

## BETİMLEME, ANLAMA ve AÇIKLAMA

Theodor Adorno - Lucien Goldmann

**ADORNO:** Baylar ve bayanlar, başlangıç olarak önceden hazırlanmış bir tebliğ sunmadığımı, buraya yalnızca yuvarlak masa tartışmalarının konusu<sup>1</sup> hakkında birşeyler öğrenmek için gelmiş olduğumu söylemek istiyorum. Söyleyeceğim her şey, bir doğaçlamanın damgasını taşıyacak.

Bir giriş notu: Bugün artık neredeyse tamamıyla gözardı edilmekte olan çok basit bir gerekçeden ötürü, tütüz bir diyalektik düşünürün aslında, yöntem hakkında konuşmaması gerekir — çünkü yöntem nesnenin bir işlevi olmalıdır, tersi değil. Hegel'in çok ikna edici bir tarzda geliştirmiş olduğu bu anlayış, pozitivist ruh tarafından fazlasıyla kolay bir şekilde bastırıldı; o kadar ki, yönteme aşırı bir değer biçmek zamanımız bilincinin semptomlarından biri haline geldi. Sosyolojik olarak bu amaçların yerine araçları koyma eğilimiyle yakından ilişkili. Bu eğilim son kertede metanın doğasına, her şeyin işlevselliği içersinde, kendi içinde varolan bir şey olarak değil bir başkası-içinvarlık olarak değerlendirilmesine bağlı.

Ama diğer yandan modern diyalektiğin büyük metinlerinin öncelikle Hegel'in *Fenomenoloji*'si ama aynı zamanda Marks'ın *Kapital*'inin de yöntemsel (metodolojik) düşünelerden (reflections) vazgeçemediği de doğru (ve bu aynı zamanda diyalektik düşüncenin bile kendini içinde bulduğu güçlüklerin ilginç bir göstergesi). Yöntem o zaman tamamıyla farklı bir işleve, yalnızca düşünürün kendisinin ne olduğunu ve ne yapmakta olduğunu açıkça görmesine hizmet ediyordu. İdeal olarak bu kendi üzerine düşünümün kendisini nesnede yitirmesi gerekir; oysa modern bilimciliğin ideali sanki mantıki tekerlekler üzerinde hareket ediyormuşçasına kendi üzerine kapanmış, en az sorunlu olan yöntemi keşfetmektir. Bu tür bir yöntem için nesne her bakımdan ikincildir.

Yine de biz, düşünümün yöntemi çarpıtılmaması gereği üzerinde ısrar etmek zorundayız. Kendi yapıtlarımda ben, sırf, bir ilkeyi ondan türetilenlerin izlemesi ve *prima philosophia* (ilk felsefe) anlayışından kaynaklanan kavramlar gibi eski yöntemlerin temel kabullerinin artık diyalektik düşünce için yeterli olmadığını göstermek için, bile bile, sık sık yöntemsel (metodolojik) mülahalalara başvurmak zorunda kaldım. İhtiyaç duyduğumuz, geleneksel düşüncenin sınırlarını çizmeye yarayacak türden bir metodoloji.

Burada edebiyat sosyolojisinin yöntemi hakkında sunacağım tikel fikirler, arkadaşım Goldmann'ın ortaya attığı farklı sorunlara sistematik bir karşılık oluşturmuyor. Yalnızca bazı derkenar notları ile katkıda bulunmak, kısmen ya da tamamen tamamlanmışlık izlenimi verebilecek şeyler söylemekten kaçınmak istiyorum.

Önce, *betimleme* hakkında birkaç söz. Betimleme ve anlama gibi belli bazı kategorilerin, edebi nesne söz konusu olduğunda birbirlerinden hiçbir zaman ayıramayacağına inanıyorum çünkü her edebi metin, karakteri ne olursa olsun ruha, manevi olana işaret eden bir unsurlar topluluğudur: bunu betimleyebilmek için bile, insanın zaten anlamış olması gerekir. Dolayısıyla betimleme ile anlamanın birbirinden ayrılması ciddi olarak sürdürülemez, tamamıyla keyfi bir adımdır. Ama biraz daha ileri gitmek ve kışkırtıcı bir şey eklemek istiyorum: yalnızca, anlama olmaksızın betimleme yapılamayacağına değil, egemen kanaatin aksine, eleştiri uğrağına başvurmayan bir anlamanın da imkânsız olduğuna inanıyorum. Eğer eleştiri edebiyat için olan uğraklardan biriye, edebiyat üzerine düşünümün yöntemine de içkin olmak durumundadır: kelimenin kesin anlamında ele alındığında *anlamak*, bir yapıtın yapısındaki tutarlılığı ve nihai olarak onun *hakikat içeriğini* kavramaktan ibarettir. Ama bu tutarlılık ancak tutarlılıkla tutarsızlık arasında bir ayrım olarak varolabilir ve hakikat içeriğinin kavranması da bu içeriğin yanlış ve sahte olandan ayırdedilebilmesi yeteneği anlamına gelir. Dolayısıyla, eleştirinin, daima betimleme ve anlama gibi temeli oluşturur görünen kategorilere içkin olduğunu söylemek istiyorum.

*Anlama* kavramına gelince, bana öyle geliyor ki edebi malzemelerde anlama düzlemler halinde gerçekleşir (bunun eski bir teolojik terminolojiyi çağrıştırdığının farkındayım<sup>2</sup>). Örneğin insan bir oyunu anlamak istiyorsa, öncelikle oyundaki durumun ne olduğunu anlaması gerekir. Söz konusu olan Ibsen'in *Yaban Ördeği* ise, o zaman öncelikle eylemin unsurlarını, çeşitli karakterleri belli davranışlara yönelten güdüleri ve üç aşağı beş yukarı olgusal düzlemde yer alan ama oyunun içersinde her zaman dolaysız olarak olgusalmişçesine ortaya çıkmayan, semantik ilişkiler aracılığıyla ifade edildiklerinden çıkarsanması gereken bütün diğer unsurları anlaması gerekir.

Bundan sonra ikinci düzlem neyin *imlendiği* olacaktır. *Yaban Ördeği* gibi bir psikolojik dram söz konusu olduğunda, insanın, sözcülemi şairin karakterlerine belli şeyleri söyletmekteki kastının ne olduğunun anlaşılabilmesi gerekir. Örneğin Hjalmar Ekdal'ın (aslında kızı olmayan) kızına, Werle'in gala yemeğinin sefil menüsünü getirmeye söz verip de unutmamasının, otistik ve sevgi duyma imkânından yoksun kişiliğini açığa çıkardığının anlaşılması gerekir. Bu çok karmaşık yapıtta böyle sayısız unsur vardır.

Anlamanın üçüncü düzlemi de fikrin (idea) kavranmasıdır. Aynı oyun üzerinde bir süre daha durmama izin verin. Bu düzlem birkaç uğrak içerir. Bir yanda, insanların yaşamasını mümkün kılan "hayat yalanı" (*Lebenslüge*) kavramının somut olarak geliştirilmesi sorunu vardır. Diğer yanda, biraz daha ilerlediğimizde oyunun diyalektik fikrine varırız: yalanı ortadan kaldırmayı ve hayatı doğrusözlülüğe ve gerçekliğin farkında olmaya dayandırmaya çalışan kişinin yegâne başarısı mutsuzlukların en büyüğüne yol açmaktır; ve son olarak, bütün oyunun en insancıl kişisi, diğer karakterlerinin meydana getirdiği suçluluk düğümüne kapılmamış olan tek kahraman, tam da yalanı ortadan kaldırma çabasının kurbanı olur.

Geleneksel edebiyat eleştirisi bu tür uğraklarla yetinme alışkanlığındadır; oysa bütün bunlar hâlâ çok kısmî ve geçici. Sayısız diğer hatasının yanı sıra, günümüzdeki akademik edebiyat eleştirisinin en büyük hatası, çözümlenmekte olan yapıtta ancak yazarın oraya koyduğu kadarını bulmasıdır. Bu, olguların neredeyse totolojik bir biçimde şeyleştirilmesidir. Böylelikle aslında, büyük sanat yapıtları sanki ticari filmlermiş gibi, sanki bürolarında bu tür süprüntüler imal eden habis bazı beylerin oraya yattığı güdülerin ve —haydi hoş bir terim kullanalım— "mesaj"ların bir hulasasıymış gibi değerlendirilmiş oluyor.

Bir zamanlar böylesi bir edebiyat eleştirisi tarzının özellikle hoşlandığı bir yazar olan Thomas Mann'dan söz ederken, bir işde aslolanın "*Guide Bleu*'de (Turistler için Rehber Kitap) bulunmayı" —yani bir fikir olmayı, yapıta bilinçli olarak yerleştirilmiş olmayı— anlamak olduğunu söylemişim. Ve şimdi üzerinde durmak istediğim bu belirleyici düzlem. Burada tartışmanın odağında yer alan, sanat yapıtının *hakikat içeriği* diye anacağım yönü. Bu yönü *Yaban Ördeği* ile örneklemeye kalkışmak bizi büyük güçlüklerle yüz yüze bırakır. Ama bir yapıtın estetik kalitesini belirleyeninde aslında bir hakikat içeriğine sahip olup olmadığı olduğuna inanıyorum. Aynı zamanda, sanat yapıtının içeriğinin felsefe ile ancak ve ancak hakikat içeriği aracılığıyla ilişkim kurabileceğine inanıyorum. Ama bu içerik yapıtın berisinde asılı duran bir soyutlama değildir. Aksine, ancak dolaylı bir şekilde varolur; daha önce sözünü ettiğim pragmatik uğrakların somut, karşılıklı biçimlenişleri dışında hiçbir varlığa sahip değildir.

İbsen'in oyunun hakikat içeriği hakkında yeterli bir belirleme iddiasında bulunmaksızın, yalnızca ne demek istediğim hakkında bir fikir verebilmek için, bu oyunun hakikat içeriğinin burjuva dünyasını, burjuva toplumunun ilişkileri tarafından örülmüş suçluluk düğümünden ötürü, daima mitik olmak zorunda olan bir dünya olarak temsil etmek olduğunu söyleyeyim. Burada her zaman ilkel ve asık yüzlü bir dünya üzerine kör bir yazgının hüküm sürmesi

söz konusudur ve oyunun cılız ve uçucu bir şekilde ortaya çıkan çocuğu, yine mitik bir anlamda bu suçluluk düğümünün kurbanı olmaktan kurtulamaz. Belki bunları söylemekle, hakikat içeriği demekle kastettiğim düzlemi biraz olsun gösterebilmiş oldum. Ama bu düzlem yazgı, mit, suçluluk ve barışma gibi felsefi kavramlarla ilişkili olsa da bu, söz konusu kavramların soyut bir şekilde ifade edildiği anlamına gelmez: kavramlar yalnızca bu belirli oyundaki unsurların karşılıklı biçimlenişleri aracılığıyla ifade kazanırlar. Bu şekilde konuşmam, hakikat içeriği demekle ne kastettiğim hakkında genel bir fikir verebilmek için...

- *Açıklama* kavramına gelince, şimdiye kadar size bir taslak halinde sunmaya çalıştığım bütün bu uğrakların bir hulasası ya da gelişiminden ibaret olduğunu söyleyebilirim. Böylesi bir açıklama kavramı eskiden şerh (ya da yorum) denen uğrağın yanı sıra, eleştiri uğrağını da içerecektir. Yapıtın açıklaması sonuç olarak bir şerh biçimini alacaktır ama bu şerh kendi bilincine varmaya zorlanacaktır; öylesine ki bu aşamada buraya kadar benim kısmen de keyfi bir şekilde ayırarak sunduğum bütün düzlemler devreye girecektir.

Biraz da kısaca bu programın, "içkin çözümleme" (*werkimmanente Betrachtung*) tartışmasıyla ilişkisi üzerinde durmak istiyorum. İçkin eleştiri kuşkusuz, türeme tarihlerinden hareketle yapılar ve hakikat içerikleri *hakkında* asli bir şey söylediğini sanan filolojik çözümlenmelerle kıyaslandığında, devasa bir ilerleme oluşturuyor. Ve sanırım, size sunduğum bütün belirlemelerin yönelimlerini öncelikle bir içkin çözümleme kavramından aldıklarının farkına varmışsınızdır.

Ama burada daha özgül bazı noktalara değinmek gerekiyor. Birincisi; eğer betimleme ve anlama kavramları ciddiye alınıyorsa, anlayan okurun bir tür *tabula rasa* olduğu kabulünden hareket edemeyiz. Okurun kendisi yapıtlara beraberinde sonsuz sayıda önkabulle, sonsuz bir bilinç külesiyle gelir. Görevi beraberinde getirdiği her şeyi unutarak, yapıt karşısında kendisini beyinsiz bir budalaya çevirmek değil, bütün aşkın (transcendent) bilgisini seferber etmek ve bunların içkin çözümleme sırasında, nesnenin kendisinin deneyiminde yitmesini sağlamaktır.

Kastettiğim şeyin çarpıcı bir örneğini, kişisel bir yaşantudan hareketle vereyim. Bir kaç yıl önce Los Angeles'ta, Johan Strauss'un Avrupa'dayken müziğine bayıldığım *La Chauve souris*'inin bir temsiline gittim. Böylesi bir parça, yalnızca izleyicileri açısından değil, biçiminin kendisi açısından da, sayısız uzlaşım ve gelenkle ilişkilidir. Birdenbire, kimsenin herhangi bir "bağlam"dan en ufak bir haberi ya da böyle bir bağlamın varolduğuna dair bir şüphesi dahi olmadığı Los Angeles'ta, aynı zamanda kendisinin de iletildiği bağlamından yalıtılarak izlendiğinde, zaten kırılğan ve cılız olan bu parça

yoksullaşan bir sahne içersinde solup gidiyor, acınası ve soğuk bir hal alıyor. İnsan eserin kendisi ile karşılaşmış olduğunu düşündüğünde, şimdi onunla ne yapacağını pek bilemiyor. Böylesi bir örnek, içkin çözümlemenin zorunlu olarak ihlal etmesi gereken içkin bir sınırı olduğunu gösteriyor. Bütün bu dışsal önkabulleri de işin içine sokmadan, *La Chauve souris*'i kendi içinde anlayamam; ve Allah için de söz konusu eser güç bir başyapıt değil!

Paradoks şuradan kaynaklanıyor: Bir şeyi kendi içinde, içkin bir tarzda anlamak için, o şeyden kaynaklanandan daha fazlasını zaten görmüş, biliyor olmak gerekir. Üstelik bu, belki de kaba ve yetersiz bir şekilde, hakikat içeriği diye çerçevesini çizmeye çalıştığım şey için, daha da geçerli. Hakikat içeriği gerçekte yapıtı aşan şeydir. Benim örneğimde, mit, mübadele toplumu, suçluluk düşümü, kurban gibi kavramlardan yararlandım. Bu kategoriler kuşkusuz yapıtta kategorik halleriyle görünmüyorlar. Dolayısıyla, nasıl başlangıçta yapıtı başa çıkarmak, yapıtın içkinliğini kavramak için, işin içine bu içkinliği önceleyen bir bilgiyi sokmamız gerekiyorsa, hakikat içeriğini kavramak, yani en yüksek anlayış düzlemine ulaşmak için, yine sanat yapıtının saf içkinliğini ihlal etmemiz gerektiğini söylemek istiyorum.

Bu, sanat yapıtının belirlenimleriyle ilgili gözüktüyor; çünkü sanat yapıtının ikili bir karakteri vardır. Bir sanat yapıtı, aynı anda hem bir toplumsal olgu, hem de gerçeklikle daha farklı bir ilişkisi olan, ona karşı olan ve ondan bir şekilde özerk olan bir şeydir (onu toplumsal bir olgu kılan tam da bu özellikleridir) Sanatın aynı zamanda hem topluma ait olup hem de ondan farklı olmasından kaynaklanan çift anlamlılığı, sanatın en yüksek düzleminin ona bir sanat yapıtı olma kalitesini veren şeyin, hakikat içeriğinin yalnızca estetik bir sorun olmaması sonucunu doğuruyor. Tersine, hakikat içeriğinin kendisi, sanatın ötesine işaret eder çünkü sanatın kendi hakikati içersinde sanattan daha fazla bir şey olması âninin ifadesidir (bu yüzden temelde yalnız felsefenin onu kavrayabileceğini söyledim). Ve insanın adına yaraşır bir edebi eleştiri yöntemi için tasarlanan bir programın temelini, bu diyalektiği görünür kılmak, onu likel estetik yaşantıda somutlaştırmak olması gerektiğine inanıyorum. Toplumsal an, sanatın kendi sınırlarını aştığı an, böylesi bir eleştirisinin kucağına olmuş bir yemiş gibi düşecektir.

**GOLDMANN:** Galiba hazırlanmış notlarımı sunmaktansa Adorno'nun söyledikleri karşısında bir tavır almayı tercih edeceğim. Dün, Agnes Heller'in önünde ve Lukacs'gil sanat yapıtının gerçekçi olması ve tarihin anlamına katılmak zorunda olması iddialarına karşı sürekli olarak Adorno'nun konumunu savundum. Ama sanırım bugün tam tersini yapacağım ve Adorno'ya kıyasla benim daha Lukacs'cı olduğum noktaları tespit etmeye çalışacağım.

Birinci nokta konusunda mükemmel bir uyum içersindeyiz: yöntem kendi



içinde bir amaç değildir. Yöntemi özerk olarak tarif etmek, en kötü anlamıyla pozitivizmdir. Yöntemi ancak nesneye, olguları kavrama yükümlülüğüne tâbi kılındığı sürece tartışırız; ama diğer ideolojilerle tartışmalarımız sırasında, olguları kendi anlama tarzımıza ilişkin yöntemsel sorunları da ortaya atmak durumundayız. Adorno'nunkiyle genç Lukacs'ın konumları arasındaki ilk merkezi fark, ihtilaf belki buradan kaynaklanıyor. Önce, doğru bir betimlemenin, bilimsel olarak geçerli tek betimlemenin kavrayıcı ve kuşatıcı bir betimleme olduğu konusunda Adorno'yla anlaşırız. Betimleme ancak anlamamızı sağladığı sürece ilginç, değerli ve geçerli bir araştırma aracıdır. Ama ben dışsal bir şekilde betimlemeyi anlamdan ayırdıysam bu, bugün karşımızda yapıta tamamen betisel düzlemde kalan ve her türlü anlamayı reddeden bir yaklaşımı teşvik eden bütün bir yapısalcı okul varolduğu içindi.

A.: Bu çok Durkheimvari tınıyor.

G.: Durkheim'dan daha fazla bir şey söz konusu: yalnızca herhangi bir anlama ihtiyacı olmayan tersinmeler, ilişkiler ve birleşimler türeten bir betimsel yöntem. Kendi tavrımızı buna karşı almamız; ve açıklamadan söz ettiğimde, "açıklama"yı tam da metni aşan şeyle ilişkili olarak kullandım — sanırım en doğrudan farkımız da buradan kaynaklanıyor. Adorno açıklamayı "*explication de texte*" (metin açıklaması-çözümlemesi) anlamında kullanıyor; metni açıklamak, onun hakkında yorumlarda bulunmak, şerh düşmek vs. Aşkınlık sorununa daha sonra geldi. Her şey aşkınlık sorunundan ve oradaki ayrılığı-mızdan kaynaklanıyor. Çünkü Adorno "metnin aşılması gerekir" dediğinde, mutlak aşkınlığı yalnızca eleştirel bir ruhla ele alıyor. Metin, ona göre kültürel unsurlarından hareketle aşılır; eleştiri ile ilişkili olarak anlaşılır. Sanatın değerinin en önemli unsuru *Wahrheitsgehalt* (hakikat içeriği) kategorisidir; kendisi estetik olmayan, sanat olarak sanatı aşan ve eleştirinin genel yapısı düzleminde konumlanmış bir bilgi.

Adorno'nun kullanmadığı bir kelime var; "sistem" kelimesi ve aramızdaki bütün fark burada. Aynı doğrultuda, Adorno yapının için çözümlemesinin türetimsel<sup>3</sup> çalışmalarla kıyaslandığında sorgulanamayacak bir ilerleme anlamına geldiğini söyledi. Ama bu, Lukacs ve bütün geleneksel Marksistler gibi bana da köklü bir şekilde sorgulanabilirmiş gibi geliyor. Temelde sorun Marks'ın eleştirisiyle Bauer'in *Kritische Kritik*'i arasındaki tartışmanın çağdaş bir düzlemde tekrarı. Tabii Adorno soruları çok daha hassas ve ince bir tarzda soruyor ama sistematik ve felsefi olarak soru bu düzlemde.

Ben de sanat yapısının statüsü sorununa bu temelden hareketle yaklaşmak istiyorum. Adorno sanat eserinin anlaşılacak için aşılması gerektiğini ama felsefe anlamında, genel felsefi kültür ve eleştirel bilgi doğrultusunda aşılması gerektiğini söylüyor. Benim tavrımsa tam tersi yönde: ben sanat yapıtı ile

felsefe arasında yakın bir ilişki ve farklılık var derdim. Sanat yapıtı felsefi değildir; o bir renkler, sesler, kelimeler ve somut karakterler evrenidir. Burada ölüm yoktur, ölen Phaedra vardır; belli bir renkteki bir masa vardır; ama eleştirmen konuşmaya başladığında kavramlara başvurmak zorundadır. Şimdi —işte burada kendi tebliğime başlamış oluyorum— her kim olursa olsun her eleştirmen, kendisi kavramsal olmayan bir yapıt hakkında kavramlar kullandığına, bir çeviri yaptığına göre, geçerli tek bir çeviri var demektir: yapıtın felsefi bir sisteme çevirisi. Sanat yapıtı değerlendirme yapan, tavır alan, betimleyen ve bazı şeylerin varlığını olumlayan bütünsel bir evrendir; çevrildiğinde karşılığı bir felsefi sistem olur. Felsefi sistem sanat yapıtını aşmaz; onunla aynı düzlemde yer alır — ve aynı düzlemde yer almak için felsefenin de sistematik olması gerekir.

Theodor Adorno ile aramızdaki en büyük fark, benim her zaman iki paralel unsuru, dogmatizmi de eleştiriye de hesaba katma zorunluluğunda ve herhangi birini ihmal etmenin tehlikeliliğinde ısrar etmem. Bilimsel düşünce düzleminde bile nesnelere yaratılması evresinin atlanamayacağını açıkladım. Nesnelere yaratılması sürecinde duyuların birbirleriyle ilişkilendirilmesi ve oradan giderek dünyagörüşleri ve sistemlerin yaratılması — bütün bunlar ruhun (ünin) kendini yönlendirmek için ortaya atıldığı dogmatizm düzenidir.

Karşılık olarak uç noktaya varan eleştirel ruh, nesnenin, örneğin şu iskemlenin varlığını bile reddeder. Dogmatizm artık gerçekliğe uymayan sistemleri, her ne pahasına olursa olsun korumayı dilemenin yanı sıra, her sistem karşısında eleştirel bir tavır takınmama tehlikelerini barındırır; Verili bir sistem, her ne kadar dolaysız gerçekliğe uygunsuz da, ruhun bir yarattısı ve bir dünyagörüşü olarak bir "dogma"nın daima geçici bir karakteri olacağını, onu aşmanın mümkün olduğunu dogmatizm tartışmaz bile. Ama her iki unsur da her zaman vardır. Her ne kadar Lukacs (bugünün Lukacs'ı, genç Lukacs değil) tek bir unsuru kabul etmiş olmasından ötürü kınanabilirse de, eleştirel ruhun fazlasının da bir sorun oluşturabileceğine işaret edilebilir. Bu, belirli bir anda çok yararlı olabilir ama felsefi bir düzlemde savunulamaz.

Sanat yapıtları ve felsefe aynı düzlemde yer alır ve —belki bu noktada Adorno da bana katılacaktır— yapıtı psikoloji ya da bilimsel bilginin terimlerine çevirerek, o düzeyde ifade ederek, eleştirel ve muhalif veçhelerini azımsayan her türden akademik eleştiriye, pozitivistimin bütün biçimlerine, psikolojizme karşıyım. Sözelimi bir romanda önemli olanın, onun kavramsal çevirisinin karakterlerin psikolojisi, toplum betimlemesi ya da sergilediği temalar kümesi olduğu söylendiğinde ilga edilen tam da romanın sahip olduğu dünyagörüşü, yani bir insan hayatının sorgulanması ve sorunsallaştırılması oluyor: kısacası yapıt yoksullaştırılıyor. Bütün akademik eleştirilerin temel ilkesi, yapıtın toplumsal, hümanist ve manevi işlevini azımsamaktır. Bu işlevleş-

tirel olduğu kadar, her yapıtta bir insan idealinin ve insan hayatının bütün imkânlarının birliğinin olumlanması anlamında dogmatiktir de. Akademik eleştirilerin yapıtla ilişkisi asli öneme sahip bir çok kısmî hakikatle sonuçlanan bilim düzleminde kurulur; oysa dünyagörüşü bir iddia olmakla kalmaz, aynı zamanda dünyanın tamamı hakkında çok hassas, çok kesin bir sorgulama ve düşünüdür.

Dolayısıyla, Adorno'nun anlama üzerine söylediklerine, ufak bir farkla da olsa, çok daha fazla katılıyorum.

İlk evrelerin *kısmî*, dolayısıyla da tamamlanmamış ve —kısmî olan her şey yanlış olduğu ölçüde onların da— yanlış oldukları da eklendiği takdirde, farklı düzlemler hakkında bütün söylediklerini de büyük bir memnuniyetle karşılıyorum. Zaten Adorno'nun kendisi de bunları sonunda söyledi. Yalnızca karakterler, yazarın kestettiklerini vesaire anlamak, yapıtı yoksullaştırmak ve yanlış anlamak demektir: ancak yapıtının tamamının anlamının bütünsel bir şekilde anlaşılmasıyla diğer bütün düzlemler de bütünleştirilebilir. Ama o zaman sorun —Adorno için asıl önemli olan bu olduğuna göre— yapıt hakkında yalnızca hakikat içeriği düzleminden hareketle bir yargıda bulunmak değildir. Sanat sanattır, edebiyat edebiyattır, başka bir şey değil. Felsefeyi ancak dünyagörüşü düzeyinde karşılar. Bir felsefeyi —örneğin Bergson'un ya da Schelling'in felsefesini— tamamen reddediyor olsam bile bu onun temel imkânlardan biri olmadığı anlamına gelmez ve onu Darwin'in teorisini yargıladığım düzlemde yargılayamam. Aristoteles'in fiziğinin demode olduğunu söyleyebilirim ama sisteminin demode olduğunu ve artık bizi ilgilendirmedini söyleyemem. Sanat yapıtı gibi (ve praksis gibi) felsefesi bir yapıtın da birbirilerinden farklı olan ama aynı düzlemde yer alan iki dili vardır ve o da açık seçik hakikat içerikleri barındıran temel insan imkânlarını olumlar; ama hakikat içeriği yegâne unsur değildir. Hakikat içeriğini asli unsur haline getirmenin entelektüalizm olduğunu söylemek istiyorum. Üstelik asıl önemli olan şu soruyu sormak: Neye göre hakikat içeriği? Yapıtı göre. Bourdieu'nün, Viggiani'nin ya da benim hakikate ulaşmış olduğuma inanabilirim ama bunun sınanması gerekir. Eleştirel ruh için sorun önce benim kendi konumunun eleştirilmesidir; sinama bilimsel ve ampirik değilse hiçbir işe yaramaz. Bir olgunun yalnızca kendisinden ibaret olduğunu, tanımında insan ruhunun bir rolü olmadığını iddia eden bütün pozitivizm biçimlerine karşıyım ama bir yapıtın hakikat içeriğini ya da olumlamasını belirlemek için, metni alıp, yüzde doksanının hesabını verebilecek bir yapı, bir model —burada türetim modeli sorununa gelmiş oluyoruz— geliştirmekten başka bir yol bilmiyoruz. Bir başkası on satır daha fazlasının hesabını verebiliyorsa, onun modelinin daha iyi olup olmadığını sormak zorundayız. "Bu asli değil; önemsiz" diyemeyiz ancak yorumlama nicel bir şekilde (nicel olanın yetmediğini bilerek;



diyalektik döngü budur) tespit edildiğinde, araştırmamın bugünkü evresinde hangi yorumun daha değerli, daha nesnel olduğuna karar verebilirim. Ancak o zaman, yazarın kasıtlarından bağımsız olarak yapıtta şu unsurun asli, şunun ikincil olduğunu söyleyebilirim. Bu noktada da açıklama sorunu ortaya çıkar.

Açıklama, benim önemli addediğim bir felsefi unsur düzeyinde değil, sistematik yapılanmasını kavramak durumunda olduğum toplumun yapısına ilişkin olarak yapılır. Yani, yapıtı felsefi bilgi aracılığıyla değil, benim kendi perspektifim aracılığıyla ya da yapıtın kendi unsurları aracılığıyla değil bütün bunların içinde bütünleştiği yapı aracılığıyla açıklarım — aşmanın da anlamı budur. Racine'i bir yapı olarak kavradığım Jansenizm'le açıklarım. Açıklama şeylerin birbirleriyle çok kesin, kuşatıcı —ve işlevsel— bir şekilde ilişkilendirilmesidir. Nasıl kedinin fareyi yakalamasını açlığının bir işlevi olarak açıklıyorsam, metin düzeyinde ampirik olarak çalıştığım bir yapıtı da, felsefi bir yapıtla aynı düzlemde ve ona denk bir bütünlük olarak doğuşunu bana açıklayan bir olgular topluluğu, bütüncül bir yapılanma ile ilişkilendirerek açıklarım. O zaman bu yapıtı verili bir toplumsal yapı içerisindeki insan yönelimlerinin bir işlevi olarak anlarım; aynı zamanda bu işlevin tekrarlanabilir bir insani imkân olduğunu ve (katılmıyor da olsam, bugün *Wahrheitsgehalt*'inin çok cılız olduğuna da inansam) çok farklı bir durumda bir gün geri dönebileceğini de anlarım. Bütün bunlar son kertede dünya görüşlerinin sınırlı olmasından ve temel insanlık durumlarına tekabül etmesinden kaynaklanıyor.

Bu anlamda (ve bu noktada Adorno'ya katılırım), değerli olan yegâne betimleme, kuşatıcı ve kavrayıcı olan bir betimlemedir. Bu olmadan, bütün öykülere ya da romanlara ortak olan yapıyı kavradığımda, Perrault'nun ve Andersen'in masallarında, Cervantes ve Stendhal'in romanlarında özgül olanın yitirdiği genel bir şemaya varırım olsa olsa — ayırıldılması önemli olanı yitiririm. Demek ki, betimlemenin unsurlarının topluluğunun tamamını kucaklaması ve kavrayıcı olması gerekiyor. Ama ikinci olarak yanıtlamın da kesin olması gerekiyor: ilkece ve soyut olarak, belli bir kültürel bilgiye sahip olduğunda, metnin yüzde 90'ının içkin olarak anlaşılabilmesi tasarlanabilir bir şeydir; ama gerçeklikte böyle bir örnek bilmiyorum. Ama belirli durumlarda edindiğim böylesi sonuçlara ancak türevsel açıklamalarla, yani, metni daha global bir sistematüğün, daha devasa bir anlamsal yapının içine yerleştirerek ulaşılabilir.

Bu noktada Adorno'nun çözümlemelerine duyduğum saygı ve hayranlıkla birlikte, bir çekincemi de belirteceğim. Adorno'nun olağanüstü bir kültürel bilgisi ve sezgisel yetisi var; ne zaman herhangi bir yazar üzerine yazdıklarını okusam, onun tekrar tekrar dönmek zorunda olduğumuz algılara sahip olduğunu görüyorum. Bir yazar üzerine çalışırken Adorno'nun metinlerini ham malzeme olarak değerlendiriyorum çünkü onun gördükleri kısmî anlamlandır-

malar; her ne kadar yapıtının tamamını bilmiyorsam da, sanırım hiçbir zaman belli bir yazarı paragraf paragraf ele alarak kendisini, bir yapıtlar bütününi sistematikliği içinde, onda kaçınılmazca sistematik olanı tespit edecek şekilde çözümlmeye başlamıyor. Berlin'de ders verirken, koca bir grup Adorno öğrencisi beni pozitivist olmakla suçladılar. Pozitivist değilim ama çok pozitifim. Ortaya koymak istediğim tez şu: metnin yüzde 90'ı hakkında pozitif bir anlamaya ulaşmak için kişi hiçbir adımda kontrolü elinden kaçırmamalı. Bu kontrolün yalnızca, zaten bildiğimi doğrulamakla kalacağına inansam bile, eleştirel müdahale aynı zamanda hem anlayacağım hem de açıklayacağım bir düzlemde gerçekleşmeli. Bu temelli bir sorundur.

Adorno'nun söylediklerinin tamamının yapıta kavramsal bir çeviri bulmaya, onun felsefi içeriğini incelemeye yönlediğini düşünüyorum — bu, geleneksel eleştiri karşısındaki büyük avantajı. Ama bu içeriği, yapıtın kendi gününe bağlı olarak içeriyor olabileceği dogmatik olumlamalara değil, felsefeyle, bugünün eleştirel ruhuyla ilişkilendirerek konumlandırıyor. Kuşkusuz yapıtın olumlamaları hakkında daha sonra bir yargıda bulunulabilir, ama daha başlangıçta geçerli olan, yapıtın felsefe ve politika ile aynı düzlemde yer alan estetik boyutudur (bu, Heidegger'in deforme etmek pahasına Lukacs'tan aldığı merkezî fikirdir). Ne estetiğin ne de felsefenin birbirlerine tâbi kılınması söz konusu olabilir.

Şimdi, dün ve bu sabah tartışılanlarla ilgili olarak önemli bulduğum birkaç noktaya kısaca değineyim. Greimas dün bana, kolektif özne sorununun pozitif bilim düzeyinde ne olabileceğini anlamadığını, anlamak istediğini fakat anlayamadığını söyledi. Mümkün en basit örnekle karşılık vereyim: Bu masa ağır, kaldırmak için iki kişi gerekir. Dolayısıyla onu kaldıran özne A şahsı ya da B şahsı *değil*, A ve B'dir. Masanın kaldırılmış olduğu ancak kolektif bir özneye ilişkin olarak anlaşılabilir. Global anlam ve yapısını ayrıştırmaya çalıştığım bir yapıt ile karşı karşıya kaldığımda, soracağım soru daima aynı ya da aynı türden olacaktır: Bu yapıt hangi insan grubu ile ilişkili olarak anlaşılabilir? Çünkü, bilgi sorununu bireye ilişkin olarak sorduğumda, Racine'in bir oyunun işlevselliğini bir birey olarak Racine'le ilgili olarak ortaya koyduğumda ortaya çıkan iki güçlük, bu tür araştırmaları sıfırlar. Birincisi, Racine'in kişiliğinin bilimsel olarak araştırılmayacak ve yapıtının işlevselliği ile ilişkilendirilemeyecek kadar karmaşık olması. Yapıtın işlevselliği hakkında bu araçlarla formüle ettiğim bir hipotezin, yapıtın kültürel ya da edebi karakteri hakkında söyleyecek hiçbir şeyi olmayacaktır. Bir delinin resminin yaratıcısıyla ya da sıradan bir insanın yazdıklarının psikolojisiyle ilişkisi türünden bir işlevsellik olacaktır bu. Kolektif özneyse ampirik bir problemdir: Global eylemini, global bir eylem, global bir eğilim ya da örtük bir bilinç (*bezogenes Bewusstsein*) olarak inceleyebileceğim hangi toplumsal grup, yapıtın içsel yapı-

sının anlaşılması için vazgeçilmez olan zihinsel yapılanmayı, bana işlevsel bir gerçeklik olarak verebilir?

Dün biri bana, bir sanat yapıtının değerini oluşturan şeyin ne olduğu konusunda yeterince açık olmadığını söyledi. Bunun Adorno'dan ayrıldığı diğer noktalardan biri olduğunu sanıyorum. O bize yapıtın değerinin, son kertede, eleştirel işlevi ve *Wahrheitsgehalt*'i, hakikat içeriği olduğunu söylüyor. Bence Lukacs'ın benimseyerek, Hegelci ve Marksist bir anlamda tarihselleştirdiği Kantçı tanıma hâlâ sadığım: Aşırı zenginlikle aşırı birlik arasında, çok zengin bir evrenle çok kesin bir yapılandırma arasındaki aşılımış gerilim. Bu gerilim kesin bir yapılandırma ile aşılamaz; ancak —bunu şimdi ekliyorum— insanlığın temel durumlarından biri olan bir dünyagörüşü bu aşmayı sağlayabilir (bu, neden belli bazı zamanlarda benzer yapılanmaların ortaya çıkabileceğini de açıklar). Kant'tan ayrılarak (ve Hegel ve Marks'la anlaşarak) birliğin yalnızca biçimsel olmadığını, insan ruhunun kalıcı ve ebedi kategorilerinden ötürü geçerli olmadığını, sınıf olan ayrıcalıklı gruplar ya da kültür yaratan başka herhangi bir grup söz konusu olduğunda bu birliğin, verili bir tarihsel durumda bu grupların varlıklarını idame ettirebilmek bakımından işlevsel olan dünyagörüşü olduğunu söylüyorum. Hegel sonunda bu birliği felsefeye ve hakikate tâbi kıldı; Marks ve Lukacs burada ondan koştı. Özerk ruhun tarihi yerine önce Marks daha sonra Lukacs yaşayan varlıklar ve kendi sürekliliklerini korumak, varolmak isteyen ve verili bir durumda, verili kategorilerle, işlevsel bir tavır geliştirmeye çalışan gruplar olarak insanların tarihini koydular. Tekrarlıyorum, ayrıcalıklı gruplar söz konusu olduğunda bu işlevsel tavrın tercümesi, felsefe ve sanattır. Bu yönüyle sanat yapıtının işlevi, Freud'un imgesel olanda gördüğü bireysel işleve hem benzer hem de ondan çok farklıdır. Freud imgesel olanın işlevini hayattaki hüsrancıları imgesel ya da simgesel tatminlerle telafi etmek, diye açıklamıştı. O halde, sanat yapıtı da, her türden taviz vermek zorunda kalan, hayalleri ile gerçekliği tutarlı kılmak için bir sürü yaklaştırma ve karıştırma yapmak zorunda kalan bireylerden oluşan bir toplumsal grupla ilişkili, çok kesin bir yapı ve biçime sahip imgesel bir dünya yarattığı ölçüde, imgesel olanınki ile tam bir benzerlik gösteren bir işleve sahiptir. Ancak psikanalizde sorun, bireyin toplumun kendisine yasakladığı tatminlere ulaşabilmesi için toplumsal bilincin etrafından dolanabilmesi, gruba karşı bireyin olumlanması iken, sanat yapıtındaki imgesel kavrayış grubun bilincinin pekişmesine hizmet eder çünkü kendisi grup beklentilerine ilişkin olarak konumlanmış ve çünkü bu kavrayışta önemli belli nesnelere sahip olmak değil, tutarlıdır, bütünlük kategorisidir. Dolayısıyla sanatın büyük sanat yapıtlarında kimi zaman kısmen, hatta kimi zaman tamamen ilerici olabilecek kendine özgü bir işlevi vardır. Ancak toplumsal ilerleme iki farklı anlamdan birine gelebilir: yeni bir düzenin yeni yaratımı, yeni gruba uygun bir düzene yönelmesi (ya da grup muhafazakârsa, eski düzenin korun-

ması) ama aynı zamanda karşı çıkılan grupların reddi, baskı ve hüsranın ve aynı zamanda verili doğrudan gerçekliğe artık uygun olmayan, geçmişe denk düşen yapıların reddi. Bu anlamda, bilimsel düşüncede, felsefede ve sanat yapısında hiçbir şey, eleştirel ruh açısından bakıldığında dilersen dogmatizm denebilecek (burada galiba dogmatizm doğru tercih değil, akılcılık demeliyim) bir yapılandırma, düzenleme süreciyle, bir muhalefet olan eleştiri arasındaki zorunlu denge kadar önemli değildir.

A.: Doğru anladıysam, Goldmann'ın bana yönelttiği ilk eleştiri, benim taslağında sözünü ettiği son düzlem ile ilgiliydi. Ona göre yapının hakikat içeriğiyle ilişkili olan düzlemde, gayri meşru bir tarzda, el alandan, hileli bir şekilde işin içinde eleştirisinin saf öznelliğini sokmuş oluyorum.

G.: En önemli nokta bu değildi. İlk nokta hakikat içeriğini işin içine sanatı aşar bir tarzda sokmandı.

A.: Evet.

G.: Aşkınlığı bilgiye, bu bilginin dışına değil bir bilgi fazlasına yerleştirdin; böylelikle sanat son tahlilde bilgi haline gelmiş oluyor ve felsefe ile aynı düzleme yerleştirilmiyor; felsefe gibi eleştiri de bir iddia haline alıyor.

A.: Hayır, burada yanlış anlaşılmışım. Söylemek istediğim, hakikat içeriği aracılığıyla sanat ve felsefenin birbirine yaklaştığıydı.

G.: Yanlış anlamadım. Bütün söylediğim şu: Eleştirel olmadan anlamının mümkün olamayacağını söyledin; böylelikle de aşkınlığı eleştirel bilinçte, yani sistemde değil bir unsurda konumlandırmış oldun.

A.: Özgül olarak bu noktaya karşılık vermek istiyorum. Yapıtının ötesine aşmak sanat yapıtının kendisine içkindir. Burada Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ında Ottilie'nin günlüğünde yer alan bir cümleyi zikredebilirim: Mü-kemmel olan her şey kendi türünü aşar. Benim de söylemeye çalıştığım tam olarak bu. Hakikat içeriğine katılması dolayısıyla sanat yapıtı olduğundan daha fazla bir şeydir ve sanatın bilgisinin yapması gereken şey yapıtta kristalize olanın ne olduğunu açıklamak olmalı — bir şekilde bu hareketi de sanat yapıtının kendisine atfederek. Bunun kavramsal bir hakikat olduğunu söylemek istemiyorum çünkü felsefede ve bilimlerde yer aldığı şekliyle hakikat kavramsaldır ve bu yönüyle de sanat yapıtında da kör bir tarzda da olsa bir hakikat bulunduğunu tamamen gözden geçirir. Ve hakikat fikrinin kendisi de belki de ancak parçalı bir şekilde kavranacak bir şeydir.

G.: Kör bir şekilde varolmak, kavramsal olmamak, bilinçsiz olmak ne demek? Daha önce söylenenler hakkındaki tartışmayı bitirip önümüzdeki tartışmaya geçmek için sorumu şöyle koyayım: Kavramsal hakikat, kavramsal çe-

viri düzeyinde geçerliği çok cılız olsa bile bir sanat yapıtı büyük olabilir mi?

A.: Hayır. Bu noktada kategorik olarak hayır derim. Bu aşırı anlamda bir hakikat içeriğine sahip olmayan bir yapıt bir sanat yapıtı olarak tasarlanamaz.

G.: Tabii, hakikat tanımını bilmemiz gerekiyor. Hakikate kim hükmediyor?

A.: Konu şu; hakikatin hareketi nesnedir. Ama önce sistem meselesi. Bir çokluğun kendi üstüne kapanmış birliği olduğu ölçüde sanat yapıtı, belli bir anlamda bir sistemdir. Ama aynı zamanda sanat yapıtları daima sistemin karşıtı olan şeylerdir. Antagonist bir toplumda yaşadığımız ölçüde, hiçbir sanat yapıtı bu birliği, pragmatik önkabullerinden ötürü gerçekleştiremez. Ve sanat yapıtlarının kalite ve derecelendirilmesi sorusunu tam da bu noktada sormak istiyorum. Sanat yapıtının derece ya da kalitesi, antagonizmlerin yapıtın içindeki biçimlenmişlik derecelerine ve birliğin bu antagonizmler aracılığıyla mı yoksa onlara tamamen dışsal kalarak mı kurulmuş olduğuna göre —eğer burada da düz kelimeyi kullanabilecekssek— "ölçülür".

G.: Bir öneride bulunmama izin verin. Bazı dil güçlükleri çekiyoruz; hâlâ vaktimiz olduğuna göre, yarın başlamadan önce bu konuyu Almanca olarak Adorno'yla tartışayım.

A.: Semantik güçlüklerle karşın kısaca yeniden dönmek istediğim bir kaç nokta var.

G.: O zaman bir soru daha. Hegel: bu bir sistem mi? Antagonizmleri felsefe düzeyinde bütünleştiren bir sistem.

A.: Fazla bütünleştiriyor.

G.: Belki ama yine de antagonizmleri ortadan kaldırmayan, gözardı etmeyen büyük bir sistem. Somut bir yazar örnek verilme istenirse, Adorno'nun üzerinde o kadar çok çalıştığı Beckett'i ele alalım. Eğer günün birinde Beckett üzerinde bir çalışma yapacak olursam (aynı dönemin başka yazarları, Genet ve Gombrowicz üzerine zaten çalıştım— aynı şeyi Beckett için de yapabilirim) büyük bir olasılıkla sonunda göstereceğim şey, büyük olduğu yerde Beckett'in yapıtının antagonizmleri, güçlükleri, parçaları global ve her şeye rağmen bir sisteme indirgenebilecek bir dünyagörüşü içinde bütünleştirebildiği olacak. İki bakış arasında bir karşıtlık olduğunu düşünmüyorum. Adorno'nun işaret ettiği, antagonizmleri basitleştirerek ortadan kaldıran yüzeysel bir sistem tehlikesi gerçek olmasına gerçek ama sistemi ortadan kaldırma tehlikesi de mevcut.

A.: Tek bir şey eklemek istiyorum. Çokluk içinde birliği en tam bir şekilde gerçekleştiren yapıtlar ille de en yüksek değere sahip olanlar değildir. Öyle yapıtlar vardır ki, tam da parçalı yapılarından ötürü —parçayı, fragmanı da bir



biçim sayıyorum— bu sistematik birliğin ötesine geçebilir ve birliği aşan nitelikler kazanabilirler. Yalnız Beethoven'ın son kuartetlerini anmakla yetineyim; Goethe'nin bu birliğin özellikle ve çok derin nedenlerden ötürü askıda bırakıldığı son yapıtlarından bazılarını da anabilirdim. Daha kesin bir şekilde söyleyecek olursam, çok yüksek düzeydeki bazı yapıtlarda çoklukta birliğin bu şekilde askıda bırakılmasının, aslında onlardaki hakikat içeriğinin görüldüğü nokta ya da boşluk olduğuna inanıyorum.

Bir de anlam ve kavranamazlık hakkında bir şey söylemek istiyorum. Sanatta insanın kabul etmekle yetinmek zorunda olduğu, gerçek bir anlamda anlaşılabilir olmayan yapılar bulunduğunu söyledim.

G.: Bu sebepten ötürü yapısalıcılardan ayrıldığımı söyledim.

A.: O halde bu iddiada bulunanlar yapısalıcılar.

G.: Yapısalcılık, anlamlı olmalarını talep etmeden yapılar arıyor. Yapılar betimleniyor ama işlevsel anlam yok oluyor.

A.: Önemli ileri modern sanat sorununun da tam bu noktada olduğunu düşünüyorum. Çünkü radikal modern sanat —yalnız edebiyat da değil— geleneksel sanatın olumsuzlayıcı uğrağına karşı anlamı reddedendir: kendisini anlamdan mahrum bırakmış ve *anlam yoksulu olarak sunar*. Ama böylesi yapıtlarda anlamın olumsuzlanmasının işlevi anlaşılabilir; burada anlamın olumsuzlanmasının kendisi anlamdır. İşte bu yüzden, konunun tamamen farkında olarak Beckett hakkındaki bir yazıma "*Oyunun Sonu*"nu Anlamak üzerine bir Deneme" başlığını verdim. Anlamak demek kavranmazlığın işlevini anlamak demek değildir. Bu noktada anlamın tasfiyesinin sınırlarını görüyorum ve eğer gerçekten yapısalcılık her türlü anlamdan vazgeçiyorsa, o zaman sanatın bu yakasına, estetik öncesi düzeye düşmüş oluyor, demektir.

Felsefeyle sanat ilişkisi hakkında bir söz daha. Hakikat içeriği dediğim şey ancak dolayımlanmış olduğu ölçüde, yapıtının yapısında ortaya çıktığı, kavramsal olmadığı ölçüde sanat yapıtında bulunur. Ama bu şekilde ortaya çıkanla felsefe ve onun aracılığıyla toplum ve siyasal praksis de dahil olmak üzere bütün estetik-dışı gerçeklik birbirine yaklaşır.

Benim münferit çözümlerimle temel teorik yapıtlarımın ilişkisi hakkında Lucien'in ortaya attığı sorunla ilgili olarak son bir söz. Bütün söyleyebileceğim, bu ilişkiyi teorik yazılarımda dile getirmeye çalıştığım. Ama bundan başarılı olup olmadığıma, olduysam ne ölçüde olduğuma karar vermek elbette bana düşmüyor; bu konuda benim küçük çözümlerimin kendi ayakları üzerinde durup kendilerini savunmaları gerekiyor.

G.: Çok kısa birkaç söz. Adorno ortaya üç konu attı. Birincisinde, yani yapı-

salcılıkla anlam konusunda tamamen hem fikirim. Parça ya da fragmana gelince, bazen parçalı olan bir yapının çok değerli olabileceğini kabul ediyorum —kendim de iki kez fragmanlar çözümlerdim (Pascal'ın *Pensées*'i ve Valery'nin *Parçalar*'ı)— ama her durumda mesele bu parçalı niteliğin yapının bir sisteme çevrilen bütünselliğinin içersine yerleştirilmesidir. Sistemle parça arasında bir karşılık yoktur; felsefi çeviride bir parça sistemauzasyonun unsurlarından biri olabilir.

Son konuda ise ikimizin ayrıca tartışması gereken bir yanlış anlama söz konusu. Adorno'nun söylediğini sandığı şeyi söylemedim; itirazım o noktada değildi.

*İngilizce'den çeviren: İskender Savaşır*

#### NOTLAR:

1. Bu tartışma Royaumont'da toplanan ikinci uluslararası edebiyat sosyoloji kolokyumu çerçevesinde gerçekleşmiştir.
2. Çevirenin notu: Burada Adorno'nun kastettiğinin kutsal kitapları yorumlamak için geliştirilen ünlü formül olduğunu sanıyorum: "*Litera (sensus historicus), gesta docet; quid credas, allegoria; moralis, quid agas; quid speras, anagogia.*" Yani, lafz (ya da tarihsel anlam) ne olduğunu, alegori neye inanılması gerektiğini, ahlak ne yapılması gerektiğini, modern bir okur için kavranması belki de en güç düzlem olan anagoji ise söz konusu olgunun "hikmet"ini, evrensel düzen içindeki yerini, varolmasıyla gerçekleştirmeye yönelik hedefi ifade eder.
3. Çevirenin notu: "Türetimsel"i *genetik* karşılığı kullandım. Kastedilen yapıtı, kendisini önceleyen unsurlardan, yazarın psikolojisinden, dünyagörüşünden vs. herhangi birinden türetmeye çalışan açıklamalar bütünüdür.