza-emeği#.Ws-FxWaB31I>

gibi neşterle) deşmeden olup bitenlere bakmaktır”¹⁵⁴ Ayhan’a göre. Tarih, Ayhan’ın “uslu coğrafya”¹⁵⁵ olarak tanımladığı bu coğrafyada, hep iktidar gücünü elinde tutanlar tarafından, kendi deyimiyle ise “sarışınlar” tarafından yazılmıştır ve denetlenmiştir. Ece Ayhan’ın bu yaklaşımı, şiirinin karşısında takınılan acımasız, kabul etmez, saldırgan tavrı da açıklamaktadır:

(. . .) kurnazlıklarıyla ünlü eleştirciler Tarih’e, Gerçek’e ve Belgelere bütün bütüne aykırı düşerek bunları belirtmezler ve bunların göz göre göre gözden kaçırılmasını isterler. Hem çok boyutlu, hem çok düzlemli bir şiir olayına bile kendi Ortodoks (Sünni) mika gözlüklerinden bakacaklardır. İşte benim (ve başka bir düzlemde de Şerif Mardin’in) ‘grubun içinden konuşmak’ dediğim giderek marazi bir biçimde ilginç bir yanılısamaya kadar vardırılan büyük yanılı ve tarihsel yanlışlık budur.¹⁵⁶

Toplumun kurulu düzeni, yani radikal anlamda kötü olan bir ilişkiler bütünü, kendini “iyilik” kisvesi altında gösteren kötü bir yer olarak sürmeye devam ettikçe, sanata düşen, muhalif konumu, özerkliği ve toplumsallığından hareketle, tabiri caizse bir perdenin ardında gizlenen bu kötülüğü gözler önüne sermek olmalıdır. Şiirin şiirde kalmaması gerektiğini, şiirin felsefe ile, sosyoloji ile, tarih ile kurduğu, kurması gereken ilişkiyi her zaman vurgulayan¹⁵⁷ Ayhan’a göre, modern şiirde halkın bütün acısı yatmaktadır, yatabilmektedir.¹⁵⁸ Ve bu acı, gözlerden saklanan bir acıdır. Adorno’ya göre de düşüncenin sanat ile kurabileceği ilişki, düşüncenin, gözlerden saklanan bir gerçekliğin sözcüsü olabildiği ölçüde gerçekleşebilmektedir:

Şayet düşüncenin sanatla herhangi bir ilişki kurması mümkünse, bu ilişki ancak gerçeklikteki bir şeye; kurumların ve sahte ihtiyaçların etkileşimi sonucu çekilen perdenin ardındaki, nesnel olarak sanatı talep eden, bu perdenin gizlediği şeyleri dile getiren türden bir sanatı talep eden bir şeye dayanarak kurulabilir.¹⁵⁹

Bu sebeplerle, bir tersine çevirme edimi, Ayhan’ın şiirlerinde belki de kendini en çok hissettiren dürtüdür. Bu noktada, Ayhan’ın tersine çevirme edimine örnek olarak okunabilecek bir şiiri olan *Padişah ile Aslan* şiirine bakılabilir. Şiir şu dize

¹⁵⁴ Ece Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı: Dipyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2002, s.46

¹⁵⁵ Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.32

¹⁵⁶ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.24

¹⁵⁷ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.41

¹⁵⁸ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.148

¹⁵⁹ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.18

ile başlar:

1. *Perdelersizdir, kalıp sabunlarsızdır; uzamış pencereleri düşünüyorum. Düşünüyoruz tarihte karaşın.*

Herhalde dikkatimizi çeken ilk şey, dilbilgisinde yaptığı değişiklikler ve kullandığı “karaşın” sözcüğü oluyor bu dizede. “Ece Ayhan’ın Padişah ile Aslan Şiiri’nde Osmanlı Tarihine Muhalefet Aracı Olarak Dilin Kullanımı” adlı makalesinde Muhammed Hüküm, bu sözcüğü şöyle açıklar:

‘Karaşın’ sözcüğü Ece Ayhan’ın dil evrenindeki alışılmadık bağdaştırmalardan en dikkat çekeni ve çok kullanılanıdır. Farklı şiirlerde kullanılan sözcük, Osmanlı’nın, Cumhuriyet’in, resmi tarihin tamamen karşısında kendini konumlandıran Ayhan’ın “sarışın” sözcüğüne alternatifidir. Ayhan, şiirlerinde sistemden kopup “tabiat”a karışmış insanı, gerçek insan olarak betimler. Onun için sisteme adapte olmak bir nevi ölümdür. Tüm sistemleri ve buna bağlı olarak oluşan tüm düşünce tarzlarını “sarışın” olarak niteleyen ve küçümseyen Ece Ayhan; gerçek şairi (tarihçiyi ve insanı) ise “karaşın” olarak niteler ve yüceltir.”¹⁶⁰

Şiir şöyle devam eder:

2. *Çınarlar geceleri büyür. Osuruk ağaçları gündüzleri küçülür bir kent. Çok eski adıyla İstanbul.*
3. *Ve Topkapı Sarayı. Sarayburnu-Gülhane-Cankurtaran arasındaymış yüksekte. Sultanahmet’ten gidiliyordur.*
4. *(Benim uydurduğum) Girit taşları ile güzel döşenmiş bir avludur. İşte orada bir aslanhane varmış.*
5. *Bir insan takviminde, 19. Yüzyıl, bir padişah bir aslanla arkadaşlığı iletmiş iletir.*
6. *Aslan kafesinden çıkartılır, padişah pençeleri arkasında, ikisi bir aşağı, bir yukarı dolaşırlarmış.*

Hüküm, Ayhan’ın bu dizelerle gönderme yaptığı hikâyeden bahseder:

“Şiirin bu bölümü Ece Ayhan’ın nefretini çekinmeden yönelttiği Osmanlı tarihine bir göndermedir. İ. Habip Sevük’ün yapıtında şöyle bir bölüm yer almaktadır: “Topkapı sarayının geniş avlularındayız. Sinan Paşa köşkünün üst taraflarındaki açıklığa ‘Gülhane meydanı’ deniyor. Orada bir aslanhane vardır. Bilâhare Abdülaziz ihtiyar bir aslanla dostluğu artırarak zincirsiz ve korkusuz beraber dolaşmış. ‘Gözlüklü Reşid Paşa’ denen büyük adam yazdığı ‘Hattı hümayun’u işte bu aslanhanenin önünde okuyacaktır.” (Aktaran, Kul,2012).¹⁶¹

¹⁶⁰ Muhammed Hüküm, “Ece Ayhan’ın Padişah ile Aslan Şiiri’nde Osmanlı Tarihine Muhalefet Aracı Olarak Dilin Kullanımı”, *Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:1, Sayı:1, 2014, s.57*

¹⁶¹ Hüküm, a.g.e., s.58

Hüküm'e göre ve şiiri okuyunca da açıkça görülen bir şekilde, hikayede gücü ve cesaretine gönderme yapılan padişah, Ayhan'ın şiirinde “*padişah, pençeleri arkasında*” ifadesi ile, zalimlik göstergesi olarak ifade edilen pençe imgesi ile anılır. İktidara yakıştırılan bu zalimlik şüphesiz Ayhan'ın bilinçli yaptığı bir tercihtir. Hüküm, şöyle devam eder: “Bu biçimde iktidarın yeryüzündeki ve “tabiattaki” bütün güçlerden daha tehlikeli bir zulüm aracı olduğunu ifade etmeye çalışır. Ona göre Aslan'ın pençeleri bir zulüm aracı değildir. Çünkü pençe aslanın bir parçasıdır. Fakat padişahın gücü kendinden menkul değildir. Makamının ona kazandırdığı doğal olmayan bir güçtür.”¹⁶²

7. “*Cesaretli padişah, zincirsiz aslan*” diyor yazmış sapsarı kesildiği belli bir vakanüvis.
8. *Kara gözümde ve de kara gerçekte; cesaretli aslandır! Padişah zincirsiz!*

7. ve 8. dizeleri ise şöyle yorumlar Hüküm:

“Yedinci dizede yine muhalifliğin yükü dilin üzerine yüklenmiştir. Daha önceden belirlediğimiz gibi “sarışın” sözcüğü Ece Ayhan'ın sözlüğünde yandaş, korkak, gerçekleri çarpıtıcı, zengin, iktidarın kölesi gibi anlamlar yüklenir. Normal şartlarda “kara/karaşın” sözcüğünün zıddı olarak kullanılması gereken sözcük beyaz iken Ayhan'ın kullandığı “sarı/sarışın” sözcükleri dili bozup yeniden anlamlandırmanın bir örneğidir. Bu kullanımı tek şiirde değil bütün şiirine uygulaması kendi içinde şiirin tutarlılığına ve bağlamsal olarak anlamlandırılmasına olanak tanır.”¹⁶³

“Son dizede resmi tarihin şiirdeki kullanımı ile “sapsarı kesildiği belli bir vakanüvis”in söyledikleri tam anlamı ile tersyüz edilmiştir. Bu, cümle içindeki kelimelerin yerinin, bağlamının değiştirilmesi ile elde edilen yargı, resmi tarih karşısında önerilen ve Ayhan şiirinin dayattığı bir tavidir. “Kara sözcüğünün Ayhan şiirinde kazandığı gerçek, halkçı ve samimi anlamı vurucu dizinin anlaşılmasında bir açar sözdür. Cesaretli olanın padişah değil de Aslan olması iktidarın “tabiat” karşısında kullanabileceği orantısız gücün göstergesi olarak kullanılmıştır.”¹⁶⁴

Hüküm makalesinde, Ayhan'ın bir başka şiirindeki kelime oyunundan da bahseder. *Vedhaların Birinde* adlı şiirine de “*Kumarcı Musa*” diye bir tamlama ile başlayan Ayhan, bir peygamberin adının önüne kumarcı sıfatını getirerek, alışlageldik bilgimizi ters yüz etmektedir.

¹⁶² A.g.e., s.58

¹⁶³ A.g.e., s.59

¹⁶⁴ A.g.e., s.59

Ece Ayhan'ın basitçe toplumsal sorunlara değindiğini söylemenin onu Tevfik Fikret'le karıştırmak olacağını belirten Koçak, “saldırıyor, gömüyor, bulaşıyor, belki çarpıtıyor ama herhalde değinmiyordur.” diyerek kurar Ayhan'ın şiirinin toplumsal olan ile ilişkisini. “Devlet ve Tabiat'ın toplum sorunlarına değinip değinmediğini saptamaktan daha önemlisi, toplumsal sorunun Ece'nin bütün yapıtına değmiş ve onu belirlemiş olduğunu görmektir bence.”¹⁶⁵

Bütün bu söylenenler ile birlikte bakıldığında, olanın olduğu gibi görülmediği bir düzen içerisinde gerçeği söylemeye çalışan bir sestir Ece Ayhan'ın şiiri ve yazıları. Şöyle der Ece Ayhan: “Sorunlar, sorunlar... Niçin deşilmiyor, deşilmez? (. . .) Belki de gerçeğin, gerçeklerin gözleri kör etmesinden ya da en azından kamaştırmasından çekiniyorlar. İşte böyle böyle kötülük toplumuna varıyoruz, vardık.”¹⁶⁶ Ayhan'a göre, gerçeği göremeyen, ama en önemlisi görmek istemeyen veya görmeye tenezzül etmeyen bir insan varoluşunun varabileceği nihai yer kötülüktür. Bu sebeple, örneğin, Osmanlı döneminde Bayrami Melamilerine zulmeden kimselerin soyunun bugün hala kalıtsal anlamda devam etmesi değil de bu zulüm geçmişini sorgulamayan bir soyun varlığını sürdürmeye devam etmesi rahatsız eder Ece Ayhan'ı:

“Anlaşıyor ki, Bayrami Melamileri üzerinde tam bir terör havası estirilmiş. (Yakın geçmişte, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında terör ve kıyım yapanların, işleyenlerin çocukları, torunları, gelinleri, damatları, yeğenleri... içimizde yaşıyorlar. Yaşamasına yaşasınlar da, benim dikkatimi çeken onların babalarının, dedelerinin hayranı oluşlarıdır. (. . .) Bunun bir anlamı var bugün.”¹⁶⁷

“Kısacası Türkiye'de bugün bütün sanatlarda hinoğluhince ‘sanat şahsi ve muhteremdir’ depolitizasyonu yaşanırken ‘Yılmaz Güney Olayı’ gibi olgular ve gerçekler bana çok önemli geliyor.”¹⁶⁸ Kötülük toplumunda sanatın, “şahsi ve muhterem” olarak tanımlanması, tam da buraya kadar bahsi geçen sebepler yüzünden, bir depolitizasyon sürecinin hem koşulu hem de sonucu olarak kolayca

¹⁶⁵ Orhan Koçak, “Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim: Ece Ayhan'ın Şiirinde Dil ve Bağlam”, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.274

¹⁶⁶ Ayhan, *Başbozuk Günceler*, s.129

¹⁶⁷ Ayhan, a.g.e., s.135

¹⁶⁸ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.110

benimsenmektedir Ayhan'a göre. "Cumhuriyet günlerinin eski (ve yeni) şiirinde bile insanın, insanların çektikleri es geçilmiştir, geçiliyor, nedeni bilinir bir nedenle."¹⁶⁹ İktidarla şiirin bağdaşmayacağını düşünmesi, sivil şiirin resmi kültürde yer alamayacağını belirtmesi, iktidar şairlerindense Türk şiirinin en sıkı şairlerinden biri olarak ve "cumhuriyetle yaralı" bir insan olarak nitelendirdiği Cemal Süreya gibi şairleri tercih etmesi en başta bu sebeptir Ayhan'ın.¹⁷⁰

Gördüğünü ve düşündüğünü dile getirmeyi haklılığın inadı ile sürdüren bir şair ve düşünür olarak Ece Ayhan, kendisini "sarışın" Osmanlı Tarihi'nin karşısında yer alan "Karaşın" Anadolu tarihine ait hisseder ve bu tarihin içinden konuşur. Böylesi bir "direniş" konumuna varabilmenin ilk ve olmazsa olmaz koşulu ise marjinallikten, "uçbeylik"ten, sınırdan olmaktan geçmektedir. "Ben şu kadar yıldır "sınırdalık"la uğraşırım ve sınır çarpışmaları yaparım"¹⁷¹ diyen Ayhan, kendisiyle yapılan kimi söyleşi ve sohbetlerde marjinallikten bahsedildiğinde şu örneği verir:

Ricardo'nun bir rant kuramı vardır. Kasabadan en uzakta bulunan son tarlanın ürünü o ürünün piyasadaki fiyatını belirler. Düşünce de, resim de, şiir de... Böyledir ve bence çemberin en ucunda olunmalıdır. (. . .) Bence bir şeyler yapılmak isteniyorsa 'sınır çarpışmaları' ya da marjinallik göze alınmalıdır.¹⁷²

"Ayıklayarak, budayarak, yıkarak, buruşturarak yazılan bir tarih"¹⁷³ karşı herhangi bir aykırı söz söylemek isteyen insanın, sanatçının, verili tarih anlatısının içinde kalarak ve bu tarihin iktidarı ile yan yana yürüyerek hiçbir söz söyleyemeyeceği aşıkardır. Öte yandan, Ayhan'ın yukarıdaki alıntıda bir benzerlik kurduğu rant kuramı üzerinden düşünürsek, marjinal olanın, toplum nezdinde belirleyici ve dönüştürücü bir güç de elde edebileceğini görmekteyizdir ve bu, mevzubahis çabanın önemini oldukça iyi anlatan bir vurgudur. Fakat tabii bu noktada kişinin, Hamletvari bir deliliği de göze alması gerekebilmektedir ve tabii belki de tamamen yalnız kalmayı: "Hamlet hakkını aramak ve tüyler ürpertici bir gerçeği anlamak

¹⁶⁹ Ece Ayhan, *Sivil Denemeler Kara*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2014, s.70

¹⁷⁰ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.44

¹⁷¹ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.32

¹⁷² Ayhan, a.g.e., s.35

¹⁷³ Ayhan, *Dipyazılar*, s.10

uğruna kendini deliymiş gibi gösterebilir, gösterir. Gerçek’i ya da Gerçeklik’i aramanın, bence, ancak ve yalnız bir yoludur bu.”¹⁷⁴ Ayhan, marjinal olmanın zorluğunu şöyle anlatır:

Masaların dışında kolayca yaşanır sanıyorlar. En zoru, bu masaları daha en başta reddetmek ve yapayalnız kalmak. Acının, hayatın kazanması için bir düşüncede. Yok olacak her şeye yeniden başlamak. Ne adına? Tarihteki hırsızları, gelecek yağmacılarını, durdurmak adına. Her türlü mülkiyetten hoşlanmadığım gibi yazının mülkiyetinden de hoşlanmıyorum. Korkuyla yaklaşmadıkça hayata anlaşılmaz kılar her şey kendini. Elbette sınır çarpışmaları gerekiyor. Yoksa ölürüz. Yeni korkuyla geliyor. Gerçek adına yüzümüzün biçimi değişsin. (. . .) Bir yerden başlamalı bu karaşın cumhuriyeti de anlatmaya. Ama bu kötülük toplumunda her şey unutulur, ölüm bile.¹⁷⁵

Ali Çakmak, marjinalliği başından beri göze aldığını belirten Ayhan’ı, şairin kendisinin de sıkça anlattığı bir anısına değinerek, şu sözlerle anar: “O kadar da kolay değildir başıbozuk bir Türkçeyle ve sivil bir şiir yazmak, ardında İsmet Paşa’nın ve bütün paşaların çocuklarının gözü önünde, Dolmabahçe’de denize ‘sivil’ vaziyette girmeyi göze alan bir tarih vardır.”¹⁷⁶

Marjinal olmak; sınırdaki olmak, hiçbir gruba ait olmadan konuşmak ve eylemek, adlandırılmayan ve dolayısıyla denetlenemeyen bir durum olarak, bu dünya üzerinde herhangi bir kimliğe, bir gruba ait olmamak suretiyle de var olunabileceğinin kanıtıdır bir bakıma. Zeynep Sayın, Osmanlı’daki zındık, mühlid ve Rafizilerin çektiği zulümlere değinirken, Osmanlı’nın genel tutumunu şöyle açıklar: “Nitekim Osmanlı’da merkezi yönetim, girdiği her siyasal bunalımla biraz daha katılmış ve daralmış, imparatorluğun dört bir yanında “sıkı ve amansız” bir “zındık, mühlid ve rafizi takibatı” başlatmıştır. Kimliklendirdiğinde hoş görebilen, kimliklendiremediğinde cezalandıran bir babayasada tekilliklere, başıbozuklara, marjinallere yer olmayacaktır.”¹⁷⁷ Agamben ise, kimliklenmiş bireyler yerine tekilliklerden oluşan bir cemaat fikrinin peşine düşerek kaleme aldığı kitabında, Çin’in Tienanmen Meydanı’nda 1989 yılında gerçekleştirilen kitlesel gösterilere

¹⁷⁴ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.24

¹⁷⁵ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.186

¹⁷⁶ Ali Çakmak, “Bir Çocuğun Yüreğindeki Eğrilik”, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.308

¹⁷⁷ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul: Metis Yay., 2018, s.82

atıfta bulunarak yazdığı bir bölümde, devletin, kimliklendiremediği hiçbir oluşumu kabul edemeyecek bir yaklaşıma sahip olduğunu şu şekilde dile getirir:

Aslında son tahlilde devlet her türlü kimlik talebini tanıyabilir (günümüzde devlet ve terörizm arasındaki ilişkiler tarihi bu durumun dokunaklı bir teyididir) -hatta kendi içinde devlete özgü bir kimlik talebini bile tanıyabilir ama tekilliklerin bir kimlik talebinde bulunmadan oluşturduğu ortaklığa, temsil edilebilir bir aidiyet koşulu olmadan ortak-aidiyet oluşturan insanlara (üstelik bu sıradan bir önvarsayım biçiminde bile olsa) hiçbir şekilde tahammül edemez. (. . .) Devlet için önemli olan olduğu haliyle tekillik değildir, sadece tekilliğin herhangi bir kimliğe dahil edilmesidir (ama *herhangi*'nin tam da bu haliyle yeni bir kimliği olmadan ele alınması işte bu devletin uzlaşmaya yanaşmayacağı bir tehdittir).¹⁷⁸

Zeynep Sayın da Agamben'in alıntısında geçen bu meseleye benzer olarak, Gezi hareketi süresince ortaya çıkan bir slogan olan *kahrolsun bağzı şeyler* cümlesini şu şekilde ele alır:

Örneğin “Kahrolsun Faşizm” ya da “Kahrolsun Kapitalizm” gibi sloganlarla simgesel dili yeniden üretmek yerine gerçek tutkusunun ve ahlakının bütün diğer imgeleri gibi siyasal bir yıkıcılığa sahip olan bir “bağzı”: Hristiyanlığı, Museviliği, Rumluğu, Ermeniliği vb. kimlik siyaseti içinde kabul edip tebası kılan Osmanlının da günümüz Türkiye'sinin de kabul edemediği kimliksizlik... “Kahrolsun Faşizm” yerine “Bağzı” yazdığı, kahrolacak şeyi bile muğlak bir makamsızlıkta bıraktığı için kendi tanımlanamayan bağzılığını ele veren ayniyetsizlik.¹⁷⁹

Tam bu noktada Ayhan'ın günlüklerinde yer alan bir cümlesini hatırlamak mümkün: “Ortada bir anıt vardır, ‘hiçbir şey adına dikilmemiş’ (. . .) bu heykel özgürdür (. . .) gelecektekilerin adınadır.”

Ayhan'a göre, kendi deyimiyle Sivil Şiir'e kadar, Türk şiirinde “sınır çarpışması” gerçekleştirmiş hiçbir şair yoktur. “Bu toplum, bu durumuyla sanata karşı görevini yapıyor mu? (. . .) Belirli bir konuda duyduğun ve gördüğün ya da yaşadığın gerçekleri söylemeyeceksin, (. . .) alttan alacaksın okura karşı, bu düzenin seçimlerindeki aday/seçmen ilişkileri gibi, öyle mi?”¹⁸⁰ Necmiye Alpay'ın belirttiği üzere, Ece Ayhan şiirini “görmezden gelmeye karşı bir savaş” olarak tanımlamak

¹⁷⁸ Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yay., 2012, s.111

¹⁷⁹ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, s.76

¹⁸⁰ Ayhan, *Dipyazılar*, s.85

mümkündür. “Gerçekliğin, tarihsel gerçekliğin, en sivri olan, bu nedenle hep kaçılıp her yöntemle üstü örtülmeye çalışan yanlarını ısrarla öne çıkarmak.”¹⁸¹ Şairin, “Meçhul Öğrenci Anıtı” adlı şiirinin ilk kelimeleri ile, okura “Buraya bakın” diyerek seslenmesi, görmezden gelmeye karşı verdiği savaşı örnekler niteliktedir. Devlet dersinde öldürülen çocuklar görmezden gelinmeye devam edile dursun, Ayhan onların var olduğunu ve ne koşullar altında yok edildiklerini söylemekten geri durmayacaktır:

*Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında
Bir teneffüs daha yaşasaydı
Tabiatın tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür
Devlet dersinde öldürülmüştür.*

*Devletin ve tabiatın ortak ve yanlış sorusu şuydu:
-Maveraiñnehir nereye dökülür?
En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:
-Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine!dir*

*Bu ölümü de bastırmak için boynuna mekik oyalı mor
Bir yazma bağlayan eski eskici babası yazmıştır:
Yani ki onu oyuncakları olduğuna inandırmıştım*

*O günden böyle asker kaputu giyip gizli bir geyik
Yavrusunu emziren gece çamaşırcısı anası yazdırmıştır:
Ah ki oğlumun emeğini eline verdiler*

*Arkadaşları zakkumlarla örmüşlerdir şu şiiri:
Aldırma 128! İntiharın parasız yatılı küçük zabıt okullarında
Her çocuğun kalbinde kendinden daha büyük bir çocuk vardır
Bütün sınıf sana çocuk bayramlarında zarfsız kuşlar gönderecek*

Alain Badiou “hakikati söyleme etiği”ni tartıştığı kitabında hakikati şu şekilde ele almaktadır:

Esasen, bir hakikat, olaysal eklentinin durum içinde izlediği maddi güzergahtır. Yani içkin bir kopuştur. “İçkin”dir, çünkü hakikat başka bir yerde değil durumun içinde ortaya çıkar - bir hakikatler cenneti yoktur. “Kopuş”tur, çünkü hakikat-sürecini teşvik eden şey -olay- durumun egemen diline ve yerleşik bilgilerine göre hiçbir anlam taşımaz. Demek ki bir hakikat-sürecinin durumun kurumsallaşmış bilgilerinden farklı cinste olduğunu

¹⁸¹ Necmiye Alpay, “Bildirgesi ‘Yort Savul’, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.245

söyleyebiliriz. Ya da -Lacan'ın bir tabirini kullanacak olursak- bu bilgilerde bir “delik” (trouée) açtığımızı söyleyebiliriz.¹⁸²

Badiou'nun, hakikat-sürecini teşvik eden şeyin hakikati yaratan durumun egemen diline ve yerleşik bilgilerine göre hiçbir anlam taşımadığını belirtmesi ve bu anlamda bir “kopuş” olarak da ele alınabileceğini belirtmesi, bu yazıda da tartışılan meseleye oldukça hizmet eden bir açıklamadır. Zira bu kopuş hem Adorno'da hem de Ayhan'da, -Ece Ayhan'ın şiiri üzerinden bir sonraki bölümde daha detaylı inceleneceği üzere- geleneksel estetik formları alt üst etmek ve verili dilden kopmak anlamına bürünmektedir. Ayhan'ın haklılığın inadı olarak nitelediği bu “gerçekte ısrar” tutumunu, Badiou'nun bir sadakat olarak incelediğini görmek önemlidir. Ayhan'ın bitmez ısrarını idrak edebilmek için birçok sözüne değinmek mümkündür fakat burada tek bir alıntı ile yetinelim:

İsa'dan önce Roma İmparatorluğu'nda bir senatör var, düşman bildiği Kartaca'ya çok kızıyor, senatodaki her konuşmasını, ele alınan konu ne olursa olsun ‘Kartaca yıkılmalıdır’ diyerek bağlıyor. Ben de onun gibi miyim acaba? Mr. Hyde'lığı ve Mr. Hyde'ları, sırtlanları durmadan kovalıyorum! Evet, kim ne derse kesin, bence, küçük bir ‘kötülük dayanışması’ bile su içtiği yere dek kovalanmalıdır!¹⁸³

Denebilir ki, Ece Ayhan, kendi inandığına, gerçek arayışına ve kötülüğü savuşturma çabasına ömrü boyunca sadık kalmış bir “etikçi”dir her şeyden önce. Badiou etik çabayı şu şekilde açıklamaktadır:

Hakikatler etiği -“biri”ne, yani bize tutarlılık kazandırmaya yarayan ve kendi hayvani sebatı içinde, bir hakikat öznesinin zamandışı sebatını da ayakta tutmayı başaran etik- bir hakikat sürecine fiilen ve inatçı bir biçimde dahil olma yoluyla, aynı zamanda Kötü'yü savuşturmaya çalışan etikdir.¹⁸⁴

Ece Ayhan'ın, alçakgönüllü bir tavırla, “Etikçi olmak isterdim elbet. Ama haddim değil.”¹⁸⁵ demesini görmezden gelerek, Badiou aracılığıyla sadakatının hakkını vermek gerekiyor. Akif Kurtuluş ise, bu mesele ile bağdaştırılabilecek bir biçimde, şu sözler ile anıyor Ece Ayhan'ı: “Unutmuyarak var olmanın peşinde

¹⁸² Alain Badiou, *Etik: kötülük kavrayışı üzerine bir deneme*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay., 2004, s.52

¹⁸³ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.34

¹⁸⁴ Badiou, *Etik*, s.92

¹⁸⁵ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.33

koşmuş bir Ayhan Ağabey imgesi var bende. Onun geçmişe yaptığı her yolculuk, bir bakıma kazı çalışmasıdır. Kötülüğü bulmak, deşifre etmek için yaptığı çalışma... (. . .) inatla ve ısrarla kötülüğün üstüne gitti.”¹⁸⁶

2.2.Kötülük Toplumunda Bir Hakikat Estetiği: Ece Ayhan Şiiri

*Kısacası yepyeni bir sözdizimi ve yepyeni bir dilbilgisi;
yani adeta bir devrim!*¹⁸⁷

Bir önceki bölümde de bahsedildiği üzere, bir toplumda var olan ve kabul görmüş bir tarihsel anlatıya karşı gelebilmek, gözlerden saklandığı iddia edilen bir gerçeğin peşine düşebilmek için şüphesiz ki marjinal olmak, yalnızlığı göze almak ve bir gerçek arayışı ile yanıp tutuşmak gerekmektedir. Zira mevzubahis bir tarihsel anlatı, bütün bir topluluk üzerinde hem kurucu ve düzenleyici hem denetleyen hem de gizleyen ve unutturan bir işlev görmekte iken, bütün bu süreçte aslında bir öznellik de inşa etmektedir. Foucault’cu bir bakış açısından incelendiğinde bir özneleştirme süreci olarak da okunabilecek bu durum, en nihayetinde mümkün eylemler alanının sınırlandığı, verili bir çeşit düşünme, hissetme ve davranma biçimlerinin dayatıldığı, bütün bu müdahalenin ise verili bir söylem/dil içinde kurgulandığı bir stratejiye karşılık gelir. Ece Ayhan’ın hem kurulu dilbilgisi ve sözdizimi ile olan derdini hem de insan sözcüğünü bir fiil olarak gördüğünü ve bu fiili bütün zamanlarda çekmeye çalıştığını belirttiğini¹⁸⁸ düşündüğümüzde, Ayhan’ın dilin, dolayısıyla da doğrudan ve kaçınılmaz bir bağlantı ile de özneliğin sınırlarında bir mücadele verdiğinden bahsetmek mümkündür. Zeynep Sayın’ın, Lyotard’ın “Büyük Anlatı”sını tanımlarken kullandığı bir cümlesini hatırlarsak eğer, meselenin sanatta kendini gösterebilecek bir biçimsel muhalefet ile kurduğu bağ da aralanmaktadır: “grameriyle, sözdizimiyle kurduğu iletişim, her bir tekiliği kendi dilbilgisine, kendi imla kurallarına, kendi noktalama işaretlerine zorladığı için aslında iletişimsizliktir.”¹⁸⁹ Kahraman ise, Ece Ayhan şiirinde beliren etik-dil

¹⁸⁶ Ayhan, *Kardeşim Akif*, s.130-131

¹⁸⁷ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.95

¹⁸⁸ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.133

¹⁸⁹ Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, s.82

ilişkinini, felsefi bir söylem olarak etik'i, kendi başına *meta-linguistic* bir konuma yerleştirerek kurar.¹⁹⁰ Bu açıklamalar ile birlikte, Ece Ayhan'ın, biçimsel bir muhalefetin, yeni bir sözdiziminin, "atalarını taşımayan sözcüklerin"¹⁹¹ peşine düşmesi anlam kazanmaktadır.

1957 yılında *Pazar Postası*'nda yayınlanan "İkinci Yeni Akımı Soruşturması" başlıklı yazısında, İkinci Yeni'nin yapmak istediklerini şu şekilde aktarır Ece Ayhan:

İkinci cepheyi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri (sözcük) özdeğinden (içerik) kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek (. . .)¹⁹²

Tabii, "İkinci Yeni" akımının adı ve birçok şairi böyle bir başlık altında toplama eğilimi de Ayhan için oldukça tartışmalı bir konudur:

İkinci Yeni'nin şimdiye kadar bir çeşit tanımlanamazlıkla eş anlamlı kalışının da belirttiği gibi, bir akım kimliğinden uzaklığı biliniyor artık sanırım. Bunun, şimdiler Fransız sinemasındaki Yeni Dalga gibi bir güzel örneği de var. (. . .) Bu dalgadan sayılan ozanların; adlarının, kişiliklerinin, özelliklerinin birer birer saptanması daha yerinde, doğru ve anlamlı olur.¹⁹³

Ayhan, sık sık, atonal bir devrim gerçekleştirdiğini düşündüğü bu şiir hareketine "Sıkı Şiir" demek istediğini belirtir. "Ben Parasız Yatılılar'ın çıkardığı ve Negatif gerçeklikler ve Atonallikler üzerinde iş işleyen ve sahici bir Sivil Şiir serüveni yaşayan İkinci Yeni'ye özel olarak Sıkı Şiir diyorum."¹⁹⁴ Ayhan, Sıkı Şair olarak nitelendirdiği şairlerin varlıklarının önemini de hatırlatmaktan geri durmaz:

Alabildiğine (ya da olabildiğince) nesnel olarak belirtiyorum; Anadolu'yu baştan başa geçen ve toplumsal anlamda büyük bir bozukluğu deyimleyen bir çatlak varken; şu geçen kırk yıl içinde, şiire, dile, düşünceye, toplumun gelişmesine katkıda koşelerinden bir

¹⁹⁰ Kahraman, "Ece Ayhan Şiiri", s.73

¹⁹¹ Ayhan, *Dipyazılar*, s.77

¹⁹² Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.11-12

¹⁹³ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.80

¹⁹⁴ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.165

katkıda bulunmuş olduklarından ya da bulduklarından ötürü benim ilgimi çeken şairler olmuştur oldu...¹⁹⁵

Ece Ayhan için, Sıkı Şiir, etkilendiği birçok kaynak ile birlikte gelmesi kaçınılmaz bir harekettir. Ayhan'ın, “Şiirle yaşamın içiçeliği, ikisinin de birbirlerine taşıdıkları, birlikte külhanda küller içinde, ‘bir gömlek içinde uydukları’ düşünülmez.”¹⁹⁶ diyedir yakınmasından veya “Tarihle şiir en azından birbiriyle bakışımıdır.”¹⁹⁷ demesinden de anlaşılacağı üzere şiirin, tarihten ve yaşamın birçok veçhesinden etkilenmemesi ve değişmemesi imkansızdır. Konur Ertop ile gerçekleşen bir söyleşide, Ertop'un Ayhan'a mısradan uzaklaşma sebebini sormasına yanıt olarak şöyle der Ece Ayhan: “Sanat hayatı zorluyor zorlar. İşçi olayları, kentlerin gecekondularla sarılması (bizim köylü çarpışmalarımız bunlar) yasaları hızla aşıyor. Marxçı dünyadaki bölünmeler, öğrenci olayları, genel çerçevelerin dışına taşmalar... oluyor. Şiir de zorlanacak doğallıkla. Şiirin de başka şeyleri zorlaması için.”¹⁹⁸ Her zaman ve her anlamda kendini muhalefette konumlandıran Sıkı Şiir'in etkilendiği kaynaklar ise Ayhan tarafından şöyle aktarılır:

(...) Helikon; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Faruk Güvenç, Üner Birkan, ‘mobil’ yontuları, atonal müzik, 12 ton müziği, Arnold Schönberg, Alban Berg, Wozzeck, Anton von Webern, Bagateller, Stravinski, Bartok, Richard Strauss, Hindemith, Mahler; Bunuel, Visconti, Yeni Dalga, Cahiers du Cinema, A. Resnais, Godard, L. Malle Truffaut, R. Enrico, Marcel Camus, J.Rouch; bir anlamda karikatürde Kafka'nın karşılığı Chas Addams; Kleist'in Michael Kohlhaas'ı -dünyada en beğendiğim anlatı, ‘kronik’-, Kandinsky, Miro, Klee; Lautremont (Türkçe'ye ilk kez 1952'de Sait Faik çevirmiştir; ‘Erselik’)¹⁹⁹

Bu kaynakların her birini teker teker ele almak oldukça uzun bir çalışmanın ürünü olabilir, fakat Adorno ile bağlantısı ve etkisinin merkeziliği nedeniyle atonal müzik, Sıkı Şiir çerçevesinde ilk elden incelenmeye değerdir. Ayhan'ın “atonal bir devrim” olarak da nitelediği bu atonal tavrı Turgay Özen şöyle aktarır:

¹⁹⁵ Ayhan, *Dıpyazular*, s.58

¹⁹⁶ Ayhan, a.g.e., s.110

¹⁹⁷ A.g.e., s.112

¹⁹⁸ A.g.e., s.79

¹⁹⁹ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.17

Ton dışılık. Bugüne kadar gelebilmiş olanla da çarpışmak ve kıyıyı biraz daha öteye itmek. Şimdiye kadar var olandan, yazılmıştan borç almak yerine bütünüyle uzaklaşmak. Tarihi altüst etmek (hallaç!), düşünceyi tarihe götürürken, dili daha ileriye daha yeni bir zamana götürmek. Bu iki uç arasında hızla gidip gelmek. Yerleşik söz dizimi ile yazılamayacak her şeyi yeni sözdiziminden yararlanarak dile getirmek. Her an suç işlemek. Yürürlükteki algı ortalamasını alt üst etmek. Çocuklara açtığı yaralarla yetinmeyen iktidarların her biçimiyle sonuna kadar uğraşmak.”²⁰⁰

Kendisinin de baştan beri atonal olduğunu belirten”²⁰¹ Ece Ayhan, Schönberg, A. Berg ve Webern’in müziğe yeni bir söz dizimi, yeni bir devrim getirdiklerinden bahseder.²⁰² Bu etkinin izlerini Ayhan’ın şiirinde ve şiiri hakkında söylediklerinde sürmek çok mümkündür. Sıkı Şiir’i, tıpkı atonal müzik gibi, “rastlantısal bir sıçrama”²⁰³ olarak niteleyen Ayhan’a göre, Sıkı Şiir ile gerçekleşen şey bir bakıma bir çeşit “ses cambazlığı”dır.²⁰⁴ İlhan Usmanbaş ile atonal müzik üzerine gerçekleştirdiği bir söyleşisinde Usmanbaş’a şöyle der Ayhan:

Bizim gözümüzde Türkiye’de müzikte bakışımı ilk kez siz bozdunuz. Şiirdeki çarpım cetvelinden, Suriye Geometrisinden filan bıkmıştır, yeni bir istif, aşağıdan yukarıya da bir söz dizimi ve işleyen dil bilgisi istiyorduk. Tren yayları sonsuzda birleşebilir de birleşmez de ya da üçüncü bir olasılık!²⁰⁵

Usmanbaş ise, Ayhan’a cevap olarak, buna “simetrik asimetri” dediğini ve “işin doğrusunun bozarak yapmak olduğunu” belirtir.²⁰⁶ Ece Ayhan’ın da belirttiği gibi, yeni yeniyle kurulabilmektedir ve yeni bir öz, beraberinde yeni bir biçimi de getirmektedir, eğer getirmiyor ise, bu durum ya özün yeni olmadığına ya da yapıtın henüz bitmediğine işaret eder.²⁰⁷

Diyalektiğe verdiği önemi vurgulayarak, bir sanat yapıtının aldığı ve hesaplaştığı etkiler ölçüsünde özgün olabileceğini düşünen Ayhan, düşüncenin de şiirin de çarpışa çarpışa ilerlemesine çok büyük bir önem atfetmektedir. Bu çarpışma, söz konusu mesele modernist sanat ve doğrudan kendi şiiri olduğunda

²⁰⁰ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.187

²⁰¹ Ayhan, a.g.e., s.135

²⁰² Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.135

²⁰³ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.90

²⁰⁴ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.135

²⁰⁵ Ayhan, *Hay Hak! Söyleşiler*, s.86-87

²⁰⁶ Ayhan, a.g.e., s.87

²⁰⁷ Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.12

“geçersiz geleneksel bağları, atılım ve açılımlara köstek olabilecekleri değiştirme isteği” ile de ilgilidir.²⁰⁸ Sanat, geçmişle hesaplaşabildiği ve onu aşabildiği ölçüde, geleneksel sanatın, eskinin alışkanlıklarını alaşağı edebildiği ölçüde yeni olabilecek ve işlevini gerçekleştirebilecektir. Bu tavır tabii, buraya kadar tartışılan mesele takip edildiğinde de görülebileceği üzere, herhangi bir etik-politik dayanağı olmayan, basit bir biçimde bir eskiyi kötüleme arzusu etrafında şekillenen bir tutum değildir. Ayhan’ın içinde yaşadığı kötülük toplumunda, ilk eğilimi tek-tipleştirmek, özdeşleştirmek olan bir tutum içerisinde zaman, uyumsuzun zamanıdır artık. “Sanat, materyali ne olursa olsun her zaman uyumsuzu arzulamıştır, bu arzu, estetik biçimin de bağlı olduğu, toplumun olumsuz gücü tarafından hep bastırılmıştır. Uyumsuzluk etkili bir biçimde dışavurumdur; muntazam ve uyumlu olan, uyumsuzluğu her daim yumuşatmak ve saf dışı etmek ister.”²⁰⁹ İlk bölüm içerisinde, Geuss’un makalesine atıfta bulunarak, Adorno’nun özdeşsizliğin peşine düşüşünün ardında yatan güçlü bir sebep olarak Adorno’nun, Aydınlanma ile birlikte hâkim olan akıl anlayışının tek-tipleştirici güdüsünden duyduğu korkuyu vurguladık. Jay tarafından belirtildiği üzere ise, Adorno’nun estetik teorisi içerisinde özdeşsizliğe yapılan vurgunun her zaman korunduğunu belirttik.

Ece Ayhan’ın kimi söyleşilerine ve yazılarına bakıldığında “özdeşsizlik” meselesinin onun da aklını sıkça kurcaladığını görmek mümkün. “Bütün çocuklara aynı eğitim” cümlesinin ancak ve ancak kuzular için söylenebileceğini, konu insan olduğunda aykırılığın arttığı ölçüde bir birleştiricilikten bahsedilebileceğini belirtmesi de bu sebeptir Ayhan’ın.²¹⁰ Tıpkı Adorno’nun, düşünce içerisinde çelişkinin korunması gerektiğini vurguladığı gibi, Ayhan da şöyle belirtir: “Bütün insanlık düşüncesinde çelişki var. Bunda rahatsız olunacak bir yan yok. Çelişkisizlik yok.”²¹¹ Zira hem Adorno hem de Ece Ayhan için, Aydınlanmanın ve pozitivistimin birleştirici dürtüsü, kişi ve olayların tekilliğine yapılmış bir ihanettir. Her şeyin “yalancı bir uyum” altında birleşebileceği ve bu yolla bir özdeşlik, bir

²⁰⁸ Ayhan, *Dipyazılar*, s.96

²⁰⁹ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.110

²¹⁰ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.176-177

²¹¹ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.71

uyum kurulabileceği iddiasına karşılık sanat eseri, özdeşsizliğin ve uyumsuzluğun peşine düşecektir. Hem Adorno'nun hem de Ece Ayhan'ın estetik tavrında görülen biçimsel muhalefet bu arayış neticesinde ortaya çıkan bir tavidir.

Atonal bir üslup da her şeyden önce, özdeşleşmek istemeyen, uyumsuz kalmak isteyen ve olumsuzlamak, kötüyü göstermek isteyen bir politik konumlanmanın başvuracağı estetik tavidir: “Düşünsel yönden karşı olmak yetmez, onun dilini de kullanmayacaksın.”²¹² Cemal Süreya ise, “Folklor Şiire Düşman” başlıklı denemesinde yeni bir dil ve sözdiziminin neden gerekli olduğunu şöyle anlatır: “Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir.”²¹³ Ayhan, kurulu ve verili dili kendiliğinden gelişen bir tercih olarak hiçbir zaman benimsemeyişinin sebebini genel geçer ve bilinen şeylere gözünü kırpmadan bakmaya çalışması olarak belirtir.²¹⁴ “Gizli bir dil değil kullanılan dil; ağızlar, kuşdili, argo ya da jargon hiç değil. Gerçeklikler dille sınırlandırılmıyor; işte orada patlamalar oluyor.”²¹⁵ diyen şair, halihazırda dolaşımda olan sözcüklerin kendisine ve meramına yetmediğini belirtir.²¹⁶ Şairin, çağrışımı olmayan sözcüklerden de çekinmememiz gerektiğini ve istersek kelimeleri çağrışimli kılabileceğimizi²¹⁷ vurgulaması da bu sebeptir şüphesiz. Bu bağlamda Adorno da “sanat eserinin *telosunun*, kelimeleri izgeye yerleşmeyen bir dile; kelimelerin önceden sabitlenmiş bir evrenselliğe hapsolmediği bir dile ulaşmak olduğunu söylerken”²¹⁸ kelimeleri ve dili hapsoldüğü evrensel anlam dünyasından kurtarmanın önemine vurgu

²¹² Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.150

²¹³ Cemal Süreya, “Folklor Şiire Düşman”, *A Dergisi: Ekim 1956*, Web., Son Erişim: 4 Haziran 2018: <http://www.siiropenceresi.com/poetikmetinler/cemalsureya1.htm>

²¹⁴ Ayhan, *Dıpyazular*, s.63

²¹⁵ Ayhan, a.g.e., s.101-102

²¹⁶ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.139

²¹⁷ Ayhan, *Başbozuk Günceler*, s.132

²¹⁸ Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 84

yapmaktadır. Ece Ayhan ise, kimi çağrışımlara hapsolmuş kelimeler ile olan derdini şöyle dile getirir:

Gündelik konuşma dili çok dar bir sözlüğe dayanıyor. Bolluklu sınıflar bile sınırlı sayıda sözcük kullanır. Bunun dışında herhangi bir açılış, açılma yok. Ben bu genel geçer olgunun sıkıntısını taşıyorum. Vardır ama ayrıca bir bölüm sıkıntıların kirli tarihsel yükünü /yüklerini taşımayan sözcükler. Sonra sözcüklerin hayattan gelen, kadim edebiyattan gelen imgeleri var, insan gibi sözcüklerin de yaşları var. Sözcüklerim atalarını da taşısın istemiyorum. (. . .) Bir köşeye sıkışsın ama bütün bir çirkin toplumun hiçbir kirini taşısın istemiyorum kısacası.²¹⁹

Adorno'ya göre de modernist sanatın başarısı, zaten tam da burada, verili hiçbir dille anlatılamayacak olanı başarılı bir şekilde ortaya koyabilmesinde kendini göstermektedir: “Nitekim modernist sanat, duyguların tasvir edildiği alandan kopar ve hiçbir anlamlı dilin erişemeyeceği şeyin ifadesine dönüşür.”²²⁰

Bakışsız Bir Kedi Kara ve Ortodoksluklar, şairin, düzyazı şiire ilk defa yöneldiği şiirlerdir. Bu anlamıyla da dilsel kırılmaların kendini çokça belirttiği şiirlerdir bu şiirler. “Şair, noktalama işaretleriyle cümle bütünlüğündeki söz kalıplarını bölerek/keserek yarattığı anlamsal parçalılığın okur algısında aynı zamanda çağrışım çeşitliliği olarak da varlık bulabileceği devingen bir yapı düzenlemesine gitmekte, “tekmerkezlilik” temelli perspektifi bozarak iç içe perspektiflerle çokmerkezli anlam açılımlarına olanak sağlamaktadır.”²²¹

Gelir dalgın bir cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanuma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısm. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünc Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze.

Orhan Koçak, Ayhan'ın ikinci kitabına adını da veren şiiri “Bakışsız Bir Kedi Kara” hakkında şöyle bir yorum yapar:

²¹⁹ Ayhan, *Dıpyazılar*, s.77

²²⁰ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.60

²²¹ Erdoğan Kul, “Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Doktora Tezi, Ankara, 2007, s.78

(. . .) Dil, öncelikle bilinmeyen bir dildir; bağlamını bilmediğimiz, burada değil aşağıda duran ve akraba hısımları olan bir kör kadının sayıkladığı dil. Görmenin yadsınışı, şiirde iki kez imleyenini bulur: Kör kadın ve bakışsız kedi. Kedi, yeni ölmüş (=körleşmiş? İğdiş edilmiş? Bağlamından kopmuş?) çocuğu, büsbütün yabancı bir diyara gideceği kesin olan korsan gemisine götürür gibidir.²²²

Koçak'ın bu yoruma varma sebebinin arkasında ise Ayhan'dan yaptığı bir alıntı aracılığıyla dikkat çektiği bir “nesne dikkati” olgusudur. Bu dikkatin tavrını ise, “etkilemekten çok etkilenmeye açık” bir tavır olarak nitelemektedir Koçak. “Kaygılı ama yumuşak bir dikkat” diyerek ise, “ışittiklerini, gördüklerini, yaşadıklarını hemen gerisin geriye dışa vurmadan önce bir süre kendinde dinlendirebilen kişinin şefkati”ne dikkat çekmek ister Koçak.²²³ Bu yorumların sebebi olarak gösterdiği ve Ece Ayhan'dan aktardığı pasaj işe şöyledir:

Şiir doğruyu söylemelidir mi demek istiyorsun? (. . .) önce ben sana bir deneyimimi anlatayım. İkinci Dünya Savaşı sırasında (. . .) benim büyükannem savaşın çıktığını bizden sakladı. Yalnız alarm düdüklarını duyuyor, ışıkların karartıldığını görüyor, kırmızı maskeler içinde yanan ampullere bakıyor, bütün bunların anlamını bilmiyordum. Yalnızca duyuyordum: Uzayıp dalgalanan düdük sesleri, birden tenhalaşan bir cadde, sonra alarm sonu, caddedeki ilk kıpırdanışlar, sürekle. Yalnız bunlar vardı ve savaş tümüyle bir gizdi benim için. “Doğru”yu bilmiyordum ama şiirlerimin görüntüsü orada çiziliyordu. Bütün savaş benim için gizemli belirtilerden ibaretti. Bunun şiirin “doğru”dan ayrı var olabileceğini göstermek için anlattım.²²⁴

Oğuz Demiralp, Ayhan'ın şiir dilinin, bu dilin sahipleri olan “dışarıda bırakılmışlar” ile kurduğu ilişkiyi şöyle ele alır:

(. . .) Ona göre [*Roland Barthes*] dil değişimi bir devrim olgusu değil, bir bilinç olgusudur. Ece Ayhan da “Bir üretim ilişkilerinin bütününün bir parçası divandı, sedirdi diyerek, bitmiş bir aşkın göğsünden koparılabilir mi?” derken, özgün bir dil kurarken, aynı doğrultuda bir düşünce önerir. İktisat, ekin, yazın anlayışı yeni olanın, dili de yeni olacaktır. Ama toplumcu görüşe göre, bilincin sınıfsallaşması, dilin değişimini gerçekleştirecek sınıfla ilişkide olmasını zorunlu kılacaktır. Ece Ayhan'ın dili bu denklemin değişik bir yorumudur. Dil, toplumsal üretime katılmayanların, kenara itilmişlerin, lumpen'in dilidir.²²⁵

Ayhan'ın şiirlerinde beliren atonal üslubun, dert edindiği meseleler üzerinden, ancak ve ancak, tarihin dışında bırakılanlarla, Ayhan'ın gerçek kaynakları olarak

²²² Koçak, “Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim”, s.277

²²³ Koçak, a.g.e., s.276

²²⁴ A.g.e., s.276

²²⁵ Demiralp, “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, s.229

nitelendirdiği, “döküntüler ile, dışta bırakılmış her şey ile, düşürülenler ile, hal ve gidişi sıfır olanlar ile, yasaklananlar”²²⁶ ile ilgilenerek misyonunu tamamlayabilecek bir tavır olduğu söylenebilir. Çünkü Ece Ayhan’a göre “gerçek nabız (. . .) yol kesimlerinde...sokaklarda, evlerde ya da kenar mahallelerde”dir.²²⁷ Artun Avcı, Ünsal Oskay’ın Baudelaire üzerine dile getirdiği düşünceler ile Ece Ayhan’ın sözlerini karşılaştırarak mevzubahis mesele üzerinden bir benzerlik kurar:

Oskay, Baudelaire’in “hakiki kahramanlığı”, Paris’in ışıltılı, parlak ve gösterişli modern yaşamının dışladığı alanlarda aradığına dikkat çeker. “Asıl kahramanlık”, toplum-dışına düşmüş insanların, “en alttakilerin”, yoksulların, düşmüş kadınların, “hal ve gidiş sıfır” diyenlerin, delilerin, tutunamayanların, yenilenlerin yaşam alanlarında vardır. Baudelaire de Ece Ayhan gibi şiirin kaynaklarını döküntülerde, kaybedenlerde, dışta bırakılanlarda, düşenlerde, yasaklananlarda bulur. Toplumun dışladığı kimseleri şiire ilk sokan Baudelaire olmuştur. Modernizminin kaynağı budur. Bir eskici, bir paçavra toplayıcısı olarak yaptığı şudur: “Toplumun kirletip kenara attıklarını şiirine almak” ve “endüstri canavarının dişleri arasından işe yarayabilecek ne varsa, alıp kurtarmak, saklamak...”²²⁸

Ece Ayhan’ın bu tavrının, akıllara Foucault’nun jeneoloji kavramını getirmesi mümkün. Foucault, jeneolojiyi, özcü bir anlayışa karşı gelmek suretiyle, gri alanda kalmış, ortaya çıkamamış ve belki de taammüden ortaya çıkarılmamış detaylara bakmak olarak tanımlar.²²⁹ Foucault’nun jeneoloji ile yaptığı şey, akıl hastanesi, hapisane, klinik gibi birtakım kurumların tarihini yapmaktır. Bu kurumların tarihini yaparken, örneğin tıp söyleminin akıl hastalığı ile ilgili dile getirdiği bilgi alanları ile yetinmeyerek, bir akıl hastanesinde çalışan sağlık elemanının beyanlarına veya hastanede yatan bir hastanın anlatılarını incelemek tam da jeneolojinin bakacağı alanlardır. Zira hâkim söylemin dışına taşan bu gri alanlar, söylem ötesinde bir gerçekliği, söylemin bastıracağı bir gerçekliği bize gösterebilecek olan yerlerdir. Ayhan’ın gerçek nabzın sokak kenarlarında attığını söylemesi de bu yaklaşım ile birlikte okunabilecek bir tavidir.

²²⁶ Ayhan, *Dıpyazular*, s.74-75

²²⁷ Ayhan, a.g.e., s.71

²²⁸ Ünsal Oskay’a atıfla aktaran Artun Avcı, “Ünsal Oskay’ın Walter Benjamin Üzerine Düşünceleri”, *Marmara İletişim Dergisi Sayı:23*, 2015, s.29

²²⁹ Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History”, *Language, Counter-Memory*, der. D.F. Bouchard, Ithaca: Cornell University Press, 1977, s.139-164

Bu tavır çerçevesinde, cinselliğin fuhuş ve toplum üzerinden çok önemli rol oynadığı “Melahat Geçilmez” şiirine bakmak yararlı olacaktır. Modernist sanatın kötü ile kurduğu ilişkiyi incelerken başvurduğumuz bir alıntıda, sesi çıkarılması istenilen yeni tarihin, üst tarihin silahını, yani kötülüğünü kuşandığını; çünkü iktidarın şiddetinin, oluşturulan karşı söylem içerisinde de “aynı oranda çıplak” bir şiddetle karşılanması gerektiği yorumunu hatırlarsak eğer, bu karşı şiddetin, “iktidarın aracını, sermayeyi toplumun onaylamadığı biçimde topluma karşı kullanan Melahat’ın şiirinde, ‘Melahat Geçilmez’de iyice belirginleştiğini” söylemek mümkün. Çanakkaleli Melahat, fuhuş ile geçimini kazanan bir kadındır. Hayriye Ünal, Ece Ayhan’ın Melahat’e değinişini de ele alarak şöyle aktarır:

Bir konuşmasında Melahat’ın önemine ilişkin şunları söyler: “Çanakkaleli Melahat’i anlatırken Cumhuriyeti de anlatmış oluyorum. Önce ‘Fuhuşun Özel Tarihi’ olarak başladım. Sonra ‘Fuhuşun Genel Tarihi’ oldu. Sonra ‘Fuhuş’u da çıkartıyorum ‘Genel Tarih’ oluyor. Bu coğrafyada, sivillğin nasıl geliştiğini çok iyi anlatıyor bu.”²³⁰

Hayriye Ünal, “devletin karşısında değil tamamen dışında olan bir kadın” olan Melahat’ın şairin sivillik ve sivil toplum algısını en iyi açıklayan kavramlardan biri olduğunu vurgular.²³¹ Ahmet Soysal’a göre fuhuş, Ece Ayhan şiirinde, “toplumsalın yarasının açığa çıkmasıdır” ve “Ayhan’ın şiirinde böyle merkezi bir konumda bulunması, onun gerçekliğin iki temel boyutu ekonomi ile cinselliği bir araya getiren olgu olmasında aranmalıdır.”²³²

1. Gazetelerde ak kara bir resmi otuz yıllık. Arkasında mülki taksimatlı bir harita. Komiserin odasında ağırlanmış.
2. Ve imparatoriçeliğinde bir vesikalık. Tombalacı Ceylan renkli çekmiş. Delikleri balmumuyla örterler.
3. Gönderilen çelenklerde 'Geçilmez' yazılmıştı soyağacı. Küçük harflerle de 'fuhuşun anısına'.
4. Çanakkaleli Melâhat'ın törenine polis bandosu da katılmıştır.

“Sarışınların yazdığı tarih, “nezih ve muhtasar” göstermek istedikleri geniş anlamdaki tarihin bu mor cinsellikten oluşan kollarını kesmişse, karşısına

²³⁰ Hayriye Ünal, “‘Şiirimiz Her İş Yapar Abiler’”, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.318

²³¹ Ünal, “‘Şiirimiz Her İş Yapar Abiler’”, s.319

²³² Soysal, *A’dan Z’ye Ece Ayhan*, s.16

“geçilmez” olarak, Çanakkale değil Melahat çıkarılacaktır. İki el mektupla öldürülen.”²³³

Mevzubahis muhalefetin estetik boyutuna geçerken farkına varılabilecek önemli nokta, yerini ve tarafını açıkça belli eden bu tavrın, karşı olduğu düşüncenin dilini kullandığı taktirde kendi ayağına çelme takıyor olduğudur. Zira bütün bir düşünce dünyası, verili bir dil düzeni üzerinden oluşmuştur. Ayhan da bu bağlamda, Barthes’ın şu cümlesini sık sık tekrarlar: “Garip olay, Fransa’daki yazarlar karşı oldukları yapının dilini kullanıyorlar...”²³⁴ Necmiye Alpay, Ece Ayhan’ın temel niteliklerinden biri olarak, Ayhan’ın güncel dil ve güncel sözün tutsağı olmayışını, güncel bilincin tutsağı olmamasından ileri geldiğini belirtir.²³⁵ Orhan Kayhaoğlu ise, dilin, otoritenin en temel gücü olduğunu vurgulayarak, tarihe yepyeni bir sıçramayla bakmanın yolunun bu dilin dönüştürülmesinden gerdiğini vurgular.²³⁶

Ece Ayhan’ın yeni bir sözdizimine, şiirin geleneksel bütün özelliklerini sarsan ve uyumsuzluğun peşinde olan atonal bir üsluba sahip şiirinin, birçok okurdan ve eleştirmenden oldukça olumsuz bir tepki aldığı aşikâr. Meseleyi biraz deşersek eğer, okurun ve eleştirmenlerin bu tavrının bir veçhesini de “uslu bir coğrafyada yaşamaya alışmış” bir insan topluluğunun “doğal” tepkisi olarak açıklayabilir miyiz? Veya pozitivizm ile, Aydınlanmanın akıl anlayışı ile bağı kurulabilecek bir “konformizm” veya “zihin tembelliği” üzerinden okuyabilir miyiz bu tepkiyi? Zira Turgay Özen, Ece Ayhan ile yaptığı bir söyleşide zihin tembelliği üzerinden Ayhan’ın şiirine gelen tepkileri, Adorno’yu da oldukça andıran bir çerçevede şöyle değerlendirmektedir:

Zihin tembelliği, sürekli uyuşum hali her şeyle. İnsanı tanımak istemiyor hiç kimse. Çünkü tanımadığı için hiç acı çekmiyor ve çok kolay eziyor. Sarışın cumhuriyetin bu emlak laikleri için Schönberg şöyle diyor: ‘Konforu sevenler bir şeyin gerçekten bulunabileceği yeri araştırmayı asla göze almazlar.’ İşte bu yeri, bu gerçeği bulmak için yüzeysellikten kurtulup derinleştikçe uyuşmazlığın tarihi başlıyor. Ve müziğin temel yapısını oluşturan

²³³ Alpay, “Bildirgesi ‘Yort Savul’”, s.250

²³⁴ Barthes’dan aktaran Ece Ayhan, *Dipyazılar*, s.132

²³⁵ Alpay, a.g.e., s.251

²³⁶ Kahyaoğlu, “İkinci Yeni Şiirinin Uzağında ‘Kınar Hanımın Denizleri’”, s.96

kakışma bu tarihle örtüşüyor. Gerçekte her şey bu kadar yalın belki. İnsan zihninin sınırlarını genişletecek aykırı, küçük bir ses kadar.²³⁷

Ece Ayhan da kendisini sıkça ve kimi zaman ağır bir biçimde eleştiren okuru, fırsatını bulduğu her yerde eleştirmekten geri kalmaz. Bu eleştiri, büyük ölçüde, saldırgan bir tavırdan çok, açıkça, altta yatan bir kırgınlığın dile getirilmesidir denebilir: “Bu kadar kaykılmak olmaz yahu. Sıkı sinema, Sıkı Şiir kendini hemen ele vermeyecekti elbette. Biraz düşünölsün, biraz soru sorulsun. Kuşkulansınlar yani.”²³⁸ Hasan Bülent Kahraman, modernist şiirin *mimesis*’ten *poiesis*’e doğru bir kopuş olduğunu belirtirken²³⁹; Adorno ise, Schönberg’in müziğinin, dinleyicisini bir *praxis*’e davet ettiğini belirtirken²⁴⁰, okuyucuyu veya dinleyiciyi de bilinçli olarak zorlayan bir özelliğı kastediyorlar şüphesiz.

Tam da bu noktada hem İkinci Yeni için hem de özellikle Ece Ayhan şiiri için sıkça kullanılan bir tanım tartışmak yararlı olabilir: “kapalı şiir”. Zira Ayhan, kendi şiirinin okuyucuya ilk başta zor gelebileceğini fakat bir yandan da grapon kâğıdı gibi açılan bir şiir olduğunu belirtmektedir.²⁴¹ Tartışmayı genişleteceğini düşünerek, Hasan Bülent Kahraman’ın Barthes’e atıfla yazdığı bir paragrafı ele almakta yarar var:

Barthes, yaptığı birçok değerlendirmede, yazınbilimde çok büyük bir geçerlilik kazanmış ve o nitelikleriyle de adeta bir doğallık boyutuna yükselmiş olan kavramların, örneğin metinde açıklık, berraklık, anlaşılabilirlik gibi olguların asla öylesi bir kendiliğindenlik özelliğine sahip olmadığını vurgular. Tersine, Barthes’e göre, bu, 17.yüzyılda ortaya çıkmış, kentsoylu yazınının ve yazısının siyasal tabanlı toplumsal bir tercihidir. Değinen kavramların tümü, kentsoyluluğun kullandığı bir araçtır. Eğer o kavramların herhangi birisinde bir değişikliğe gidilirse, bu, sisteme doğrudan bir müdahale anlamına gelecektir.

Ece Ayhan şiiri için kullanılan “kapalı” sıfatına da Barthes’in bu görüşünü göz önünde bulundurarak şüphe ile yaklaşmak gerekmektedir. Ayhan’ın şiirinin ilk okunuşta ele gelmeyen, kendini hemen belli etmeyen, tarihi referanslar ve belki de belirli bir politik tavır eşliğinde okunduğunda ancak anlaşılabilir bir yanı tabii ki

²³⁷ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.187

²³⁸ Ayhan, *Aynalı Denemeler*, s.30

²³⁹ Hasan Bülent Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri”, s.54

²⁴⁰ Adorno, *Prisms*, s.149

²⁴¹ Ayhan, *Şiirin Bir Altın Çağı*, s.151

barizdir. Fakat bu kapalılık yakıştırması, Ayhan'ın kendi deyişiyile “zihin tembeli” bir topluluğun bu şiire kolaylıkla yakıştırabileceği bir sıfat gibi de çınlamaktadır. Ömer Uluç ile yaptığı bir söyleşide Ayhan, Uluç'a ‘sıkılık’ ile ilgili bir soru yöneltir ve Uluç’un cevabı şöyledir: “Ben bir sanat ancak açık olduğu zaman sıkı olabilir diyorum.”²⁴² Son noktası konmuş; yaşamaya devam etmekten, kendi eylemine dahil etmekten ve yorumlandığı ölçüde kendini açmaktan aciz *ergon* ile değişmeye, dönüşmeye, canlı olarak var olmaya devam eden *energeia* arasında, imgeler üzerinden yaptığı ayırım ile Zeynep Sayın'ı hatırlamakta fayda olabilir bu noktada: “(. . .) yapıt (*ergon*) olarak bitişlenmeyen, açtıkları etkililik alanıyla birer enerji imgesi olarak, *ergon* yerine *energeia* olarak yaşayan imgeler (. . .)” Ayhan'ın şiirinin de şiirlerinde kullandığı imgelerin de bu şekilde ele alınması Ayhan'ı anlamak için daha doğru bir yöntem gibi durmaktadır. Fakat tabii Ayhan'ın da dediği gibi, “bir şiirin, bir düşüncenin boyutlar kazanması, öyle ilerlemesi, akılı yorar, zorlar onu.”²⁴³ İlhan Berk de Ayhan'ın şiirinin kapalı bir şiir olmasının, şiirin anahtarsız olduğunu belirtmediğini vurgulamaktadır. Berk'e göre şiire yapıştırılan “zor” damgası, bu anahtarın farkında olabilmek ile ilgili bir meseledir.²⁴⁴ Ayhan da benzer bir fikrini şu şekilde dile getirir:

Şiirlerimin, belli bir şiirin, anlaşılmasının güçlüğü olgusu ise başka nedenlerdendir; ayıralım, ayırt edelim bunu. İnsan zihninin sınırları şiirle de genişler ve bilinen şeylere yeniden işte o varılan sınırdan bakmak değil midir biraz da şiir? Her yeni varılan yeri Hindistan saymaktan vazgeçelim. Ne yapalım yani bulucusunun adını taşıyorsa kimi yeni yöreler. Temelde oraları bulduran itici güç nedir? Ona bakılmalıdır.²⁴⁵

Necmiye Alpay, Ayhan'ın okur ile yaşadığı bu *karşılaşmayı* -burada karşılaşma kelimesini kullanmak önemlidir, zira Ayhan'a göre “karşılaşmak, bir şeyin, belki de her şeyin başlangıcı olabilir...”²⁴⁶ Ece Ayhan cephesine atıfla daha merhametli bir noktadan ele alır: “Ece Ayhan afyon patlatıyor. Hiçbir konformizmi yok. Halkı da, okuru da bugünkü halleriyle istemediğinden, ve belki, *herkesten*

²⁴² Ayhan, a.g.e., s.207

²⁴³ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.82

²⁴⁴ Ayhan, *Dipyazılar*, s.133

²⁴⁵ Ayhan, a.g.e., s.63

²⁴⁶ Ayhan, *Başıbozuk Günceler*, s.136

fazla umursadığından.”²⁴⁷ Dolayısıyla, güç anlaşılabilirliğin konformist okura karşı kuşanılmış çok önemli bir estetik tavır olduğunu düşündüğümüzde, Ayhan’ın şiirinin basitçe “zor” denerek bir kenara bırakılmasının bu şiiri ortaya çıkaran zemini hiç görememek olduğunu unutmamak gerekiyor. Her şeyi basit bir özdeşleştirme veya benzetme üzerinden algılayan bir akıl anlayışının böylesi bir zorlanmaya vereceği yanıtın bu şiiri “kapalı” olarak yorumlamasına ve şiiri irdelemeden bir kenara bırakabileceğine de aynı ölçüde şaşmamak lazım. Ece Ayhan, düzyazılarının birinde, Leyla Pamir’in bir çocuk kitabı olarak yazdığı müzik kitabında, öğrencisine 20.yüzyılın çağdaş müziği hakkında nasıl bir öğüt verdiğini alıntılar:

Bir müziği ilk kez dinlediğinde, bu müzik sana çok yabancı, yadırgatıcı ve anlaşılması zor gelebilir... 20. yüzyılın çağda müziğini ilk dinlediğimde bu bana da çok olmuştur. Ancak, göreceksin, sana zor gelen bir yapıtı birçok defa üst üste dinlersen, günün birinde bu yabancılık kaybolacak, bu müzik sana açılacak, sırlarını ortaya dökecektir.²⁴⁸

Üstün Akmen’e göre “Anlaşılması zor ama anlaşılması için gösterilen çabayı boşa çıkarmayan bir ozandır Ayhan.”²⁴⁹ Fakat Ayhan’ın şiirine “kapalı” demek kadar yaygınlaşmış bir diğer eğilim de bu şiirin herhangi bir anlama karşılık gelmediğinin, anlamsız olduğunun söylenmesidir. Bu anlamsızlık yakıştırması, her şeyden önce kabul etmeme ve vakit ayırmama, ardından ise verili gerçeklik ile bağdaştıramama ve esas meramı anlayamama gibi durumlardan kaynaklanıyor şüphesiz. Hasan Bülent Kahraman Ayhan’ın şiirine anlaşılmaz denmesine şu şekilde yaklaşır: “(. . .) Ece Ayhan’ın şiiri, tıpkı Bataille, Genet, Klossowski, Mishima, Gombrowicz’in yapıtları gibidir denebilir. Bu yapıtların tümü, bir ötekini içselleştirerek, daha doğrusu kendilerini ötekileştirerek, tersinden bir hareketle karşıdakine dolaylı bir etik çağrıda bulunmaktadır. Bu, anlaşılmazlık kavramıyla da iç içe geçmiş bir husustur.”²⁵⁰

²⁴⁷ Alpay, “Bildirgesi ‘Yort Savul’”, s.254 (İtalik ile belirtme bana aittir.)

²⁴⁸ Leyla Pamir’den aktaran Ece Ayhan, *Bir Şiirin Bakır Çağı*, s.103

²⁴⁹ Üstün Akmen, “Eski Şiirin İpliklerini Söken Bir Ozan”, *Mor Külhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.129

²⁵⁰ Kahraman, “Ece Ayhan Şiiri”, s.76

Öte yandan, olana ve süregelene bir başkaldırı, sanatın olumlayıcı dürtüsüne karşı ise bir mücadele veren modernist sanatın belkemiği aslında tam da bu anlamlandırılmayanda yatmaktadır belki de: Estetiğin görevi, sanat eserlerini yorumuna dayalı nesnelere olarak anlamlandırmak değildir, günümüze ait durum içerisinde kavranması gereken, sanat eserlerinin anlaşılabilirliği.”²⁵¹ Kahraman, Ece Ayhan şiirinin anlamını süreksizlik, kopukluk nedeniyle kaybettiğini düşünenlere ise Blanchot’dan alıntıyla şöyle bir açıdan bakarak katılmamaktadır:

[Blanchot] Süreksizlik, anlamın sürekliliğini güvence altına alır der. Anlamak için durmak, konuşmak için anlamak. (. . .) Ayhan’ın şiirinde gerçekliği kendi gerçekliği olarak kuran yeni bir dil oluşturma çabası anlamına gelen bu boşlukları bu noktadan görmekte yarar olacaktır. Ece Ayhan’daki iktidar kavramını ve onun etikle olan ilişkisini bu kopukluk kavramına göndermeyle ele almak mümkündür. Bu da söylenmesi gerekenle söylenen, söylenenle söylenmiş olan arasındaki kopukluktur.²⁵²

Kubilay Ünsal ise, Ece Ayhan’ın “anlaşılmaz şiir” eleştirisine karşı takındığı tavrı, Ayhan’ın görüşlerini de alıntıyla şöyle dile getirir:

Genel “algı ortalaması”nın işkence ortamında “örgütlenmiş sorumsuzluk” tarihin belkemiğine bakışını da , “ayrıntılardır, oralardan sormayacağız” diyerek atlamıştır. Şiir kurgusunda ‘anlaşılmaz’ bilinişinin nedenine gelince; ahhh! şu “İnsan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı!” Oysa ki “Şiir, ölüm ve yaşam dolayısıyla, / Şimdi ve daima açıktır.” Ama olamaz, “Bir gerçekliğin nasıl parçalandığını bilmeyenlerle olamaz!”²⁵³

Örneğin, *Ortodoksluklar*, şairin yararlandığı kaynakların çokluğu ve genellikle de bilinmemesi nedeniyle, okurun Ece Ayhan’ı “anlaşılmaz” bulması olgusunun da arttığı bir şiir dizisidir:

Kentin orostopollukları tarihsel benzetmelerle verilir. Bu özellikler şiire epik bir görünüm sağlar. Masalsılık, destansılıkla yan yanadır. Tümceler iyice kısalmış, imgeler görüntüyü, düşünceyi şimşek çakışları gibi kısa ve özlü aktarır olmuştur. Bir önceki betiğin tersine, bütün şiirlerde bir kesinlik sezilir. (. . .) Dışarıya atılan, düşürülen kişiler ele alınır: “tıktıklanan kızlar”, “eğerlenen çocuklar”, kiliseden kovulan papazlar. Resmi bir örgütteki yerinden edilmiş bir kişi, sık sık ortaya çıkar: “kapalı tutulan şehzade”, “raspop”, “ispoletleri sökülen kardeş”. Toplumun kurumlarına, törelerine saldırılır. Hastalıklı bir

²⁵¹ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.118

²⁵² Kahraman, a.g.e., s.73

²⁵³ Kubilay Ünsal, “Bir Şiiri Ece’leyebilme İçin Kolaj Denemesi”, *Mor Küllhani*, haz. Orhan Kahyaoğlu, İstanbul: neKitaplar, 2004, s.240

toplum olan Lutların yaşantısıyla, şairin gözledikleri arasında benzerlik kurulur. Erotizm yoğun bir tema olarak şiirde yer alır. “Puhu kuşu” kenti dolaşmaya çıkmış, gördüklerini karşı çıkıcı bir tutum takınarak vermektedir. Şiir bir bunluk havasında değil, ister istemez Jean Genet’yi anımsatan bir başkaldırı havasındadır.²⁵⁴

Demiralp, bu özelliklerinin yanı sıra şiirin bir yandan da kendi kendini kurmayı sürdürdüğünü belirterek şiirden bir alıntı yapar:

Bir zangoç unutamadağı bir cinaedi’yi yeniden kurarken, bir gravür kazıyacaktır, tortudan. Şiir elinden tutuyor.

(. . .) Açığa vurunca imgesini. Yakıştığını söylüyorlar.

“Şair geçmişini ‘yeniden kurar’. Geçmişe değgin ‘tortudan’ bir ‘gravür’ şiir kazır. Yazmak, dünyayı düşünerek, yorumlayarak yeniden kurmaktır. Ama bu yeniden kuruşun biçimini şair saptar: ‘açığa vurunca imgesini’ sözü, şairin bilinçli olarak şiirini güç kıldığını gösterir.”²⁵⁵

Ayhan’ın meramının aslında her zaman bir göndermesi, çok daha doğru ve şairin kendisinin de kullandığı şekliyle söylersek bir nesnel karşılığı vardır ve Ayhan’ın şiirleri üzerinden yürütülen anlam/anlamsızlık tartışmasına buradan bakmak yararlı olacaktır. Nesnel karşılık [*objective correlative*] kavramını T.S. Eliot, şu şekilde tanımlamaktadır:

Duyguyu sanat formunda ifade etmenin yegâne yolu, duygunun “nesnel bağlaşımlı”nı bulmaktır. Bundan kasıt, *bizzat* o duygunun kaidesini teşkil edecek olan birtakım nesnel, durumlar ya da olay zincirleridir; öyle ki duygu, duyusal deneyimde, son bulmaya mahkûm harici gerçekler karşısında, doğrudan bir şekilde uyanır. Sanatsal “kaçınılmazlık”, duyguya dışsal olanın tam yeterliliğinde gizlidir (. . .)²⁵⁶

Ece Ayhan, bahsi geçen nesnel karşılık kavramından bahsederek, “Görmedik!” adını koyduğu bir şiirden ve bu şiirin ortaya çıkış hikayesinden bahseder.

1. *Avcılar gazalları öldürür anadolu balkanlarında. Gazal kaçır yaralanmışsa. Avcı kovalar.*
2. *Çilli gazal bir tebeşire sığınsın sözelimi ya da bir dünya dergahına. Avcı da dalar.*
3. *İki yeniyetme karatahtayı siliyorlardır ya da çamaşırlarını çitelyorlardır.*
4. *“Buraya giren bir gazal gördünüz mü?” der şahmardan.*

²⁵⁴ Demiralp, “Yaklaşık Olarak Ece Ayhan Şiiri”, s.226-227

²⁵⁵ Demiralp, a.g.e., s.226-227

²⁵⁶ T.S. Eliot, “Hamlet”, *Selected Essays by T.S. Eliot*, der. Thomas Stearns, Londra: Faber and Faber, 1951, s.145

5. *Sınıftaki ya da avludaki gazallar; tarihten 1971 yaz ayları Çengelköyü'ne geliyoruz; "hayır" derler, "görmedik!"*

Bu şiirin yazılmasını tetikleyen bir anı ise Ayhan tarafından şöyle aktarılır:

'Sayın muhbir vatandaş'ı konuşuyoruz ayakta, deniz kıyısında uçta Ankara'dan gelmiş bir öğrenci, babası galiba bir orman mühendisi. Öğrenci, 'benim düşünceme aykırı düşünceler taşıyorsa, o yaralı da olsa ben aranan kimseyi ihbar ederim' diyor. Benim, akıl yürütmelerine de, değer yargılarına karşı olduğum katmanlar böyledir işte. 'Görmedik' adını koyduğum şiiri kurdum ve koydum 'Çok Eski Adıyladır' kitabına; doğallıkla nesnel karşılıklarını bulduktan sonra...²⁵⁷

Ece Ayhan'ın şiirleri hakkında konuşmanın veya bu şiirleri incelemenin zorluğuna değinen Alpay, bu şiirin aslında, kendini yorumlamaya ve eleştirmeye girmiş bir kişiye dahi evcil dil ile kurmak zorunda kalacağı ilişkiyi sorgulatma özelliğinden ve şiirin en büyük gücünün de bu özellikten ileri geldiğinden söz eder:

Aslına bakılırsa, şiirin gücü şurada bütünüyle ortaya çıkıyor: Şiir üstünde düşünürken soyutlamalara başvuruyorsunuz, izlekler şunlardır, kişiler şunlardır, ezilenler, dışlananlar, dışarıda bırakılanlar, uca itilenler, ırzına geçilenler, çocuk, lümpen, marjinal, orospu, kadın, ölüm, vb. ... Tüm bu gündelik sözler, sonsuzca zavallı, tın tın ve anlamsız, evet anlamsız kalıyor. Bu yazıyı yazarken, evcil bir dil kullanılarak Ece Ayhan'dan söz edilemez ünlemi zihnimde şimşek gibi çakıyor... Şunu belirtmeden geçmeyeyim: Ece Ayhan şiirini anlamsız bulanlar kimdir diye bakılsa, şu saydığım gündelik sözcüklerin anlamlı olduğunu kabul ve rahat edenler olduğu görülecektir.²⁵⁸

Alpay, "okuru da sıkı olmak zorunda bırakan"²⁵⁹ bir şair olarak gördüğü Ece Ayhan'ın meramını anlamak istemeyen bir toplum içinde yaşıyor olmaktan sıkıntı duyuyor olsa gerek, şöyle der: "Her durumda, Ece Ayhan'ın şiiri, çağdaşları içinde, hiçbir dönemin okuru için çantada keklik olmadı, olmayacak. Bununla birlikte, gelecekte de Ece Ayhan'ın iyi ve yaygın olarak okunmuyor olması, toplumda gerçek bir değişikliğin gerçekleşmemiş olduğunu gösterecektir gibi bir sezgim var."²⁶⁰

Yanlış bir tarihi, sahte bir özdeşliği, uyumu ve iyinin arkasına gizlenmiş bir kötüyü; özdeşsizliğin, uyumsuzluğun, atonalin, yeni bir sözdiziminin peşine

²⁵⁷ Ayhan, *Başlıbozuk Günceler*, s.127

²⁵⁸ Alpay, "Bildirgesi 'Yort Savul'", s.254

²⁵⁹ Alpay, a.g.e., s.255

²⁶⁰ A.g.e., s.254

düşerek gözler önüne sermeye çalışan; bu anlamda bir yandan gerçeği ortaya çıkarmak suretiyle içinde yaşanılan dünya ile ilgili bir hakikate işaret eden, bir yandan da rahatsız olan okuyucuyu -Adorno'nun da belirttiği gibi- bir izaha, bir eyleme zorunlu olarak çağırır; kurulu düzen ile barış halinde olduğu ölçüde kurulu düzenin olumlanmasına sebep olan eski'yi ve geleneği reddeden, yeni ile yadırgatan; devletin ve ideolojinin simgesel dünyasının karşısına gerçek olanın imgesini koyan bu şiir, biçimsel muhalefete dayanan estetik tavrı neticesinde insanın kendini sorgulattığı ölçüde etik; insanın devletle, ideolojiyle, toplumla ve en nihayetinde içinde yaşadığı dünya ile mesafelenmesini sağladığı ölçüde ise politik bir edime karşılık gelmektedir.

SONUÇ

Hem Theodor Adorno'nun estetik teorisinde hem de Ece Ayhan'ın estetik tercihlerinde açıkça görülebilecek ön kabulün, içinde yaşanılan dünyanın radikal anlamda kötü bir yer olduğuna dair bir inanca dayandığı açıktır. Dünyanın radikal anlamda kötü olması, fakat bu kötülüğün üstünün de hâkim ideolojik anlayışlar tarafından örtülmesi hem Adorno'nun hem de Ayhan'ın modernist bir estetikten söz etme ve modernist bir estetiği icra etme sürecinde sahip oldukları başlıca derttir denebilir. Adorno için de Ayhan için de sanat eseri, özerkliği, muhalif konumu ve yeni biçimi ile, görünenin ardında yatan gerçekliği, yani kötüyü, gözler önüne serme ve dolayısıyla da görünmez kılınanı göstermek suretiyle insanlara, ideolojiye karşı bir mesafe aldırma potansiyeline sahiptir ve radikal anlamda kötü olan bir toplumda sanatın görevi artık kendini bu potansiyele göre kurmak, işlev göstermektir. Adorno ve Ece Ayhan üzerinden yürütülen bu tartışmaları modernist estetiğin tarihsel sürecini ve işlevini göz önünde bulundurarak takip etmek oldukça yararlıdır. Zira Adorno da Ece Ayhan da teorize ettikleri ve icra ettikleri ile modernist sanatın temsilcileridir ve burjuva toplumunun değerlerini karşısına alarak tarihsel süreçte önemli bir sıçrama yaratmış bu akıma vâkıf olmadan ne Adorno'nun ne de Ayhan'ın bütünüyle anlaşılamayacağını iddia etmek yersiz olmayacaktır.

Adorno'nun Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabından hareketle ilk önce, Aydınlanmacı akıl anlayışı ve araçsal akıl kavramları etrafında düşünürün nasıl bir toplum içinde yaşıyor olduğuna dair dile getirdiği düşüncelerine baktık. Akıl kavramının Descartes'tan itibaren indirgendiği kognitif işlev ve her şeyin bir başka şey için -ve tabii hâkim ideoloji açısından- yararlı olmak durumunda olduğu bir araçsal akıl anlayışı metnin bu bölümünün merkezinde olan iki önemli kavram oldu. Öte yandan, Aydınlanmanın özdeşleştirici, bütüncü yapısı ve mevzubahis süreçte hakimiyet kazanan sosyal bilim anlayışı da güçlü bir biçimde eleştirilen olgular olarak karşımıza çıktı. Adorno, iyi ile, değerler ile hiçbir ilgisi kalmayan bir akıl anlayışı ve hiçbir çeşitliliğe izin vermeyen bir düşünme yöntemi eşliğinde araçsal akla ve

manipülasyona dayalı bir yaşam süren insanın, kendisi ile, toplum ile ve doğa ile kurduğu ilişkinin mahiyetini incelemek suretiyle Aydınlanmanın kendi üzerine düşünmesinin önemini vurgulamaktadır. Adorno'ya göre, bu tablo içerisinde sanat, dünyaya tezat oluşturması üzerinden dünya ile ilişkilenebilir²⁶¹ ve insanların, içinde yaşadıkları dünya ile ilgili bir hakikate erişmesini sağlamalıdır. Verili tarihsel koşullar içerisinde bu hakikat, dünyanın kötü bir yer olduğu gerçekliğine işaret edebilmekten geçer. Zira akıl, düzen ve iyilik başlıklarının ardında Aydınlanma tarafından saklanan gerçeklikler akılsızlık, düzensizlik ve kötülüktür.

“(. . .) Kapitalist toplum irrasyonelliği gizler ve reddeder ve buna karşı olarak sanat, hakikati iki anlamlı bir biçimde temsil eder: Rasyonalite tarafından gizlenmiş olan amacının imgesini korur ve irrasyonelliğin ve absürdün statükosunu suçlu çıkarır.” statükoyu irrasyonelliğinden ve absürtlüğünden ötürü suçlu çıkarır.”²⁶²

Aydınlanmanın birleştirici dürtüsüne karşı çelişkinin ve özdeşsizliğin peşinden gitme potansiyelini gerçekleştiren bir sanat, kendisine kadar süregelen estetik geleneği içkin bir hamle ile tersyüz edebilecek bir biçim arayışı, Adorno için, Schönberg'in müzikal devrimi üzerinden de görülebileceği üzere toplumun kendi üzerine düşünebilmesinin belki de en güçlü ve önemli yoludur. Detlev Claussen, *Son Deha* adıyla yayınladığı Adorno biyografisinde, Adorno'nun *Yeni Müziğin Eleştirisine Doğru* adlı makalesinden bir alıntı yapar: “Yeni yağmış karın üstünde ayak izlerini gören çocuğun hissettikleri, en güçlü estetik itici güçlerden biridir.”²⁶³ Müziği bir mutluluk vaadi ve ütopyik dünyalara yolculuk imkanı olarak gören Adorno'ya göre, Schönberg'in Adorno'ya sağladığı olanak, “henüz müzik dilinde var olmayan akortları” algılamasını sağlayarak, onu, “henüz üzerinde öznenin ayak izlerinin bulunmadığı müzikal bir yeni yağmış kara” ulaştırmak olmuştur.²⁶⁴

Üzerinde yükseldiği bu politik ve etik zeminde sanat, bu zeminden ötürü ve bu zemin aracılığıyla, içinde yaşanılan dünya ve kabul görmüş gerçeklik ile

²⁶¹ Adorno, *Aesthetic Theory*, s.7

²⁶² Adorno, a.g.e., s.54

²⁶³ Detlev Claussen, *Son Deha: Theodor W. Adorno*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2012, s.277

²⁶⁴ Claussen, *Son Deha: Theodor W. Adorno*, s. 277

oluşturması gereken zıtlık üzerinden estetik olana; atonal bir üsluba bağlanır. Bu yeni biçimi ile sanat eserleri, artık konformist okurun/dinleyicinin/seyircinin kolaylıkla kavrayabileceği ve okurken/dinlerken/izlerken haz ve huzur alabileceği eserlere karşılık gelmekten çıkmaktadır. Adorno'ya göre kendini yadırgattığı ve verili zihin yapısı ve dil eşliğinde kolaylıkla tanımlanamadığı ölçüde bir izaha/yoruma ihtiyaç duyan sanat eserlerinin felsefe ile buluştuğu nokta tam da burasıdır. Estetik bir radikalizm eşliğinde üretilen sanat eserlerinin felsefi bir yoruma ihtiyaç duyması, hem kendi doğaları gereği olması gerekendir, hem de bu eserlerin toplum nezdinde değiştirici ve dönüştürücü bir işleve sahip olabilmelerinin sebebidir.

Ece Ayhan'ın düzyazı ve söyleşilerinde ortaya konan birçok düşünceye bakıldığında ise açıkça kendini belli eden önemli iki mesele mevcuttur ve bu meselelerin saptanması Ece Ayhan'ı Adorno ile birlikte okuyabilmenin kapısını aralamaktadır. Bu iki önemli meseleden biri bu bölümün başında da belirttiği üzere Ece Ayhan'ın da tıpkı Adorno gibi içinde yaşadığı dünyayı kötülük üzerine kurulu bir yer olarak tanımlamasıdır. Bir diğeri ise, Ayhan'ın, devlet ve ideoloji tarafından bilinçli olarak saklandığını iddia ettiği bir gerçekliği kavrama ve gözler önüne serme sürecindeki mücadelesidir. Hem Adorno'da hem de Ayhan'da var olan bu kabul ve mücadelenin estetik olan ile buluştuğu nokta ise bu metnin de ana hattını oluşturduğu üzere üstü kapalı bir biçimde süregelen gerçeklikleri açığa çıkarmak suretiyle içinde yaşanan dünyanın kötülüğü ve işleyişi hakkında bir hakikate işaret edebilecek sanat eserinin edineceği politik misyona bağlı olarak şekillenir. Bu bağlamda Ayhan'ın şiirinin edindiği politik misyonu ve şairin kendisinin edindiği etik misyonu incelemek için öncelikli olarak Ayhan'ın kendi zamanında ve coğrafyasında kötülük toplumuna has gördüğü iki önemli dertten söz etmek gerekmekte idi: Bu dertler, korkutan ve denetleyen bir iktidar mekanizması ile Osmanlı-Cumhuriyet hattında süregelen yalan ve yanlış bir tarihyazımı olarak özetlendi. Öte yandan Ayhan'ın, kendisi açıkça bu şekilde adlandırmasa da Aydınlanmacı akıl anlayışı ve pozitivism ile olan derdi de birçok yazı ve söyleşisinde kendini belli etmektedir -ki bu da Ayhan'ın Adorno ile oldukça benzer

bir zemin üzerinden eleştiri ürettiği bir alan olarak kolaylıkla okunabilir-. Bu anlatılanlar ile birlikte metnin Ece Ayhan'a ayrılan bölümünde, Ayhan'ın, şiirlerinde atonal bir üslubun peşine düşüşü ile bu üslubun doğrudan bir bağlantı ile kendisine konu edindiği meseleleri inceledik. Ayhan'ın şiiri, kendisine kadar gelen estetik geleneğin reddi ile birlikte aynı zamanda kendisinden daha önce neredeyse hiçbir şairin değinmediği konuları ele alması ile de diğer şairlerden ayrı yerde durur ve zaten sözü edilen biçim/üslup ile içeriğin bu ilişkisi, -Adorno'nun düşüncesinde biçimin içeriği belirlediği iddiası ile birlikte düşünüldüğünde daha da açık bir şekilde kendini göstereceği üzere- Ayhan'ın şiirinin edindiği politik misyon ile doğrudan bağlantılıdır.

Buraya kadar özetlenen tablo içerisinde hem Adorno hem de Ece Ayhan için, muhalif konumu ve özerkliği ile etkili olabilecek bir sanat eseri, bunu ancak ve ancak biçimi üzerinden gerçekleştirebilmektedir. Zira Adorno üzerinden bu metinde de açıkça belirtildiği üzere sanat eserinin insanları direkt olarak belirli bir politik eyleme yönlendirmek amacıyla bir propaganda formu almaması, sanatın özerkliğini koruması açısından oldukça önemlidir. Öte yandan hem Adorno'nun hem de Ayhan'ın sıklıkla dile getirdiği üzere, yeni bir şeyler kurabilmenin yolu kurulacak olan şeyleri de yine yeni şekillerde söylemeyi, göstermeyi, duyurmayı becerebilmekten geçmektedir. Kendi olumlayıcı güdüsüne karşı da mücadele verecek bir sanat eserinin yolunun başlangıç noktası yine verili dil ve halihazırda süregelen üslup ile girdiği mücadeleden geçer, zira kendine kadar gelmiş estetik geleneği alt üst edemeyen hiçbir sanat eseri var olduğu günde yeni, yadırgatıcı bir şey söyleyemez. Söylenecek olan yeni sözün en etkili olabileceği zaman, kendine ait yeni üslubu ile buluşabildiği noktada belirir.

Dil ve üslup ile girilen bu mücadeleye eş zamanlı olarak hem Adorno'nun hem de Ayhan'ın entelektüel ve estetik üretimlerini oldukça etkileyen bir diğer önemli nokta da her ikisinin de özdeşsizliğin peşinde olmalarıdır. Buraya kadar anlatılan bütün meseleler gibi bu arayış da kendiliğinden ortaya çıkmış rastgele bir arayış değil; tam da verili tarihsel koşullar içinde muhalif ve özerk kalabilmenin yegâne koşuludur. Güçlü bir özdeşleştirme güdüsü ile hareket eden bir dünya

işleyişi içerisinde zaman, bu işleyişe kendini dahil etmek istemeyen her şey için; bu kabulün olası bir eleştirisinin etik, politik ve estetik tüm veçheleri için artık uyumsuzun, özdeşsizliğin zamanıdır.

Sanat, biçimin peşindeki bu ısrarı ile, konformizmin ve araçsal aklın egemenliği altında hâkim olan faydacı bir etik anlayış çerçevesinde elinde kalan tek soru olarak “Ne?” sorusuna odaklanan ve bu suretle niteliği göz ardı etmeye alışmış bir yaşama şekline, “Nasıl?” sorusunu da ısrarla dahil etmektedir. Zira değerler ile bağı kopmuş araçsal bir akıl ve faydacı bir etik anlayışı için “Nasıl?” sorusu olsa olsa bir vakit kaybı olacaktır. Bu, sanırım, başlı başına oldukça kıymetli bir katkıdır. Bu metin süresince tartışılan bütün meseleler eşliğinde denebilir ki hem Theodor Adorno’nun hem de Ece Ayhan’ın, estetik olan ile etik ve politik olan arasında kurdukları bağı fark etmek çok önemlidir. Zira bu güçlü hat, Theodor Adorno’yu ve Ece Ayhan’ı anlayabilmenin yegâne anahtarı gibi durmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., Negatif Diyalektik, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Metis Yay., 2009

Adorno, Theodor, Aesthetic Theory, çev. Robert Hullot-Kentor, London: Continuum, 2002

Adorno, Theodor W., Prisms, çev. Samuel Weber, Shierry Weber, Cambridge: MIT Press, 1997

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, Aydınlanmanın Diyalektiği, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yay., 2014

Adorno, Theodor W., “Sanatın Toplumsallığı ve Özerkliği”, Aesthetic Theory, çev. Ali Artun, *e-skop.com*, Web., 29 Mayıs 2018

Adorno, Theodor W., “Commitment”, New Left Review I/87-88, çev. Francis McDonagh, Londra: Eylül-Kasım 1974, Web., Son Erişim: 4 Haziran 2018: <https://newleftreview.org/I/87-88/theodor-adorno-commitment>

Agamben, Giorgio, Gelmekte Olan Ortaklık, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl Yay., 2012

Ayhan, Ece, Aynalı Denemeler, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2015

Ayhan, Ece, Başıbozuk Günceler, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003

Ayhan, Ece, Hay Hak! Söyleşiler, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2013

Ayhan, Ece, Sivil Denemeler Kara, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2014

Ayhan, Ece, Kardeşim Akif: Akif Kurtuluş’a mektuplar, haz. Eren Barış, Ankara: Dipnot, 2011

Ayhan, Ece, *Dipyazılar: deneme*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1996

Ayhan, Ece, *Şiirin Bir Altın Çağı: Yazılar, Söyleşiler, Dipyazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993

Ayhan, Ece, *Bir Şiirin Bakır Çağı: Dipyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2002

Avcı, Artun, “Ünsal Oskay’ın Walter Benjamin Üzerine Düşünceleri”, *Marmara İletişim Dergisi Sayı:23*, 2015

Badiou, Alain, Etik: kötülük kavrayışı üzerine bir deneme, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay., 2004

Benjamin, Walter, *The Writer of Modern Life*, çev. Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston, and Harry Zohn, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006

Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*, New York: Free Press, 1979

Bora, Tanıl, “Hafıza Emeği”, *Birikim Dergisi*, Web., Son Erişim: Mayıs, 2018: <http://www.birikimdergisi.com/haftalik/8841/hafiza-emeği#.Ws-FxWaB31I>

Claussen, Detlev, *Son Deha Theodor W. Adorno*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2012

Dellaloğlu, Besim F., *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, İstanbul: Say Yay., 2014

Dellaloğlu, Besim F., “Adorno üzerine notlar”, *felsefenotlari.blogspot.com*, Web., 29 Mayıs 2018

Durkheim, Emile, *The Rules of Sociological Method*, çev. W.D. Halls, Londra: The Macmillan Press Ltd., 1982

Eliot, T.S., “Hamlet”, *Selected Essays by T.S. Eliot*, der. Thomas Stearns, Londra: Faber and Faber, 1951, s.145

Frede, Michael, "Introduction", *Rationality in Greek Thought*, ed. Michael Frede, Gisela Striker, New York: Oxford University Press, 1996

Geuss, Raymond, Art and Criticism in Adorno's Aesthetics, *European Journal of Philosophy* 6:3, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1998

Geuss, Raymond, "Form and The New in Adorno's *Vers une Musique Informelle*", *Morality, Culture, and History: essays on German philosophy*, Cambridge, U.K. ; New York: Cambridge University Press, 1999

Günay, Mustafa, Özcan, Mehmet, "Ece Ayhan'ın Şiirinde Epistemik ve Politik Boyutlar", *Felsefe ve Edebiyat*, ed. Mustafa Günay, Ali Osman Gündoğan, Konya: Çizgi Kitabevi, 2014

Habermas, Jürgen, Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno, çev. Bülent O. Doğan, içinde Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Sayı:36, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003

Horkheimer, Max, Akıl Tutulması, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yay., 2013

Hüküm, Muhammed, "Ece Ayhan'ın Padişah ile Aslan Şiir'inde Osmanlı Tarihine Muhalefet Aracı Olarak Dilin Kullanımı", *Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:1, Sayı:1*, 2014

Jay, Martin, Diyalektik İmgelem, çev. Sevgi Doğan, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2014

Jay, Martin, Adorno, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: DER Yayınevi, 2001

Keskin, Ferda, Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti, Cogito Dergisi sayı: 38, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2004, Web., Son Erişim: 10.06.2018: <http://zaferyalcinpinar.com/bbkara/kotuluktoplumuvebiciminmuhalefeti.pdf>

Kul, Erdoğan, Erdoğan Kul, "Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma", Doktora Tezi, Ankara, 2007

Kul-Want, Christopher, *Society, Philosophers on Art from Kant to Postmodernists*, der. Christopher Kul Want, New York: Columbia University Press, 2010

Michel Foucault, *Language, Counter-Memory*, der. D.F. Bouchard, Ithaca: Cornell University Press, 1977

Öztürk, Veysel, “En Güzel Şiirler Kötülükten Çıkar: Türk Şiirinde Yarı Kötücülük”, *Kitap-lık Sayı: 103*

Sayın, Zeynep, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul: Metis Yay., 2018

Soykan, Ömer Naci, Keskin, Ferda, Dellaloğlu, Besim F., *Adorno ve Yapıtı, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Cogito Sayı:36*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2003

Soykan, Ömer Naci, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017

Soysal, Ahmet, *A’dan Z’ye Ece Ayhan*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Starobinski, Jean, *Aynada Melankoli*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2007

Süreya, Cemal, “Folklor Şiire Düşman”, *A Dergisi: Ekim 1956*, Web., Son Erişim: 4 Haziran 2018: <http://www.siirpenceresi.com/poetikmetinler/cemalsureya1.htm>