

-Araştırma Makalesi-

Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumlayıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su

Mehmet Büyüktuncay*
Metehan Arıtürk**

Özet

Bu çalışma, Herbert Marcuse'nin "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" makalesindeki kuramsal çerçeveyi temel alarak, burjuva kültürünün faşist sanat anlayışına evrilme sürecini István Szabó'nun Mefisto filmi üzerinden analiz etmektedir. Marcuse'ye göre burjuva toplumunda gelişen olumlayıcı kültür, manevi ve ruhani dünyayı maddi yaşamın pratiklerinden ayırarak, toplumsal eşitsizlikleri ve baskıyı gizleyen yanılısamalı bir içsel özgürlük alanı yaratır. Bu kültür, başlangıçta ilerici bir potansiyel taşısa da zamanla otoriter devletlerin bireyleri topyekûn seferber etme ve tahakküm altına alma mekanizmalarına hizmet eder hale gelir. Çalışma, bu teorik altyapıyı kullanarak Mefisto filmindeki hırslı oyuncu Hendrik Höfgen karakterini inceler. Höfgen, sanatı siyasetten apayrı bir yüksek değerler alanı olarak görerek politik sorumluluktan kaçır ve Nazi rejiminin kültürel aygıtının bir parçası haline gelir. Film, rejimin Hamlet gibi bir klasiği bile kendi kahramanca gerçekçilik ideolojisiyle yeniden yorumlayarak sanatı nasıl bir propaganda aracına dönüştürdüğünü gösterir. Makale, Marcuse'nin teorisinin filmle somutlaştığını ortaya koyarken, aynı zamanda sanatın diyalektik doğasına dikkat çekerek, eserlerin baskıcı ideolojilere hizmet edebileceği gibi direniş potansiyeli de taşıyabileceğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Olumlayıcı Kültür, Faşist Sanat, Herbert Marcuse, Mefisto, İdeoloji

*Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: mehmet.buyuktuncay@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2327-3488

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758306

** Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: metehanariturk@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3773-9610

Büyüktuncay, M., & Arıtürk, M. H. (2025). Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumlayıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 210-230. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758306>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

Bourgeois Culture and Fascist Art Criticism: The Affirmative Character of Culture in Herbert Marcuse and István Szabó's *Mephisto*

Mete Han Arntürk*
Mehmet Büyüktuncay**

Abstract

This study analyzes the evolution of bourgeois culture into a fascist conception of art through István Szabó's film *Mephisto*, based on the theoretical framework of Herbert Marcuse's essay "The Affirmative Character of Culture". According to Marcuse, the affirmative culture that has developed in bourgeois society creates an illusory realm of inner freedom by separating the spiritual and intellectual worlds from the practices of material life, thereby concealing social inequality and oppression. Although this culture initially possessed a progressive potential, it eventually came to serve the mechanisms of authoritarian states for the total mobilization and domination of individuals. Using this theoretical foundation, the study examines the character of the ambitious actor Hendrik Höfgen in *Mephisto*. Höfgen escapes political responsibility by viewing art as a separate sphere of higher values distinct from politics, ultimately becoming part of the Nazi regime's cultural apparatus. The film demonstrates how the regime transforms art into a propaganda tool, reinterpreting even a classic like *Hamlet* through its own ideology of heroic realism. While the article shows how Marcuse's theory is substantiated by the film, it also highlights the dialectical nature of art, emphasizing that artworks can possess the potential for resistance as well as for service to oppressive ideologies.

Keywords: Affirmative Culture, Fascist Art, Herbert Marcuse, *Mephisto*, Ideology

*Asst. Prof., Afyon Kocatepe University, Faculty of Sciences and Literature, Türkiye.

E-mail: metehanariturk@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3773-9610

** Assoc. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Türkiye.

E-mail: mehmet.buyuktuncay@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2327-3488

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758306

Arntürk, M. H., & Büyüktuncay, M. (2025). Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumluyıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 210-230. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758306>

Received:04.08.2025

Accepted: 20.10.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

This study aims to analyse the process by which bourgeois culture evolves to accommodate a fascist understanding of art, drawing primarily on Herbert Marcuse's theoretical work, particularly his essay "The Affirmative Character of Culture," and using István Szabó's 1981 film Mephisto as a case study. The article first elaborates on Marcuse's theory, then applies this framework to the film's narrative and characters, and concludes with a critical reflection on the dialectical nature of art.

Marcuse argues that with the rise of the bourgeoisie, a specific form of culture, which he terms affirmative culture, emerges. This affirmative culture is defined by its separation of the intellectual and spiritual world from the material realm of civilization. It posits a universally accessible, higher realm of values—truth, beauty, goodness, and happiness—that every individual can supposedly realize from within, without any actual change in the oppressive material conditions of society. While this culture initially had a progressive dimension by upholding the historical demand for individual liberation, it ultimately serves an ideological function. By locating happiness and freedom in the soul, it offers consolation for external deprivation and inequality, thereby pacifying discontent and affirming the existing social order. The soul becomes a privileged, yet disciplined inner space, a refuge from the harsh realities of the capitalist production process, which itself devalues anything that cannot be subjected to its abstract rationality.

According to Marcuse, this affirmative culture enters a phase of self-liquidation under late-stage monopoly capitalism and the authoritarian state. The illusory inner freedom it once offered is co-opted and transformed into a tool for the total mobilization of the individual. Liberal idealism is replaced by a heroic realism that glorifies sacrifice, discipline, and submission to a false collective (race, nation, leader). In this context, art is stripped of its critical potential and becomes an instrument of cultural propaganda, tasked with instilling military and labor discipline and celebrating the state's mythology. The authoritarian state, while appearing to reject the decadent aspects of bourgeois culture, in fact perfects its methods of control, demanding the complete surrender of individual happiness to the greatness of the collective.

István Szabó's Mephisto provides a powerful illustration of this theoretical trajectory. The protagonist, Hendrik Höfgen, is an ambitious actor in pre-WWII Germany. Initially, he espouses revolutionary ideals for a total theatre that would awaken the working class. However, as the Nazis rise to power, his ambition leads him to abandon his political convictions for the sake of his career. He justifies his collaboration by retreating into the supposed apolitical purity of high art, a classic manifestation of affirmative culture's function as an escape from political responsibility. His statement that his only true freedom lies in performing the classics perfectly mirrors the bourgeois illusion of an inner, spiritual freedom that ignores external realities.

The film masterfully depicts the transition from affirmative culture to fascist art. Höfgen's signature role, Mephistopheles in Goethe's Faust, which once symbolized the bourgeois ideal of progress, becomes the very vehicle for his pact with the Nazi regime. The regime embraces and re-signifies cultural artifacts to serve its ideology. A prime example is Höfgen's staging of Hamlet under the patronage of a Nazi General. The complex, neurotic prince is transformed into a decisive, heroic man of action of the North, a model for the new German spirit. Höfgen's earlier dream of a total theatre is ironically realized in the service of fascist mobilization, aiming to instill a new work ethic and national consciousness. The General's cynical remark that he reaches for his gun when he hears the word culture signifies the fascist state's destruction of culture's autonomous and critical character, even as it harnesses its forms for propaganda.

In conclusion, the article argues that Mephisto serves as a compelling case study for Marcuse's theory, demonstrating how the artist, by seeking refuge in the illusions of affirmative culture, can become an accomplice to totalitarianism. However, the study also acknowledges the limitations of a purely negative critique of classical art. It points out that the meaning of an artwork is not irrevocably fixed by its co-optation by power. As demonstrated by post-colonial adaptations of works like Shakespeare's,

classical art can also be re-appropriated as a tool of resistance, challenging dominant ideologies. Thus, art possesses a fundamentally dialectical nature; it can be a means of oppression, as shown in Mephisto, but it always retains a potential for liberation and the creation of a new consciousness.

Giriş

Bu çalışma, başta Herbert Marcuse'nin "The Affirmative Character of Culture" (Kültürün Olumlayıcı Karakteri) adlı makalesi olmak üzere, onun çeşitli eserlerinden ve farklı düşünürlerin analizlerinden yola çıkarak, burjuva kültürünün faşist sanat anlayışına evrilmeye sürecini István Szabó'nun *Mephisto* (Mefisto, István Szabó, 1981) adlı sinema filmi üzerinden çözümlemeye çalışacaktır. Çalışmanın temel tezi, Marcuse'nin teorize ettiği olumlayıcı kültür (*affirmative culture*) kavramının, sanat ve sanatçıyı siyasi sorumluluktan yalıtarak totaliter rejimlerin ideolojik aygıtlarına nasıl eklemlediğini *Mefisto* filminin çarpıcı bir biçimde gözler önüne serdiğidir. Marcuse'ye göre burjuva çağıyla birlikte gelişen olumlayıcı kültür, zihinsel ve ruhani dünyayı, maddi uygarlığın pratiklerinden bağımsız, evrensel ve erişilebilir bir değerler alanı olarak ayırır. Bu kültür, bir yandan bireyin özgürleşmesine yönelik tarihsel bir talep taşıyarak ilerici bir potansiyel barındırır da, diğer yandan maddi yaşamdaki eşitsizlikleri ve baskıcı toplumsal koşulları görmezden gelerek bireyi yalnızca içsel bir teselliye yöneltmesi nedeniyle eleştirilir. Marcuse'ye göre bu ikili yapı, yani dışsal köleliğe karşı içsel özgürlük vaadi, olumlayıcı kültürün zamanla tekelleri kapitalizm ve otoriter devletlerin kitleleri topyekûn seferber etme ve tahakküm altına alma mekanizmalarının hizmetine girme potansiyeli taşımasına neden olur.

Bu filmi ve temsil ettiği tarihsel süreci analiz edebilmek için metin, öncelikle Marcuse'nin kuramını ayrıntılı bir şekilde ele alacaktır. Bu bağlamda, kültür kavramının Antik Yunan'daki teori-pratik ayrımına dayanan kökenlerinden başlayarak, burjuva toplumunun yükselişiyle kazandığı ikili işleve ve son olarak tekelleri kapitalizm ve otoriter devlet idaresi altında kendi kendini tasfiye etme sürecine odaklanılacaktır. Bu kuramsal altyapı oluşturulduktan sonra, bu kavramların Szabó'nun *Mefisto* filmindeki yansımaları incelenecektir. Film, hırslı tiyatro oyuncusu Hendrik Höfgen karakteri üzerinden, sanatçının olumlayıcı kültürün sunduğu yüksek sanat ve özerklik yansımalarına sığınarak politik sorumluluktan kaçmasının ve nihayetinde faşist bir rejimin sanat anlayışının bir parçası haline gelmesinin bir örneği olarak analiz edilecektir. Analiz bölümünde, filmin anlatısı, karakter dinamikleri, Marcuse'nin teorik kavramlarını somutlaştıran spesifik sahne ve anlatı düğümleri üzerinden detaylandırılacaktır. Böylelikle bu çalışma, Marcuse'nin bir filozof olarak sunduğu inceleme modelini, *Mefisto* filmi üzerine yapılacak bir vaka analizi olarak kullanarak somutlaştırmayı ve böylece teorinin tarihsel bir olguyu açıklamadaki geçerliliğini sınamayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın yöntemi, eleştirel teori perspektifinden beslenen yakın okuma ve vaka analizinden oluşmaktadır. Tarihçiler ve kültür kuramcıları, burjuva kültürünün tarihsel süreçte biçimlenişini ve işlev değiştirmesini incelerken genellikle sanat eserlerini ya estetik-formel nitelikleriyle ya da doğrudan tarihsel belgeler olarak ele alma eğilimi göstermekte ve kültürel formların maddi üretim ilişkileri ve ideolojik aygıtlarla olan diyalektik ve karmaşık bağını göz ardı etmektedirler. Bu vaka analizinin amacı ve değeri, kültür tarihini siyaset felsefesi paradigmalarına göre yeniden okuyan Marcuse'nin yaklaşımını sinematik bir metin üzerinden test etmesi ve bu teorinin pratik yansımaları ve olası zayıf yönlerine ilişkin eleştirel bir alan açabilmesidir. Öte yandan ise *Mefisto*'nun genelde sanatçı bireyin ahlaki ve psikolojik çöküşünü tarihsel bir fon üzerinde işleyen çok katmanlı niteliği, tarihsel sınıf analizlerinin yaptığı mekanik ve indirgemeci genellemeler yapma hatasını tekrarlamayıp konuya daha psikolojik ve gerçekçi bir tarzda yaklaşıyor olması, Marcuse'nin kuramına ilişkin daha sağlıklı bir denetleme olanağı sunmaktadır.

Bu çalışmanın literatüre sunduğu özgün katkı, iki temel noktada belirginleşmektedir. Birincisi, ikincil literatürde Istvan Szabo filmlerine ve özelden *Mefisto*'ya dair siyasi, tarihsel ve

ahlaki pek çok analiz yapılmış olmasına rağmen, şimdiye dek Marcuse'nin olumlayıcı kültür çözümlerinden faydalanarak sistematik bir yaklaşım geliştirilmemiş olduğu dikkate alındığında, inceleme doldurduğu boşluk belirginleşmektedir. Çalışma, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi ile sinema analizi arasında somut bir köprü kurarak, sanatın ideolojiyle ilişkisini soyut bir tartışma zemininden çıkarıp yaşayan bir örnekleme incelemektedir. İkinci olarak, sanatın iktidar tarafından araçsallaştırılması yaygın bir konu olmakla birlikte, bu çalışma bu sürecin *nasil* ve hangi aşamalardan geçerek işlediğine odaklanmaktadır. Filmin eleştirisi, göz ardı edilemeyen sanatın özerklik yanılması totaliter rejimler tarafından bir içselleştirme ve seferberlik aracına dönüştürülme aşamalarını odağına alması sebebiyle literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Yani bu makale, sadece sanatın deforme edilmesini değil, bu deformasyonun temelini oluşturan ve burjuva kültüründen miras alınan *içsel özgürlük* ve *apolitik sanat* gibi yanlısıların faşist ideoloji tarafından nasıl temellük edildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma Marcuse'nin burjuva kültürünün diyalektik doğasına (başlangıçta ilerici, sonrasında ise otoriter aygıtlar elinde gerici hale gelmesi) ilişkin analizini sanat alanına taşıyacaktır. Marcuse'nin teorisi, sanatın iktidar tarafından bir rıza imalat aracına dönüştürülme potansiyelini isabetle tespit ederek bu analize yönelik eleştirel bir perspektif geliştirilecektir. Bu bağlamda, nitelikli sanat eserlerinin, iktidar tarafından dönüştürülme tehlikesine rağmen, farklı tarihsel ve ulusal alımlama bağlamlarında etkinleştirilebilecek ilerici ve devrimci bir potansiyeli özünde taşıdığı savunulacaktır. Dolayısıyla sanat, anlamı sabitlenmiş bir nesne değil, sürekli bir diyalektik mücadele alanı olarak resmedilecek ve onun bu doğasından kaynaklanan toplumsal potansiyeline ilişkin yeni bir değerlendirmeye ulaşılabilecektir.

Burjuva Kültürünün Evrimi

Herbert Marcuse, "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" adlı makalesinde, temelde *kültür* kavramını tanımlayıp kavramın gelişim tarihi içerisinde kazandığı olumlu ve olumsuz işlevlerin bir dökümünü yapmayı amaçlar. Bu olumlu ve olumsuz işlevler, kültürün kavramsallaşma süreci içerisinde toplumun maddi pratikleri ve üretim ilişkilerini perdeleyen bir rol kazanması paralelinde Marcuse'nin incelemesine konu olur; nitekim Marcuse'ye göre olumlayıcı kültür, "yeni toplumsal yaşam koşullarını olumlar ve gizler" (Marcuse, 2009, p. 71). Marcuse, kültürün yeniden tanımlanması üzerine yaptığı değerlendirmelerde, kültürün sadece üstyapısal bir fenomen olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal durumunu, doğayla ve diğer insanlarla ilişkisini şekillendiren temel bir boyut olduğunu vurgular (Marcuse, 1965, p. 192). Bu bağlamda, kültürün maddi temelden ayrılması ve içsel bir değerler alanı olarak yüceltilmesi tehlikesine dikkat çeker (Marcuse, 1965, p. 191). Marcuse, bir yandan toplumun baskıcı maddi şartlarının bir tür aşılmasını mümkün kıldığı ölçüde kültür kavramının ilerici ve özgürleştirici bir boyutu olduğunu teslim eder; örneğin, olumlayıcı kültürün saf insanlık ideasında, bireyin genel özgürleşmesine yönelik tarihsel talebi üstlendiğini belirtir (Marcuse, 2009, pp. 72, 75). Öte yandan da toplumsal koşulların ve üretim ilişkilerinin yanlış düzenleniş biçimiyle şekillenen maddi pratikleri görmezden gelmeyi meşru kılarak soyut bireyi yalnızca içsel ve manevi bir rahatlamaya götüreceği bir unsura dönüşen burjuva kültürü kavramını eleştirir. Schoolman, Marcuse'nin "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" makalesine atıfta bulunarak, burjuva kültürünün bu ikiliğini şöyle özetler: "Bir yandan özgürleşme vaadini taşıırken, diğer yandan mevcut baskıcı düzeni meşrulaştıran bir işleve bürünür" (Schoolman, 1976, p. 55). Fredric Jameson için bu ikilik, *Komünist Manifesto*'dan itibaren Marks'ın tarihsel değişim, iktisadi altyapı ve kültür çözümlerini hem olumlayıcı hem de olumsuzlayıcı yönleriyle aynı anda kavramayı buyuran maddeci diyalektiğine içkindir. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* başlıklı çığır açan çalışmasında Jameson, Marcuse'nin klasikleşmiş bu makalesinde burjuva kültürü sahasına eş zamanlı olarak ait bulunan yarı-özerklik, hayaletsilik ve ütopyacılık niteliklerini tespit edişini haklı bulur. Burjuva kültürü içinde hakikat uğrağının kalbinde gizlenen hakikatsizliğin böylesi ele alınışını, ilerleyen on yıllar için kendi postmodernizm ve geç kapitalizm kültürü eleştirisine yönelik eleştirel dilin ve olanağın tesis edilmesinde örnek değerde görür (Jameson, 1991, p. 48). Bu değerlendirmeyle,

kapitalizmi eski sınıfsal yapılara nazaran hem bir ilerleme ve özgürleşme hem de bir çöküş mantığı olarak görmenin yöntemleri serimlenmiş olur. Burjuva kültürünün belirleyici özelliği, Marcuse'ye göre, "gündelik varoluş mücadelesinin olgusal dünyasından özsel olarak farklı, ancak her bireyin herhangi bir olgusal durum dönüşümü olmaksızın *içerden* kendisi için gerçekleştirebileceği, evrensel olarak bağlayıcı, ebediyen daha iyi ve daha değerli bir dünyanın iddiasıdır" (Marcuse, 2009, p. 70). Marcuse'nin de belirttiği gibi, sanat bu olumlayıcı kültür içerisinde, var olanı koruma ve mevcut olana ilişkin teselli sağlama işlevi görebilir (Marcuse, 2007, p. 122). Sarbanes, Frankfurt Okulu'nun sanatın özerkliği tartışmalarında, sanatın hem toplumsal eleştiri potansiyeli taşıdığı hem de mevcut düzene eklenme riski barındırdığı ikilemine dikkat çeker (Sarbanes, 2022, p. 78). Öyle ki bu burjuva kültürü zamanla, kendi kavramsal evrimi boyunca dönüşerek, tekelci kapitalizm ve devlet otoritesinin hizmetine girme potansiyeline sahiptir (Marcuse, 2009, p. 92). Olumlayıcı burjuva kültürü, eşitlik adalet ve ilerleme ideallerine bağlı olmakla kendini içinden çıktığı feodalizmden ayırabilmiş olsa da toplum yapısındaki çatışmaları görünüşte bir birlik ve görünüşte kalan bir özgürlük sahasında hapis tutarak insan kitlelerini uyuşturur (Storey, 2009, p. 195). Tarihsel süreç içerisinde kültür kavramının gelişimine ışık tutmak ve bu kavramın hangi alt kavramlarca desteklenir ve hangi pratiklerce taşınır hale geldiğini serimlemek için Marcuse kavramın gelişimini üç ana tarihsel kesit içinde ele alır: Antik Yunan düşüncesinde kültür; burjuvazinin yükseliş çağında kültürün ikili işlevi; son olarak da tekelci kapitalizm dönemi ile otoriter devlet idaresinde kültürün kendi kendini tasfiyesi olgusu (Marcuse, 2009, pp. 65-98).

Marcuse antik Yunan düşüncesinde her tür bilginin pratiğe dökülmeye meylettığı; bilginin teori ile pratik arasındaki bağı tesis etmeye yönelik bir çaba olduğu tespitinde bulunur. Bu gündelik hayata dair bilgi için geçerli olduğu kadar sanatsal ve bilimsel bilgi için de geçerlidir. Zanaatkar, tüccar, hekim gibi çeşitli meslek erbablarının kendi alanlarında doğru bilgiye sahip olmaları gerektiğini belirtir. Teori ve pratik bağının özellikle Aristoteles'te kurulmaya çalışıldığından hareketle şu görülmektedir ki iyi, doğru ve faydalı olan şey insanın dolaylı olarak elde edebileceği şeyler olmadığından insan bu idealleri gerçekleştirmeye dönük bilgi ile teçhiz edilmiş olmalıdır. Aristoteles gündelik hayatın pratik bilgisini bu sebeple önemsemektedir; ancak, onun bilgilerin formları arasında ayırım yapması ve dahası bilgi türlerini bir değer hiyerarşisi içinde düzenlemesi farklı sonuçlara sebebiyet verecek bir olgudur. Bu ayırımın sonucunda gündelik hayatın işlevsel bilgisi ile amacı sadece kendisi olan felsefi bilgi arasında bir çatallanma gerçekleşir. Bu ayırım biraz ilerletildiğinde gündelik yaşamdan bağımsız bir etkinlik olarak saf teorisinin sahası ile gündelik hayatta faydalı olanın bilgisinin sahası arasındaki farka varılır. İşte bu ayrımlar zorunlu/faydalı olanın bilgisi ile güzel/ideal olanın bilgisi arasındaki çatallanmada yeni bir biçim kazanır (Marcuse, 2009, p. 65).

Antik Yunan düşüncesindeki tüm bu çatallanmalar burjuva toplumu dönemine geçildiğinde egemen maddi pratiklerin meşrulaşmasına zemin hazırlayacak kavrayışları yaratacaklardır. Marcuse'ye göre, idealizmde, emeğin ve toplumsal tabakalaşmanın belirli bir tarihsel biçimi, zorunluluk ve güzellik ya da madde ve İdea arasındaki ilişkinin ebedi, metafizik biçimini alır (Marcuse, 2009, pp. 68-69). Bu ayrımlar ilerletildiğinde burjuva toplumundaki kültür müessesesini oluştururlar ki insanların zihinsel ve mutluluğu hedefleyen talepleri bu kültür dairesine hapsedilip yalıtılacak ve kültür dairesinde yatıştırılarak terbiye edilecektir (Marcuse, 2009, p. 65). Gündelik yaşamın olumsal dünyası istikrarsız ve güvensiz olduğu için en yüksek iyi ve dolayısıyla en yüksek amaç olan mutluluk Antik Yunan'da bu olumsuzluğu aşan bir çerçevede gerçekleşmesi gereken bir şey olarak tanımlanmıştır. Marcuse bu durumu şöyle ifade eder: "En yüksek bilgi ve hazzın saf, amaçsız teoriye atfedilmesinin nedenleri arasında sürekli yinelenen bir tema vardır: gündelik yaşamın, hayatın zorunluluklarının dünyası, sadece olgusal olarak değil, özünde de istikrarsız, güvensiz, özgür değildir" (Marcuse, 2009, pp. 65-66). Dolayısıyla mutluluğun, en yüksek bilgi ve haz biçimine sokularak, saf teori ile ilintilendirilmesi bundan kaynaklanmaktadır. Fakat böylece mutluluk ve haz bireysel ve aşkın

mahiyeti ile kamusal hayatta ve maddi yaşam pratikleriyle gerçekleşecek bir şey olmaktan çıkar. Mutluluğun olgular dünyasından çıkıp saf teorinin alanına girmesiyle hazlar arasında da bir çatallanmaya gidildiği görülecektir. İnsan ruhunun duyusalılık (ve duyusal hazlar, İng. *sensuality*) ile akıl (İng. *reason*) arasındaki salınmada yaşam bulduğu hatırlandığında, insan ruhunun duyusal iştahları tatmine yönelik alçak düzeni ile *güzelin ve yücenin* peşinde koşan ruhun üst dizgesi arasında bir ayrıma gidilmesi düşüncesi de anlam kazanacaktır. Bu noktada Marcuse'nin bedensel hazları kendinde kötü olarak değerlendirmedeğini; ancak duyusal hazların kötü bir maddi düzen içinde tatmin edilmek zorunda kalınmasından ötürü özgürleştirici bir karakter değil kötü bir karakter taşıdığını ileri sürdüğünü belirtmekte fayda vardır: "Duyusal haz kendi içinde kötü değildir. Kötüdür çünkü, insanın alt düzey etkinlikleri gibi, kötü bir düzende yerine getirilir" (Marcuse, 2009, p. 66). Marcuse, *Eros ve Uygarlık*'ta bu konuyu daha da geliştirerek, baskıcı olmayan bir toplumda Eros'un serbest kalmasının çalışma ve kültürü nasıl dönüştürebileceğini tartışır: Baskıcı olmayan bir çevrenin geliştirilmesi, içgüdüsel bir temel üzerinde iş birliği deneyimini güçlendirecektir. Ortak çıkar, içgüdülerin kendilerinde kök salacaktır. Aksi takdirde, ortak çıkar büyük ölçüde baskıcı toplumsallaşmanın bir ürünü olarak kalır ve her zaman yıkıcı güçlerin patlamasıyla tehdit edilir (Marcuse, 2023, p. 198). Alford da Marcuse'nin bu eserindeki temel argümanları narsisizm teorileri ışığında yeniden değerlendirerek, bireyin toplumla olan ilişkisinde içgüdüsel tatminin ve özgürleşmenin karmaşık dinamiklerini ele alır (Alford, 1987, p. 870).

Olumlayıcı Kültürün Doğuşu ve İkili İşlevi

Burjuva toplumu dönemine geçildiğinde Antik Yunan düşüncesi kapsamında adı geçen zorunluluk ve güzellik, maddi emek ve manevi haz gibi ikili karşıtlıklar var olmaya devam etmekle birlikte bu karşıtlıkların işleyişinde birtakım değişiklikler göze çarpar. Öncelikle bu ikili karşıtlıkların ikinci terimlerinin hala asıl hakikati içeren terimler olarak değer hiyerarşisinin üst basamaklarında bulunduğunu belirtelim. Marcuse, burjuva kültürünün manevi dünyayı toplumsal fayda ve araçlar dünyasının karşısına özgün değerler ve kendinde amaçlar alemi olarak koyduğunu belirtir. Farklılaşan olgu ise şudur ki ideal olanın ve yüksek değerlerin alanı artık yalnızca ayrıksı ve imtiyazlı bir sosyal sınıfın tekelinden çıkmıştır. Hakikat, iyi ve manevi hazlar gibi yüksek değerler artık, burjuva kültürünün maddi pratiklerle bağı zayıf olan alanında yer almakta ise de, tüm sınıfların ve hatta tüm insanlığın dolaylımsızca erişebileceği değerler haline gelmiştir. Marcuse bu olguyu *kültürün* evrenselleşmesi ya da evrensel geçerlilik kazanması olarak tanımlar (Marcuse, 2009, pp. 69-70). Kökeninden bağımsız olarak tüm insanlar bu yüksek değerlerden pay sahibidir ve kültürel değerlere tabidir. Ancak bu noktada Marcuse, burjuva toplumunda kültürel değerlerin demokratikleşmesi olgusunu aslında serbest piyasa ekonomisine geçişle ortaya çıkan, her bireyin dolaylımsızca (İng. *immediate*) her türlü mala erişim kazanması olgusu ile aynı tarihsel paralelde değerlendirir. Yani metalar da kültürel değerler de evrensel olarak geçerlilik kazanmıştır. Jameson, bu iddiayı geç kapitalizm döneminde gündelik hayatın estetikleştirilmesi ve kültür piyasasına uyumlu hale getirilmesi (*culturalization*) ekseninde değerlendirecek ve bu döneme ait kültür yapılanmasının kendisine yönelecek eleştirel herhangi bir bakışa olanak sağlaması beklenen eleştirel mesafeyi ortadan kaldırdığını dile getirecektir (Jameson, 1991, p. 48; Storey, 2009, p. 195). Eleştirel mesafenin ortadan kalktığı ya da eleştiri kaynaklarının massedildiği bir kültür çağında, vaat edilen özgürlük ve ilerleme de donuk ve gerçek dışı kalacaktır.

Marcuse üretim ve tüketim ilişkilerindeki bu yapının kültür alanında yeniden üretiliş sürecini incelemek için *kültürün* dinamiklerini inceleme ihtiyacı duyar. Kültür kavramını tanımlarken ise kelimeyi verili bir durumdaki toplumsal bütünü tarif eder biçimdeki yüzeysel ve geniş anlamından çıkararak kavramın ruhani/manevi dünyanın toplumsal bağlamdan koparılması imasını taşıyan dar anlamına göndermede bulunur. Marcuse, Remarks on a Redefinition of Culture (Kültürün Yeniden Tanımlanması Üzerine Notlar) adlı çalışmasında

kültürün «maddi üretim ve yeniden üretim sürecinden ayrıştırılmış, yüksek kültür olarak adlandırılan bir alan» (Marcuse, 1965, p. 190) olarak kavranışını eleştirir ve bu ayrımın ideolojik sonuçlarına işaret eder: “Bu ayrım, kültürün toplumun maddi yaşamından kopuk, kendi içinde bir amaç haline gelmesine ve böylece mevcut toplumsal ilişkileri sorgulamaktan uzaklaşmasına neden olur” (Marcuse, 1965, p. 194). Bu sayede, Marcuse kültür kavramını *kültür* ve *uygarlık* kavramları arasındaki çatışma bağlamında ele almayı hedefler. Buna göre uygarlık toplumun maddi üretim pratikleri ve maddi altyapısını tarif etmekte iken kültür ise toplumsal fayda ve bunun araçlarını aşan bir özgün değerler (İng. *authentic values*) ve *kendinde-amaçlar* (İng. *self-contained ends*) dünyasına göndermede bulunur. Bu kapsamı ile kültür tanımı aslında kavramın belirli bir tarihsel dönemine denk düşmektedir. Aynı olguya dikkat çeken Peter Burke, kültürün yalnızca paylaşılan bir anlamlar sistemi olarak kavranmasının toplulukların ve ulusların kültürünü incelerken yaratacağı sorunların altını çizmektedir. Bu ve benzeri bir kültür tanımına dayalı bir inceleme, ancak mevcut maddi çatışmaları göz ardı etmek pahasına oydaşmayı vurgulayacaktır; oysa, bu inceleme yöntemi sınıf tabanına dayalı toplumlarda işe yaramayacağından dolayı yapılması gereken çatışmaları ön plana çıkararak bir yöntem benimsemektir (Burke, 2000, p. 121). Toplumsal pratiklerden soyutlanmış değerler alanı olarak kültürün bu belirli tarihsel kavranışını Marcuse, olumlayıcı kültür adıyla karşılar. Marcuse onu şöyle tanımlar: “Olumlayıcı kültürle kastedilen, burjuva çağının kendi gelişimi sırasında zihinsel ve ruhani dünyayı uygarlıktan bağımsız bir değerler alanı olarak ayıran ve aynı zamanda uygarlığa üstün kabul edilen kültürüdür” (Marcuse, 2009, p. 70). Bu kültüre temel karakterini veren şey de evrensel olarak bağlayıcı ve daha yüksek bir değerler alanını mutlak surette ve koşulsuz olarak olumlamasıdır. Yani yüksek değerler artık herkesin malı ise de tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi mutluluk ancak bu ideal ruhani alanda edinilecek bir şeydir. Şimdi şu çizgiyi takip edelim Antik düşüncede nihai olarak insan ihtiyaçlarının dünyevi tatmini hiçbir zaman tartışma konusu olmamış ve bu tatminin gerekliliği önemini kaybetmemiştir. Çünkü insanın maddi varlığını koruması onun ilk amacıdır (Marcuse, 2009, p. 71). İnsanın maddi zorunluluk alanından özgürleşerek nihai hazzı, güzeli ve iyiyi araması ise aynı gerçeğin bir başka yönüdür.

Burjuva döneminde ise yaratılmış olan yeni soyut birey tipi dolaylı olarak dünyevi mutluluğa ulaşabilme motivasyonunu meta düzeni içinde gerçekleştirmeye yönelmiştir. Dolayısıyla kapitalist üretim süreci de bireyin bu yalıtık maddi tatminini meta biçimindeki tatmin nesnelereyle sağlamaktadır. Fakat ürünlerin bu arzı yani maddi üretim sürecinin nimetleri herkesin erişimine ancak herkesin alım gücü kadarıyla açık olduğundan, herkes bu arzdan eşit düzeyde faydalanamayacaktır. Marcuse’nin belirttiği gibi, “[b]u mutluluğun evrenselliği derhal iptal edilir, çünkü erkeklerin soyut eşitliği kapitalist üretimde somut eşitsizlik olarak kendini gerçekleştirir. Sadece az sayıda insan, mutluluğu güvence altına almak için gerekli mal miktarı için gereken satın alma gücüne sahiptir” (Marcuse, 2009, p. 71). Kısacası kültür ve değerler alanındaki soyut eşitlik prensibi, maddi ve toplumsal düzeydeki eşitsizlik pahasına işlemekte; evrensel özgürlük ideali de maddi pratikteki özgürlüksüzlüğü gizlemektedir (Marcuse, 2009, pp. 69-71). Marcuse, *An Essay on Liberation*’da, bu durumun yalnızca biçimsel bir özgürlük ve eşitlik yanılsaması yarattığını, gerçekte ise eşitsizlikleri ve tahakkümü derinleştirdiğini savunur (Marcuse, 1971, p. 15). Dolayısıyla burjuva toplumuna ait olumlayıcı kültürdeki toplumsal özgürlük ve ilerleme talepleri gerçekte ancak yine bir toplumsal kesimin ilgilerini tatmin etmenin ötesine geçememektedir (Marcuse, 2009, pp. 71-72). Olumlayıcı kültür, toplumsal çoğunluğun taleplerine burjuvazinin verebileceği tek yanıtır. Olumlayıcı kültür, bireylerin ihtiyaçlarını onlara evrensel insan değerlerini referans göstererek karşılamayı, bedensel değersizleşmeyi ruhun yüceliğini öğütleyerek aşmayı, toplumsal özgürlük kaybını ise içsel özgürlüğü öne çıkararak telafi etmeyi teklif eder. Bu noktada denebilir ki kültür değerlerinin evrenselleşmesi ile mutluluğun herkes için dolaylılığını sağlama iddiasında bulunan olumlayıcı kültür asıl şimdi insan ile mutluluk ideali arasına yeni dolaylılar sokmaktadır. Marcuse, olumlayıcı kültürün izole edilmiş bireyin ihtiyacına genel insanlıkla, bedensel sefaletle ruhun güzelliğiyle, dışsal esarete içsel özgürlükle, acımasız egoizme erdem aleminin göreviyle yanıt verdiğini belirtir (Marcuse, 2009, p. 72).

Marcuse olumlayıcı kültürün maddi eşitsizlik ve özgürlük kaybını yeniden üretme işlevinin klasik burjuva sanatı tarafından yerine getirildiğini savunur. Burjuva sanatı maddi yaşamın örgütlenişinden kaynaklanan sorunları ve acıları ebedi ve evrensel çatışmalar şeklinde resmetmekle, tıpkı Antikitede gördüğümüz dünyevi ve toplumsal ayrımları ontolojikleştirme sürecinde olduğu gibi, onları metafizikleştirmiş olur (Marcuse, 2009, pp. 72-73). Dolayısıyla sanat toplumsal sorunların çözümünü sunacak somut bir umut yerine bireyin mutluluk talebini içselleştirip rasyonelleştirmesine olanak sağlayarak onu sorunların maddi kökeninden koparır. Oysaki ekonomik rekabet temelinde örgütlenmiş toplumlarda daha mutlu bir toplumsal yaşam talebi başkaldırıyı gerektirir (Marcuse, 2009, pp. 73, 76). Douglas Kellner, Marcuse'un felsefesinde sanatın bu çelişkili rolünü şöyle ifade eder: "Sanat, var olan gerçekliğin suçluluğunu sergilerken bile, bu gerçekliğin bir parçası olarak kalır. Ancak, sanatın bu gerçekliğe içkin olması, onun aynı zamanda bu gerçekliği aşma potansiyelini de barındırdığı anlamına gelir. Sanat, yabancılaşmış bir dünyada özgürlüğün ve mutluluğun imgelerini koruyarak, eleştirel bir işlev görebilir" (Kellner, 2007, p. 52).

Marcuse'ye göre bireysel taleplerin karşılanabilmesinin en rasyonel ve gerçekçi yolu ancak mevcut idealist ve olumlayıcı kültüre karşı yeni bir işgücü ve haz biçimi yerleştirerek mümkün olabilir (Marcuse, 2009, pp. 73-74). Böylelikle şu noktaya varılabilir: Burjuva sanatı tarafından olumlanan birlik ve bu sanata konu olan kişilerin saf evrenselliği gerçektir. Olumlayıcı kültürün ve burjuva sanatının temel yanılgısı, maddi varoluş düzenini değil de insan ruhunu değiştirerek mutluluk imkânı sağlayabileceği fantezisidir. Böylesi bir kültür yalnızca mevcut olanı korur; yerine de yeni bir şey koyma iddiasında değildir (Marcuse, 2009, p. 76, ayrıca bkz. p. 70). Kültürün ve sanatın toplum tarihini biçimlendiren işlevini ön plana çıkarmak, kültürü oluşturan maddi dinamiklerdeki eşitsizliği perdenin ardına ittikçe bir baskı ve kontrol aracı olarak çalışmaya başlar.¹ Bu bağlamda burjuva sanatı ancak mevcut maddi koşullara karşı bir teselli vermek bakımından mutluluk sağlayabilir (Marcuse, 2009, pp. 87-88). Sarbanes de sanatın bu teselli işlevinin ötesine geçerek, estetik deneyimin, toplumsal dönüşüm için gerekli olan eleştirel bilinci ve dayanışmayı nasıl besleyebileceği üzerine odaklanarak Marcuse'nin burjuva sanatı eleştirisine katılmaktadır (Sarbanes, 2022, p. 85).

Kültürün olumlayıcı karakterinin işlevselliğini anlamanın yolu, bu kültürün aynı zamanda ruha karşı yaklaşımını anlamakla mümkündür (Marcuse, 2009, p. 76). Descartes'ten beri ruh, düşünen töz olarak (İng. *soul as substance*, Lat. *res cogitans*) egonun üzerinde temellenmiştir. Egonun maddi ve somut ölçüme tabi dış dünya karşısında ayrı bir sahasının bulunması, Descartes'in onu ruh olarak, yani arzuların ve duyguların öznesi olarak açıklama girişimine kaynaklık etmiştir. Tarihsel gelişimi içinde bu ruh kavramı aslında maddeci burjuva rasyonalizminin gelişimi ile paralel olarak vuku bulmuştur (Marcuse, 2009, p. 77). Egonun dâhil edildiği boyut bu maddeci ve araçsal rasyonalite ile yönetilen dünyadan bir kaçış ve özgürleşim alanı olarak görülmüştür (Marcuse, 2009, pp. 78-80). Bir anlamda ruh, saf düşünce alanı ile maddi varoluş arasında aracı bir basamak olarak kavranmaya başlamıştır. Bu yaklaşım ruh kavramının ikili işlevinden ilki olan olumlu boyutunu göz önüne sermektedir. Örneğin Rönesans'ta ruh, keşfedilecek ve tadı çıkarılacak keşfedilmemiş bir dünya parçası olarak görülmüştür. Ancak gelişim çizgisinde bu kavramın olumsuz işlevi, idealist felsefe tarafından ruhun değersizleştirilmesiyle ortaya çıkar. Marcuse, rasyonalizmde ruhun gerçekte oluşturduğu düşünülen şeylere, yani bireyin duygularına, iştahlarına, arzularına ve içgüdülerine sistemde yer olmadığını belirtir (Marcuse, 2009, p. 77). İdealist felsefede ruh ancak zihinden türetilmiş ve onun bir işlevine indirgenmiştir. Kant kendi felsefi dizgesinde ruhu ve ruhun mutluluğunu hemen hemen hiç konu edinmemiştir. Marcuse'ye göre Hegel için

¹ Peter Burke, kültür incelemeleri ve toplumsal tarih çalışmalarında İdealizm ve Materyalizm kutupluluğu nede- niyle başvurulan indirgemeci yöntemlere dikkat çekmektedir. Çoğu zaman yalıtılmış ve idealist bulunan toplum- ların kültürel tarihi yerine daha maddeci bir yaklaşıma sahip olan kültürlerin toplumsal tarihini basitçe yerleşti- rirmek sorunu çözmeye yetmeyecektir. Yapılması önerilen şey, toplum ve kültür ilişkisini, bu iki unsurun her ikisini de hem etken (belirleyen) hem de edilgen (belirlenen) olarak kabul etmek suretiyle incelemeye koyulmak; mümkünse her iki yaklaşımla eş zamanlı çalışabilmektir. Bkz. (Burke, 2000, p. 120).

de ruh henüz zihin haline gelememiş bir entite; yani zihnin oluşumundaki bir erken basamak olarak tanımlanır: “Ruh, özsel olarak ‘henüz zihin olmamasıyla’ karakterize edilir” (Marcuse, 2009, pp. 78-79). Zira zihin Hegel için kendini ruhun hakiki içeriği olarak açığa çıkarır. Buradan hareketle Marcuse, ruhun idealist felsefe tanım dışı bırakılması ya da irdelenmemesini somut işgücünün soyut işgücüne dönüşmesi süreci paralelinde değerlendirir (Marcuse, 2009, pp. 78-79). Somut emeğin soyut emeğe indirgenerek emeğin ürünlerinin meta cinsinden değişiminin mümkün kılınması sürecinde *ruh* artık yalnızca ekonomik sürece dâhil edilemeyen ve dolayısıyla soyut burjuva aklı tarafından kontrol edilebilme potansiyeli taşımayan bir güç olarak değersizleşmiştir. “Ruh ideası, burjuva pratiğinin soyut aklı tarafından yönetilemeyen yaşam alanlarına gönderme yapıyor gibi görünmektedir” (Marcuse, 2009, p. 78). Alford, Marcuse’nin *Eros ve Uygarlık* eserindeki narsisizm kavramını ele alırken, bu yönetilemeyen yaşam alanlarının modern teoriler ışığında nasıl anlaşılabilirliğine dair bir perspektif sunar ve bu durumun bireyin yabancılaşmasını derinleştirdiğini öne sürer (Alford, 1987, pp. 870-875).

Rönesans’tan beri insanın ruhani yanına ve manevi tatminine yapılan olumlu vurgunun aslında o dönemdeki değişen maddi koşullarla, bilimsel ilerlemeyle, coğrafi keşifler ve elde edilen yeni maddi zenginliklerle el ele ilerlediği söylenebilir. Marcuse’ye göre dış dünyanın nimetleri ve maddi yaşamın rasyonel yönetimi Rönesans’ta ivme kazandıkça insan da kendi ruhani zenginliklerini ve iç dünyasını keşfetmiştir. Ancak der Marcuse, tarihsel olarak 17. ve 18. yüzyıllarda bütünlüğe kavuşan olumlayıcı burjuva kültürü içerisinde bu ruhani ve manevi talepler tamamen gerçekleşmeyen talepler olarak kalmıştır. Çünkü burjuva pratiği içinde örgütlenen toplumsal maddi yaşam ve bunu takip eden kapitalist iş gücü süreci böyle bir içsel manevi tatminden ziyade bireyleri pazar ekonomisi içerisinde tatmin aramaya itmştir. Marcuse, nihayetinde, olumlayıcı burjuva kültürünün, maddi koşulların şeyleştirici (İng. *reifying*) gücüne bir tepki olarak ruhu kullanmaya yönelik olumlu niyetinin, bu tarihsel sürecin sonunda, şeyleşmeye teslim olmak zorunda kaldığını da belirtir: Olumlayıcı kültür, ruhu şeyleşmeye karşı bir protesto olarak kullanır, ancak sonunda ona yenik düşer Marcuse (2009, p. 80). Kellner, Marcuse’ye atıfla sanatın bu yenik düşüşe karşı bir direniş potansiyeli taşıdığını, ancak bu potansiyelin de yine toplumsal koşullar tarafından sürekli tehdit altında olduğunu ifade eder (Kellner 2007, p. 25).

Olumlayıcı kültürün ruhu beden karşısında ön plana çıkarması, bedensel hazzın manevi haz karşısında gölgede kalmasına ve çalışma disiplini adına bedensel hazzın terbiyesine meşruiyet kazandırmasına yol açar. “Zevkin manevileştirilmesi yoluyla içselleştirilmesi bu nedenle kültürel eğitimin belirleyici görevlerinden biri haline gelir. Manevi hayata dahil edilerek, duyusallık dizginlenmeli ve dönüştürülmelidir” (Marcuse, 2009, pp. 81-82). Ruh dinginliği ve ruhani uyumun vahşi piyasa şartları ve irrasyonel toplum örgütlenmesine rağmen gerçekleşmesi talebi üstesinden gelinemez bir çelişki yaratmaktadır. Kültür ise bu ruh uyumunun, bireyi birer *monad* halinde kavramak suretiyle, dostluk ve aşk ilişkileri gibi bireyin mahrem alanına indirgenerek sağlanmasını teşvik etmektedir (Marcuse, 2009, pp. 82-83). Aslında zihin tarafından makul kabul edilmeyen şeyleri, örneğin irrasyonel toplumsal örgütlenme biçimi ya da eşit olmayan koşullarını, ruh kabullenmekten çekinmez. Yani zihnin antitetik bulduğu terimleri veya durumları, ruh bir birlik halinde uzlaştırma yeteneğine sahiptir. İşte tam da bu potansiyeli itibarıyla ruh, otoriter devletlerin kitlesel tahakküm tekniklerinin ilk hitap ettiği insani unsurdur (Marcuse, 2009, pp. 83-84). Gentile, faşist İtalya’da politikanın kutsallaştırılmasını incelerken, rejimin kitlelerin ruhuna nasıl hitap ettiğini ve onları mitler ve ritüeller aracılığıyla nasıl seferber ettiğini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyar (Gentile 1996, pp. 70-72); ayrıca bu durum, kitlelerin duygusal ve irrasyonel yönlerini manipüle ederek politik bağlılık yaratma stratejisinin bir parçasıdır (Gentile 1996, p. 145). Benzer biçimde Welsch, Nasyonal Sosyalizm deneyiminde, propaganda aygıtının da katkılarıyla, aryan halkın ulusal birliği ideali (*Völkism*) ve lider kültürü (*Führerprinzip*) etkisi altında ulusun kaderini gerçekleştirmek üzere birlik, güven ve kitlelerin rızasının tesis edilmiş olmasına göndermede bulunur (Welsch, 1987, pp. 415-416). Bu örneklerde, ulusun ruhu,

toplumu uzlaştırma işlevini, mitsel ve manevi bir imgeler halesi içinde yerine getirmiş; bunu yaparken ise toplumsal, iktisadi ve yönetsel tüm çelişkilerin üstünü örtmenin aracı kılınmıştır. Endüstrileşmenin ve sınıf çatışmasının tırmanışta olduğu bir dönemde, bireylerin hissettiği yabancılaşma duygusu, saflaşmış bir topluluğa ve *Volk* ruhuna kendini adamanın bir aletine dönüştürülmüştür (Welsch, 1987, p. 411).

Kültürün Tasfiyesi: Otoriter Devlet ve Kahramanca Gerçekçilik

Otoriter devlet yönetimiyle birlikte ilerleyen tekelci kapitalizm döneminde, insanların toptan mobilizasyonu, burjuva toplumunun yükseliş dönemindeki kültürün ilerici karakterini tasfiye eder. Denebilir ki olumlayıcı kültür, tekelci kapitalizm aşamasında, bireylerin tüm varlığını üretim süreci için kendi hizmetine almakla hem mobilizasyon tekniklerini otoriter devlete devretmiş hem de erken dönemdeki ilerici momenti kaybetmiş olur. Aslında Marcuse'nin Hegel ontolojisine yönelerek praksis üzerine yeniden düşünmesinin temelinde, toplumsal dönüşümün motoru olarak işçi sınıfına duyulan güvensizlik ve bu boşluğu doldurabilecek "somut bireyin radikal eylemini" teorize etme çabası yatar (Gülenç, 2021, p. 42). Bu anlamda Marcuse'ye göre bu toptan mobilizasyon aşamasına gelindiğinde olumlayıcı kültür kendi kendini tasfiye etmeye başlamıştır (Marcuse, 2009, pp. 91-93). Nitekim bu topyekûn seferberlik, Marcuse'nin başka çalışmalarında analiz ettiği, bireyleri standartlaştıran ve farklılıkları ortadan kaldırarak onları manipülasyona açık hale getiren daha geniş bir teknolojik rasyonalite zemini üzerinde mümkün olmaktadır (Turan, 2018, p. 55). Kültürün otoriter devlet idaresi altındaki bu kendini tasfiyesi süreci özgürlük, rasyonalite ve eşitlik gibi evrensel değerlerin savunulduğu liberal idealizmden kahramanlığın ve tek adam kültürünün kutsandığı destansı bir realizme geçiş sahne olur. Marcuse'nin kahramanca gerçekçilik olarak adlandırdığı bu yeni dönem, liberal idealizmin yerine geçer (Marcuse, 2009, p. 92). Gentile bu kahramanca gerçekçiliğin İtalyan faşizmde nasıl yeni bir İtalyan ve Faşist insan miti yarattığını, lider kültü ve sürekli seferberlik haliyle desteklendiğini gösterir (pp. 133-135) ve ekler: "Faşist mitoloji, bireyi devletin ve liderin iradesine tabi kılarak, kahramanlık ve fedakârlık kültürünü yüceltmıştır» (Gentile, 1996, p. 140). Kahramanlık ve fedakârlık sayesinde yaratılan birlik ve rıza kültürü, Nazi yönetimine Alman toplumunun çok geniş bir zeminde verdiği destekte en somut örneklerinden birini bulur. Welsch, Avrupa'nın siyasal krizde olduğu bir dönemde Alman küçük burjuvalarının gıda yetersizliğinden yakınarak da olsa partinin değerleriyle özdeşimini sürdürdüğünü, işçi sınıfının da düşük ücret ve çalışma standartlarından şikayetçi de olsalar devlet eliyle tam zamanlı iş sağlanmakta olmasını takdirle karşıladığını hatırlatır (Welsch, 1987, p. 418).

Değerlerin idealist bir içselleşmesinden kahramansı bir dışarıya yönelimine şahit olunur. Aşkın değerleri kullanarak içsel mutluluğu hedefleyen bir soyut bireyler cemaati yaratma işlevi, olumlayıcı kültürün son aşamasında artık ırk, kan bağı, halk gibi yanlış kolektivite biçimleri etrafında dışsal biçimde örgütlenen bir soyut cemaat yaratma işlevine dönüşmüştür (Marcuse, 2009, pp. 92-93). İşte bu yeni kolektivite biçimlerinin örgütlenmesi ancak ruhun hedef alınması ile mümkündür. Marcuse'ye göre Hegel'in düşüncesi bu amaca hizmet etmeyecektir zira o ruhu, az önce değinildiği üzere, zihinden türetmektedir. Ancak ruhun yüceltilmesi yönüne hizmet veren diğer idealist felsefeler bu kolektivite yaratma ülküsüne destek verecek özü taşımaktadır. Tamamen ruhtan oluştuğu tasarlanarak mobilize edilecek insan toplulukları her türlü kadercilik, uyum ve baş eğmeye razı olarak donatılmış olacaklardır (Marcuse, 2009, pp. 93-94).

Faşist sanat işte bu kolektiviteleri oluşturucu göreviyle otoriter devletin bir aracı olarak işlev görecektir. Marcuse, Ernst Jünger'in düşüncelerine atıfta bulunarak, otoriter devlette sanatın bile ulusal savunma, emek ve askeri disiplin hizmetine girmesi gerektiğini belirtir (Marcuse, 2007, pp. 109-110). Gentile, faşist rejimin sanatı bir propaganda aracı olarak, Faşist devrimin mitlerini ve kültürlerini kutlamak için kullandığını ve sanatçıları rejimin estetik ve politik vizyonuna hizmet etmeye çağırdığını belirtir (Gentile, 1996, pp. 103-104). Ruh yüceliğini

ve güçlü bir kişiliği hedefleyen tüm klasik sanat yapıtları gibi, iktidarın sanatı da insan ruhunu etkileyip ona belirli bir karakter, aidiyet ve utku duygusu kazandırmayı hedefleyecektir. Otoriter devletin meşru gördüğü sanat anlayışı, klasik sanatta övülen ruh büyüklüğü ve güçlü karaktere sahip kişilik gibi özellikleri kendi amaçları için kullanır. Otoriter devletin tüm mitsel ve destansı törenleri gibi otoriter devletin meşru gördüğü sanat anlayışı da insanın yüreğine hitap edecek, onu büyüyecek ve sanatın yanılısamalı gerçekliğini kullanarak onu güce bağımlı kılacaktır. Sanat artık burada kültürel propaganda işlevi kazanmaktadır. Düşünürü göre “kültürel propaganda bir tür afyondur, tehlikeyi örter ve aldatici bir düzen bilinci çağırıştırır” (Marcuse, 2007, p. 109). Merkezi otoritenin mitolojik boyutlardaki gücüne duyulan saygı ve hayranlık, emek sürecinin yoğunlaşması ve üretim disiplininin katılaşması ile sonuçlanır. Hatta denebilir ki otoritenin formlarına duyulan bu saygı, çalışma disiplininin içselleştirilip ülküleştirilmesini de beraberinde getirir; zira bu düzene en çok uyum sağlayan birey o derecede bu kahramanlık idealinden pay almış olacaktır. Jünger’in emeğin kahramanca dünyası vizyonu bu bağlantıyı ima eder. Otoriter devlet yönetiminde meşru sanat, kolektivite ruhunu beslemekle yükümlüdür. Aynı zamanda, faşist sanat, çalışma disiplini gibi askeri disiplin ve ulusal savunmayı da destekleyerek vatana hizmet ülküsünü yüceltmekle mükelleftir (Marcuse, 2009, pp. 94-95). Marcuse, “[t]otaliter rejimlerde sanat, iktidarın bir uzantısı haline gelir ve estetik değerler, politik amaçlara tabi kılınır” (Marcuse, 2007, p. 88) diyerek bu durumu özetlemektedir. Örneğin halkı duygusal manipülasyonla örgütleyen Üçüncü Reich’in propaganda programında kültür politikasına (*Kulturpolitik*) ve sanata ayrıcalıklı bir yer verdiği hatırlanmalıdır. 1933’te Goebbels başkanlığında kurulan *Reichskulturkammer* (Reich Kültür Odası) bünyesinde çeşitli sanat dallarını temsilen odalar açılmış ve siyasal program paralelinde ulusun tüm kültür yaşantısının koordine edilmesi öngörülmüştür. Reich Kültür Odası kurulmadan hemen birkaç ay öncesinde Berlin’de gerçekleşen kitap yakma seremonisi, Nazilerin *dekadan* sanattan ve burjuva liberalizminin dejenere edici etkisinden halkı koruma yöntemlerinin simgesel ifadelerinden biri olmuştur (Welsch, 1987, p. 409). Rejimin *dekadan* olarak yaftaladığı bu sanat, felsefi olarak Nietzsche’nin yaşamın azalması ve güç istencinin ötelenmesi olarak tanımladığı bir çöküş (decadence) haline karşılık gelir; bu, yaşamı olumlamak yerine onu küçümseyen ve insanın kendi içine dönmesine neden olan bir ahlakın sanatsal tezahürü olarak görülür (Turan & Alyağut, 2025, p. 141). Öte yandan, otoriter yönetimlerin desteklediği ayrıcalıklı sanatçılar, meşru kültür politikaları çerçevesinde belirlenen ülkülerin ifadelerine hayat vermekte ve bu nedenle yüceltilmektedir. Heykeltıraş Arno Breker, Hitler’le yakın kişisel ilişki içerisinde bulunan ve yapıtları dejenere sanata antitez sunuyor olması gerekçesiyle rejimce desteklenen bir sanatçıdır; ressam Adolf Ziegler de 1935’te Reich Kültür Odası’na Güzel Sanatlar Senatörü olarak atanarak yozlaşmış sanatın tasfiyesini denetlemekle görevlendirilmiş olduğu kadar saf ırka ait insan figürlerini tasvir amacıyla geliştirdiği gerçekçilik üslubu ile halkın bilinç ve imgeleminden *çirkin* olan her şeyi kazımaya yönelik parti politikasının bir neferi olarak çalışmıştır (Welsch, 1987, p. 414).

Sanat, olumlayıcı kültürün erken dönemlerinde, nasıl ki güzel olanın şu an önümüzde mevcut ve halihazırda gerçek olduğu algısını yaratarak maddi düzene karşı duyulan hoşnutsuzluğu törpülemeye ve yatıştırmaya yaradıysa, olumlayıcı kültürün bu yeni aşamasında da aynı görevini pekiştirerek tekrar eder (Marcuse, 2009, pp. 89-90). Otoriter devlet, eskimiş olumlama yöntemlerini daha modern olanlarla değiştirmek ister. Kültür alanının erken dönemdeki yüceltilmesi bireysel mutluluk arzusunun tatmine yönelik idiye; artık otoriter yönetimlerde bireysel mutluluk topluluğun mutluluğu ve halkın gönenci uğruna feda edilmektedir. Marcuse’nin belirttiği gibi, “eskiden kültürel yüceltme kişisel mutluluk arzusunun tatmin etmeye yönelikken, şimdi bireyin mutluluğu halkın büyüklüğünde tamamen yok olmalıdır” (Marcuse, 2009, p. 95). Mutlu olmak ve hakikate ulaşmak isteklerini karşılamak adına felsefe ve dine nazaran, olumlayıcı kültürdeki en yetkin saha olarak görülen sanat, aynı işlevini kültürün kendi kendine tasfiyesine başladığı otoriter yönetimler altında da devam ettirmektedir. Ancak bu sefer bu görevini nitelikçe dönüşüme uğramış ve nicelikçe pekişmiş bir biçimde ifa etmektedir. Bu, Marcuse’nin belirttiği gibi, eskimiş olumlama yöntemlerini daha modern olanlarla değiştirmek anlamına gelir. Olumlayıcı kültürün erken dönemlerinde

kültür ve sanatın sunduğu yanılsamalı gerçeklik üzerinden bireysel mutluluk arayışı tatmin edilmekte iken (Marcuse, 2009, pp. 84-89); faşist yönetimler altında kültürün ve sanatın bireylere öğrettiği şey artık böyle taleplerin meşru olmadığı; bireysel mutluk taleplerinin ileri sürülmesinin halkın bütünlüğünün aleyhine olduğu kabulüdür (Marcuse, 2009, pp. 95-97). Schiller’de en belirgin örneğini bulan Alman İdealizminin estetik eğitim yoluyla toplumsal sorunları aşip özgürlüğe ulaşma iddiaları Marcuse’ye göre olumlayıcı kültürün yanılsamalı karakterinin doruk noktalarından biridir (Marcuse, 2009, p. 87). Keza klasik sanatın seçkin ürünlerini çevreleyen merasim ve abartılı hava, onların yanılsama yaratma görevlerine delalet eder. Tıpkı müze ziyaretlerinde edinilen daha yüksek bir varlık ve algı dairesine yükselmiş olma duygusu gibi, klasik sanatın da olumlayıcı kültür dolayısıyla yaratıyor olduğu olgusalıktan uzaklaştırıcı etki barizdir. Marcuse’ye göre klasik sanatı çevreleyen bu resmiyet ve abartı yüzünden sanatın tüm dönüştürücü ve patlayıcı etkisi dindirilir; hatta klasikler başka bir varlık sahasına ait kabul edildiğinden, onların içeriklerinin günümüzün çatışmalarını ve çelişkilerini aydınlatıcı etkisi henüz başından yitip gitmeye mahkûmdur (Marcuse, 2009, p. 97). Kellner, “[s] sanatın devrimci potansiyeli, tam da mevcut olana yabancılaşmasında, onu aşmasında yatar” (Kellner, 2007, p. 62) diyerek, sanatın bu potansiyelinin nasıl bastırılabilceğine işaret eder. Sarbanes ise Frankfurt Okulu bağlamında sanatın özerkliği tartışmalarına değinerek, Marcuse ve Adorno’nun biçimsel deneyiciliğinin devrimci mücadelenin gerektirdiği yeni kurumların ve yeni kurumsallaşma biçimlerinin yaratılmasında gerçekten bir rol oynaması için sanatsal üretimin toplumsal süreçlerine de müdahale edilmesi gerektiğini belirtir (Sarbanes, 2022, p. 90). Schoolman da Marcuse’nin estetik teorisinin “sanatın eleştirel işlevini yeniden canlandırma çabası” olduğunu, ifade eder (Schoolman, 1976, pp. 60-61).

Bu noktada yapılması gereken, güzellikle gerçekliğin bağıni tesis etmektir. Marcuse’ye göre güzellik yanılsama olarak değil de gerçekliğin içindeki hazzı yakalayarak olgu dünyasını ifade etmeyi hedeflediğinde yeni bir biçim kazanacaktır (Marcuse, 2009, p. 97). Aslında otoriter yönetimlerin kendi sanat anlayışlarını yerleştirme sürecinde kendilerinden önceki sanat müessesesinin yanılsamalı gerçekliğini eleştirmeleri bir bakıma haklılık taşımaktadır. Yanılsamalı karakteri dolayısıyla olumsal kültürün ürünlerine karşı çıkmakla aslında ütöpik bir şey peşindedir otoriter devlet. Zira Batı düşüncesinde kültür, olumlayıcı karakterinden hiçbir zaman bağımsız düşünülmemiş olduğundan, olumlayıcı kültüre karşı yıkıcı bir tavır alma aslında kültürün tümünden yıkımı ile sonuçlanacaktır (Marcuse, 2009, pp. 96-97). Ancak otoriter sanatın klasik sanata dair ideallerin karşısında durması, ironik olarak ruhun yanılsamalar üzerinden terbiyesine ait eski yöntemlerin ve olumlama pratiklerinin daha güncel ve modern olanları ile değiştirilmesiyle sonuçlanacaktır. Faşist devlet döneminde kültür ve sanatın işleyişi ve yöntemleri, maddi örgütlenmesi çelişki ve çatışma barındıran bir topluma bir ideoloji kazandırmayı amaçlar. Otoriter kültürün bireyi yanlış bir kolektiviteye (ırk, halk, kan ve toprak) yerleştirmesi ve statükoya feragat ve boyun eğme işlevi bu ideolojik amacı gösterir (Marcuse, 2009, pp. 92-93). Bu yeni ideoloji, mevcut toplumsal çelişkilerin insanların bilincine gerekli ve haklı olarak gösterilmesi ve bu gereklilikler alanından da yeni erdemler (milletin karakterini ve ahlakını yüceltmek, halkın tüm fertlerinin kültürden eşit derecede pay alması vs.) türetilmesi ile işlerlik kazanır (Marcuse, 2009, p. 95). Sonuç olarak, kültür kavramının gelişim çizgisi içinde kazandığı olumlayıcı karakter, evrensel değerler üzerinden daima soyut bireylerin mutluluğunu ve erincini sağlamak hedefini gözetmektedir (Marcuse, 2009, p. 89). Ancak olumlayıcı kültürün ve sanattaki yansımalarının işlevleri tam anlamıyla açıldığında, kültürün olumlayıcı karakterinden kurtarılması sonucu meydana gelecek toplumsal örgütlenmedeki dönüşüm, bırakın bireyselliğın tasfiyesini, bilakis ancak bu şartlarda bireysel ihtiyaçların karşılanması ve tatmin duygusu sağlayarak bireyselliği gerçekleştirecektir. Marcuse’nin kendi ifadesiyle: “Olumlayıcı kültürü ortadan kaldırarak, bu toplumsal örgütlenmenin lağvedilmesi bireyselliği ortadan kaldırmayacak, onu gerçekleştirecektir” (Marcuse, 2009, p. 98). Marcuse, *An Essay on Liberation*’da bu dönüşümü, yaşamın kendisinin sanat eseri haline geldiği, çalışmanın oyun ve oyunun çalışma olduğu bir özgürleşme olarak hayal eder (Marcuse, 1971, p. 22). Marcuse ayrıca, gerçek özgürleşmenin,

yalnızca politik ve ekonomik yapıların değil, aynı zamanda bireyin içgüdüsel yapısının ve duyarlılığının da dönüşümünü gerektirdiğini savunur (Marcuse, 2007, p. 150).

Marcuse'nin Yaklaşımına Yönelik Eleştirel Tespitler

"Kültürün Olumlayıcı Karakteri" başlıklı makale çerçevesinde, Marcuse'nin kültürün geçirdiği evrim ve edindiği olumlayıcı karakterin tarihsel aşamalarını burjuva toplumunun gelişimi çizgisi paralelinde ele alması doğru bir yöntem olarak görülebilir. Ancak bu yöntem onun sanat ve özellikle de ruh konusundaki tespitlerine kimi zaman bir aşırı yorumlama cesareti de katmaktadır. Schoolman, Marcuse'nin estetik teorisinin, eleştirel teorisinin geleneksel politik ve ekonomik analizlerinden bir yer değiştirme ya da kaydırma yapmak (İng. *displacement*) anlamına gelip gelmediğini sorgular ve estetiğin bu merkezi rolünün potansiyel tuzaklarına işaret eder (Schoolman, 1976, p. 54): Marcuse'nin estetiğe yaptığı vurgu, başlangıçta "Kültürün Olumlayıcı Karakteri"nde ortaya konan sanat ve politika arasındaki ilişkiye dair endişesinden kaynaklanmaktadır. Ancak estetiğin, eleştirel teorisinin merkezine bu şekilde yerleştirilmesi, teorisinin politik etkinliğini azaltma riski taşır (Schoolman, 1976, pp. 54, 78). Sarbanes de benzer bir noktaya değinerek, Frankfurt Okulu düşünürlerinin sanata attığı özerklik ve eleştirel potansiyelin, sanatın toplumsal üretim ve alımlama koşullarından bağımsız ele alındığında nasıl bir yanılısamaya dönüşebileceğini tartışır (Sarbanes, 2022, p. 88).

Özellikle, ruhun doğru ile yanlış ya da iyi ile kötü arasındaki ayrımı değersizleştirip muğlaklaştırdığı; zira bu kavramlar arasındaki ayırdın ancak maddi var oluş ekseninde yapılabileceğine yönelik görüşü abartılı bir yorum olarak göze çarpmaktadır. Marcuse şöyle der: "Evrensel empati özelliğiyle ruh, maddi varoluşun örgütlenmesinin ulaşılabilir potansiyelleri açısından toplumsal gerçekliğin analizi yoluyla yapılabilecek doğru ile yanlış, iyi ile kötü ya da rasyonel ile irrasyonel arasındaki ayrımı değersizleştirir" (Marcuse, 2009, p. 84). Ruh gerçekten zihnin türevi olarak tasarlanmadığı takdirde hep irrasyonel olma yönüne mi kayar? Yanlış bir maddi var oluş düzeninde ruh da elbette ki buna göre şekillenecektir; ama buna göre zihin de aynı maddi var oluş koşullarında ruhtan daha rasyonel bir şekilde gelişmeyecektir. Bunun yanı sıra, ruhun doğru ve yanlış arasındaki ayrımı kaybetmesi tespiti makalenin genelinde çizilen çerçeve ile pek alakalı değildir. Zira Marcuse, ruh özü itibarı ile kötü değildir ama olumlayıcı kültür içinde yanlış bir biçime hapsolür, şeklindeki mülahazanın haklılığını gölgede bırakan yuvarlamalar yapmaktadır. Marcuse, ruhun toplumsal emek sürecine çekilmemiş tek yaşam alanı olarak korunduğunu ve olumlayıcı kültürün ruhu şeyleşmeye karşı bir protesto olarak kullandığını, ancak sonunda ona yenik düştüğünü belirtir (Marcuse, 2009, p. 80).

Marcuse'nin burjuva kültüründen kaynaklanan burjuva sanatının olumlayıcı karakterini eleştirmesi, makalenin gidişatı içinde makul bir eleştiri konusu sunmaktadır. Ancak Marcuse'nin bu çabası içinde sık sık burjuva sanatı ile genel anlamda sanatın işlev ve sahasını birbirinin yerine kullandığı saptanabilir. Dolayısıyla neredeyse toptancı bir tavırla sanata yanlış bilinç olma ve ideolojinin oyuncağı olma rolü biçmektedir. Oysa Marcuse, burjuva sanatının kendi ideallerini ciddiye aldığı tek alan olduğunu da belirtmektedir (Marcuse, 2009, pp. 84-90). Marcuse, *Art and Liberation*'da sanatın eleştirel potansiyelini vurgularken, "[s]anatın görevi, dünyanın bu verili gerçekliğine karşı çıkmak, onun yalanlarını ve yanılısamalarını kırmaktır" der (Marcuse, 2007, p. 75). Bu, sanatın sadece bir ideoloji oyuncağı olmadığını, aynı zamanda bir direniş aracı da olabileceğini gösterir.

Bu tespitleri, Marcuse'nin teoriyi sanata üstün gördüğü bir dönemine denk düşen yorumlar olarak değerlendirmek daha uygun olacaktır. Klasiklerin etrafını çevreleyen hale ve merasim havası, onların okurlarına/alımlayıcılarına bir yalıtılmışlık atfetmez ve estetik hazzın sağlayacağı yalıtılmış bireyselliğe hapsolmayı gerektirmez. Bu noktada, tüm sanat eserlerinin alımlanmasında bireyin kendi kavrama süreçleri içinde bireyselleştiğini hatırlamak gereklidir. Bundan muaf bir sanat pratiği yok gibidir. Tam tersine klasikler, insan ruhuna hitap

ettiği ve evrensel değerleri yansıttığı oranda kendi üretim bağlamlarından koparak farklı toplumsal ve maddi yapılarıdaki insanlara farklı anlamlar iletme görevini taşırlar. Tam da evrensel değerlerin edinilmesi ve pekiştirilmesine yardımcı oldukları anda aslında mevcut üretim ilişkilerinin ve yönetim biçimlerinin baskı ve şiddetine karşı bir direnç yaratırlar diye düşünerek klasik sanat eserlerine hakları teslim edilmeli ve Marcuse'nin yuvarlamasından kaçınılmalıdır. Marcuse'nin, klasiklerin başka bir varlık sahasına ait kabul edildiğinden, içeriklerinin günümüzün çatışmalarını ve çelişkilerini aydınlatıcı etkisinin henüz başından yitip gitmeye mahkûm olduğunu savunması, onların farklı alımlama bağlamlarındaki yeni özgülleştirici işlevlerini göz ardı etmektedir (Marcuse, 2009, p. 97).

Istvan Szabo'nun Mefisto Adlı Filminde Olumlayıcı Kültürden Faşist Sanat Anlayışına Geçiş

Istvan Szabo'nun *Mefisto*'sunda, genelde kabare, fars veya matine temsilleriyle geçinen Hamburg Sanat Tiyatrosu adlı yerel bir kumpanyada oynayan Hendrik Höfgen'in başarılı olma hırsı ve şöhret sevgisiyle yüksek bir sosyal statü peşinde koşmasının öyküsünü izleriz. Mills, filmin Klaus Mann'ın romanı ile Gustaf Gründgens'in gerçek yaşamı arasındaki karmaşık ilişkiyi ele aldığını tespit ederek Höfgen karakterinin bu kimlikler arasında nasıl salındığına vurgu yapan bir okumayı önemser (Mills 1990, p. 255). Mills'e göre, Szabó'nun filmi, Mann'ın romanındaki politik eleştiriyi korurken, Gründgens'in karmaşık kişiliğine ve sanatçının totaliter bir rejimdeki trajik ikilemlerine daha fazla odaklanır (Mills 1990, p. 257). Bu öykü Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Nasyonal Sosyalist Parti'nin seçimle iktidara gelmesinin ve kendi tahakkümünü üstyapı kurumlarından kültür ve sanat üzerinde tesis etmesinin de öyküsüdür. Christensen, Höfgen'in hikayesinin sadece bireysel bir ahlaki çöküş değil, aynı zamanda sanatın ve sanatçının totaliter bir rejimle nasıl bir suç ortaklığı içine girebileceğine dair bir inceleme olduğunu belirtir (Christensen, 1988, p. 21). Gelecek vaat eden bir oyuncu olarak Höfgen, Hamburg Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunları hem kendi oyunculuk kapasitesini daha ileri taşımayacağı için hem de gerçeklikten ve toplumsal hayattan kopuk olduğu gerekçesiyle küçümsemektedir. Zira buradaki oyunlar burjuva eğlencesinden başka bir şey sunmamaktadır. Höfgen, mevcut tiyatro anlayışını "sığ burjuva zıvalığı" olarak nitelendirir (Szabo, 1981, 00:14:59-00:15:02) ve buna karşı "herkesi içine alacak bir tiyatro" hayal eder; özellikle de "işçileri, dok işçilerini" hedefleyen bir tiyatro (Szabo, 1981, 00:15:03-00:15:09). Filmin başlarında kariyerinin erken dönemine şahit olduğumuz Höfgen bu tür burjuva eğlencelerine karşı mesafe takınmaktan ve işçi sınıfının davasına hizmet edecek toplumsal bir tiyatro kurmaktan bahsetmektedir. Hatta devrimci davaya hizmet için bir unsur olarak gördüğü tiyatro sanatı gibi, tiyatro oyuncusu da oyunun yalnızca bir unsurudur; oyunun odağı olmamalıdır. Filmin bir noktasın bu hususta Höfgen şöyle der: "Oyuncuların ve halkın birbirinden yalıtıldığı pasif izleyicilik son bulmalıdır. Halk aktif bir rol üstlenmelidir, çünkü röntgencilik devri artık bitmiştir. Gerçek tiyatro ancak bu şekilde var olabilir. İşçilerin ihtiyacı olan ise insanı şok eden ve harekete geçiren, bütünsel bir tiyatrodur" (Szabo, 1981, 00:24:49-00:25:18). Şoke edici bir işleve ve kitleleri ayağa kaldıracı bir etkiye sahip olabilmesi için, işçi sınıfına tüm bir yaşam tecrübesi içinde ezilmişliğinin yanı sıra devrimci potansiyelini de tanıtacak bütünsel bir tiyatro (İng. *total theater*) ideali kurmaktadır Höfgen. Onu zaman zaman işçi tiyatrolarındaki konuşma ve temsillerde görürüz. Gazetas, Höfgen'in bu erken dönemdeki *devrimci tiyatro* ideallerinin, daha sonra Nazi rejimiyle iş birliği yaparken ironik bir şekilde nasıl çarpıtıldığını vurgulayarak ekler: "Höfgen'in bütünsel tiyatrosu, başlangıçta kitleleri bilinçlendirme amacı taşıırken, Nazi döneminde kitleleri manipüle etme aracına dönüşür" (Gazetas, 2000, p. 93).

Höfgen'in evlilik yaptığı Barbara ise liberal değerlere sahip, varsıl bir burjuva ailesine mensuptur. Evliliklerinin daha ilk zamanlarında dahi Höfgen, Barbara'nun ailesinin sahip olduğu liberal çevreye ve burjuva konforuna eleştiriler yöneltmektedir. Höfgen'e göre burjuvazinin naif liberalizmi, yükselen tehlike karşısında kördür. Barbara'ya şöyle seslenir:

“Ama sen anlayamazsın. Bu, aileden gelen o bilindik liberalizm. Hiçbir siyasi inanç yok, sadece merak var... Eminim faşist terörü bile mazur görebilirsiniz. Sizin liberalizminiz bir diktatörlüğe bile alışabilir” (Szabo, 1981, 00:27:54-00:28:44). Höfgen’e göre burjuvazi, liberal değerleri yüzünden, Nazilerin müstakbel diktasına toleranslı davranmakla tehlikeyi adeta davet etmektedir; Naziler ise birer hayduttur. Filmdeki büyük ironilerden biri Höfgen’in bu konumunu terk ederek tamamıyla zıt bir düşünme ve eylem tavrı almaya doğru evrilmesinde yatar. Hamburg’dan Berlin’e taşınıp Berlin Devlet Tiyatrosu’na oyuncu olarak kabul edildiğinde ve yıldızı parlamaya başladığında, Höfgen’in Nazi Partisi üyeleri ve iktidar araçları ile flörtü de başlar. Berlin’deki ilk temsillerinin ardından kendisine yöneltilen sorular daha önce Bolşevizmden etkilenip etkilenmediği tarzındaki sorulardır. Kendisi de farkına varmaktadır ki artık burjuva eğlencesi olmaya yönelik Rus ve Fransız oyunlarının yükselmekte olan Alman ruhuna ve yüce Alman kültürüne hizmet edecek nitelikte olmadığı kabullenilmiştir. Alman halkının zaferi ancak kendi ulusal kökenlerine döndüğünde gerçekleşecektir. Bu da Höfgen için dönüşümün farkına varma eşiğini sunar. Artık bu yeni düzende Höfgen’in hizmet vereceği yüksek kültür dairesinin, iktidar nosyonundan bağımsız ele alınamayacağı; eşiğin aşılmış olduğu aşikârdır. Nazilerin başa gelmesinin hemen ardından Barbara, Höfgen’e iktidara tavrı almaktan bahsettiğinde Höfgen, sanki aynı eleştirileri Barbara’ya daha önce kendisinin yönelttiğini unutmuşçasına, onu sert bir dille azarlar. Barbara’nın Almanya’yı terk etme ya da direniş gösterme önerisine karşı Höfgen, kendi konumunu sanatın evrensel ve apolitik sığınağında savunur: “Bu benim için, bir aktör için tek özgürlük biçimi... Barbara, ben bir aktörüm. Her zaman Almanya’da bir aktörüm... Benim Alman diline ihtiyacım var! Anavatana ihtiyacım var, anlamıyor musun?” (Szabo, 1981, 00:57:54-00:58:22). Höfgen, kendisi için tek ve gerçek özgürlüğün sanat alanında olduğunu ve tek önceliğinin kendi sanatını icra etmek olduğunu ileri sürer. Höfgen burada *Hamlet*’in ve diğer klasiklerin asıl özgürlüğü yakalamanın yolları olduğundan bahseder (ki *Hamlet* filmin ilerleyen bölümlerinde farklı bir misyon yüklenecektir). Höfgen’in klasik sanatı ve yüksek kültür değerlerini siyasal mücadeleye tercih etmesinde Marcuse’nin burjuva kültürüne atfettiği olumlayıcı karakteri görürüz. Marcuse olumlayıcı kültürü, gündelik varoluş mücadelesinin olgusal dünyasından özsel olarak farklı, ancak her bireyin herhangi bir olgusal durum dönüşümü olmaksızın *içerden* kendisi için gerçekleştirebileceği, evrensel olarak bağlayıcı, ebediyen daha iyi ve daha değerli bir dünya olarak tanımlar. Höfgen’in tutumu bu tanımla örtüşür. Höfgen yüksek sanatı ve ona ait evrensel değerleri olumladığı anda toplumsal ve siyasal gerçekliğe dair bir yanılsamaya kendisini hapsetmektedir. Sanat, bu bağlamda “gerçek bir yanılsama içinde mutluluk” sunmaktadır (Marcuse, 2009, pp. 70, 89). Bu yanılsama da onun narsisizmi ile pekişmektedir. Piette, Höfgen’in narsisizmini ve aynadaki ters imgeye âşık olmasıyla sonuçlanan sayısız monologunu vurgulayarak bu kendini kandırma sürecini detaylandırır (Piette, 1998, p. 141). Piette’ye göre, “Höfgen’in aynadaki yansıması, onun gerçek benliğinden çok, arzuladığı idealize edilmiş bir imgedir ve bu imgeye olan takıntısı, onu ahlaki çöküşe sürükler” (Piette, 1998, p. 138). Hatta denebilir ki bu yüksek kültürel değerler üzerinden burjuva sınıfı kendi narsisizmini tatmin etmekte ve toplumsal düzenin hastalıklarına kör kalmaktadır. Olumlayıcı kültürün, bireyleri günlük yaşamın bayağı istilasından uzaklaştırarak avuttuğu söylenebilir (Marcuse, 2009, p. 72). Christensen Höfgen’in bu durumunu, sanatını politikadan ayrı tutma yanılsaması ve bunun sonucunda kendi ahlaki pusulasını kaybetmesi olarak yorumlar ve şunu ekler: “Höfgen, sanatın özerkliğine sığınarak politik sorumluluktan kaçır, ancak bu tutumu onu rejimin bir piyonu haline getirir” (Christensen, 1988, pp. 25-26).

Burjuva kültürünün olumlayıcı karakterinin nasıl otoriter devlet tarafından dönüşüme uğratarak baskı rejimine mal edildiğine Mefisto figürünün iki yönlü kullanımı üzerinden tanık oluruz. Marcuse bu dönüşümü, olumlayıcı kültürün kendi kendini lağvetmesi olarak tanımlar ve bu süreçte kültürün “kahramanca gerçekçiliğe” evrildiğini belirtir (Marcuse, 2009, p. 92). Berlin Devlet Tiyatrosu’nda Mefisto’yu canlandıran Höfgen, klasik Alman sanatına ait bir başyapıtı hayat vermekle kendi ideallerinin peşinde koşmakta ve evrensel değerlerin olumlamasını yaparken bir yandan kendisi de bu değerlerden pay almaktadır. Goethe’nin

Faust adlı eserinde Dr. Faustus'u yoldan çıkararak ona ahireti pahasına bilgiyi vaat eden Mefisto (Mephistopheles) burjuva düşüncesindeki ilerleme ve özgürlük idealine tekabül etmektedir. Hatta kendinde-bir-amaç olarak ilerleme ülküsünün ete kemiğe bürünmüş halidir Mefistopheles. Höfgen'in Mefisto karakterini canlandırarak ününe ün katması ve aynı zamanda Nazi Generalinin takdirini kazanması, olumlayıcı burjuva kültürü ile otoriter devlet yönetiminin tahakküm aygıtları arasındaki geçişkenliğe işaret eder. Bu, bireyin "yanlış bir kolektiviteye (ırk, halk, kan ve toprak)" dahil edilmesi ve bunun içselleştirme ile aynı işleve sahip olması durumunu yansıtır (Marcuse, 2009, pp. 92-93). Hirsch, Szabó'nun filmlerinde genellikle bireyin tarihsel güçler karşısındaki kırılabilirliği ve ahlaki seçimlerin zorluğu temalarının işlendiğini, Mefisto'nun da bu bağlamda değerlendirilebileceğini öne sürer (Hirsch, 1999, p. 5). Mefisto bir simge olarak her ne kadar Bolşevizmle ilintilendirilme riski taşıdığı belirtilip artık Berlin'de istenmeyen şeyleri çağrıştırdığı düşünülmüş olsa da yeni otoriter devletin bünyesine yeni bir karakter ve vurguyla dâhil edilmekten kaçamayacaktır. Alman kültürü ve edebiyatının saflaştırılarak ihya edilmesinde, Mefisto artık bir ulusal kahramana dönüşme yolundadır. Alman kültürünün yeniden canlanması sürecinde aktöre ve sanatçıya düşen görev, General tarafından Höfgen'e vaaz edilirken, Mefisto bu canlanışın simgesi haline gelir. Diğer bir deyişle, olumlayıcı kültürün otoriter devlete armağanı; ikisi arasındaki menteşedir Mefisto. Hughes ile yaptığı bir söyleşide Szabó, Höfgen karakterinin karmaşıklığına ve iktidarla kurduğu Faustvari pazarlığa dikkat çeker (Hughes, 1982, p. 15). Szabó, Höfgen için şöyle demektedir: "O bir kurban mı, yoksa bir suç ortağı mı? Belki de her ikisi birden. Bu belirsizlik, filmin temel gerilimlerinden birini oluşturuyor" (Szabó & Hughes, 1982, p. 16).

Filmdeki diğer bir ironik yön de şudur ki Höfgen hala naifçe sanatına sarılmakla yanlış olduğunu bildiği otoriter devlet aygıtı içinde kendisine ve insanlara yüksek sanat eşliğinde bir özgürlük alanı açabileceğini düşünerek kendini kandırmaktadır. Sanatçının bireysel yeteneği ile yüksek seviyede bir kültürü inşa etme misyonunu, biraz da anakronik olarak, çok önemsemektedir Höfgen. Oysa bu fikrini General'e bildirdiğinde General'in verdiği tepki çok kısa, net ve faşist devlet yapısının kültüre bakışının simgesel bir dışavurumudur. General, kültürün yüceliğine dair her türlü idealist söylemi, meşhur sözüyle kesip atar: "'Kültür' kelimesini duyduğumda tabancama uzanırım. Burjuva zırvası!" (Szabo, 1981, 01:25:25-01:25:35). General böyle demekle Marcuse'nin bahsetmekte olduğu kültürün olumlayıcı karakterinin ve dolayısıyla Batı dünyasında kültür ile onun olumlayıcı karakteri tarihsel olarak asla ayrıştırılamayacağı için esasen kültür kurumunun kendisinin yok edilmesini imlemektedir. Marcuse'nin belirttiği gibi, "Batı düşüncesinde kültür olumlayıcı kültür anlamına geldiği ölçüde, onun olumlayıcı karakterinin lağvedilmesi kültürün kendisinin lağvedilmesi olarak görünecektir" (Marcuse, 2009, p. 96). Başkaca söylenecek olursa, otoriter devlet, kültür alanındaki liberal burjuva geleneğinin yansıması olan evrensel insani değerlerin bir kısmı ya da çoğunu yeni yaratılmakta olan bir ırk veya kutsal bir halk topluluğu adına reddettiğinde aslında kültür kurumunun kendisini de toptan reddetmektedir. Gentile faşist rejimlerin geçmişin kültürel mirasını reddetmek yerine, onu kendi ideolojileri doğrultusunda seçici bir şekilde yeniden yorumlayıp kullandığını belirtir; bu durum General'in tepkisiyle çelişiyor gibi görünse de aslında reddedilen şey kültürün özerkliği ve eleştirel potansiyelidir (Gentile, 1996, p. 110). Gerek General ile olan ilişkisinde gerekse Nazi sempatizanı aktris Lotte Lindenthal ile olan profesyonel ilişkisi sayesinde Höfgen, sanat yapmakta olduğunu zannederek hem Nazi iktidarının gücünden faydalanmakta hem de güce hizmet eden burjuva bireyinin simgesi haline gelmektedir. Oysa faşist devletin sanat anlayışında burjuva değerlerine dair bir inkâr ve küçümseme hâkimdir. Höfgen dolayısıyla kendini kullandırmaktadır. Faşist sanat burjuva değerlerinden bir kahramanlık kültü yaratmak için ondan faydalanır (Marcuse, 2009, p. 92).

Güç istenci ve ulusal kahramanlık ülküsünün sanat aracılığıyla ifade bulduğu önemli bir sahne ise heykel sergisinin açılışında dikkatimizi çekmektedir. Bu yeni sanat anlayışı, Höfgen'in açılış konuşmasında övülür: "Cesur bir eser, çünkü zamanımızı, burjuva züppeliği olmadan gücün güzelliğini yakalıyor... Kasları ve net hatları görüyoruz... Gücüyle güçlü ve güzel.

Mücadelesinde savaşı ve muzaffer" (Szabo, 1981, 01:29:01-01:29:30). Burjuva züppeliğine yer vermeyen ve kültürün *dejenere* hazlarına meyletmeyen bir sanat; muzaffer Alman ulusuna örnek teşkil edecek imgelerin ve cengâver figürlerin yaratımını hedefleyen faşist sanat anlayışı bu heykel sergisinde kendini belirgin kılar. Gazetas, bu tür sanat anlayışlarını Foucault'cu bir perspektifle iktidarın kendini meşrulaştırmak ve toplumu disipline etmek için kullandığı bir hakikat rejiminin parçası olarak analiz eder (Gazetas 2000, p. 85). Höfgen'in yüksek sanatın eski misyonunu hala yerine getireceğine olan inancı, onun Barbara ile Paris'teki sohbeti esnasında, en yüksek ve rafine örneklerini Shakespeare'de de görebildiğimiz, klasik tiyatroya yaptığı göndermeler ile örneğini bulur. Marcuse'nin olumlayıcı kültürde sanatın rolüne ilişkin tespiti burada da geçerlidir: "Sanatın güzelliği [...] mevcut kötü duruma rağmen ve onun içinde mutluluk sağlayabilir" (Marcuse, 2009, p. 87). Shakespeare ve yüksek sanat bireylere belirli değerleri aşılamanın en geçerli yoludur. Oysa Barbara için faşist devletin kültür politikası olarak Shakespeare temsillerini onaylaması, ancak ve ancak kendi varlıklarını meşru kılmak, kendilerini yüksek sanatın dostu gibi göstermek ve insancıl bir görünüme bürünmek amacı doğrultusunda bir değer taşımaktadır. Barbara bu durumu sert bir şekilde ifade eder: "Shakespeare onların süsleri, 'sandığınız kadar kötü değiliz' demek için... Sen bir vitrindesin, bu insanları meşrulaştırıyorsun" (Szabo, 1981, 01:55:01-01:55:41). Höfgen saflıkla hala tiyatro sanatının gücü ile gündelik yaşamın ve sorunlarının üzerinde bir konuma yükselip insanları kültürün bu yüksek düzeyine çekerek onları eğitmek ve aydınlatmak amacını taşımayı sürdürür. Benzer bir duyarlılıkla, Höfgen'in filmin sonlarına doğru yeni eşi Nicoletta'ya aynı doğrultuda şöyle çıktığı görülür:

Bireyselliği ve sanatı temsil eden bizler değilsek, dünyada olup biten her şeyin üzerine başka kim çıkmalı, çıkabilir ve çıkmak zorundadır? İşte bu yüzden başkalarına örnek ve cesaret kaynağıyız. Dünya ne kadar kirli olursa olsun, gerçek sanat her zaman saf ve doğru kalır, değil mi? (Szabo, 1981, 02:06:36-02:06:59).

Bu, olumlayıcı kültürün bireyleri kültürel eğitim yoluyla dönüştürme iddiasını yansıtan bir sahnedir. İddia edildiğine göre burjuva sanatı aracılığıyla birey en hakiki gerçek olan bireyselliğini kazanacaktır. Marcuse'ye göre ise ancak ve ancak, faşist kültür politikalarına da aracılık eden, olumlayıcı kültürden kurtulmak suretiyle bireysellik gerçekleşebilir (Marcuse, 2009, p. 98).

Höfgen, yeni getirildiği Prusya Devlet Tiyatrosu müdürlüğü görevinde, Barbara'nın tahminlerini doğru çıkarırcasına Hamlet'i sahnelemekte ve otoriter devletin *Hamlet*'i kendine mal etmesine aracılık etmektedir. Faşist kültür politikalarının *Hamlet*'i temellük etmesi şu şekilde olur: Hamlet karakteri Danimarka Prensi olarak artık Kuzey'in saflığını temsil etmektedir. Shakespeare'in oyunundaki nevroitik kişiliğinden sıyrılarak ideallerinin peşinde koşan bir kahramana dönüşmüştür. İnançları uğruna adam öldürebilme gözüpekliliğine sahiptir. O, Alman ulusuna örnek teşkil edecek cesur, dirayetli ve enerjik bir kahramandır. Eylem ve atalet arasındaki trajik çatışmada eylemi temsil etmektedir. *Hamlet*, Höfgen'e göre tüm bu değerleri vücuda getirdiği için halkçı bir drama örneğidir. Bu doğrultuda Christensen, "Höfgen, Hamlet'i Nazi ideolojisinin eylem adamı kültüne uygun bir figür olarak yeniden yaratır; bu, Shakespeare'in orijinal metninin karmaşıklığını ve belirsizliğini yok sayar" (Christensen, 1988, p. 29) demektedir. Mills ise benzer biçimde Höfgen'in Hamlet'i Nazi ideolojisine uygun bir kahraman figürüne indirgediğini ve bu yolla rejime hizmet etmeye zorladığını onaylar (Mills 1990, p. 259). Bir diğer ironi de şurada yatmaktadır ki Höfgen kariyerinin erken döneminde işçi tiyatrosu kurma umudu ile geliştirdiği bütünsel tiyatro hayalini Hamlet'i temellük etme sürecinde faşist sanat için yeniden şekillendirir. Höfgen Shakespeare'in bu klasik eserine yakıştırdığı yeni ideolojik işlev için şunları söylemektedir:

Hamlet popülist bir dramadır. Ne dinî, ne aristokratik, ne de burjuva... ama Yunan trajedileri gibi bir eser. Bu yüzden seyirci ve oyuncu arasındaki engeli kaldıracacağız. Mekân, ışık, hareketler, sesler her şeydir... ve seyirciler bile tek bir büyük, ortak etki içinde birleşir. Bütünsel tiyatroyu hayata geçirmeliyiz. Şok eden ve harekete geçiren bir tiyatro. (Szabo, 1981, 02:12:43-02:13:14).

Buradaki amaç, otoriter devletin önem verdiği, yeni bir çalışma ahlakı ve ulus bilinci oluşturmaya yarayan değerleri tiyatro sayesinde halka aşılacaktır. Bu, Marcuse'nin Jünger'e atıfla bahsettiği, sanatın ulusal savunma ve emek ve askeri disiplin hizmetine girmesi fikriyle uyumludur. Marcuse'nin Ernest Jünger'e atıfla da belirttiği gibi otoriter devlet bunu halkın maddi ve manevi tüm enerjisi ile içsel ve dışsal yaşamının tüm veçhelerini tümünden seferber etmek amacı ile yapacaktır (*total mobilization*). Marcuse, Jünger'den alıntılarla şöyle demektedir: "Topyekûn seferberliğin görevi, yaşamı ekonomide, teknolojiye ve ulaşımda çarkların dönmesiyle ya da savaş alanında ateş ve hareketle tezahür eden enerjiye dönüştürmektir" (Marcuse, 2009, p. 92). İşte faşist sanat da bu seferberliğin aracı haline gelme rolünü üstlenmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak şu noktayı hatırlamakta fayda görülmektedir: Gerek Marcuse'nin makalesinde gerekse Szabo'nun filminde görülen burjuva kültürünün dinamiklerinin otoriter devlet yönetimi tarafından temellük edilmesi tarihsel gerçeklerdir. Olumlayıcı kültürün, insanlığın evrensel ve eşit erişiminde gördüğü değerlerin yüksek kültür ve sanat dairesindeki işlevi, dönüşüme uğramak suretiyle faşist sanat anlayışınca da halkın topyekûn seferber edilmesi için ve kahramanlık ile zafer ülkülerini pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır (Marcuse, 2009, pp. 92-95). Fakat şu da bir gerçektir ki ister burjuva ideallerinin ete kemiğe bürünmüş biçimi olsun isterse emperyal dünya görüşünün yansımalarını içersin, klasik sanatın kimi eser ve öğelerinin özellikle post-kolonyal edebiyatta direniş unsuru olarak temellük edildiği ve aksi yönde bir dönüşüme uğradığı da tarihsel olarak doğrudur. Robinson Crusoe gibi İngiliz emperyalizminin haklılaştırılması yönünde ideolojik bir misyonu içeren bir roman ya da Elizabeth Çağı dünya görüşünü farklı yönleriyle içinde barındıran Shakespeare'in, *Hamlet* de dâhil olmak üzere, birçok oyunu farklı bir ideolojik perspektif içinde başka başka yazarlarca adapte edilip yeniden yazılarak sömürgecilik sonrası toplumların egemen kültürü dönüşüme uğratmasının başarılı örneklerini teşkil edebilmiştir. Bu da demektir ki farklı tarihsel dönemlerin ve toplumların şekillendirdiği iktidar yapıları içerisinde klasik sanat, baskıcı dinamiklere hizmet verebildiği gibi direnişçi enerjileri de açığa çıkarabilmekte ve egemen kültürün halk tarafından dönüştürülerek kendilerine mal edilmesinin aracı olabilmektedir. Marcuse, "Özgürleşme Üzerine Bir Deneme"de sanatın bu dönüştürücü gücünü, yeni bir duyarlılık, yeni bir bilinç ve yeni hedefler yaratma potansiyeli olarak tanımlar (Marcuse, 1971, p. 30).

Böylelikle, Marcuse "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" başlıklı makalesinde klasik sanatın baskıcı ve duyarsızlaştırıcı kullanımlarına muhalefet ederken, klasiklerin olumsuzlayıcı gücünü göz ardı ediyor görmektedir. *Mefisto* filminde Hamlet trajedisi faşist baskının aracı haline getirilmiş de olsa onun büründüğü bu rolün mutlak ve yanlışılanamaz bir işlev olmadığı da kaydedilmelidir. Istvan Szabo'nun filmi, Marcuse'nin teorisinin isabetli bir görselleştirmesini sunmaktadır: Olumlayıcı kültürün, bireyi içsel bir özgürlük ve manevi tatmin yanulsamasına hapsederek maddi dünyadaki eşitsizlikleri ve baskıyı gizlemesi, Hendrik Höfgen karakterinin sanatı politikadan ayrı tutma çabasında somutlaşır. Höfgen, sanatın evrensel değerlerine sığınarak Nazi rejiminin yükselişine göz yumar ve sonunda rejimin bir piyonu haline gelir. Filmin de gösterdiği gibi, faşist sanat, olumlayıcı kültürün bu mirasını devralır; *Hamlet* gibi bir klasiği bile kendi kahramanca gerçekçilik ideolojisine uyacak şekilde yeniden yorumlar ve onu nevrotik karakterinden arındırıp bir eylem insanı kültüne dönüştürür. Bu, Marcuse'nin, otoriter devletin kültürü kendi topyekûn seferberlik hedefleri için nasıl kullandığına dair analizleriyle birebir örtüşmektedir.

Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su, Marcuse'nin teorik çerçevesini somutlaştırarak, sanatın iktidar karşısındaki kırılğan konumunu ve sanatçının ahlaki sorumluluğunu gözler önüne serer. Film, sanatın özerkliğinin politik bir tarafsızlık yanulsamasına dönüştüğü noktada, en yüce klasik eserlerin bile baskıcı bir ideolojinin hizmetine nasıl girebileceğini kanıtlamaktadır.

Ancak bu çalışma, sanatın kaderinin iktidar tarafından tek taraflı olarak belirlenmediğini de vurgulamaktadır. Bir sanat eserinin anlamı, onun alınıldığı tarihsel ve toplumsal bağlamdaki mücadelelerin bir yansımasıdır. *Mefisto'*da faşist bir propaganda aracına indirgenen klasik sanat, başka bir bağlamda sömürgeci ideolojiyi eleştiren bir silaha dönüşebilir. Dolayısıyla sanat, ne mutlak bir kurtuluş vaadi ne de kaçınılmaz bir ideolojik tuzaktır; aksine, anlamı sürekli yeniden kazanılması gereken diyalektik bir mücadele alanıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Alford, C. F. (1987). "Eros and civilization" after thirty years: A reconsideration in light of recent theories of narcissism. *Theory and Society*, 16(6), 869-890.
- Burke, P. (2000). *Tarih ve toplumsal kuram*. 2. Basım. Çeviren Mete Tunçay. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Christensen, P. G. (1988). Collaboration in István Szábo's "Mephisto". *Film Criticism*, 12(3), 20-32.
- Gazetas, A. (2000). The ironic discourse: A regime of truth. *Counterpoints*, (127), 81-102.
- Gentile, E. (1996). *The sacralization of politics in fascist Italy*. Harvard University Press.
- Gülenç, K. (2021). Herbert Marcuse' de yeni bir praksis teorisinin imkânı olarak yaşam, ontoloji ve tarihsellik tartışması. K. Gülenç & Ö. E. Gürel (Ed.), *Alacakaranlıkta Hegel'i Düşünmek: Eleştiri, Özgürlük, Toplumsal Ontoloji* (pp. 38-93). Ayrıntı Yayınları.
- Hirsch, J. (1999). István Szabó: problems in the narration of holocaust memory. *Journal of Film and Video*, 51(1), 3-21.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke UP.
- Kellner, D. (2007) Introduction: Marcuse, art, and liberation. İçinde D. Kellner, (Ed.), *Herbert Marcuse: Art and liberation* (pp. 1-70). Routledge.
- Marcuse, H. (1965). Remarks on a redefinition of culture. *Daedalus*, 94(1), 190-207.
- Marcuse, H. (1971). *An essay on liberation*. Beacon Press.
- Marcuse, H. (2007). *Art and liberation*. D. Kellner, (Ed.). Routledge.
- Marcuse, H. (2009) *Negations: Essays in critical theory*, Mayfly.
- Marcuse, H. (2023). *Eros and civilization*. Routledge.
- Mills, M. C. (1990). The three faces of "Mephisto": Film, novel, and reality. *Literature/Film Quarterly*, 18(4), 255-262.
- Piette, A. (1998). The face in the mirror: Faust as a self-deceived actor. *Literature/Film Quarterly*, 26(2), 136-141.
- Sarbanes, J. (2022). *Letters on the autonomy Project*. Punctum Books.

Schoolman, M. (1976). Marcuse's aesthetics and the displacement of critical theory. *New German Critique*, (8), 54-79.

Storey, J. (2009). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. 5. Basım. Pearson Longman.

Szabó, I. (Yönetmen). (1981). *Mephisto* [Sinema Filmi]. Macaristan, Batı Almanya, Avusturya: Mafilm, Objektív Film, Manfred Durniok Filmproduktion, Hessischer Rundfunk, Österreichischer Rundfunk

Szabó, I., & Hughes, J. W. (1982). Mephisto: István Szabó and "The gestapo of suspicion". *Film Quarterly*, 35(4), 13-18.

Turan, H. (2018). Sıradanlaşan teknoloji: Bir kötülük deneyimine doğru. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (2), 52-66.

Turan, H., & Alyağut, P. (2025). Ahlakın soykütüğü bağlamında Nietzsche'de yaşam. M. Kaya (Ed.), *Yaşam ile Ölüm Arasında Felsefe* (pp. 131-143). Çizgi Kitabevi.

Welsch, D. (1987). Propaganda and indoctrination in the third reich: Success or failure? *European History Quarterly*, (17), 403-422.