

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI

**THEODOR ADORNO VE WALTER BENJAMİN'DE
SANAT ESERİNİN DOĞASI**

Yüksek Lisans Tezi

Raşit Görkem Aytimur

Ankara - 2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI

**THEODOR ADORNO VE WALTER BENJAMİN'DE
SANAT ESERİNİN DOĞASI**

Yüksek Lisans Tezi

Raşit Görkem Aytimur

Tez Danışmanı

Işıl Bayar Bravo

Ankara – 2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE (SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK)
ANABİLİM DALI

Raşit Görkem Aytimur

**THEODOR ADORNO VE WALTER BENJAMİN'DE
SANAT ESERİNİN DOĞASI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Işıl Bayar Bravo

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Işıl Bayar BRAVO (Danışman)

Prof. Dr. Hamdi BRAVO

Doç. Dr. Cevriye Cevriye DEMİR GÜNEŞ

İmzası

Tez Sınavı Tarihi

29/05/2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (22/07/2019)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Raşit Görkem Aytimur



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: THEODOR ADORNO'NUN SANAT VE SANAT ESERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	6
1.1. ELEŞTİREL FELSEFESİ VE NEGATİF DİYALEKTİK DÜŞÜNCESİ.....	6
1.2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ DÜŞÜNCESİ.....	10
1.3. ESTETİK TEORİSİ.....	13
1.3.1. <i>Sanatta Olumsuzlama</i>	23
1.3.2. <i>Estetik ve Uyumdan Kaçış</i>	26
1.4. MÜZİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	27
1.4.1. <i>20. yy Müziğine Eleştirel Bakışı</i>	31
1.4.2. <i>Metalaşan Müzik ve Onun Fetiş Karakteri</i>	37
1.4.3. <i>Diyaletik Müzik</i>	41
1.4.4. <i>Yeni Müzik</i>	42
1.4.5. <i>Atonal Müzik</i>	48
1.4.6. <i>Müziksel Olumsuzlama (Negasyon)</i>	51
2. BÖLÜM: WALTER BENJAMİN'İN SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	53
2.1. TEKİNİN OLANAKLARIYLA YENİDEN ÜRETİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITI ..	59
2.1.1. <i>Sanat Eserinin Özerkliği, Kült Değeri, Aurası ve Aura Kaybı</i>	62
2.1.2. <i>Fotoğraf ve Sinemayla Birlikte Yeni Bir Sanat Düşüncesi</i>	68
2.2. FLÂNEUR.....	73
2.3. PAÇAVRACI	76
2.4. KOLEKSİYONCU.....	78
2.5. HİKÂYE ANLATICISI.....	80

2.6.	ALEGORİ	85
2.7.	FANTAZMAGORİ.....	86

3. BÖLÜM: SONUÇ

ADORNO VE BENJAMİN'İN SANAT VE SANAT ESERİ ÜZERİNE

DÜŞÜNCELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI	89
---	-----------

ÖZET	104
-------------------	------------

ABSTRACT	105
-----------------------	------------

KAYNAKÇA.....	106
----------------------	------------



GİRİŞ

Bu çalışmada 20.yy'ın iki önemli düşünürü Theodor W. Adorno (1903-1969) ile Walter Benjamin'in (1892-1940) sanat eseri temelinde sanatla ilgili düşünceleri ele alınmıştır. Bu iki düşünürün sanata dair bakış açıları karşılaştırmalı olarak ele alınmış, ortaklıklar ve karşıtlıklar bu çerçevede belirtilmiştir.

20. yy sanat dünyası için Adorno ve Benjamin'in düşünce ve eleştirileri büyük bir önemi ifade etmektedir. Bu iki düşünür de dönemin sanat anlayışının toplumsal işlevini ve önemini vurgulamıştır. Sosyal eleştirinin bir şekli olarak sanat eleştirisini önemsemişlerdir. Bu nedenle sanat hakkındaki düşüncelerinin tarihsel ve toplumsal bir zeminde olduğunu söylemek mümkündür. Benjamin sanat-eleştirel tutumunu resim, edebiyat fotoğraf ve sinema üzerinden yapılandırırken, Adorno kendi müzisyen kimliğinden de yola çıkarak, müzik temelinde oluşturmuştur. Bununla birlikte siyasetten estetiğe, modern sanatlardan avant-garde sanata, özerk sanattan kitle kültürüne ve entelektüeliteden halk kültürüne uzanan bir çizgide çalışmalar yapmışlardır.

Aralarındaki iletişim birbirlerine yazdıkları mektuplarla belgelenmiştir. Bu mektuplardan da yola çıkarak Benjamin ile Adorno'nun sanat hakkındaki düşüncelerindeki çatışmaların temelini, kitle kültürünün ütopyacı potansiyelinin bir olanağı üzerine olduğu ifade edilebilir.

Bir tarafta kitle kültüründen hiçbir koşulda yeni sanatsal bir anlayışın oluşamayacağı konusunda eleştirel tutum sergileyen, hatta bu katı tavrı nedeniyle elitizmle suçlanan Adorno, diğer tarafta teolojik unsurla yapılanmış ve kitle kültürü içinde yeni bir sanatın olanağını olumlayan bakış açısıyla Benjamin.

Adorno ve Benjamin üzerine çalışmaların birçoğunda odaklanılan nokta çatışmalarıdır. İki kutbun temsilcileri gibi gösterilen bu iki düşünürün birbirlerine duydukları büyük saygılarına dayalı dostlukları da önemli bir ayrıntıdır. Her ne kadar Benjamin'in birbiriyle uyumsuz görünen ve birçok alandan etkilenmiş bir düşünüş biçimi varsa da, düşünceleri kendi bağlamları içinde oldukça tutarlıdır. Erken ölümüne rağmen, düşüncelerinin Adorno üzerinde de önemli etkisi olmuştur. Adorno, Benjamin'in ölümünden sonraki süreçte onun düşüncelerindeki eşsiz yönü sürekli vurgulamıştır.

Adorno ve Benjamin'in aynı tarihsel ve toplumsal koşulların içinde varolmuş iki düşünür oldukları da göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda iki düşünürün kendi sanat düşüncelerine yükledikleri bağlamlar arasında benzerliklerin olup olmadığının araştırılması bu çalışmanın bir başka yönünü de ifade etmektedir.

Adorno ve Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerini birlikte değerlendirmeden önce her ikisinin de sanat ve estetik anlayışlarını, kavramlarıyla ele almak bu çalışmanın yöntemi olacaktır. Sanatsal kavramlara yükledikleri anlamlar açıklandıktan sonra bu kavramlar her iki düşünürü karşılaştırarak incelenmiştir. Bu anlamda sadece karşıtlıkları değil, ortak yönleri de belirtilmek istenmiştir.

Çalışma içinde düşünürlerin sanata yaklaşımları birkaç temel konular üzerinde yapılanmıştır. Bu konular kısaca şöyle sıralanabilir: Kitle kültürü ve kültür endüstrisi, sanatın tarihsel ve toplumsal işlevi, geleneksel sanat ve gelenekten kopuş, çoğaltılabilir ve kopyalanabilir yapının sanatsallığı, sanatın sonu ve yeni bir sanatın olanaklılığı.

Adorno ve Benjamin'in sanat üzerine düşünceleri karşılaştırmalı olarak incelenirken, söz edilen konular arasında şu iki temel kavram üzerinde

yoğunlaşmıştır. Bunlar 'Gelenek' ve 'Yeni' kavramlarıdır. Bu bağlamda sanatın gelenekle ilişkisi ve yeni bir sanatın olanağı çalışmanın iki odak konusunu ifade etmiştir.

Çalışmanın bir ayağı Adorno'ya dayanmaktadır. Adorno, sanatın gelenekle olan ilişkisini kültür endüstrisi içindeki konumuyla ele almıştır. Ona göre geleneksel sanat formları tarihsel misyonunu tamamlamış ve kültür endüstrisi içindeki tüketim alışkanlıklarına hizmet eden bir meta görünümündedir. Bu nedenle yeni bir sanatın olanağı için geleneksel sanat formlarına eleştirel bir bakışla yaklaşmak gerekmektedir. Yeni sanat düşüncesi için sözsöz sanatın niteliği korunmalıdır. Yeni sanat, niteliksel olarak eleştirel ve diyalektik bir öze içkin olmalıdır. Bu öz, sanatın, geleneğe ait yozlaşmış formlarıyla bağlarını koparan, ilerlemeci unsurudur; tarihsel ve toplumsal antinomilere karşılık gelecek özerk niteliğidir. Adorno'ya göre bu nitelik ona eklenmiş birşey değildir, kendinde içkin olarak bulunan bir özelliğidir. Yeni sanatın olanağı onun tarihsel ve toplumsal anlamdaki eleştirel gücündedir. Sanatın ilerlemeci yapısının özü, yeni sanatsal formların üretilmesini gerekli kılar. İşte çalışmanın bu kavramsal çerçevesi içinde, Adorno'nun sanat düşüncesi ele alınmış ve yeni, ilerlemeci ve diyalektik bir sanatın olanağı incelenmiştir.

Çalışmanın bir diğer ayağında da Benjamin bulunmaktadır. Benjamin sanatın kitleler üzerindeki etkisini önemsemıştır. Büyük topluluklarla dolaysız ilişki kurabilen, kitle sanatları olarak ifade ettiği fotoğraf ve sinema üzerinde durmuştur. Çalışmalarında fotoğrafın ve sinemanın sanatsal niteliklerini, hem özsel bir sanat düşüncesi anlamında, hem de kitle kültürü içindeki araçsal işlevleri bağlamında ele almıştır. 20. yy'ın başı itibariyle sanatsal nitelikleri hala tartışılan bu sanat türlerinin Benjamin'e göre, kitle iletişimindeki politik gücü göz ardı edilemez. Fotoğraf ve sinemanın kitle kültürü üzerindeki işte bu potansiyeli

ona göre, yeni bir sanat anlayışının olanağını taşımaktadır. Yeni sanatın sanatsal gücü 'Sergilme Değeri'ndedir. Çalışma içinde de Benjamin'in fotoğraf ve sinemaya atfettiği bu potansiyel güç, yeni bir sanat düşüncesinin olanağı olarak ele alınmıştır.

Özsel bir sanat düşüncesi içinde Benjamin sanatı, ilk temsil değeri olan, ritüelistik yani törensel niteliğiyle bir tutmuştur. Benjamin sanatın bu niteliğini 'Kült değeri' olarak adlandırmıştır. Kült değeri bir eserin sanatsallığı belirten ve gelenekle bağlarını ortaya çıkaran özsel bir aurayı ifade etmektedir. Bu çalışma bağlamında da aura, kült değeri gibi kavramlar sanatın geleneğiyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

Benjamin, sanat hakkındaki düşüncelerini dile getirirken, sadece apaçık tanım ve açıklamalar kullanmaz. Bunun yanında başka bağlamlara da içkin bazı kavramları belirtirken de sanat dolayımından geçer. Söz edilen bu "Flâneur", "Koleksiyoncu", "Paçavracı", "Hikâye Anlatıcısı", "Fantazmagori" ve "Alegori"dir. Bu kavramların bazıları kitle kültürü içinde fakat ona yabancılaşmış bireyin üzerinden dile getirilmişken, diğerleri dolaysızca ifade edilmiştir. Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerini tamamlayan işte bu kavramlar da, kavramsal çerçeve gereği olarak, çalışmada ele alınmıştır.

İlk bölümde Theodor Adorno'nun sanat hakkındaki düşüncelerini Eleştirel Felsefe ve Kültür Endüstrisi bağlamlarında nasıl ele aldığından söz edilmiştir. Kendi uzmanlık alanı olan müziğin üzerinden, sanat ve sanat eserini ele alışı değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, ilerici, yeni ve diyalektik bir müziğin olanağı Adorno'nun düşünceleri çerçevesinde belirtilmiştir. Müzik üzerinden kurduğu kavramsal çerçevenin, diğer sanatlar için de geçerli olduğu varsayılmış ve genellenmiştir.

İkinci bölümde ise Benjamin'in düşüncelerinde sıklıkla söz ettiği "teknik gelişmeler sayesinde sanat yapıtının yeniden üretimi", "Aura ve Aura Kaybı" "Flâneur", "Koleksiyoncu", "Paçavracı", "Hikâye Anlatıcısı", "Fantazmagori" ve "Alegori" kavramları, sanat ve tarih bağlamlarında ele alınmıştır.

Son bölümde ise Adorno ve Benjamin'in sanata ve sanat eserine bakış açıları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu bölümle birlikte araştırmanın temel amacı olan Adorno ve Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerinin karşılaştırılmalı incelenmesi, sanat eserini merkeze alarak gerçekleştirilmiştir. Sanat üzerine düşünsel çatışmaları, kavramlara yükledikleri anlamlarla değerlendirilmiş, karşıtlıklar ve ortaklıklar bu bağlamda ele alınmıştır.

1. BÖLÜM: THEODOR ADORNO'NUN SANAT VE SANAT ESERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

1.1. Eleştirel Felsefesi ve Negatif Diyalektik Düşüncesi

Adorno'nun temel felsefi kuramı olan "Negatif Diyalektik" düşüncesi temel olarak Hegelci bir anlayıştır. Hegel'in diyalektiğinde bütün ile tekil arasında bir uzlaşım söz konusudur. Genel ile tekilin istenci arasında bir uzlaşım olmalıdır. Bu ise, bireyin genele uyum sağlaması, kendiliğini yitirmesi anlamı taşımaktadır. Tekilin, uyum sağladığı, bütüncül bir düşünce temeldir.

Adorno'ya göre genel ya da bütün denilen şey bir kurgudur. Kurgusal olansa bir uzlaşım düşüncesidir. Oysa uzlaşım ile yapılan bütüncül düşüncenin kendisi temelde kurgudur. Hegel'in uzlaşma düşüncesi bütünü bir mutlaklık olarak kabul etmekte ve tekil olanı göz ardı etmektedir. Oysa tekilin ya da bireyin deneyimi, bütünle özdeş olamayacak ya da ona indirgenemeyecek kadar zengindir.

Adorno, Hegel'den farklı olarak, özdeş bir düşünce biçiminden yani sentezi amaçlayan spekülasyon aşmadan öncesinde kalmasının önemini belirtir. Bu şekilde uzlaşım uzak kalınabilir ve diyalektik akıl yürütmeye birlikte, eleştirel aşama sürdürülebilir.

Diyalektik düşünce, eleştirel tutumun negatifte (negasyonda), kesintisiz bir şekilde sürdürülmesini benimsemektedir. Adorno'ya göre bu, ilerlemenin temel unsurudur. "Bütün fantazisinden ve imgelemden kurulmuş olan bir tarafa bırakılmalı, böylece özdeşlik (identity) düşüncesinden vazgeçilmelidir. Çünkü her kimlik kurma çabası, fark unsurunu ve olumsuzlamayı (negasyonu) ortadan

kaldıracaktır. Oysa kavramla özdeşleşmemek, kavramın içinde yok olmamaktır” (Aytimur, 2017: 33).

Adorno’ya göre spekülâtif aşamanın kaldırılması diyalektik aşamanın negatif deviniminin sürekli olmasını sağlamaktadır. Böylece uyumla özdeşleşenin bir anının olumlanması yerine, sürekli devam eden eleştirel bir tutum sağlanmış olmaktadır. Diyalektik, özdeş olmama temeline dayanmaktadır. Bütünün içindeki tutarsızlık özdeşleşmenin karşısındadır. Uyum ve bütünlük düşüncesinin karşısında diyalektik akıl konumlandırılmalıdır. Aydınlanma gibi totaliter ve kuşatıcı bir düşünce karşısında da, diyalektik akıl yürütme bir zorunluluktur.

1.2. Aydınlanma Eleştirisi

Antropolojik düşünce, aklın, dışsal doğayı alt etmek ve evcilleştirmek için kullandığımız bir yeti olduğunu söylemektedir. Bu yeti ile doğa anlaşılmalı ve bilinmeyenden kaynaklanan korkudan kurtulmuş, doğa altilmiştir. Böylece akıl bir araca dönüşmüştür. Akıl, hesap eden, bilim yapan, teknik üreten bir yeti haline gelmiş, “logos” olmaktan çıkıp “ratio”ya dönüşmüştür. İşte böyle bir akıl tasarımı tarihsel olarak Aydınlanma döneminde doruğa çıkmıştır.

Adorno, akli *Vernunft* ve *Verstand* olarak adlandırılan aklın iki tanımıyla belirtir:

Vernunft, içinde düşüncedeki ve varoluşumuzdaki antinomilerin uyumlulaştırıldığı bağımsız bir rasyonaliteyken verstand, bu antinomileri değiştirilmesi olanaksız bir dünyada kaçınılmaz realiteler olarak kabul edebilen bir akıl olmaktadır. Rasyonalistlerin verstand’a indirgenmiş bulunuşuyla ilgili olgu ise araçsallaştırılması, aklın amaçlardan çok araçları seçebilmekte sınırlandırılması ya

da Max Weber'in değişiyle 'değerlerden hareket eden rasyonalitenin bugünkü hayatta egemen konuma gelmesi' (Jay, 2001: 92).

Aklı kullanım biçimine dayanarak pratik (nesnel) akıl ve araçsal (öznel) akıl olarak sınıflamak mümkündür. Adorno'ya göre Aydınlanma sadece öznel aklın ilerlemesini sağlamış, akıllı doğayı altedecek bir araç haline dönüştürmüştür. Aydınlanmanın idealleri (adalet, eşitlik vb) araçsallaşmış akılla birlikte yok olmuştur. "Nesneler dünyası kendi değerli amaçlarından soyutlanmıştır. Düşünme bir edim olmaktan çıkıp teknik bir araca dönüşmüştür. Anlamalı yaşam yolları değersiz, basmakalıp şeylerle yer değişirmiştir" (Aytimur, 2017: 34).

Adorno ve diğer Frankfurt Okulu üyesi düşünürler akıl karşıtı bir tutumda değillerdir, ama aklın belirli bir tasarımı, yani 'araçsallaştırılmış akıllı' eleştirmektedirler. "Diyalektik olarak doğa denetim altına alınmış fakat bu gelişme daha sonra insanların da tahakküm altına alınması olgusunu beraberinde getirmiş ve sonunda doğanın insandan faşizm ile öç alması teması görünür kılınmıştır" (Jay, 2001. 92). Bu anlamda Adorno'ya göre olması gereken aklın yok sayılması değil, yine akıl temelinde eleştirilmesidir.

Wetkin'e (2005: 12) göre Adorno, Aydınlanma'yı akıl ve bilim temelli bir ilerleme düşüncesine bağlı olan toplumsal yapılarla ifade eder, ancak Aydınlanma'nın kendisi aynı zamanda modern barbarlıkla aynı yapının içindedir. Bu toplumsal yapı, öznel aklın bilgi ve gücüyle, duygusuzlaşmış ve kişiliksizleşmiş bir makineye benzemektedir. Öznel aklın kurguladığı ilişkilerde birey özgür değildir. Kültür endüstrisi içindeki medya ve reklam kültürü, bireyin neyi arzulaması gerektiğini baştan belirlemektedir. Bu şekilde endüstri, tek tip insanı yaratmıştır.

Seri üretimin ve kültürünün sayısız acentaları aracılığıyla norm durumuna getirilmış davranış tarzları bireylere tek doğallık, uygun, makul davranışlar diye dayatılmaktadır. Birey artık kendini yalnızca bir istatistik öğesi olarak, "başarı ya da başarısızlık"

olarak belirlir. Ölçütü de kendini korumak, işlevinin nesneliliğiyle başarılı ya da başarısız şekilde uyum sağlamak ve bu uyuma ilişkin karşısına konmuş modelleri örnek almaktır (Horkheimer ve Adorno, 1995: 46).

Aydınlanmanın totaliter düşünce yapısı içinde hayatta kalmak, kendini korumak ve varlığını sürdürebilmek, bütün yaşamsal aktivitelerin tek nedeni haline gelmişse, gerçek yaşam kaybolup gitmiştir. Oysa Adorno'ya göre hala iyi bir yaşam olanağı söz konusudur. İyi yaşam sadece ahlaksal bir anlayış değildir. Doğrudan doğruya yaşamda zengin, güzel ve yaşamsal olan ne varsa, o iyidir. Bunun kaldırıp atıldığı bir yaşam ise sanki yaşanmamıştır. Adorno bu durumu "Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz" (Adorno, 2005b, s.13) diye özetlemiştir. Yanlışın bu kadar yaygın olduğu bir dünyada, doğru yaşamak mümkün değildir. Hayatta olmak yaşamak değildir. Aydınlanma düşüncesinin bu düzeni içinde Adorno'ya göre artık "yaşam yaşamıyor"dur. "Yaşama bakışımız, artık yaşam olmadığı gerçeğini gizleyen bir ideolojiye dönüşmüştür" (Adorno, 2005b: 3).

Kendini koruma süreci burjuva toplumundaki iş bölümü nedeniyle geliştikçe, bu süreç bedenini ve ruhunu teknik aygıtı göre biçimlendiren bireyleri kendinden vazgeçmeye daha çok zorlamaktadır... Öznenin kendini şeyleştirerek katıldığı teknik süreç, tüm anlamlardan olduğu gibi mitsel düşünmenin çok anlamlılığından da kurtulmuştur, çünkü aklın kendisi de her şeyi kapsayan ekonomik aygıtın araçlarından biri haline gelmiştir. Akıl, inatla amaca yönelmiş şekilde ve sonucu insanlar için her çeşit tahminin dışında kalan maddi üretimin tam olarak hesaplanmış işleyişi gibi ağır sonuçlar doğuracak şekilde diğer aletlerin yapımına yarayan bir alet hizmeti görmektedir (Horkheimer ve Adorno, 1995: 47-48).

Aydınlanmanın totaliterliği öznenin sistem araçları içinde yok olduğu bir barbarlık sürecine neden olmuştur. Adorno'ya göre, öznenin özgürleşmesinin tek yolu aydınlanma düşüncesinin eleştirilmesidir. Bu ise araçsallaşmış aklın

diyalektik eleştirisiyle mümkündür. Böylece nesnel (subjektif) bir akıl tasarımı söz konusu olabilir.

Adorno, Aydınlanma düşüncesinin eleştirisi için önce sistem içindeki yapılara odaklanmıştır. Ona göre bu yapıların en önemlilerinden biri 'Kültür Endüstrisi'dir.

1.2. Kültür Endüstrisi Düşüncesi

Adorno'nun kültür endüstrisi hakkındaki düşüncelerinden önce onun akılcı düşünmenin karşısında konumlanan bir düşünür olmadığını belirtmek gerekmektedir. Onun eleştirisi, araçsallaştırılmış aklın tüketim ilişkilerini yapılandırması ve bunun da "Aydınlanma" adı altında sunulmasıdır. Ona göre aslında bir şeyin aydınlanması gibi bir durum söz konusu değildir. Aydınlanma, akı, tüketimin bir unsuru olarak araçsallaştırmıştır.

Adorno'ya göre aydınlanma düşüncesi, sanayileşme, teknik ve teknolojik gelişmeler, kitle ve tüketim kültürü gibi kavramlar aynı düşünsel çerçeveye içinde ele alınmalıdır. Çünkü bu kavramların birbirleriyle organik ilişkisi söz konusudur. Sanayi ve üretim araçlarındaki (seri üretim tekniklerindeki) gelişim, kendine bağımlı bir tüketim toplumu da oluşturmuştur. Totaliter düşünce, bireysel farklılıkların ortadan kalktığı bir tüketim biçimini meydana getirmiştir. Popüler bir kitle kültürüyle birlikte pazar ve tüketim alışkanlıkları yeniden yapılanmıştır. Bu değişim süreciyle birlikte sanat dünyasında da teknik beceriden uzak, seri üretime ve hızlı tüketime dayalı bir dönüşüm olmuştur. "Kültür endüstrisindeki bu gelişmeler sonucunda ortaya sanatsal estetik ilkelerin hiç birisiyle ilişkisi olmayan, sadece ticari kaygılar ile üretilen ve içeriksiz sanat eserleri çıkmıştır. Estetik ilkelerden uzak, ama son derece bu ilkeleri barındırıyor gibi

piyasaya sürülülen ürünler, estetiksizleştirme düşüncesini ortaya koymuştur” (Adorno, 2006a: 16). Pazar ilişkileri içerisinde metalaşan kültür ürünleri, talep ve arzu edilen birer fetiş malzemesine dönüşmüşlerdir.

Kültür endüstrisinin vaat ettiği mutluluk, asla gerçekleşemeyecek bir hayali ifade eder. Endüstrinin hedef aldığı tüketim kitlesi, vaat edilen şeyleri elde edemese de bu vaatlerin gerçekleşme olasılığına kapılır ve sisteme temelden bağlanır. Bir taraftan da sürekli yeni vaatler ve umutlar üretilmektedir. “Kültür endüstrisinin bir ilerleme ve yenilik olarak ortaya çıkardığı ve sunduğu şey, hep aynı kalanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir. Değişimin kültür üzerinde egemen olduğu günden beri gizlediği şey, değişmeden kalan kâr güdüsüdür” (Adorno, 2006a: 26).

“Kültür endüstrisi daha ziyade hiçbir şeyin imal edilmediği durumlarda bile endüstriyel örgütlenme biçimlerini içermesi gibi sosyolojik olarak defalarca gözlemlenmiş bir fenomen anlamında endüstriyeldir” (Adorno, 2006a: 87-88). Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin araçlarından uzak kalabilmek mümkün değildir. Bu araçların başında da 'reklam' gelmektedir. “Reklamın kültür endüstrisindeki zaferi budur: tüketicinin, ne olduklarını gördüğü halde, kültür metalarının mecburi mimesisi” (Horkheimer ve Adorno, 2014: 222).

Adorno'ya göre, bu otoriter duyarlılığı mantıklı kılacak dünyalarda, girişimci bir kapitalizmin "kahramanlık" evresi hızla yok olur ve bunun yerini tek parça, rasyonel-tekni bir meta kapitalizmi alır. Bu 'totaliter' dünyada, anestezi, kültür endüstrisi tarafından pompalanan hayalleri, Hollywood rüyası makinesi, teneke Pan Alley, reklam jingle'ları, 'lollipop' müzik konserleri, caz, radyo ve diğerlerinin hepsi yayılan zehirli bir gaz gibidir (Wetkin, 2005: 1).

Kültür endüstrisi, sürekli yenilenen bir şekilde, 'eğlence' adı altında, sadece vakit geçirmeye yarayan ve kitlelerin bilinçlerini körelten araçlar üretmektedir. Düşünme ve akıl yürütme eyleminden kitleleri uzaklaştırmak için

tasarlanmış eğlence araçları, endüstrinin düzeneklerinin sıkıntısız çalışmasına hizmet etmektedir. Bu sayede sistemin işleyişi, kitlelerin bilinçli olarak eleştirel tutumdan uzaklaştırılmasıyla garantilenmiş olmaktadır.

19. yy ile birlikte teknik anlamdaki gelişmeler hem üretim araçlarında hem de sanatın kendisinde kökten değişimleri doğurmuştur. Artık insansız, yeniden üretilebilir (reproductional) sanat ürünü bir anlamda teknik beceri ve sanatsal yetiye karşı bir tutum olarak konumlanmıştır. Kitleler, yüksek değerlerin temsilcisi eserler yerine, kolay ve hazır tüketilen ürünlere yönlendirilmişlerdir. Yeni yapıtlar teknik yeniliklerle birlikte kitleselleşmişlerdir, fakat sanatsal nitelikleri tartışmalıdır. Eleştirel bir dil oluşturma konusunda da bilinç bakımından zayıf kalmışlardır. Sanatsal değeri olan eserler endüstri içinde geri planda bırakılmıştır.

Sanatın kendini tehdit altında bulması Adorno için toplumsal bir boyuta sahiptir. Sanatın mimetik ilişkisinin taşıyıcısı olan gerçeklik, toplumsal bir şey olmaktan kaçınmaz, çünkü gerçeklik deneyimi, özne ve diğerleri sorunudur... Bu anlamda, gerçeklik öznenin bir diğer özneye kurulduğu bağıdır ve bunun diğer öznelerde de paylaşıldığı anlaşılmalıdır, yani bu aynen diğer özneler için de geçerli olmaktadır ve gerçeklik deneyiminin paylaşımı olarak, kolektif öznellikten ileri gelir. Ancak, sözleşme, gerçek karakterini kaybeder ve totaliterleşmenin devam etmesiyle ve nesne varlığının objektif yönlerinden uzaklaşmasıyla birlikte, bir kontrol aracına dönüşür. Totaliter bir dünya düzeninde, daha önce ortak bir öznelliğin ifadeleri olan şeyler, Adorno'nun 'kültür endüstrisi' olarak adlandırdığı şey, ideolojik bir işlev yerine getirerek, nesnel yasalara dönüşür (Dennis, 1992: 43).

Sanatın ideolojikleşmesi Aydınlanma ile başlayan bir süreci ifade etmektedir. "Mit ve imgelerin gelişmesi kaçınılmaz olarak imgelerle ilişkili olarak sanat çalışmalarının ideoloji olma zeminini de sağlamaktaydı" (Ülger, 2009: 150).

Sermaye güçlerinin kültüre ait tüm araçları ele geçirmesi, kültürün eleştirel gücünün yok olmasına yol açmıştır. Bunun sonucu olarak da kültür, yozlaşmanın bir parçası olmuştur. Adorno bu yozlaşmayı bilinç körelmesi olarak ifade eder ve bunun karşısında doğru bilincin yeniden yapılandırılması gerekliliğini vurgular: “Kültür endüstrisinin, insanların içine tıktığı şeyden kuşku duyduğu halde, onun etkisini görmezden gelmek isteyenler naif bir tavır içindedirler” (Adorno, 2016a: 114). “İnsanlar endüstri içinde yok olmak yerine üretim-tüketim ilişkisinden kendilerini soyutlayacak eleştirel bir tutum sergileyebilmektedirler. Adorno bu eleştirel tutumu altını önemle çizmektedir. ‘Diyalektik Kültür Eleştirisi’ ile kültür endüstrisine eleştirel bir bakışla yaklaşımış olur.

Diyalektik kültür eleştirisine düşen ne aklın nesneden, sanatın yönetimden, kültürün uygarlıktan ayrı düşmüş bulunuşunu yüceltmek ne de bunlar birbirinden ayrı düşmemişler gibi gerçeği göz ardı etmektir. Diyalektik kültür eleştirisinin nesnel içeriği ve taşıdığı mutluluk vaadi ancak kendisinin geniş anlamdaki kültür düzeyinde yaygınlaşıp genelleştirilmesiyle gerçekleştirilebilecek olan yüksek kültürle de ilgilenememek zorundadır (Jay, 2001: 157).

1.3. Estetik Teorisi

Adorno sanat eserine yüksek bir değer taşıyıcısı olma anlamı yüklemektedir. Bu değerden yoksun kültür endüstrisine ait tüketim metalarıysa asla sanat eseri olarak nitelendirilemezler. Ona göre, kitlelerce kabul görmüş ürünlerin de sanatsal nitelikleri tartışmalıdır. “Benjamin, Brecht ve Kracauer’in tersine, Adorno'nun Weimar sol'unun Sovyet modellerinden yola çıkarak oluşturduğu ve modern teknolojik araç ve olanakların uygulandığı kitle sanatı deneyimlerine fazla bir yakınlık duyduğu söylenemez” (Jay, 2001: 165). Lukacs

ve Brecht'in aksine Marxist sanat düşüncesine de hep mesafeli kalmıştır. Bu durum aynı zamanda Benjamin'le olan sanat üzerine fikir ayrılıklarının da temelini oluşturmaktadır.

Adorno, Frankfurt Okulu'ndan arkadaşı olan Marcuse'nin eleştirel bir müzik türü olarak söz ettiği caz, blues gibi popüler müzik formlarını Amerika'da kaldığı yıllarda tanımıştır. Bu müzik türlerine de, etnik kökenli diğer müziklere de hep mesafeli durmuş ve kuşkulu bakmıştır. Hatta, caz gibi müzikleri ağır bir dille eleştirmiştir. Bu anlamda Adorno'nun popüler kültürün araçlarına ve metalaşan ürünlerine karşı hep sert tutumunu koruduğunu söylemek mümkündür.

Adorno bir taraftan teknolojik ilerlemelerin sanat üzerindeki özgürleştiriciliğini bir yanılsama olarak ifade ederken, diğer taraftan yeni bir sanat düşüncesini önemsemektedir. Adorno'nun 'Aydınlanma ve Modernite' üzerine sosyolojik ve felsefi eleştirileri, konu modern sanatlara geldiğinde, olumlu bir tavra dönüşmüştür.

Adorno estetik teorisini sanatın kendi içinde bir ayırım yaparak belirtir. Ona göre sanat en temel düzeyde, 'Yüksek Sanat' ve 'Düşük-Hafif Sanat' olmak üzere ikiye ayrılır. Bu sanat türlerinin tanımını yaparken onların ortak çalışma biçimlerinden de söz eder ve bir bütünü ifade ettiğini belirtir. Bu anlamda Adorno'ya göre kültür "yüksek sanat ile düşük sanatın kopmuş birliğidir" (Adorno, 2016a: 67). Adorno'nun söz ettiği bu sanatların birlikte varolması kültürel bir bozulmayı ifade eder. "Adorno'ya göre 'yüksek kültür' ile 'düşük kültür' bir bütün olarak barbarlık momenti içermektedir. Kültür, barbarlıkla özdeşleşmiştir" (Jay, 2001: 162-163).

Adorno'ya göre, hafif (düşük) sanat, özerk (yüksek) sanatın gölgesi olmuştur. O, ciddi sanatın toplumsal kötü vicdanıdır. Temel olan hafif sanatla ciddi sanat arasındaki birliğin ortadan kalkmasıdır. Sanat için ayrışmanın

kendisi şarttır. Farklı alanlardan oluşturulmak istenen birlik kültürün yozluğunu ifade eder. Hafif sanat ciddi sanatın içinde eritilerek ya da tersi gerçekleştirilerek bir araya getirilemez.

Adorno'ya göre hafif sanat ile ciddi sanat için asal olan bir araya gelmek ya da bütünleşmek değildir. Hakikatin kendisi bu sanatların birbirine olan karşıtlıklarıdır. "Hafif sanat, ciddi sanatın toplumsal vicdan azabıdır. Dayandığı toplumsal önkoşullar nedeniyle ciddi sanatın gözden kaçırdığı hakikat, hafif sanata nesnel bir hak görüntüsü kazandırır. Aralarındaki bu bölünmüşlük hakikatin kendisidir. Çünkü en azından bu iki alanın toplamından oluşan kültürün olumsuzluğunu dışa vurur" (Adorno, 2016a: 17). Bu bağlamda hafif sanat ile ciddi sanatın birbirleriyle uyum içinde olması ya da iç içe geçmesi söz konusu olamaz, ancak kültür endüstrisi böyle yapmakta hatta bunu dayatmaktadır.

Yüksek sanatta, Rönesans ile ekspresyonizm arasındaki dönemde de bütünlüklü eserlere karşılık, ayrıntının öne çıkartılması, estetik açıdan, eserin organik bütünlüğü idealine bir karşı çıkışı. Bu karşı çıkışın estetik dışındaki anlamıysa renkli eserlerde tasvir edilen birliğin aldatıcı niteliğinin ifşa edilmesiydi. Müzikte disonans, resimde tek tek renkler ya da fırça darbeleri üzerindeki ya da edebiyattaki belli kelimeler, imgeler, ruh durumları üzerindeki vurgu, bütünün sahte birliğini ifade ediyordu. Bunların tümü kültür endüstrisi tarafından yok edilmiştir (Bernstein, 2016: 20).

Adorno estetik teorisini oluştururken sanatın toplumsal yapısından ya da toplumla olan ilişkisinden söz etmenin yanında, onun kendi içyapısından da söz etmektedir. Adorno'ya göre sanat eserleri, 'penceresiz monadlar' gibi temsil edilirler. Kendi dinamikleri ve tarihsel olarak kusursuz bir halde olan diyalektik doğaları olmadan anlaşılabilirler. Ancak sanat eserinin kendi dinamiği, onların diyalektiği olarak kendi tarihselliklerinin doğası yalnızca diyalektiğin dışıyla özdeş değildir. Dışsal olanın taşıyıcısı olmakla birlikte onu taklit etmez. Üretimin

estetik gücü, üretimin emeği ile aynıdır ve aynı amaçlara sahiptir. Estetik ilişkiler olarak söz edilen şey, üretici gücün içinde aktif bir şekilde bulunduğu toplumsal yapıyla kurduğu bağıdır. Sanatın bu ikili karakteri kendine içkin bir şekilde hem özerk, hem de sosyal olgu olarak ifade edilir.

Adorno'ya (1997: 180-181) göre, sanat eserinin özsel yapısı metafiziksel bir ilke olarak monadik evrende açılır. Sanat eserinin özü, kör bir dürtü gibi, kendini kuvvet alanı ya da düşüncesi olarak sunar. Kendisine ait kural ve geleneklere içkindir. Sanat eseri, bir monad olarak, penceresiz ve kendinde bilinmez olsa da, belli bir dönemin tarihsel toplumsal tininde kendini açılır ve monadik sınırını aşar. Böylece sanat eseri, özündeki monadik karakterinden daha fazlasını ifade eder.

Sanat eserlerinin dışsal olan ile iletişimde bulunması, aynı zamanda, bir iletişim yokluğudur; çünkü sanat, mutlu ya da mutsuz biçimde, dünyaya kendini kapatır. Bu iletişimsizlik, sanatın kırılmış doğasına işaret eder. Sanatın özerk alanının, sanat bağlamında kökten değişmeye uğrayan ödünç alınmış birkaç öğeden başka, dış dünya ile ortak hiçbir şeyi bulunmadığını düşünmek doğaldır. Yine de sanatta bundan daha fazla birşeydir. Çoğu zaman üslup terimi altında toplanan sanatsal yöntemlerin gelişmesinin toplumsal gelişmeye karşılık olduğunu öne süren tarihsel klişede bir hakikat da vardır. En yüce sanat eseri bile, belli bir anda toplumun durumuna karşı bilinçsiz ve üstü kapalı biçimde polemiğe giriştiği zaman, soyut biçimde ilk ve son defa değil, fakat duruma bağlı olarak ve somut şekillerde, gerçekliğin tilsimi dışına adım atarak, gerçeklik karşısında kendi yerini belirler (Adorno, 2006a: 5).

Adorno'ya (1997: 3) göre sanat, kendi dışında olan ile ilişkisi aracılığıyla tarif edilir. Kendi dışındaki sayesinde sanatın özsel sınırı belirlenir. Sanatla ilgili sınır (biçim) düşüncesi materyalist-diyalektik bir estetik anlayışıyla açıklanabilir. Kendi dışındakinin varoluşu sayesinde sanat, kalıbını ve sınırını aşma dinamiğine sahip olur. Böylece sanatı harkete geçirecek yasa ile biçim yasayı

aynı şeyi ifade eder. Sanat kendi dışında olandan türetilmelidir, çünkü ancak bu şekilde nesnesi olan toplumsal talep ve istekleri yerine getirebilir. Sanatsal ilerlemenin unsuru, sanatın kendi özünden kopmasıdır. Bu, özerkleşen sanatın kendi dışındakiyle etkileşim içine girmesi sürecidir. Sanatın özünden kopuşu, kendini teknik ve formlar yeniliklerle gösterir.

Adorno'ya göre teknik yeniliklerle birlikte sanatın bir sonraki aşamanın olanağı mümkün olacaktır. "Adorno için sanatın teknik uzmanlaşması farklı bir rasyonalizasyon sunarak teknik üzerinde egemenliğin, doğa ve sanat üzerinde geçirdiği evrime vurgu yapar. Teknik gelişme, Benjamin'i vurguladığı gibi teknik araçlar üzerindeki rasyonalizasyon sayesinde dünyanın büyümesini bozduğu gibi, sağladığı olanaklarla da sanatın anlatım dilini geliştirmektedir" (Ülger, 2009: 90). Adorno, *'Wagner Üzerine İnceleme'*sinde, teknikle ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: "Her türlü sanat içeriğinin anahtarı tekniğinde yatar" (Adorno'dan aktaran Ülger, 2009:153). Burada açıklanması gereken Adorno'nun teknik olarak söz ettiği şeyin teknoloji ya da ona bağlı gelişmeler olmadığıdır. Bu bağlamda Adorno'nun teknik yenilikler hakkındaki düşünceleri Benjamin'in teknoloji sayesinde çoğaltılabilir olan yapıya atfettiği sanatsal nitelikten farklıdır. Adorno sanatsal ürünün teknikle yeni bir olanak bulabilmesini, sanatın kendi içindeki formları üzerindeki yenilikler olarak belirtmektedir. Ona göre, sanatta yeni formların geliştirilmesi üzerinde durulmalı ve yeni bir sanat anlayışının olanağını burada aramalıdır.

Adorno'ya göre 'form' düşüncesi, sanat eseri için sadece bir üretimin ilkesi olmaktan çok tarihsel ve toplumsal olanın sanat eserindeki karşılığını görünür kılan nesnelleşme sürecinin bir olanağıdır. Tüketim dünyasında metalaşmış ürünler arasından sıyrılan, tarihsel ve toplumsal olana için bir tekniğin yeniden üretilmesiyle Aydınlanma'nın araçsal aklına karşı nesnel akılla estetik bir edim gerçekleşmiş olur (Aytimur, 2017: 41).

Adorno sanat eserinin doğasını incelerken, estetik teorisinde “içkin analiz” kavramından söz eder. İçkin analiz, Adorno’nun sanata yaklaşımında yine Hegelci tutum sergilediği bir düşüncesidir. Her ne kadar sanat eserinin kendisi “penceresiz bir monad”a benzese de sanat eseri tarihsel ve toplumsal olana içkindir. Bu anlamda içkin analiz diyalektik olarak sanat eserinin kendini açıkladığı formlarda tinsel unsurların izlerini sürer.

Adorno sanat eserinin özsel durumu ile toplumsallığı arasındaki bağı bir “praksis” modeliyle açıklar. Empirik sanatsal nesne ile bu alandan kendini soyutlamış özsel sanat anlayışı arasındaki ilişki, sanatın kendinde varlığının toplumsal olana içkin olmasıyla kurulur. “Sanat, ampirik olandan hem bağı koparır, hem de onunla gizil bir ilişki kurar” (Adorno, 2006a: 5).

Adorno sanatın özsel ile toplumsal yapısı arasındaki ilişkiyi ‘*Prizmalar (Prisms)*’ kitabında şöyle dile getirmiştir: “Sanatçıların yaşayışları gibi çalışmaları da dışarıdan bakıldığı sürece özgür görünür. Sanat çalışması ne ruhun bir yansıması ne de Platoncu ideanın vücut bulmuş halidir. Sanat çalışması salt varlık (sein) değil, daha çok özne ile nesne arasında bir güç alanıdır” (Adorno, 1997: 184).

Adorno’ya göre, sanatın anlaşılabilmesi için mutlak kurallardan çok, sanatın kendi içyapısı kavranmalıdır: “Sanat, bir takım değişmez ilkeler aracılığıyla değil, kendi dinamik yasaları aracılığı ile anlaşılabilir” (Adorno, 2006a: 3). Bu bağlamda sanatın kendi kuralları ve kendine özgü bir yaşantı biçimi olduğu belirtilmelidir.

Sanatı gerçek hayattan ayıran çizgi boş bir sözden ibaret olmadığına göre, sanat eserlerinin canlı oldukları, kendilerine özgü bir hayatları olduğu akılda tutulmalıdır... Sanat eserleri hayata sahiptir; çünkü onlar doğanın ve insanın konuşmadığı şekillerde konuşurlar. Sanat eserleri konuşurlar, çünkü onların tek tek bileşenleri arasında bir ilişki söz konusudur (Adorno, 2006a: 4).

Sanat eserleri ampirik dünyadan kopuk bir öze sahiptirler. Bu anlamda sanat eserleri görünenler dünyasından soyutlanarak kurulmuş imgeler ve yaşayan varlıklardır. Adorno'ya (2006a: 81) göre, sanat eserleri 'havai fişeklere' benzer. Onlar, empirik olandan kurtulmak isterler. Bu yüzden kendilerini hep dışa açmak, göstermek isterler. Sanat eserinin bu kendini açan hali, görünür halidir. Fakat sanat eseri her zaman bundan daha fazla bir şeydir.

Sanat ve sanatsal üretim biçimleri sürekli olarak bir değişim içindedir. Sanatın değişime yatkınlığı onun toplumsallığı ile ilişkilidir. Toplumsal değişim ile sanatın algısı arasındaki diyalektik ilişki nedeniyle sanatsal formlar yeni değişimlere gebe dir. "Estetik kuruluş sorunları diye adlandırılan şeyin sınırları, sanatın güdüleyici gücü ile geçmiş tarih olarak sanat arasındaki gerilim tarafından çizilir" (Adorno, 2006a: 1). Sanatın estetik olarak değişimi ile toplumsal yapısı arasında güdüleyici bir bağ söz konusudur. "Sanat eserlerinin gerçekliği, onların, dışarıdan önlerine getirilmiş sorulara cevaplar olmalarında yatar. Bu yüzden sanattaki gerilim, ancak dıştaki gerilimle bağıntılı olarak anlam kazanır. Sanatsal deneyimin temel katmanları, sanatın kendisinden kopmak istediği nesnel dünya ile benzerlik içindedir" (Adorno, 2006a: 5).

Adorno'ya göre, sanatın toplumla ilişkisi içinde doğru, yanlış gibi kavramların ele alınışı farklıdır. "Sanat, yanlışlar dünyasında yer alsa da yanlışla katılmayan bir gerçekliktir. İçinde bulunduğu toplum, yanlış bir bilinç durumudur; fakat sanat, bu yanlıştan doğan, büyüyen ve gelişen doğruluktur" (Adorno, 2006a: 8). Bu nedenle sanat eleştirel bir tutumla toplumun değişip dönüşmesinde etkin bir görev üstlenmelidir. "Sanat, topluma karşı toplumsal bir itirazdır" (Soykan, 2000: 66). Adorno'ya göre sanat her ne kadar toplumsal bir yapının içinde olsa da, özerk durumdadır, yani sanat sadece topluma bakarak çıkarılamaz. "Ama sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin

diyalektiğinin yoğunlaştığı tarzıyla, ne de içeriğın toplumsal takibi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer... Sanatta toplumsal olan onun topluma karşı kurduğı içkin harekettir. Apaçık bir tavır almak değildir” (Adorno, 2006a: 255-226). Bu, sanatın negatif tutumunu ve eleştirel duruşunu ifade eder. Sanatın negatif ve eleştirel yapısı, onun toplumsal olana karşı aldığı tavır değil, özerk yapısında içkin olarak bulunan bir özelliğidir.

Aydınlanma ile birlikte endüstrileşmiş bir kültür dünyası içindeki üretimlerine karşı şüpheli ve eleştirel yaklaşılmalıdır. “Bugün, özerk sanat, körleşme belirtileri göstermektedir. Ezelden beri sanatın ayırt edici niteliğı, özgürlüğe kavuşma (emancipation) çağında, körlüğe dönüşmüştür” (Adorno, 2006a: 1). Özellikle burjuva toplumunun sanat olarak ifade ettiği tüketim metaları, özerk sanat olma durumundan çok uzaktadırlar. Adorno eleştirel gücünü yitirmiş bu sanat anlayışının yerine “yeni” bir sanat düşüncesinden söz etmektedir.

Adorno'nun estetik teorisi içinde ‘yeni’ kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Temel olarak ‘yeni’yi iki farklı şekilde ele almaktadır. Burjuva toplumunun modern sanat algısının tüketim alışkanlıkları içinde geleneksel ve hazır tüketilenin sürekli ve hızla tekrarlandığı bir ‘yeni’lemeyi (yinelemeyi) eleştirirken, sanatın toplumsal ve tarihsel taleplere çözüm bulacak teknik ‘yeni’liklere sahip olmasına olumlu bakmaktadır (Aytimur, 2017: 44).

Adorno'nun ‘yeni’si yinelemeye karşı duran ve teknik yenilik ve çözümlere gebe olan bir yapıdadır. Burada altı çizilmesi gereken şey, Adorno'nun yeni bir sanat düşüncesinin, eski sanat anlayışlarını reddetmeye değil, geleneğın otoriter ve dayatmacı tavrını kırmaya dayanıyor olmasıdır. Gelenekten kopuş, ilerlemeci bir sanat anlayışı için gereklidir. Geleneğın devamlılığını kırma yeni olanı gündeme getirecektir. Ancak yeninin kendisi bir süre sonra eskiyecek ve

toplumsal ve tarihsel taleplere içkinliğini yitirecektir. “Her yeni, eski olacaktır fakat insanın yeniye olan ihtiyacı hiçbir zaman bitmeyecektir ve bitmemesi de gerekir” (Adorno, 2006a: 175). Yeni kavramı ulaşılabilecek durağan bir hedef değildir. “Yeni, yeniye duyulan özlemdir; yeninin kendisi değil” (Adorno, 2006a: 26). O halde yeni kavramı üzerinden mutlak bir öze ulaşmak mümkün gözükmemektedir. “Sanat eserini anlama çabasında öz her zaman aranan ve elde edilmek istenen bir şeydir. Fakat bu öz, zaman içinde diyalektik olarak değişen bir şeydir” (Adorno, 2006a: 175). Bu yüzden özsel bir sanat anlayışıyla ilgili her bir arayış, “yeni” için bir hareket anlamı taşır. İşte bu da ilerlemenin dinamiği olan etmendir.

Adorno’ya göre, sanatın görünürlüğü kendini açıkladığı kadardır. Bu görünürlük, aslında bir “estetik illüzyonu” ifade eder.

Estetik illüzyon (yanılsama), bir sanat eserinin uzantısı değildir; sanki bir sanat eseri kendini birşey olarak tanıtmış, kendine eşlik edecek bir illüzyon yaratmış gibi görünse de, aslında bu onun varlık biçimidir. İllüzyon, sanat eserinin karakteristik tanımlamasıdır. Bir sanat eseri, daha önce olmadığı bir şeymiş gibi davranır. Her sanat eseri, tutarlı, anlamlı ve birleşik bir bütünü taklit eder. Bir başka deyişle, kendi içinde olan şeyin taklididir. Sanatın illüzyonu, yapay olmayan bir şeydir. Sanatın illüzyon özelliği sanatsal malzemesini ve tarihsel üretimini gizler (Huhn, 1985: 1).

Adorno, sanat eserinin kendini açıklamasını ve bir illüzyonla görünür hale gelmesinden başka bir anlamı olup olmadığını tartışmıştır. “Adorno’nun, modernizmi ‘illüzyon krizi’ olarak tanımladığını anlamak gerekmektedir” (Huhn, 1985: 1). Anlam, bir sanat eserinin içeriği olarak illüzyonla görünüme gelmekte ve “yanılsamanın aracı” olmaktadır. Sanat yapıtları tutarlı bir anlam taşıdığı durumlarda bile, sanat eserinin kendiliğinin görünenin dışında başka bir şey olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle, anlamın özü illüzyonla eş anlamlı değildir; bundan daha fazla bir şeydir.

“Bir sanat eserinin anlamı, diğer taraftan deneysel (ampirik) bir gerçeklikten gizlenmiş özü görünümüne getirir. Başka bir deyişle, anlamın olumlu görünümünün illüzyonun olumsuz etkisinden kurtulması gerekmektedir. Sanat şu konudan şikâyet eder: Görünütle açığa çıkan öz, aslında gerçek bir öz değildir. Tam bir öz ya da olanaklılık negatifliğiyle mümkün olur. Biz bu pozitif ilerleyişi illüzyonu aşağı çekerek geri döndürebiliriz” (Huhn, 1985: 2). Bu, sanatsal bir olumsuzlamanın ifade edilmesidir. Böylece sanatın deney dünyasında görünen anlamının ötesindeki özsel anlamını kavramak, illüzyonun olumsuzlanarak aşılmasıyla mümkün olacaktır.

Adorno'nun estetik teorisinde en çok tartıştığı konu, sanatın meta toplumu içindeki yeri ile illüzyon görünümü arasındaki ilişkisidir. Adorno düşüncelerinin önemli bir bölümünde kültür endüstrisinin araçlarını ve meta fetişizmini eleştirmektedir. Bununla birlikte sanatsal olarak yeninin olanağını da, yine meta toplumuna bakarak çıkarır. Bu şekilde düşünüldüğünde bir ürünün görünümü, kültür endüstrisi için bir meta özelliği taşımaktadır. Ürünün varolabilmesi, açığa çıkmış anlamının endüstri içindeki pazar değerine sahipliğiyle orantılıdır. Bir başka söyleyişle bir ürünün kültür endüstrisi içinde yaşayabilmesi, onun alınıp satılabilecek bir meta olmasıyla ilişkilidir. Bunun dışında meta toplumu içinde yeni, özsel ya da özerk bir sanat için ayrı bir kategori yoktur. Bu anlamda Adorno'nun özsel bir sanat anlayışı için ele aldığı üretimlerin tamamı meta toplumunun bir parçasıdır. Tarihsel ve toplumsal olana içkin olan sanatsal ürün, aynı zamanda olumsuz bir eleştirel yaklaşımla yaklaştığı kültür endüstrisinin bir ögesidir. Bu sanatın zorunda olduğu bir çıkmazdır (Aytimur, 2017: 46).

Adorno'da sanatçının estetik bilince sahip bir özne olması durumu, Kant'ın estetik düşüncelerine benzer. “Sanatçının, toplumdaki nesnel koşulların gerçekliğini yansıtmasının ahlaki bir zorunluluk olduğu düşüncesi modern bir bakış açısidir ve sanatın bir kurum olarak tarihsel gelişimi bağlamında görülmesi gerekir. Sanatın çağdaş toplumdaki kurumlarla ve güçlerle alakasız bir hale geldiği noktada sanatçı, koşullardan bağımsız olabilmeyi başarır”

(Wetkin, 2005: 3). Yine de bu durum sanatçıya koşulsuzca hareket şansı sağlamaz. Sanat bir özgürleşme edimidir. Ancak bu özgürleşme toplumla sıkı bir ilişki içindedir. Adorno'ya (2006a: 1) göre sanatta, özgürlük için her şey paramparça edilemez. Adorno, Sanatsal özgürlük ya da yenilik tarihsel ve toplumsal olana içkin sanatsal formlar üretmektir.

Adorno'ya göre alıcı (alımlayıcı) sanat olgusu bakımından etkin bir durumdadır. Kültür endüstrisinde tüketici ve alıcı aynı anlamda değerlendirilir. Böylece sanatın bir tüketim metası haline gelişinde, neyin nasıl tüketileceğine kültür endüstrisinin işleyişi karar vermektedir. Burada, alıcı da bir tüketici olarak bu sistemin içindedir, yani alıcının neyi alımlayacağı endüstrinin koşullarıyla belirlenir. Sanat eseri sadece alıcının istek ve talepleri için üretilmemelidir. Oysa nesnel, estetik değerlere anlayışa sahip sanat eseri, bu tüketim ilişkilerinin dışında hareket eder. Gerçek bir sanat olgusunun alımlayıcısı da tarihsel ve toplumsal taleplerin bir değer olarak sanat eserinde nasıl dışa vurduğunu değerlendiren kişi olarak sanata dahildir.

1.3.1. Sanatta Olumsuzlama

Adorno'nun estetik teorisinde sanatın toplumsallığı konusundan söz ederken önemle altını çizdiği düşüncelerinden biri "sanatta olumsuzlama" kavramıdır.

Burjuva toplumunun tüketim alışkanlıklarına ve yanlış bilince karşı tavır alan ve toplumsal çatışmaları açığa çıkaran sanatsal ürünler olumsuzlama (negasyon) özelliğine sahiptir. Sanatın bu özelliği eleştirel bir tutumun ifadesidir. "Sanatın toplumsal yanı, belli bir toplumun, belli bir biçimde olumsuzlanması süreciyle belirtilir. Şurası bir gerçek ki, özerk sanat, biçim yasası aracılığıyla

yüceltilmeye eşdeğer olan toplumu yadsırken, bir yandan daideolojinin aracı olarak sunar kendisini. Arada koyduğu mesafe ile tiksinti duyduğu toplumu, ona dokunmadan öylece bırakır. Bu ise ideolojiden daha fazla bir şeydir” (Adorno, 2006a: 225). Olumsuzlama, sanatsal niteliğin korunmasında sürekli eleştirel bir mekanizmayı ifade eder. Sanat için bir özgürleşme olanağıdır.

“Sanat, kendisini salt toplumsal direnme gücüyle ayakta tutar; kendi kendini şeyleştirmese de mal olup çıkar. Sanatın topluma katkısı, dolaysız olarak iletilebilen içeriğinde değil, direnç ya da karşı koyuşundadır. Bu karşı koyuş, estetik bir çerçevede, toplumsal olanı, taklit etmeksizin yansıtır” (Adorno, 2006a: 226). Adorno'nun söz ettiği sanat bir şeyin yansıması olmadan toplumsallaşması ve nesnelleşmesidir. Sanat eserinin üreticisi de sadece içsel ve bireysel duyguların yansıtıcısı ya da dışa vurucusu değil, toplumsal bir aracıdır. “Sanat eserini meydana getiren sanatçı (özne) artık kolektif bir toplumsal öznedir. Sanatçı konumundaki özne bir anlamda hem bireysel hem de toplumsal bir öznedir. Bu nedenle, sanat çalışması onun yaratıcısının niyetinden bağımsız bir biçimde nesnel toplumsal eğilimleri ifade eder” (Adorno, 1997: 184). Sanat eseri kendi toplumsal gerçekliğinden bağımsız değildir. Her bir yapıt kendi toplumuna ait olanın taşıyıcısıdır. Aksi durumda sanat kendi doğasına yabancılaşmış olur. Bununla birlikte sanat eserinin anlamı kendi toplumsallığından da daha fazla bişeydir. Sanatın özü toplumsallığının dışında bir varlık tabakasını ifade eder. “Yapma ürünler olmakla, sanat eserleri, sadece içsel olarak bildirişimde bulunmazlar. Aynı zamanda, kaçmaya çalıştıkları, ama yine de içeriklerinin dayanağı olan dış gerçeklikle de bildirişimde bulunurlar. Sanat, gerçek dünyaya dışsal olarak eklemlenmiş olan kavramları olumsuzlar ve ampirik olarak varolanın öğelerini kendi tözünde barındırır” (Adorno, 2006a: 5).

Yansıtmacı bir sanat kuramı, burjuva toplumunun toplumsal gerçekliği öteleyen ve hazır olanı taklit eden alışkanlığını ifade eder. Bu nedenle sanatın mimesis özelliği olumsuzlanmalı ve hakikatin kendisine yönelinmelidir. Hakikat ise sanatın özünde içkin olarak bulunan, tarihsel ve toplumsal olan özelliğidir.

Öznenin kurtuluşundan önce sanat belli bir anlamda daha sonra hiçbir zaman olamayacağı kadar toplumsal bir şeydi kuşkusuz. Sanatın özerkliği, topluma göre kendini başka bir yana koymuş gibi gözükse de, yine geniş ölçüde toplumsal yapıya bağlı olarak gelişmiş kentsoylu özgürlük bilincinin türevidir. Bu bilinç oluşmadan önce sanat toplumsal egemenlik ve onun ahlaki uzantılarıyla, kendi içinde olmasa da, çelişki içindeydi. Hiç kimse bütünüyle muhalif bir sanat düşünemezdi (Adorno, 2006: 225).

Adorno'nun söz ettiği tüketim toplumu içindeki, nesnenin fetişleşmesinin nedeni egemen gücün dayatmasıdır. "Burada toplumsal diyalektik ile estetik arasında önemli bir bağ söz konusudur. Toplumsal diyalektik, doğa ile egemen güç arasındaki ilişki olarak gerçekleşir. Doğa, insanoğlu tarafından fethedilmiştir. Doğa, 'fetişize edilmiş' bir ürün haricinde topluma 'görünmez' olmuştur" (Huhn, 1985: 5). Kültür endüstrisi içinde metaşmış olan eleştirilmeli ve endüstriyle olan bağları olumsuzlanmalıdır. Bu da ancak diyalektik bir kültür eleştirisiyle mümkündür.

Sanatın diyalektiği dengeden vazgeçerse, toplumsal diyalektik onu alt eder. Bunun bir örneği uyumdur. Adorno uyum (armoni) kavramını, bir sanat eserinde estetik formun dayatma yoluyla, yapay bir egemenlik kurması olarak ifade eder. Uyum bir sanat eserinin yapısına nüfuz etmeyi başarır, sanatın tinsel formu zorla dayatılmış olanla değiştirilir.

Sanatın özsel anlamı kendi toplumsallığının taşıyıcısıdır. Bu anlamda eleştirel bir tutumla toplumsal çelişkileri ortaya koyan sanat eseri, ampirik dünya ile ilişkisini praksis alanında açıklar. "Nesnenin fetişizmi ve öznenin kendisiyle olan uğraşı birbirlerini düzeltirler. Her pozisyon diğerine geçer. Kültür

aracılığıyla ve kültüre karşı olarak, olumsuzluğu, eleştiriye, varoluştan ibaret olmayan spontan hareketi temsil ederler” (Adorno, 1997: 184). Böylece sanat, olumsuzlayıcı ve eleştirel bir tutumla, tarihsel ve toplumsal çelişkilerin antitezi olma niteliğindedir.

1.3.2. Estetik ve Uyumdan Kaçış

‘Uyum (armoni)’, sanatın tarihi boyunca, sanat için en zorlayıcı ve dayatıcı kavramlardan biri olmuştur. Uyum, sanat eseri için yanılıcı bir kavramdır. Olmayacak şeyleri uzlaştırır. Başka bir deyişle uyum, kendi içinde uyumsuzluk içerir. Bu bakımdan sanat tarihinin uyum ve uyumsuzluğun diyalektik görünümü olduğunu söylemek mümkündür. Uyum düşüncesinin baskıcı tutumu karşısında, uyumsuzluk düşüncesi, kaçınılmaz olarak, varolmalıdır.

Adorno’ya göre güzellik ve çirkinlik kavramları, sanatın kedisinden bağımsız olarak, baskın ideolojinin, kitlelerin algısını değiştirip, dönüştürerek oluşturduğu bir bilinçle yapılanırlar. Adorno’ya (2006a: 47) göre insanların doğaya karşı baskıları ortadan kalksa, çirkinlik diye bir kavram da kalmaz.

Modern sanatlara kadar çirkin ve anti-estetik olan, sanatın konusu olmamıştır. Modern sanatlarla birlikte uyumsuz olan sanatın içinde görünür olmuştur. Bu, estetik, uyum ve güzellikle bir tutulan geleneksel sanat anlayışının sonu anlamına gelmektedir. Çünkü geleneksel bakışla güzel olmayan ve uyum içermeyen bir sanat söz konusu olamaz. Oysa Adorno (2006a: 45), “sanat güzelle bir mi?” diye sormaktadır. Adorno, “Modern sanata kadar dışlanan, görülmeyen kategoriler artık sanat alanında görülmeye başlamıştır. Görsel sanatlarda ve müzikte sanatın konusunu yeni bir gerçeklik alanı oluşturmaktaydı. Adorno’ya göre uyumsuz ve çirkin olan sanat için gereklidir.

Tıpkı gerçekliğin diğere yönü olan negatif gibi, sanattaki 'olumsuz' kategorisi de sanatsal realitenin önemli bir parçasıdır" (Ülger, 2009: 94). Bu anlamda çirkin de tıpkı güzel gibi sanatın bir unsurudur ve evrensel bir değeri ifade eder: "Çirkin olan şey evrensel kurallara saldırıyı yasaklamaz. Diyalektik bir şekilde düşünülecek olursa, çirkin, sanat eserindeki temel yapının bir parçasıdır." (Adorno, 2006a: 45). Bir kavram olarak çirkin, sanatın içine girmiş ve değişimin bir nedeni haline almıştır. Adorno'ya göre sanatın uyumsuz, orantısız ve çirkin olanı sahiplenmesi, ona ilerlemeci bir sanat anlayışı için eleştirel bir olumsuzlama imkânı sağlamıştır.

"Adorno, uyum kavramından kurtuluşun, illüzyona karşı bir isyana dönüşeceğini ifade etmiştir. Modern sanat eserleri bu kurtuluşu illüzyonun reddedilmesiyle (negasyonuyla) sağlamaya çalışırlar. Bu nedenle illüzyon ve sanat krizdedir; çünkü sanat daha önceki belirgin karakterinin üstesinden gelmeye kalkışmaktadır" (Huhn, 1985: 3-4). Diğer bir deyişle sanat, uyum kavramından kurtulmaya çalışarak aslında kendi tarihsel kimliğinin baskısından uzaklaşmaya çalışmaktadır.

1.4. Müzik Üzerine Düşünceleri

Adorno, felsefe tarihi içinde müziğin düşünsel temelleri üzerine çalışmış düşünürlerin başındadır. Sanat üzerine düşüncelerini müzik özelinde yapılandırmıştır. Onun müzisyen kimliği de çalışma alanını çok iyi bilmesini sağlamıştır. "Adorno, felsefe ve sosyolojinin söylemlerinde oluşan bir bilinci müzikolojiye getirir ve onun müziksel projelerinin ve amaçlarının yapısı pek çok müzikologa hala yabancı gözükmektedir" (Wetkin, 2005: 5). Adorno'nun müzik üzerine düşünceleri, onun estetik teorisi ve eleştirel felsefesiyle bütünüyle

tutarlıdır. Onun kültür endüstrisi karşısındaki negatif ve eleştirel tutumu, müzik üzerine olan düşüncelerinde de görülmektedir.

Witkin'e (2005: 11) göre Adorno, müziğin özsel doğasını ve erişilmezliği fikrini önemsemiştir. Sanat ve müzik kolay algılanabilir olmaktan uzaktır. Büyük kitlelerin modern müziği kolaylıkla algılaması mümkün değildir. Bunun nedeni kitlelerin yanlış bilinçle hipnotize edilmiş olmalarıdır. Müzikteki eleştirel tutum bu yanlış bilincin karşısında olmayı gerektirir.

Adorno, müzik üzerine düşüncelerindeki eleştirel tutumunun içi boş bir reddediş olmadığını belirtir. Onun eleştirel bakışı tümüyle bir geleneğin yok sayılması anlamına gelmez. "Besteci, tarihsel form olarak ona sunulmuş müzikal kültürün yapı taşları olarak miras kalan müzikal yapılarla çalışır. Bu yapı taşları, örneğin 'tonal' müzik ilkeleri, armoni içinde kabul edilmiş uygulamalar, kontrpuan, homofoni, çokseslilik ve benzeri şeylerdir" (Adorno, 1994: 281). Söz edilen müziksel birikimler, uzun bir tarihsel gelişim sürecinin sonuçlarıdır. Besteci sadece belirli yapılarla birleştirdiği seslerle müzik yapmaz. Kompozisyon süreci kültürel bir dil olarak miras kalan bir temelde kurulur. Müziğin esas malzemesi de sesler değil, biriken bu müzik yapma alışkanlıkları, stiller ve söylemlerdir.

Adorno'nun modern müziğin bütün amaçlardan bağımsız olan saf bir müzikal dil oluşturma çabasına güçlü bir yakınlığı vardır. Böyle bir ideal, modern felsefede, fenomenolojik ve varoluşçu felsefelerin nesne ve öznenin radikal bir şekilde ayrışmasının varsayımında ve modern toplumun, siyasi ve endüstriyel düzenin atomize ve totaliter eğilimlerinde görülebilmektedir. Adorno, bunu modern müzikte her zaman var olan bir tehdit olarak görür. Modern müzikteki temel iki yaklaşımı amaçlılığın tahrip edilmesi ve müziğin saf bir dil olarak görülmesi olarak tanımlar (Witken, 2005: 111-112).

Adorno'nun olumladığı müzik anlayışı, ister bir amacın taşıyıcısı isterse hiçbir amaca yönelmemiş olsun, diyalektik bir düşünce biçimiyle yapılanmış

olmalıdır. Ona göre diyalektik müziğin temsilcisi besteciler de Arnold Schoenberg, Anton Webern ve kendi öğretmeni Alban Berg'dir.

Adorno'nun müzik düşünceleri içinde söz edilmesi gereken diğer bir konu da "İllüzyon (yanılsama)" sorunudur. Tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi, müzikte de "illüzyon krizi" söz konusudur. Ona göre sanatın illüzyon krizi aslında yabancılaşma olgusuyla beraber ele alınmalıdır. Kendi tarihsel ve toplumsal gerçekliğiyle bağları kopuk, mimetik ya da öznel bir sanat algısı, kendi doğasına yabancılaşmış bir illüzyon görünümündedir. Gerçekliğin kendisinden kopuş, geleneğin sanat olarak dayattığı formlardan ya da kitle kültürünün tüketim alışkanlıklardan kaynaklanıyor olabilmektedir. Müzikteki yabancılaşma yanlış bilincin illüzyon olarak görünümüne gelmesidir.

Adorno'ya göre, müzikte ne yapılırsa yapılsın, "yabancılaşmanın" çözüm alanı müzik ve onun içeriği değildir. Yabancılaşma, sadece müzik aracılığı ile aşılabilecek toplumsal bir durum değildir. Schoenberg, bir modernist olduğu için, çözümü kendisine düşmeyen bir sorunu yüklenmekten kaçınmamış; fakat "yabancılaşma"nın çözüm alanının müziğin kendi yapısı olmadığından, bulunduğu bu çözüm, yanlış ve yanıltıcı olmuştur... Müziğin kendi içinde duyduğu (inward) yabancılaşmayı müziğin kendisinin dışına vurarak (dinleyicinin anlayabileceği bir anlatım formu içinde bu durumu dinleyiciye de ifade ederek) yapması gerekirken; Schoenberg, bu ikinci yanını gerçekleştirememiştir (Oskay, 1982: 92-93).

Adorno'nun müzikte illüzyon sorununun olarak nitelendirdiği şey aslında kültür endüstrisi içinde metalaşmış her bir ürün için geçerlidir. Kitlelerin tüketim alışkanlıklarını manipüle etmek için araçsallaşmış ve özsel sanat niteliğini yitirmiş ürünler bir illüzyon krizi yaratmaktadır. Bu ürünler kendi tarihsel ve toplumsal özlerine yabancılaşmışken, yanıltıcı bir moda ya da lüks unsuru haline dönüşmüşlerdir. Teknik olanaklarla üretilip ya da çoğaltılmış ürünler içinde bu geçerlidir. Bu bağlamda fotoğrafın ya da sinemanın sanat dışı

sayılması ile müzik endüstrisi içindeki popüler müzik türlerinin değerlendirilmesi aynı düzlemde ele alınmalıdır.

Adorno'nun Schoenberg'in müziğiyle ilgili açıklaması aslında onun müziğinin toplumsal hayatta yer almamasıyla ilgili bir ifadedir. 1932 yılındaki yazısında Adorno, müziğin yabancılaşma sorununun toplum hayatı içinde yaşandığının altını çizmiştir. Oysa Schoenberg'in müziği bu toplumsallıktan uzak bir yapıda olduğu için yabancılaşma sorununa etki etme şansına sahip değildir. Diğer yandan Adorno, müziğin toplum üzerinde değiştirici ve dönüştürücü bir etkisi olduğunu düşünmektedir. Bu etkinin kaynağı müziğin toplumla olan ilişkisi değil, müziğin kendisinde bulunan bir özelliğidir. Diğer taraftan toplumsal olana için hiçbir özelliği bulunmayan bir müziğin de yabancılaşma sorununa etki etmesi söz konusu değildir.

1932'deki yazısında Adorno şöyle söylemiştir:

Müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısının içinde, kendi (toplumsal) tecritlenmişliğinin suçluluğunu da beraberinde taşıyan, toplumsal antinomileri temsil ediyor olmasıdır. Müzik, kendi formlarında toplumdaki bu antinomilerin gücüne ve bunların toplumsal olarak giderilmesi gereksinimine biçim verme işini ne denli derinlemesine yerine getirirse, kendi biçimsel dilindeki antinomiler de toplumsal durumun sorunlarını o denli dile getirir ve (müzik) acının şifreli metninde o denli toplumsal değişim çağrısında bulunur- o denli iyi olur (Ashton'dan aktaran Oskay, 1982).

Sonuç olarak, "Adorno'nun müzik üzerine düşünceleri müziğin müzik endüstrisinin içindeki konumu ile toplumsal çelişkilerin bir ifadesi ya da eleştirisi olarak diyalektik anlamda nasıl yapılanacağı hakkındadır" (Aytimur, 2017: 54). Müziğin özsel veya toplumsal durumunu, illüzyon krizi ve yabancılaşma bağlamında ele almıştır. Adorno ilerlemeci, yeni bir müzik düşüncesi için özellikle 20. yy müziğine odaklanmıştır. Bu nedenle onun müzik felsefesini

inceliyebilmek için 20. yy müziği üzerine düşüncelerinden söz etmek de bir gerekliliktir.

1.4.1. 20. yy Müziğine Eleştirel Bakışı

20. yy, toplumsal alanda olduğu gibi, sanat alanında da köklü değişimlere tanıklık etmiş bir dönemi ifade etmektedir. Bunun temel sebebi sanayi ve teknolojik gelişmelerin bir tüketim kültürünü doğurmuş olmasıdır. Kapitalist tüketim alışkanlıkları içinde sanat kolay ulaşılabilen bir tüketim nesnesi haline dönüştürmüştür. Bu bağlamda müziğin de içinde bulunduğu kültür endüstrisinin yanlış bilinci, Adorno için eleştirel bir bakışla ele alınması gereken felsefi bir sorunu ifade etmiştir.

Schoenberg'in başını çektiği müzik anlayışı 20. yy'ın müzik düşüncesini kökten etkilemiştir. Bu müziğin düşünsel temeli ile dönemin Alman felsefecilerinin diyalektik düşünceyi ele alış biçimleri arasında birlikteden söz etmek mümkündür. Bu müzik özdeşliğive sentezi kabul etmeyen negatif bir tutumu ifade etmektedir. "Modern müzik, olumsuzlayıcı ve eleştirel dilini diyalektik olarak geliştirmiş, yanlış bilinç durumunu ve gerçekliğin yanlış estetizasyonunu yadsıyarak ona eleştirel yaklaşabilmiştir" (Ülger, 2009: 181).

Adorno'ya göre müziğin içinde bulunduğu yanlış bilinç durumu tüketim temelli ticari ilişkileri yansıtmaktadır. Burjuva toplumunun yanlış bilinçle yapılanmış estetik algısı içindeki uyum ve güzellik ilkeleri, müziği geleneksel olanın herhangi bir üst bilinçten yoksun bir şekilde, kolay tüketimin metası olarak görünmektedir. Bu müziğin tonal ve uyum temelli tematik yapısı eleştirilmeli ve olumsuzlayıcı bir müziğe dönüştürülmelidir. Bu da, en genel anlamda tonal sistemin kökten reddedilmesi, hakikatin kendisiyle ilişkilendirilmiş

atonal bir müzik yapısının inşa edilmesi ile olabilir. İlerici, yeni bir müzikten ancak bu şekilde söz edilebilir. Schoenberg ve onu takip eden bestecilerin müzikleri de kültür endüstrisinin yanlış bilincini aşabilecek, yeni müziğin eleştirel gücüne sahiplerdir.

Adorno'nun müzik geleneği hakkında düşündükleri sanatın klasik estetik anlayışı üzerinden genellenebilir. Ona göre klasik estetik düşüncenin uyum, ahenk ve güzellik olarak dayattığı formlar tarihsel önemini yitirmişlerdir. Burada önemli olan, sanatın bu yoz ve yanlış bilincinin kültür endüstrisi içinde dayatılmış olduğunun farkındalığıdır. Kitle kültürünün hazır ve kolay tüketim alışkanlıklarının karşısında, sanatsal bir ilerleyişin temel unsuru işte bu farkındalıktır. Bu ilerleyiş doğru bilincin yapılanmasıyla sağlanacaktır ve eleştirel bir sanat anlayışının yolunu açacaktır. Böylece artık, tıpkı müzikte olduğu gibi sanat genelinde, uyumsuz, çarpık ya da formsuz olan sanatın konusu haline gelecek, sanat bir yanılsama yerine hakikatin kendisine yönelecektir.

“Şu anda tamamen örgütlenmiş ve her şeyi bütüne dahil etmeye çalışan burjuva toplumu, sadece kendine benzemeyen başka bir toplumun ruhsal potansiyelinde bulunacaktır. İlerlemiş müziğin toplumsal köklerine ve toplumsal işlevine indirgenmesi şu incecik fark gözetmez tanımlamanın ötesine geçmez: Bu müzik burjuvayı ve yozlaşmış bir lükstür” (Adorno, 2006a: 23). Adorno yeni müziği, burjuva toplumu içinde, yabancılaşmış ve kültür endüstrisi içinde bir metaya dönüşmüş müziğe karşı, bir zorunluluk olarak belirtmektedir.

Adorno yeniden üretimin ve doğaçlamanın bir süreklilik gösterdiği pre-kapitalist dönemdeki müzik ile böyle bir sürekliliğin kalmadığı kapitalist dönemdeki müziği birbirinden ayırır... Adorno'ya göre, Kapitalist dönemdeki kompozisyon icracıdan apayrı bir meta olmakta ve icracının yorumundaki hareket serbestliği gereğinden fazla önemsenmeye başlamaktadır. 19. yy'ın bireyciliği liberal toplumdaki öznellik alanına denk düşecek nitelikte kimi irrasyonel icracılar ortaya çıkabilmiştir. 20.

yy'da ise tekelci kapitalizmin güçlenmesiyle birlikte bu eski bireyci icracıların yerine, müzik metninin tiranlığı altına alınmış icracılar ortaya çıkmıştır (Paddison, 1997: 220-221).

Adorno, Stravinsky'nin kendi anlayış ve beğenisini icracıya dayatmasındaki ısrarını eleştirmektedir. Ne var ki icra edildiğinde Schoenberg müziğinin de bu tür sorunlardan uzak kalamayacağını dile getirir. Adorno'nun ton kombinasyonları olarak adlandırdığı 'müziksel materyal' aynı anda hem 'form' hem de 'içerik' olarak belirli bir zamanda herhangi bir bestecinin kullanımına açık olup toplumun materyal realitesi ile bağlantılıdır. 'Müziksel materyalin rasyonalizasyonu' 'bestecinin rasyonalizasyonu' üzerinde de dolaylı etkide bulunmaktadır (Ülger, 2009: 195).

Adorno'ya göre müziğin toplumsallığı ya da özerkliği müzik felsefesinin temel konularıdır. Bu bağlamda Adorno, estetik teorisindeki paralel bir yaklaşımı müzik için de söylemektedir. Ona göre, özsel ya da bütün dışsal olan etkilerin dışında kalan bir sanat yeni bir sanatın olanağına içkindir.

“Adorno, müziğin özerkliği sorunsalının, yirminci yüzyıl boyunca yalnız uzmanları ilgilendiren bir konu değil, evrensel önemde bir mesele olduğunu öne sürer. Bundan dolayıdır ki, Modern Müziğin Felsefesi'nde Adorno, güçlü, ama gene de melodramatik Schoenberg karakterizasyonlarıyla (klasisizmini inandırıcı bulmadığı ve ön-faşist olarak görerek nefret ettiği Stravinsky'nin tersine), müziğin toplumdaki rolünün önemini kişiselleştirir” (Said, 2006, s.62). Adorno'nun düşüncelerindeki müziğin toplumsallığı toplumcu-gerçekçi sanat anlayışına uzaktır. Onun müziğe bakışı, Brecht'in ya da Lukacs'ın düşüncelerinden farklı olarak, ideolojinin dış etkilerinden uzak, kendi özüne ait bir toplumsallığa sahiptir.

Adorno, Schoenberg ve okulunun başlatmış olduğu müziksel değişimle diyalektik müziğin olanaklılığı arasında önemli bir bağ kurmaktadır. Ona göre

Schoenberg'in müziği geleneğin estetik dayatmasını ve ideolojik zorlamalara karşı eleştirel bir olumsuzlamayı içermektedir. Bu müzikteki eleştirel yön yeni, ilerici ve diyalektik bir müziğin de olanağını belirtmektedir.

Adorno modern müziğin kurulumunun ve eleştirel yapısının bir anda ortaya çıkmadığını bilmektedir. Bu nedenle modern müziğin köklerinin ve burjuva sanatının önceki dönemlerdeki görünümünü önemsemiştir. Böyle düşünüldüğünde, modern müziğin gelişmesinde Wagner'in etkisinden de söz etmek gerekmektedir. Wagner, modern müziğin kurucusu Schoenberg'in de ilk döneminde en çok etkindiği bestecidir.

Adorno 20. yy müziği bestecilerini dört ana grupta değerlendirmiştir. Bunlar yapılarıyla beraber şöyle sıralanabilir.

A) Modernistler, Modern Müzik: Schoenberg'in başını çektiği, Berg ve Webern'in de içinde olduğu gruptur. Bu grup II. Viyana Okulu olarak da anılmaktadır. Adorno bu bestecilerin müziğine olumlu bakmıştır.

B) Objektivistler ve Neo-Klasikler Müzik: Igor Stravisky bu gruptaki en bilinen bestecidir. Bu müzik anlayışında, yabancılaşma ve toplumsal çelişkiler bir sorun olarak görülür. Ancak bu sorunun çözümüne odaklanılmaz. Esas olarak müziğin toplumla kopukluğu sorununa çözümler aranmaktadır. Müziğin kendi estetik yapısı içinde geçmiş müzik geleneklerinin yinelenmesiyle, bir yapı oluşturulur. Bu yapılırken, eski ve geleneksel müziğin tarihsel ve toplumsal koşullarının, bu formların tekrardan canlandırıldığı günde geçerli olacağı düşüncesi hakimdir. “

C) Sürrealistik Müzik: Bu tür müzik modernist bir sanat anlayışını ifade eder. “Yabancılaşmanın toplumsal bir gerçeklik olarak yaşandığı; fakat toplumsal hayatın rutini içinde yaşanan bir şey oluşu ile kazanılan yanlış-bilinç yüzünden algılanamadığı bir dönemde, müziğin işlevinin, topluma, yabancılaşma içinde bulunduğunu açıklamak (bildirmek) olduğuna inanırlar.

D) Komünal Müzik (Gemeinschaft-Muzik): Bu anlayış da neo-klasisizmden çıkmış olan objektivistik bir müziği ve bestecilerini ifade eder. Hindemith bu akımın iyi

bilinen temsilcisidir. Adorno'ya göre Brecht ile birlikte çalışan Hans Eisler'in proleter koro çalışmaları da bu grup içinde ele alınmalıdır. (Oskay, 1982: 84)

Adorno bu gruplar içinde en çok objektivistleri eleştirmiştir. Objektivist müzik kültür endüstrisinin parçasıdır. Hazırdaki tüketim alışkanlıklarına, kulakların yatkın olduğu, kabul edilebilir eski formları uyarlarlar. Bu müziğin eleştirel bir özelliği yoktur ve diyalektik olmaktan uzaktır. Bestecisi de müzik anlayışını koşulsuz bir şekilde, sanki Führer gibi dayatmaktadır. Bu nedenle Adorno, Objektivist müziği faşizmle ilişkilendirilmektedir.

Adorno'ya göre Stravinsky de Neo-klasik bir Objektivist besteci olarak içinde yaşadığı toplumdaki çelişkileri ve sorunları görmezden gelmiştir. Jay'e (1989, s.266) göre Stravinsky, faşistler tarafından yıkıcılıkla suçlanmış, ancak faşist düşüncenin müzikteki temsilcisine dönüşmüştür. Diğer taraftan Adorno her ne kadar Stravinsky'nin müziğini gerici, kendi toplumuna yabancılaşmış olarak göstermek istese de, onun sağ politikaları desteklediğinin bir kanıtını da bulamamıştır.

Adorno, Stravinsky'nin müziği üzerine eleştirilerini, onu modern müziğin ve komünal müziğin temsilcileriyle karşılaştırarak sürdürmüştür. Özellikle Hindemith'in, Bartok'un ve Schoenberg'in müziklerini Stravinsky'nin müziği üzerinden değerlendirmiştir.

Stravinsky müziğinde toplumsal çelişkilerin ifade etmek yerine estetik formlara önem vermiştir. Hindemith ise toplumsal çelişkileri önemsemez hatta gizler. Stravinsky, ona göre, yabancılaşma sorununu estetik yapı içinde de olsa çözmeye niyetlenir. Her ne kadar bu müziğin böyle bir çözüm gücü olmasa da, estetik ve sanatsal yapı bu müzikte öyle üst bir düzeye çıkmıştır ki, kendi köklerinin bulunduğu burjuva toplumu için fazla gelir. "Yapılan müzik burjuvazinin reel-bilincini açıkça aşar; burjuva kültürünün en temel, en genel, en evrensel değerlerini yansıtan bildung müziği, burjuva rutin yaşamının

kolaylaştırıcısı olan reel-bilincini rahatsız eder” (Oskay, 1982: 102). Bu sebeple burjuva toplumu günün müzik dünyasına nostaljik kalan bu form ve tekniklerden uzaklaşır. Adorno bu iki bestecisinde toplumsal çelişkileri ortadan kaldıramadığını ve kültür endüstrisine uyum sağladığını ifade etmektedir.

Bela Bartok ise Adorno’ya göre, objektif müziğin geleneksel formlarında çok daha gerisine gitmiştir. Yerel ve etnik kültürden elde ettiği arkaik materyale yönelmiş ve bu materyali incelemiştir. Böylece, bu çok eski materyali yeni formlarla eşleştirmiştir. “Bartok, formel objektivizmin fiksiyonunu reddeder: herkesin bir ve beraberlik içinde olacağı sözde bir folk yaşamı oluşturmak yerine, bunun romantik bir rüya-imag olduğunu gözler önüne sermek ister müziğinde” (Oskay, 1982: 103). Bu anlamda Bartok, Adorno’nun olumladığı türde bir müziğe yaklaşmıştır.

Adorno toplumsal çelişkilerin ifadesine kayıtsız kalan Stravinsky ve Hindemith gibi müzisyenlerin yanında Hans Eisler’in agit-prop içerikli komünal müziğinin toplumcu gerçekçi yapısını belli ölçülerde olumlamaktadır. Bununla beraber Kurt Weill’in fragmenter biçimdeki montajlamaya dayanan faydacı müziğine de olumlu bakmıştır. Adorno bu anlamda Kurt Weill’in müziğini, 1930’larda, ilerici ve eleştirel bir müzik olarak belirtmiştir (Aytimur, 2017: 60).

Adorno temelde, objektivist müziğin yanılısama eksenli irrasyonel yapısı ile diyalektik müziğin yöntemi arasında ayırım yapmıştır. Bu ayırımın iki kutbuna da Stravinsky ile Schoenberg’i koymuştur. Sonuç olarak, Stravinsky’nin müziğinin tarihsel ve toplumsal talep ve isteklere uzak, tutarsız ve gerici olduğunu belirtirmiştir. Stravinsky’nin müziğinin dayanağı olan tonalitenin, müziksel bir uyum düşüncesinin ve öznel ifadelerinin terk edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Buna karşı Schoenberg’in müziğini toplumsal çelişkilerin çözümünde ilerici, yeni bir müziğin diyalektik bir modeli olarak konumlandırmıştır.

1.4.2. Metalaşan Müzik ve Onun Fetiş Karakteri

Adorno, müziğin tüketim ve pazar ilişkileri içindeki dönüşümünü Marx'ın 'metanın fetişizmi' düşüncesiyle benzerlik kurarak ifade etmiştir. Sanatı genel anlamda 'yüksek' ve 'düşük' diye ikiye ayırdığı gibi müziği de temelde 'ciddi' ve 'popüler' olarak iki gruba ayırmıştır. Kitle kültüründe ve burjuva müzik alışkanlıklarında bu iki tür müziğin de nasıl metalaştığından ve bilinç kaybına neden olduğundan söz etmiştir. "Adorno, geç burjuva toplumunun doğal olarak totaliter eğilimleri ile ilgili olduğunu gördüğü herhangi bir müzik bestesini ya da performansını eleştirmiş ve argümanlarını spesifik müzik eserleriyle ilgili analitik tartışmalarla desteklemiştir" (Wetkin, 2005: 3). Müzik endüstrisi içinde eserlerin, bestecilerin, yorumcuların, orkestra şeflerinin ve dinleyicilerin konumlarını belirtmiştir.

Kültür endüstrisi içinde ticari bir meta unsuru haline dönüşmüş müzik uyum temelinde ve tonal bir yapıda kendini dayatmaktadır. Bu müzik ideolojik olarak burjuva alışkanlıklarının bir görünümü niteliğindeki bir sanatsal üretimdir. Adorno ise bunu ideolojik bir yanılsama olarak değerlendirmiştir: "Burada esas olan tonal müziğin özne kaybının belirtilmesidir. Müziğin öznesinin zayıflatılması ya da yok edilmesi müziğin bugünkü durumunu açıklamaktadır" (Aytimur, 2017: 60).

Kitlelerin neden çoktandır dünyayı kültür endüstrisinin onlara kurduğu haliyle görmediklerini ve benimsemediklerini, yalnızca onların derinlerindeki bilinçsiz kuşkusu, sanat ile ampirik gerçeklik ayrımının zihinlerdeki son tortusu açıklamaktadır. Kültür endüstrisinin iletmiş mesajlar, üretildiği halde zararsız olsalar bile, kültür endüstrisinin oluşturduğu tutumun zararsızlıkla uzaktan yakından ilgisi yoktur (Adorno, 2016a: 118).

Kültür endüstrisi içinde müziğin fetişleşme süreci sosyolojik bir sorunu işaret etmektedir. Bu süreç 20. yy'ın başı itibariyle gelinen noktada aslında tüm sanatlar için geçerlidir. Sanatın özlede ise müziğin kolektif öznesinin indirgenmesi ya da müzikal malzemenin göz ardı edilmesi, toplumsal bir praksise katılma özelliğini de elinden almaktadır. Müzik artık bir yaratım ürünü ve toplumsal çelişkilerin bir ifadesi olmaktan çok, kopya edilen, çabuk ve hazır tüketilen bir ürüne dönüşmüştür. Müzik üreticisi de sanatçı yerine, bir makineye dönüşmüştür. Adorno'ya göre müzik, endüstrinin tüketime dönük, ekonomik değeri olan eğlence metasıdır ve fetişleşmiş bir üründür.

Müzik tarihi boyunca gelişmiş ve yapılanmış tonal bir müzik geleneğinden söz edilebilir. Bu gelenek, müziğin kendisiyle özdeş sayılmış ve bir mutlaklık gibi kendi formunu dayatmıştır. Ancak bu müziğin eleştirel bir yapısı yoktur. Adorno'ya göre ise sanatın diyalektik sürecini koruyabilmesi, eleştirel bir olumsuzlamayı içermesiyle mümkündür. Bu ciddi ya da popüler müziğin her ikisi için de geçerli bir eksiklik durumudur.

Adorno, endüstri içindeki işlevleri bakımından ciddi müzik ile popüler müzik arasında çok büyük bir fark olmadığını düşünmektedir. “Burjuvazinin hem yasal ilişkileri, yani, ‘müzik yaşamı’ denen ciddi müzik ile ilişkileri; hem de, yasal olmayan, yani, burjuvazinin ‘hafif müzik’ denen türden müzikle kurmuş bulunduğu ilişkileri için de, aynı şekilde geçerlidir” (Oskay, 1982, s.49). Ciddi müzik bestecileri, şefleri ya da yorumcuları da tıpkı popüler müziklerdeki gibi kolay alımlanan hali hazırda varolan tüketim alışkanlıklarına yönelmişlerdir. Burada asıl olan üretimin kolay olması ve geniş kitlelerce alımlanmasıdır. “Müziğin üretim düzeyinde bunun görünüşü kompozisyondan çok aranjmanlara önem verilmekte oluşu, sık sık renklendirme efektlerinin kullanılması ve araştırmacı değerinden dolayı eski günlerin modası geçmiş müziksel üsluplarının

nostaljik bir tutumla yeniden canlandırılması şeklinde olmaktadır.” (Ülger, 2009: 206) Adorno’ya göre Strauss ve Stravinsky gibi besteciler, her ne kadar geleneksel müziğin yapısal özelliklerini, yaşadıkları çağın müziğine uyarlayarak çok üst düzeylere çıkarmış olsalar da, tam da bu anlayışta müzik yapan bestecilerdir. “Geçmişe ait bir müziksel durumu bugünkü müzikal durum ile kontrastlamak ve sanatın müzik kesiminde de olumlu (positive) olanın çok uzak geçmişte kalan olduğunu belirtmek, vurgulamak yerine; geçmişte kalmış müzikal durumu, eskiden olduğu gibi, günümüzde de, varolan toplumu aşmadan, varolanın içinde yeniden oluşturulabilecek bir mutlak gerçeklik olarak göstermeğe kalkışır. Bu, bir aldanımdır” (Oskay, 1982, s.66). Bu bestecilerin müzikleri toplumdaki çelişkilerin varlığını ortaya çıkarmak yerine onları görmezden gelen ve uzlaşan bir yapıdadırlar. Adorno onların müziklerinin kitle kültürü içinde fetişleşmiş birer meta olduğunu ifade etmiştir.

Adorno kültür endüstrisi içindeki niteliksizleşmenin dinleyicinin müzikal algısını da bozduğunu ifade eder. Kolay ve yüzeysel bir dinleme alışkanlığı tüketimin de kolay bir şekilde olmasını sağlamaktadır. Sürekli tekrar eden, beklendik tonal yapılardan ve kadanslardan oluşan bu taklitçi müzik, burjuva toplumunun yüzeysel tüketim alışkanlıklarını belirtmektedir. Bu tüketim alışkanlıklarının ve ilişkilerinin arasında niteliksizleştirilmiş dinleyici, eleştirel ve aktif bir müzik dinleme tavrından çok uzaktadır. Oysa Adorno’nun diyalektik müzik düşüncesinde dinleyici olumsuzlayıcı eleştirel bir tutum içinde aktif ve katılımcı bir durumdadır. Bu anlamda müzik bestecisiyle, dinleyicisiyle, malzemesiyle, formu ve biçimiyle bir bütün olarak toplumsal çelişkilerin bir antitezi niteliğindedir.

Adorno, birçok anlamda olumlamasına rağmen, Beethoven’ın müziğini de toplumsal çelişkilerin ifadesinde yetersiz ve fazla bireyci bulmuştur. Ona göre

Beethoven'ın müziği de geçmiş müzikal yapıları, romantik bir ideayla gerçekliğin yerine koymuştur. Ancak Adorno ilerici bir müziğin eleştirel bir tavrı olması gerektiğini ifade etmiştir. O, bu düşüncesine bir model olarak II. Viyana Okulu olarak bilinen Schoenberg, Berg ve Webern'in müziklerini göstermiştir.

Schoenberg'in müziği yüksek bir teknik düzeyde yapılanmış atonal, on iki ton (dodekatif) sistemidir. Onun eleştirel özelliği öncelikle tonal sistemin bütünüyle reddedilmesine dayanır. Hazır ve bilindik müziksel yapılar yerine, uyumsuz ve dinleyiciyi zorlayan müziklerdir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi içinde kolay tüketime alışmış ve bozulmuş müzikal algıya sahip dinleyicilerin bu müziği algılamaları kolay değildir, çünkü bu, müzik dinleyicisinde entelektüel bir düzeye sahip olmayı gerektirmektedir. "Schoenberg'in müziği dinleyiciden müziğin içseldevrimini müziği dinlerken yeniden kendisinin de kompozit etmesini gerektirdiğigibi, ondan yalnızca müzik dinleme hazzını duymakla yetinmeyip, praksiste bulunmasını da istiyor" (Adorno, 1997: 154). Bu nedenle atonal müzik en baştan beri burjuva kültürünün tüketim anlayışına sahip dinleyici tarafından beğenilmemiştir.

Burada Adorno'nun atonal müzik üzerinden söz ettiği eleştirel tutum, aslında bütün sanatlar için geçerli olan ilerlemeci bir unsurdur. Müziğin kültür endüstrisi içinde alıcısıyla fetiş bir ilişki kurarak, tüketim metasına dönüşmesi süreci, diğer tüm sanatlar için de aynı şekilde gelişmektedir. Moda, lüks gibi kitle kültürünün metayla kurduğu fetiş ilişkinin araçları, sanatın tüketim alışkanlıkları için niteliksizleşmesinin apaçık görünümüdür. Adorno, sanatın ve müziğin kitle kültürü içindeki meta fetiş durumu karşısına diyalektik düşüncüyü konumlandırmaktadır. Bu bağlamda diyalektik müziğin eleştirel yapısı, müzik endüstriden bağlarını koparabilmiş, ilerici ve yeni bir düşüncüyü ifade etmektedir.

1.4.3. Diyalektik Müzik

Adorno kendi düşünce ve kuramlarında tutarlılığını korumuş bir düşünürdür. Bu, eleştirel felsefesi ile diyalektik müzik düşüncesi için de geçerlidir. “Kendi toplumsal işlevinin bilincine varmış bir müzik de, praksis ile diyalektik bir ilişki kurabilmiş demektir.” (Jay, 2001: 189) Bu anlamda müziğin diyalektik yapısının kendi toplumsallığıyla ilişkili olduğundan söz etmek mümkündür.

Adorno, bir sanat eserinde parça ile bütün arasında diyalektik bir ilişki olduğunu söylemektedir. Bir müzik eserin özzerkliğini önemserken, bu eserin tüm amaçlardan bağımsız saf bir yapısı olması gerektiği düşüncesinin karşısındadır. “Amaçlı olan ya da amaçlı olmayanların bir mutlaklık olarak ya da bir ‘kendi içindelik’ olarak düşünülebilmesi, kendi başına saf bir özne ya da kendi başına saf bir nesne hayali kumakla eşittir. Adorno, tüm bu saflık hayallerini reddetmek için titiz davranmıştır. Amaçsız estetik nesne, amaçların çeşitlenmesinden oluşur” (Witken, 2005: 108-109).

Adorno’ya göre müzik bütün dışsal amaçlardan bağımsız bir şekilde kristalize olmalıdır. Müziğin toplumsallığı, diğer bütün sanat alanlarında olduğu gibi, onda içkin olarak bulunan bir niteliğidir. Kendi dışında olana uygunluğu söz konusu değildir. Bu nedenle uyumun ve ahengin antitezi niteliğindedir. Müzikte önemli olan uyum ve güzellik yerine hakikattir. Hakikate yönelim diyalektik bir şekilde temellendirilmelidir. Müzik tarihi içinde özne ile nesnenin konumu ve ilişkisinde diyalektik anlamda değerlendirilmelidir.

Adorno’ya göre tonal müzik kendi tarihsel ve toplumsal görevini bitirmiş artık bir dekadansı ifade etmektedir. Müzik endüstrisinin dayatması haline

gelmiş tonal müzik, geleneğin ağırlığını da beraberinde taşımaktadır. Bunu aşmak ise, müziğin diyalektik olarak kavranışıyla mümkündür.

Müziğin üretimi, yeniden-üretimi ve tüketimi aşamalarına ilişkin çok karmaşık diyalektik analizler yapan Adorno, bu ilişkinin hemen her yanı üzerinde durmuştur. Çünkü müziğin “toplumsal dağılımı” ve “alınlanımı” sözde olgulardır: Esas olan, müziğin kendisinin objektif toplumsal oluşumudur. Müziğin üretimiyle, Adorno'nun ifade ettiği besteleme süreci, ikisi de aynı derecede asılsız olan bestecinin özgür dehası ya da bestecinin total olarak dışsal güçlere bağımlı olduğu anlayışlarına karşı savunup bu anlayışlardan kurtarmak istediği 'besteleme süreci' olmaktadır. Bütün gerçek müzikler, Adorno'ya göre 'inşaacı ve mimetik' momentlerin güç alanıdır ve bu tür alanın dışındaki alanlarda bu nitelik artık hiç kalmamıştır. Bu nedenle gerçek 'müziksel özne', "bireysel bir özne" değil, kolektif bir öznedir. Bestecinin kişisel yetenekleri ve geçmişin ona kullanması için sağladığı bütün araç ve yöntemlerin bir bileşimidir. Bu nedenle de, müziksel üretim, ne bütün bütüne bağımsızdır; ne de kısmen yansıtırsa da sosyal üretime indirgenebilecek bir üretimdir. Bir ölçüde kuşkusuz Krenek'e söylediği gibi bestelemek bir tip 'deşifre etme' (ya da kendisi anımsatma) edimidir. Beste yapmak, metin, kendini aydınlatıp beyan edinceye kadar beklenmesi gereken, bir anda bu aydınlığın ışığının parladığı, anlamın içinde yer aldığı üretici momente tek bir kıvılcımla varılan bir süreçtir (Jay, 2001: 190-191).

Adorno'ya göre diyalektik müzik düşüncesi 20. yy'ın atonal, yeni müziğiyle görünümü gelmiştir. Yeni müziğin temellendirilmesi de olumsuzlayıcı ve eleştirel bir müzik düşüncesinin ne olduğunu belirtmek bakımından önem kazanmaktadır.

1.4.4. Yeni Müzik

Adorno'ya göre, sanat üretiminde “gelenek” olarak söylenen eski formlar toplumsal ve tarihsel talep ve isteklere içkin olmaktan uzaktırlar. Bu nedenle

tarihsel ve toplumsal tinin taşıyıcısı 'yeni' sanatsal yapılarla değişmelidirler. Estetik geleneğe karşı bu duruş, müzik özelinde de aynen geçerlidir. Müzik endüstrisi içinde kolay tüketilen, alışkanlıklara yönelmiş ve meta unsuruna dönüşmüş tonal müziğin, bütün bu tüketim alışkanlıklarına bir tepki olarak oluşan atonal müzikle yer değiştirmesi toplumsal bir zorunluluktur.

Adorno'nun '*Yeni Müziğin Felsefesi*'nde söz ettiği müzik kuramı temelde Hegelci bir bakışla şöyle yapılanmaktadır:

- Merkezde duran estetik kategori (örneğin) 'güzellik' değil 'hakikat' tir.
- (Estetik) 'hakikat' doğası gereği tarihle sıkı bağlara sahiptir.
- Müziğin tarihi Özne'yle ('müzik' ya da 'beste' öznesi, özgün güçleri ve duyarlıkları olan bir besteci) Nesne (Adorno'nun 'müzik malzemesi' dediği şey) arasındaki diyalektik ilişki olarak algılanmalıdır (Geuss, 2003: 282-283).

Adorno'ya göre müziğin nesnesi alımlayıcı (dinleyici, izleyici) değildir. Aynı şey sanatın nesnesi içinde geçerlidir. Örneğin resmin nesnesi de sanat sergi ya da müzelerde ona bakan gözlerin sahipleri değildir. Sanatın ya da müziğin nesnesi formu veya bu formu oluşturan teknik yapısıdır. Bu anlamda önemli olan ne müzik eserinin ne de alımlayıcının nesnelleşmesidir.

Müziğin öznesi olarak, artık bestecinin de müzik eseri üzerindeki koşulsuz egemenliği söz konusu olamaz. "Romantik dönemdeki gibi deha bestecinin ve onun iç dünyasının şekillendirdiği müzik düşüncesi değişmelidir" (Aytimur, 2017: 66). Adorno yeni bir müzik düşüncesi içinde, müziğin öznesi olan bestecinin durumunu şu şekilde dile getirmiştir:

"Bestecinin imgesi değişmiştir. Besteci artık yaratıcı değildir. Toplumun ve yaşadığı çağın istisnasız olarak sınırları içindedir ve eserleri üzerinden isteklerini doğru bir şekilde ortaya koymaya çabalar" (Adorno, 2006b: 33). Özne yani besteci, müziksel malzeme karşısında yeni üretilmiş formlarla yapılanmış sistemin sıkı kurallarına uymakla yükümlüdür. "Özne, sistemin rasyonelliği

yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkumdur... On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır” (Adorno, 2006b: 54).

Adorno’ya göre yeni müziğin temel unsuru formdur. Tarihsel ve toplumsal taleplere, form anlayışındaki yenilikler çözüm üretebilmektedir. Müziksel ilerlemenin ön koşulu da form gelişmesidir. “Tarihsellik, formun gelişimi ve müziğin teknik egemenliğinin artması, eldeki materyalin diyalektiğini ifade eder” (Adorno, 2004: 72). “Form, tarihsel ve toplumsal olana içkin bir gerçeklik olduğundan, aynı zamanda müzikte değişimin nesnesidir. Müziğin toplumsal praksis ile olan bağlantısı form ile görünümü gelmektedir. Bu anlamda formun yapısı toplumsal gerçeklikle önemli bir ilişki içindedir” (Aytimur, 2017: 66).

“Bugün varolan toplum içinde vurgulaması düz anlamda ya da siyasal anlamda ne olursa olsun bu müzik, bütün kullanım müziğinin ve topluluk müziğinin karşısında direnmeden kat kat fazla şiddetli bir dirençle karşı karşıyadır. Ne var ki bu direnç, bu nitelikteki müziğin diyalektik işlevinin yalnızca negatif bir güç, yani yıkıcı bir güç olarak yüklendiği işlevinin praksis düzeyinde algılanmakta olduğunu da işaret etmektedir” (Adorno, 2002, 394-395). Adorno burada müziğin toplumsal çelişkilere etki edecek bir niteliğinden söz eder. Besteci müziğiyle yanlış toplumsal bilincin antitezini oluşturabilmelidir. Tarihsel ve toplumsal çelişkiler müzikte yeni formlarla görünümü gelir.

Adorno’ya göre tarihsel ve toplumsal istek ve taleplere içkin yeni müzik, müzik endüstrisi ile bütün ilişkilerini koparmıştır. Pazar değeri olan bir meta yerine diyalektik, eleştirel bir tutumun ifade olan müzik, sistemin hazır ve kolay olanı tüketmeye alıştırdığı, müzikal algısı düşürülmüş olan dinleyici ile de bütün ilişkisini kesmiştir. Bu yeni müziği alımlama entelektüel bir işe dönüşmüştür. Yeni müzik kolay ve yaygın alımlanabilen ya da beğenilen bir yapıda olmaktan

çok uzaktadır. Bu müzik toplumsal kurumları eleştirmiş ve bunlarla uyuşmayan ayrı bir rasyonel yapıyı ifade etmektedir.

Adorno'ya göre yeni bir müzik düşüncesinde sonsal ve kuşatıcı bir müzik örnekleme söz konusu olamaz. Müziğin nesnesi olarak toplumsal talep ve istekler yenilendikçe buna karşılık gelecek müziksel form ve tekniklerdeki değişimler de süreklilik içermelidir. Bu bağlamda sürekli devam etmesi gereken tek şey müziğin eleştirel konumudur. Sentez ve durağanlık düşüncesinden uzak kalınmalı ve her yeni form tekrar antitezi üretilmelidir.

Adorno yeni ve ilerici müziği ciddi müzikle bir tutmaktadır. "Ciddi müzik, müzikal malzemenin taleplerine yanıt veren, ulaşılmış son noktadaki müziktir. Estetik anlamda başarılı müzik bu son noktayı daha ileri taşır; yenilikçi ve ilericidir" (Geuss, 2003: 284). Yeni ve ilerici bir müzik Adorno'ya göre tarihsel ve toplumsal çelişkilere ve sorunlara çözüm üretebilecek yapıda, yeni teknik ve formlara sahip olmalıdır.

Her şeyden önce o, tarihsel-estetik bağlamda "ilerici" müziği -malzemenin ortaya koyduğu sorunları çözmek için yeni teknikler bulan müzik- politik bağlamda 'ilerici' müzikle özdeşleştirir. Yine buna bağlı olarak, malzemenin taleplerinin zorunlu kıldığı, emsalsiz bir biçimde belirlenmiş yolda ulaşılmış son noktayı ilerletmeyen müzik sadece estetik anlamda yetersiz olmakla kalmaz, politik anlamda da gericedir (Geuss, 2003: 284).

Adorno müzik tarihine eleştirel bir gözle bakmış ve müziği diyalektik bağlamıyla ele almıştır. "Ona göre, çağdaş müzik, uzlaşmacı ve olumsuzlayıcı temsiller aracılığıyla biçimlenmiştir; bir yanda Arnold Schoenberg (1874- 1951) ve onun Atonal müziği, öte yanda R. Strauss (1864-1949), L. Stravinsky (1882-1971) ve "yararlı" müzik bulunmaktadır." (Soykan, 2000: 266) *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde Schoenberg ve II. Viyana Okulu Bestecileri 'ilerici', 'yeni' müziğin

temsilcileri olarak gösterilirken, Stravinsky de 'gerici' "neo-klasisizm"ın temsilcisi olarak gösterilir.

Adorno'nun yeni müzik düşüncesiyle Schoenberg'in görüşleri arasında önemli benzerlikler yakalamak mümkündür. Schoenberg göre sanatçı güzel ve uyum içinde olana değil, hakikate yönelmelidir. Atonal müzik tonal müziğin güzellik illüzyonunu kırmıştır. 19.yy'ın sonunda müzikal malzeme aslında bir anlamda "ikinci doğaya" dönüşmüştür. "Atonaliteye geçiş ise müzikal öznenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü 'zorunlu' bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses yöntemine yerini bırakmıştır" (Geuss, 2003: 286). Ancak burada altının çizilmesi gereken şeyin on iki ton sisteminde malzemenin özne üzerinde kurduğu egemenliktir. Bu anlamda besteci özgür bir ifade ya da esinle (einfall) müziğe yaklaşamaz. Müzikal malzemenin koşulları bestecinin yaratımının sınırlarını belirler. Bu anlamda Schoenberg'in müziğinde bestecinin kendini ifade etme ihtiyacı malzemenin zorunluluğuyla iç içedir.

Schoenberg'in müziğinin bir diğer özelliği uyumsuz ve çirkinin müziğe dahil edilmesidir. Adorno'ya göre güzel ve çirkin arasındaki çelişkinin ideolojik temelleri vardır. Müziğin gelenekten gelen uyum düşüncesi, güzellikle bir tutulmuştur. Buna karşı Schoenberg uyumsuz (disonans) olanın (yani geleneksel anlayışa göre çirkin olanın) müzik içinde yer almasına olanak sağlamıştır. Uyumsuzluk, armoninin olumlayıcı yanılmasına karşı, çirkinin olumsuzlayıcı önemini açığa çıkarmıştır.

Adorno, Schoenberg'in müziğinde polifoni ilkesini, sadece özgürleşmiş bir ahenk ilkesi olarak değil, ahenk ile uzlaşmayı bekleyen bir ilke olarak savunuyor. Bunu özgürleştirilen ahengin kendisinin özü olarak ortaya koymaktadır. Klasik-Romantik gelenekte, ifadenin öznel aracı olan polifonik objektiflik için karşıt kutbu temsil eden

tek bir akorun kendine özgü özellikleri, kendi çoksesliliğinde ayırt edilir.

Uyumsuzluk bunun gerçekleştirilmesi için kullanılan araçların, aşırı romantik öznelleşme yöntemlerinden başka bir şey değildir (Adorno, 2004: 58).

“Schoenberg her yeni yapıtı ile entellektüalist, yıkıcı, soyut, ezoterik bulunabilecek modernist bir direniş içindedir... Önceden saygın birşey olarak görmeyi kabullenmediği toplumsal totalite'nin karşısında burjuva bireylerinin diyalektik görüngülerini sorun edinmektedir” (Oskay, 1982: 87). Adorno'ya göre Schoenberg'in müziği, müziğin ihtiyaç duyduğu yeni formları üreterek toplumsal praksise katılma konusunda önemli bir modeldir. Onun eserleri belirli bir amaca yönelmeden, kendi doğası gereği müziksel malzemeye karşılık verecek özelliktedir. Adorno, Schoenberg'in müziğinin içkin doğası hakkında şöyle söylemektedir: “Araçların düzenlenişinin doğrudan amaç veya yasa olarak sabitlendiği... kapalı-kendi için bile saydam olmayan bir sistem... Tekniğin kendini gerçekleştirdiği prosedürün meşruluğu aynı zamanda malzemeye dayatılan ve meşruluğu belirleyen bir şeydir sadece. O belirlenimin kendisi bir amaca hizmet etmez” (Adorno, 2006b: 63-65).

Adorno'nun Schoenberg'in müziği hakkındaki düşünceleri yeni ve ilerici müziğe bir model olduğu şeklindedir. Buna rağmen Schoenberg, Adorno'nun kendisini yanlış anladığından söz etmiştir. Bu durumu, Schoenberg şöyle belirtmiştir: "Dizileri izlemek zorunludur, yine de en az eskisi kadar serbestçe beste yapılabilir" ("Man muss der Grundreihe folgen; aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor") (Schoenberg'den aktaran Geuss, 2003). Schoenberg'in bu açıklaması, Adorno'nun görüşleri için bir sıkıntıyı ifade etmektedir. Adorno, yeni müziği düşüncesinde toplumsal çelişkilerin çözümü için bir model olarak on iki ton sistemini göstermiştir. Ancak sistemin kurucusu olan Schoenberg'in bu açıklaması karşısında Adorno, müzik kuramını temellendirme konusunda örnek olarak öğretmeni Alban Berg'in eserlerini göstermiştir.

1.4.5. Atonal Müzik

Adorno'ya göre atonal müzik eleştirel bir müziksel yapıdır. Atonal müzik tonal müziğin antitezi olarak düşünüldüğünde, atonal müzik için diyalektik bir zorunluluktur. "Tarihsel diyalektik alana sürüklenen müzik, bu diyalektiğe katılır. On iki ton tekniği müziğin gerçek kaderidir. Müziği özgür bırakarak, ele geçirir" (Adorno, 2006b: 54).

Atonal müzik olarak Adorno'nun ifade ettiği "On İki Ton Tekniği"yle yazılmış eserler anlaşılmalıdır. Bu eserler tarihsel ve toplumsal çelişkilerin içkin ifadesidir. Adorno'ya göre eleştirel sanatın asıl görevi bu toplumsal çelişki ve sorunlara sebep olan unsurlarla uzlaşmak ya da onları olumlamak değil, reddetmektir.

"On iki ton tekniği, bağımsız seslerin birçoğunun eşzamanlı olarak nasıl düşünülebileceğini ve akor desteği olmadan bunların bir birlik olarak nasıl organize edileceğini öğretti." (Adorno, 2006b: 71-72) Bu anlamda Adorno parçalanmış bir bütünün başka bir form anlayışıyla nasıl bir arada algılanabileceğinden söz etmiştir. "Form en küçük birim olmaktadır. On iki ton müziği, formu geliştiren bir şey; onun sayesinde sanat gelişmektedir; bu form, müziğin en küçük parçasıdır." (Adorno, 2004: 70) Yapı bozum/söküm niteliğindeki bu durum bir parçalanmayı (fragmentasyonu) ifade etmektedir:

Parçalara ayrılmış her bir form eşit değerde ve merkeze eşit uzaklıktadır. Bu parçaların her birinin eşitliği Marx'ın sınıfsız toplumu ile ilişkilendirilebilir. Bütünün totaliter baskısı ve zorunluluğu karşısında Adorno, on iki ton sisteminde en küçük parçaya ayrılmış müziksel formlarının, müziksel malzemenin üzerindeki diyalektik etkiyi açığa çıkardığını söylemektedir. Böylece bu minimal ve ham formların geliştirilmesiyle birlikte kompozisyonun geleneksel kalıpları kırılmış olmaktadır (Aytimur, 2017: 70).

Adorno'ya göre on iki ton tekniğine dayalı bir müzikte özne ve nesne ilişkisi diyalektik niteliktedir. Müziğin özneleri olan besteci ve müzik eseri ile müziğin nesnesi olan toplumsal talep ve istekler bir sentezle bütünleşmez. Müziğin özsel yapısının kendi dışında olana içkin olması, bestecinin müziğin malzemesiyle olan ilişkisini doğru algılamasıyla mümkündür. Adorno'ya göre müziğin özneleri toplumsal ve tarihsel koşullarla sıkı bir ilişki içindedir. Bu anlamda atonal müzikteki yeni form ve tekniklerin keyfi bir yapıda olması mümkün değildir. Müziğin malzemesi, nesne olarak öznenin koşullarını belirler. Bu koşulların değişkenliği özne ve nesne arasındaki ilişkiyi de sürekli canlı tutar. Bir özdeşlik ya da uyum anı söz konusu olamaz. Müzik, halihazırdaki toplumsal çelişkileri ve sorunları açığa çıkardıkça yenilerine yönelmelidir. Böylece nesne ve özne iki ayrı konumda kalabilmektedir.

Adorno'nun olumladığı atonal on iki ton sisteminin kurucusu Schoenberg'dir. Schoenberg, Adorno henüz çok gençken bu sistemi oluşturmuş ve eserler vermiştir. Bu anlamda Adorno'nun bir müzik felsefesini oluşturulmasında Schoenberg'in on iki ton sistemi üzerine yaptığı çalışmaların büyük etkisi olmuştur. O, kendi negatif diyalektiğinin müziksel uygulama modeli olarak Schoenberg'in eserlerini örnek göstermiştir: "Schoenberg'in müziği nasıl uyumsuz bir yapıdaysa, Adorno'nun çalışmaları da o temelde uyumsuzluk felsefesini belirtmektedir. Ancak bu müzik aracılığıyla Adorno, kendi düşüncelerinin izlerini takip ettiği için, bu Hegelci projeyi tamamlayabilmiştir" (Kentor, 2006: 70).

Schoenberg tonal müzik geleneğini reddederek, başka bir sistem kurmuştur. Bu sıkı bir şekilde dizi izleme kurallarıyla yapılanmış atonal bir sistemdir. Adorno'ya göre Schoenberg'in kurduğu atonal sistemi hakikate yönelerek, yanlış bilinci aşma olanağı sağlamıştır "Schoenberg klasizminin

yerine getirilmeyen sözünü yerine getirmiş ve müziğin geleneksel ön yüzünü yerle bir etmiştir. Schoenberg'in kendi çağındaki diğer kompozitörlerden farkı kaprisli hoşgörüsü değil, organizasyon yeteneğidir" (Adorno, 1997: 155-156). Adorno'ya göre, Schoenberg'in müziği geleneği reddetmiş ve müzik endüstrisiyle ilişkilerini koparabilmiş yeni, ilerici bir müziktir.

Schoenberg'in müziğini alılmamak, üst düzey sanatsal bir duyarlılığa ve entelektüel bir bilince gereksinim duymaktadır. Onu, kitle kültürünün bozulmuş kulaklara ve yüzeysel algılara sahip dinleyicilerin anlamaması normaldir. "Schoenberg'in müziğinin en başından itibaren talepkar olduğu doğrudur; aktif ve konsantre bir katılım, eş zamanlı bir çeşitlilik için derin bir dikkat, ne bekleyeceğini her zaman bilen bir dinlemenin geleneksel desteklerinden feragat, benzersiz ve spesifik olana ilişkin yoğun bir algılama ve çoğunlukla küçük bir uzamda değişen karakteristikleri tekrarlardan arındırma, tek tek ve hassas biçimde kavrama yeteneğidir" (Adorno, 1997: 150-151).

Adorno'ya göre, Schoenberg'e karşı yapılan eleştirilerin temelinde kültür endüstrisinin tüketim anlayışının dışında bir müzik diline sahip olması yatmaktadır. Bu nedendir ki Schoenberg melodiden uzak eserler yapan bir besteci olarak eleştirilmiştir. Oysa Adorno'ya göre Schoenberg, üst düzey bir müzik anlayışın temsilcidir ve kusursuz melodiler yazmıştır. Hatta sadece bu melodilerle kalmayıp, melodikler için yeni formlar da yaratmıştır.

Adorno, Schoenberg'in müziğine içkin düşünme edimini burjuva ve kapitalist toplumun sömürü araçlarına karşı eleştirel, müziksel bir dil olarak belirtmiştir. Özellikle içinde yaşadıkları dönemin Almanya'sında bu iki Yahudi düşünür ve bestecinin, faşizm karşısında olumsuzlayıcı ve eleştirel bir müzik anlayışı ortaya koyduklarını belirtmek gerekir. Adorno'nun (1997: 34) "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" sözüyle ifade ettiği gibi, dünyanın

ve yaşamın kendisinin olumlanacak ve uyumla estetize edilecek bir tarafı kalmamıştır. Artık yaşanan acılar, illüzyon olarak sunulan uyum ve güzelliğin reddedildiği, yeni bir estetik anlayışla dile getirilmelidir. Bu da Adorno'ya göre müziksel anlamda bir olumsuzlamayla mümkün olabilmektedir.

1.4.6. Müziksel Olumsuzlama (Negasyon)

Toplumsal istek ve talepler Adorno'ya göre müziğin gerçek malzemesidir. Müziğin geleneksel formlarının uyum ve tonalyapılarına karşı, yeni estetik anlayıştan söz edilmelidir. Adorno'nun 'Yeni Müzik' olarak ifade ettiği, totaliter ve kuşatıcı müziğin merkezietçi yapısına karşı, merkeze eşit uzaklıkta ve eşit değerdeki on iki tonun belli bir düzenle sıralandığı müziksel bir ilkeyi ifade etmektedir.

“Adorno geleneksel sanat eserinin 'olumlayıcı' olduğunu söyleyerek zaman zaman bu noktaya parmak basmaktadır; bu olumlayıcılık, gerilim/çatışma ve çözülme mantığıyla kendini gerçekleştirir” (Geuss, 2003, s.286-287). Adorno'ya göre sanatın bu olumlayıcı yönü bir yanılsamadır, çünkü dünya olduğu haliyle olumlanacak bir yer değildir. “Tam tersi, dünya kötüdür. Gerilim ve çatışmaların bir olumluluk ya da kabullenişle çözülmesi mümkün değildir. Bu nedenle yeni bir müziğin olumsuzlayıcı (negatif) bir müzik olması gerekmektedir. Müzik bir illüzyonu anlatmak yerine, hakikate yönelmelidir ve tutarlı olmalıdır” (Aytimur, 2017: 73).

Yeni müzik üst bir entelektüel düzeyi gerektirmektedir. Dünyanın olumlandığı bir anlatımdan çok toplumsal çelişkilerin ifadesi olan bu yeni müzik, geleneğin uyum ve estetik anlayışının karşısında konumlanmaktadır. Yeni müziğin sanatsal niteliği, geneksel estetiğin bakış açısıyla sanat bile

sayılmayacak durumdadır. 20. yy etkisi altına alacak birçok sanat kuramlarına ilişkin 'Sanatın Sonu' olgusunun da temeli bu düşüncededir.

“Adorno; müziğin içinde gerçekleştiği bir 'müzik yaşamı'ndan söz eder. Ancak müzik yaşamı, ona göre müziğe ters düşer. Çünkü 'müzik yaşamı, müzik için yaşam değildir.' Doğrusu müzik için yaşam diye bir şey yoktur. Ne müzik yaşamı ne toplum müzikle barışık değildir” (Soykan, 2000: 76), Müzik için estetize edilebilecek bir yaşam söz konusu değildir. Bununla birlikte yaşamın kendisi de estetik bir görünümde olmaktan çok uzaktır. Müziğin de yaşamın kendisinden kopuk estetik bir görünüme sahip olması kabul edilemez.

Hem müzik hem de diğer sanatların yaşamın kendisine katılmaları onların doğasına içkin olan bir özelliktir. Sanatın toplumsal kimliği bu anlamda, kendi toplumunun tüketim araçlarının bir parçası olmayı reddeder. Sanat, içinde bulunduğu toplumunun organik bir parçası olmaktadır. Böylece Adorno'ya göre sanat, kendi toplumunu içsel olarak devindirerek, doğru bilincin yapılanmasını sağlamaktadır. Bu bilinç dışsal bir unsur değil, sanatın kendisinin içsel bir niteliğidir.

2. BÖLÜM: WALTER BENJAMİN'İN SANAT ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Benjamin'in düşünce çizgisini tek bir bakış açısıyla tanımlamak kolay değildir. O, kendi içinde zıt gibi gözükken düşünceleri kendi dizgesinde bir araya getirmiştir. Daha da ilginç olanı, uyuşmaz gibi gözükken düşünüş biçimleri, Benjamin'de birbirleriyle çelişir gözükmemektedir. Bir taraftan Yahudi mistizmi, bir taraftan Marksizm'in tarihsel maddeciliği; bir yönüyle mistik dinsel söylemi, diğer yönden pratik siyasete dönük tavrı, Benjamin'in çok kutuplu bakışını ortaya koymaktadır. Özbek'e (2015a: 71) göre, bu çok kutuplu bakış Sorelci ve Bakuninci anaşist düşünceden görüngübilimine; gerçeküstücülükten dadaya; Brechtci epik tiyatrodan Sovyet sinemasına kadar uzanan bir çizgidedir.

Bizzat Benjamin kendi düşüncesinden 'Janus-yüzlü' (tek başında iki yüzü olan Roma tanrısı) olarak söz eder, ancak onu yorumlayanların ve taraftarlarının bu yüzlerden sadece birine bakmayı tercih ettikleri, diğerini ise görmezden geldikleri ya da ihmal ettikleri görülür. Benjamin'in "yüzleri" tek ve aynı düşüncenin dışavurumlarıdır. Bu düşünce eşzamanlı olarak mesiyani ve seküler bir ifadeye sahipti. (Löwy, 1999: 215-216)

Benjamin'in "çok yüzlü" düşünce anlayışının bir tarafı Gershom Scholem'e diğer tarafı Bertolt Brecht'e dönüktür. Her ikisiyle de kurduğu yakın arkadaşlık ilişkileri onun düşüncelerini etkilemiştir. Her iki dostuyla kurduğu düşünsel bağın bir yönünde diğer bir arkadaşı olan Theodor Adorno vardır. Adorno, Benjamin'in üzerindeki mistizm temelindeki etkisinden dolayı Gershom'la ve pratik siyasete yaklaşımındaki kaba Marksist tutumundan dolayı eleştirdiği Brecht'le olan ilişkisine karşı çıkmıştır.

Gürbilek'e (2012: 32) göre Benjamin'in düşüncelerindeki zıt kutuplar birbiriyle bağdaşmak yerine alışveriş içindedir. Onun düşüncelerinde "kaba düşünce"nin ince bir bakışa, geçmişin silik imgesinin şimdide devrimci bir

olanağa dönüşebileceğine olan inanç söz konusudur. Bu bağlamda gelenek ile teknoloji, romantizm ile modernizm, mesihçi bir kurtuluş umuduyla proleterya devrimi teorisi, özsel sanat düşüncesiyle yeni bir sanatın olanağı Benjamin'de bir aradadır. Löwy' e (1999: 215) göre, bu bir aradalık analoji değil karşılıklı (correspondence) ve etkin bir bileşimdir.

Benjamin'in zıt düşünceleri bir araya getirmek istemesi bazı Benjamin yorumcuları tarafından eleştirilmiştir. Anlı'ya (2014: 37) göre, Benjamin'in teolojik anlatım dili ile Marksist terminolojiyi bir arada kullanılması nedeniyle indirgemeci bir tutumla eleştirilmesi, onun yaşam öyküsü ve kendi metinleriyle gelişmektedir.

“Benjamin'in düşüncesindeki evrimi -ya da savrulmayı diyelim- daha genel bir deneyimin parçası olarak görmek mümkün” (Gürbilek, 2012: 12). Benjamin etkilendiği her düşünce arasında tarihsel bir bütünlük kurma peşindedir. Melankolik bir ruh haliyle ve “aylak gezer” bir tavırla ötekinin, kendi varoluşuna yabancılaşmış olanın tek tek parçalarının peşindedir. Lüks bir görünüşün ya da bir yıkıntı olarak varolanın tarihsel tanıklığı üzerine derin düşünce içindedir. Parçalanmış olanda bütünü görünümünü bulma isteği onun, yıkıntılar arasında parıltılı olanı bulma çabası olarak belirir. Benjamin düşlerin ve tecrübelerin toplayıcısıdır. Bu toplayıcılık (paçavracılık ya da koleksiyonculuk) onda bir misyon olarak ödediği kefareti temsil etmektedir. Geçmişin tanıdığı şeyler arasında, bir “an” parıldayacak olanın arayışı ve derin düşüncesi Flâneur'in kefaretidir. Flâneur tecrübelerin ve yaşam öykülerinin peşindedir. Mesihçi anlamda kurtuluşun yolu o paçavralar arasındaki parıltı anındadır. Bu anlamda kurtuluş (belki devrim) iktidarı elinde tutanlardan değil, ötekileşmiş, tutunamamış olanın tarihsel gücünden kaynaklanacaktır.

Adorno, Benjamin'in tarih tasarımı hakkında düşüncelerini şöyle ifade eder:

Deneme bir biçim olarak, tarihi olanı, nesnel aklın oluşmasını, 'kültür'ü doğaymış gibi görme yeteneğidir. Benjamin bu konuda herkesten daha yetkindi. Tüm düşünce yapısı 'doğa tarihi' olarak adlandırılabilirdi. Tıpkı bir koleksiyoncuyu fosillerine da bitki koleksiyonlarındaki kurutulmuş bitkilerin ilgilendirmesigibi; Benjamin'i de kültürün taşlaşmış, donmuş ya da eski parçaları, alışılmış canlılığını kaybetmiş olan her şey ilgilendiriyordu (Adorno, 2017:14).

Benjamin'in sanat eseri üzerine düşünceleri de birbiriyle zıt gibi görünen yaklaşımlarla yapılanmıştır. Sanatın özünün gelenekle bağlatısını kaybetmesi onda, hikâye anlatıcısının yaşam deneyiminin enformasyona yenik düşmesi karşısında duyduğu melankolik hüznе benzer bir duruma yol açmaktadır. Diğer taraftan bu hüzn 'yeni' olana sırt çevirmesineneden olmamış, yeni bir sanatsal perspektifin olanağını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda fotoğraf ve sinemayla birlikte yeni bir sanatın olanağı üzerine konuşmuştur.

Sanatsal kutupları, edebiyat alanında da kendini göstermiştir. Bir yanda Alman romantizmin savunurken diğer yanda modernist bir tavırla Fransız sembolist şiirini ve avant-garde anlayışını olumlu, Baudelaire'ın şiirindeki alegorik yöntemini örnek göstermiştir. Onun edebiyat anlayışında Leskov ya da Kafka'nın gelenekle olan ilişkisinin karşısında; bir Flânuer gibi Paris'in sokaklarında gezinen Baudelaire'ın şiirindeki gerçeküstücü (sürrealist), avant-garde tavır konumlandırılmıştır. Bu sanatsal konumlanış romantizmden modernizme, mistizmden marksizme hatta anarşizme uzanmıştır. Kafka, Baudelaire, Adorno, Scholem, Brecht, Lukacs, Freud, Blanqui onun düşüncelerinde tutarlı bir şekilde temsil edilmişlerdir.

Benjamin'in dışarıdan bakıldığında çelişkili gelen uslubu yazın biçiminde de kendini gösterir. O, büyük anlatılar, bütünlüklü ifadeler ve bölümler yerine,

fragmanların, parçalı anlatıların peşindedir. Bu anlamda 1936'da yazdığı iki metni birbirleriyle çelişkili gözükken düşüncelerine örnek verilebilir. Bir tarafta Rus hikâyeci Nikolay Leskov hakkında yazdığı '*Hikâye Anlatıcısı*' makalesindeki 'gelenek kaybı' düşüncesine hüznü ve nostaljik tutumla yaklaşırken, diğer tarafta '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*' makalesinde geleneğin ve kültürün yitimiyle ortaya çıkan yeni bir sanat düşüncesinin olanağını olumlayan bir bakışı söz konusudur.

Benjamin her ne kadar tam olarak 'Frankfurt Okulu'nun bir üyesi olmasa da, Adorno, Horkheimer ve Marcuse ile olan düşünsel bağlantıları anlamında her zaman okulla ilişki içinde olmuştur. Gerek 'Eleştirel Felsefe' gerekse sanat eleştirisi bağlamında Frankfurt okuluyla beraber ele alınmıştır. Eleştirel Felsefenin kapalı bir sistemden uzak, negasyona dayalı eleştirel tutumu Benjamin'in tarih tezleriyle uyumlu bir çizgidedir. Aydınlanma aklının eleştirilmesi ve kültür endüstrisi metalarına ait pazar ilişkilerinin olumsuzlaması bağlamında Benjamin ile okul arasındaki ilişkinin düşünsel temelleri şekillenmiştir. Onun, ilerlemeci bir tarih anlayışı ve kültür tasarımı karşısındaki eleştirel tutumu, okulun 'Negatif Diyalektik' düşüncesiyle örtüşmektedir. Benjamin, bu tarih tasarımı karşısındaki eleştirel bakışını şu şekilde belirtmiştir: "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz. Bundan ötürü tarihsel materyalist, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. 'Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı', kendisi için görev ediniz" (Benjamin, 2009: 41).

Benjamin'e göre, "tarih alanındaki yeni ve diyalektik yöntem, bugünü düşünme bağıntılı olan uyanık dünya niteliğiyle yaşayabilmek için, olan biteni bu düşün

yoğunluğu içinde ele almaktır.” (Benjamin’den aktaran Tiedemann, 2009: 17) Onun düşsel yöntemi kendini ‘diyalektik imge’ olarak ortaya çıkarmaktadır. Gerçeküstücü ya da kolektif bilinçdışı imgeler kendileri, Freudcu bir bakışla, metada fetiş unsurlar olarak ortaya koymaktadır. Fantazmagorik “şeyler”, bilinçdışı imgelerin görünümüne geldiği metalara dönüşmüştür. Benjamin’in Marx’dan edindiği bu “Meta Fetişizmi” düşüncesi, sanatta aurasını kaybetmiş yapının endüstri içinde tüketim unsuru bir “mal”a dönüşmesiyle ifade edilmiştir.

Benjamin’e (2009: 168) göre, 19. yy’da üretici güçlerin gelişmesiyle birlikte yaratma biçimleri sanatın doğasından bağımsızlaşmıştır. Bu önce mimarlık alanında, sonra fotoğrafta gözlenmiştir. Sanatsallık ve düşsel yaratı yerini reklam endüstrisine ait kurgulara bırakmıştır. Üretimler, pazar içinde birer ‘mal’ niteliğindedir. Pasajlar, içmekânlar, sergi salonları ve panoramalar ise bu dönemin ürünleri oldukları halde düşsel dünyanın kalıntıları olarak varolmaktadırlar.

Özgürleşme sorunu Benjamin için sanatın temel konularından biridir. Ona göre sanatsal anlamda bir özgürleşme, sanatın geleneğiyle olan bağlarını koparılmasıyla olanak bulmaktadır. Bu da, tıpkı ‘*Tarih Kavramı Üzerine*’ makalesinde söz ettiği ilerlemeci ve zorunlu bir tarih tasarımı gibi, zorunlu bir sanatsal ilerlemenin ya da dönüşümün sonucu değildir. Teknik gelişmelerle birlikte, sanat eseri kendini açıklamada yeni bir olanak bulmuştur.

Tarih tezleri teolojik göndermeleri yoğun olan bir metindir. Bu metinde tarihsel materyalist bir sınıf bilinci düşüncesiyle, teolojik bir mesihçi anlayış Benjamin’de tutarlı olarak biraradadır. Ondaki “çoklukta birlik” düşüncesi içindeki sınıf bilinci anlayışı tarihsel olarak yaşam deneyimi ile elde edilmiş içkin bir durumdur. Marxizm’deki proleteryanın kendi bilincini kazanıp devrimci bir güce dönüşmesi beklentisi, ilerlemeci bir tarih anlayışını imlemektedir. Oysa

tarih bir yıkıntı, talan alanıdır. Gürbilek'e (2012: 38) göre egemen sınıflar, kendilerinden öncekilerin mirasçısıdır ancak ezilenler için böyle bir miras yoktur. Ezilen sınıf için kültür bir mirastan çok, yıkıntıdır. Tarihsel maddeci bu yıkıntıdan ancak geriye kalan paçavraları, kültürel atıkları, tarihsel döküntüleri toplayabilir. Benjamin böyle birtarih tasarımı içinde ilerlemenin söz konusu olamayacağını söylemektedir. Sınıf bilinci, insanların toplumsal acılarında ve kinlerinde içkin ve gizil bir şekilde bulunmaktadır. Geçmişin saklı bilincişimdinin bir 'an'ında, bir kıvılcımla ve mesihçi bir anlayışla açığa çıkacaktır. Burada 'devrim' ile "kurtuluş" bir arada ele alınmalıdır. "Tarihsel maddeci, tarihibir konuya, o konu ancak karşısına bir monad olarak çıktığı noktada yaklaşır. Bu yapı içersinde, olayın Mesihçi bir tutumla durağan kılınmasının göstergesini saptar; başka deyişle, ezilen bir geçmiş adına sürdürülen kavga açısından devrimci bir fırsat görür" (Benjamin, 2009: 47). Devrim ya da kurtuluş bir ilerlemenin sonunda varılacak zorunlu bir hedef değildir. Teolojik bir kader de değildir çünkü geçmiş, şimdinin bilinci içinde, gelecek sayılacak olasılıklara sahiptir. Bu anlamda gelecek henüz yazılmamıştır.

Benjamin teolojik bir anlatımla dile getirdiği ve Mesihçi bir kurtuluş umuduyla yaklaştığı tarihsel maddecilikteki anlatımına benzer iki kutuplu bir bakışı, sanat hakkındaki düşüncelerinde de sürdürmektedir. Benjamin farklı sanat anlayışlarını birbirlerine karşı değerlendirmek yerine, bu sanatların işlevlerini dile getirmiştir. Özsel bir sanat anlayışı olarak neo-klasik ya da romantik sanatı gösterirken, 'Tek Yön' ve 'Surrealism' gibi makalelerinde gerçeküstücülüğü sanatın politize olabilmesi bakımından olumluştür. Her ne kadar toplumcu-gerçekçi Sovyet sanat algısı içinde bu avant-garde sanat anlayışlar yerini bulamasa da, Benjamin sanatın kitleleşmesi ve politik araçsallığı anlamında gerçeküstücülüğü önemsemiştir.

Benjamin'in sanat üzerine düşüncelerini en kapsamlı olarak dile getirdiği '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*' isimli makalesidir. Bu makalede özsel ya da özerk bir sanat düşüncesinin kavramlarından söz ederken, sanatın geleneğiyle olan ilişkisini ve yeni bir sanatın olanağını belirtmiştir. Sanatın 'aura'sı, 'kült' ve 'teşhir (sergileme)' değeri gibi kavramları bu makalede açıklanmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi gereği de, bir sonraki aşamada, Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerini belirtmek için, bu makale ele alınmıştır.

1.5. Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı

'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı' Benjamin'in 1936'da yazdığı ve ölümünden sonra da '*Pasajlar*' adlı kitapta toplanan bir makalesidir. Benjamin'in bu makalesinin önemi, geleneğe bağımlı özsel bir sanat anlayışı ile bu bağına koparmış olan yeni bir sanat anlayışının olanağını tartışmasından kaynaklanmaktadır. Hala belli bakımdan güncelliğini koruyan bu tartışma, sanat eserinin sanat geleneği içindeki 'kült değeri'yle kopyalama ve çoğaltma teknikleriyle asıl yapıttan uzaklaşmış, yani aurasını kaybetmiş yeni ürünün sanatsal niteliğinin ne olduğu konusunda gerçekleşmektedir.

Özgün bir sanat yapıtı için şimdi, burada ve biricik olarak var olma şarttır. Benjamin'e (2009: 53-54) göre, sanatın biriciklik niteliğini taşıyan varlığı, üretildiği andan itibaren zaman içindeki fiziksel değişiminden, mülkiyet ilişkilerine kadar geniş bir kapsamı içermektedir. En etkin düzeydeki yeniden üretimde bile sanatın bu varlığı eksik kalmaktadır. Teknik olarak yeniden üretim süreci, sanat eserinin bu varlığını yitirmesine neden olmaktadır.

Benjamin özgün bir sanat eserinin şimdi ve buradalığının hakikat niteliğini ortaya koyduğunu söylemektedir. Sanat eserinin hakikiliği, yeniden üretimle ya da çoğalma teknikleriyle elde edilen ürünle tamamen ilişkisiz bir kavramdır. Sanat eserinin yeniden üretilmesiyle ya da çoğaltılmasıyla ortaya çıkan ürün, özsel sanata ait şimdi ve buradalığı niteliklerinden eksik kalmaktadır. Benjamin'e (2009: 54-55) göre, bir nesnenin hakikiliği tarihsel tanıklığı ve gelenekle olan bağıyla bir bütündür. Yeniden üretim süreci tarihsel tanıklığı ve gelenekle olan ilişkiyi kesintiye uğratmaktadır. Kesintiye uğrayan ya da zarar gören bu nitelikte birlikte nesnenin de otoritesi sarsılmış olmaktadır.

Hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Bu, iki nedene dayanmaktadır. Önce teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden, budur, ikinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölemeyecek konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanatseverin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir (Benjamin,2009: 54).

Sanatın gelenekle ilişkilendirilen gizil, dini ya da törensel sınırlarını aşması yeni sanatsal yapıya seküler bir kimlik kazandırmıştır. Bu yeni sanat düşüncesinin en iyi örnekleri fotoğraf ve sinemadır.

Benjamin kopyalama teknikleri sayesinde ortaya çıkan yeni ürünün çok daha geniş topluluklara ulaşabileceğinden ve sanatın kitlesel bir kimlik kazanabileceğinden söz etmektedir. Sanatın yeni değerinin sergilenebilme

özelliğinden doğacağını belirtmektedir. Özgün sanat eseri alımlayıcının da yapıt karşısında yoğunlaşmasını gerektirir. Benjamin sanat eseri karşısında yoğunlaşan alımlayıcının eserin içine indiğinden söz eder (2009: 75-76). Oysa sanata bir oyalanma nedeni olarak yaklaşan kitle, eseri kendi içine indirir. Algısı dağınık kitlenin toplu bir şekilde ilişki kurduğu bu sanat dallarının başında da mimarlık gelmektedir.

Kitleselleşen sanat 'tıpkı mimarideki gibi' sadece yoğunlaşarak algılanan bir yapıda değildir. Onun algılanma biçimini 'alışkanlıklar' da belirleyebilmektedir. Görsel, işitsel ya da dokunsal uyarım alımlayıcının bilinçaltıyla yapıt arasında bağ kurar. Sanatın yol açtığı biçimiyle dikkatin dağılması aracılığıyla, tamalgılamanın yeni görevlerinin ne ölçüde yerine getirilebilir olduğu gizlice denetlenmiş olur. Genelde birey, böyle görevlerden kaçınma eğiliminde olduğundan, sanat bu görevlerin en güç ve en önemli olanına, kitleleri harekete geçirebileceği noktada saldıracaktır (Benjamin, 2009: 77).

Benjamin'e göre salonlardan, sergilerden ve müzelerden dışarıya çıkan sanatın kitleselleşmesi ile birlikte, büyük topluluklar üzerindeki etkisini de açığa çıkarmıştır. Bu etki sanatın politik gücünü belirlemektedir.

Benjamin makalesinde son olarak, faşizmin sanatı araçsallaştırarak savaşı ve politikayı estetize etme konusunda ne denli başarılı olduğundan söz etmektedir. Benjamin'e (2009: 79) göre, 'Fiat ars, pereat mundus' (Sanat olsun, isterse dünya batsın) diye bir ilkeyle sanata yaklaşan faşizm, savaşı duyusal anlamda bir sanatsal doyuma ulaşma aracı olarak ifade etmektedir. Kendine yabancılaşmış insanlığın yıkımı estetize etmekten haz duyması, faşizmin politikayı estetize etme uğraşının bir sonucudur. Benjamin, faşizmin politikayı estetize etme uğraşlarının karşısında, Brecht'in ya da Bloch'un kitleleri dönüştürmeyi hedefleyen politik sanat anlayışlarına olumlu bakmaktadır. Bu bağlamda da Marxist sanatın praksis alanındaki uygulamalarının kitleler üzerindeki etkisini önemsemektedir.

Benjamin'in iki kutuplu anlatım dili bu makalesinde de açıkça anlaşılmaktadır. Sanatın özsel niteliğini yitirşine hayıflanırken, bunun bir değişim değerine dönüşebileceğini belirterek, yeni bir sanat düşüncesinin olanağını olumlamaktadır. Makalesinin ilerleyişi içinde sanatın özerkliğinin, özselliğinin ve aurasının yitimi, geleneğiyle olan bağlarını koparması anlamıyla ele alınmıştır. Çalışmanın bir sonraki aşamasında da, makalenin ilerleşti temel alınıp, sanat eserinin özerkliği, kült değeri, aurası ve aura kaybı konuları açıklanmıştır.

1.5.1. Sanat Eserinin Özerkliği, Kült Değeri, Aurası ve Aura Kaybı

Benjamin sanat eserinin özü ile özerkliği arasında dolaysız bir ilişki kurmaktadır. Sanat eserinin gerçekliğini ya da sanatsal değer olarak atfedilecek özelliğini gelenekle olan ilişkisiyle açıklamaktadır. Benjamin bu ilişki bağlamında sanat eserinin taşıdığı temel özelliğine 'Aura'¹ demektedir.

Aura kavramını Benjamin ayrıntılı olarak *'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı'* adlı makalesinde açıklamıştır. Aura, bir sanat eserinin şimdiliği, buradalığı (hic etnunc) ve biricikliği (unique)'dir. Gerçek sanat eseri özsel olarak biricik olmak durumundadır. Gerçek ve biricik olma durumu yeniden, kopya ya da seri üretimin tamamiyle karşısındadır.

Benjamin *'Tarih Kavramı Üzerine'*de söz ettikleriyle tutarlı bir şekilde sanat eserinin şimdiliğini ve buradalığını "an"ın geçmişle olan ilişkisiyle açıklar. Sanat eseri geleneksel olana içkin ve onun taşıyıcısı durumundadır. An'ın görünümü de geleneğin bir parçasıdır.

¹ "Aura" kavramı bu çalışma yararlanılan farklı kaynaklarda, "Hale", "Atmosfer" gibi diğer adlandırmalarla da kullanılmıştır. Sözü geçen bu kaynaklardan yapılan alıntılarda, alıntının aslına sadık kalınarak yukarıdaki adlandırmalardan hangisi kullanılıyorsa o şekilde bırakılmıştır. Çalışmanın alıntılar dışındaki diğer kısımlarında "Aura" kelimesini kullanmak tercih edilmiştir.

Benjamin Aura'yı zamanın ve mekânın oluşturduğu bir ağ olarak ifade etmektedir (2013a: 24-26). Aura yakında gibi gözükse bile uzakta kalabilen bir şeydir. O kalabalıklara doğru yaklaşmaz olan bir kezlik görünümüdür, biricik olma halidir. Kopyalanmış olanın geçici halinin karşısında orjinaline ait auranın biricikliği ve sürekliliği söz konusudur.

Benjamin sanat eserinin geleneğe içkin olma durumunu 'Kült (Törenselle) Değeri' olarak ifade eder. İlk sanat yapıtları büyüsel, dinsel ya da başka ritüel törenlerde kullanılan gizemli birer etki olarak yapılanmıştır. Benjamin'e (2009: 57) göre, sanat yapıtının biriciklik değeri, özgün ve ilk kullanım değerinin temeli olan kutsal törende yatmaktadır. Bu bir anlamda sanat eserinin tarihsel tanıklığının ifadesidir. Sanat eserinin kökeninden kaynaklanan gizil aurası, kültür değeriyle ilişkili olarak, sadece o sanat eserinin özelinde biricik olma durumudur.

Aura'nın 'bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü' diye tanımlanması, sanat eserinin kültür değerinin uzamsal-zamansal anlatımından başka bir şey değildir. Uzak, yakının karşıtıdır. Asıl uzak ise, yaklaşılamaz olan'dır. Gerçekte yaklaşılamazlık, kültür imgesinin temel bir niteliğidir. Kültür imgesi, doğası gereği 'ne denli yakında bulunursa bulunsun, uzak' kalır, insanın kendi malzemesi aracılığıyla elde edebileceği yakınlık, imgenin görünüşünün ardından da koruduğu uzaklığı kesintiye uğratmaz (Benjamin, 2009: 80)².

Benjamin'e (2009: 52) göre, sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. Bununla birlikte sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi ve çoğaltılması yeni bir şeydir. Teknik gelişmelerle birlikte sanat yapıtının kopyalanabilir ya da çoğaltılabilir olması, yapıtın aurasını kaybetmesi anlamı taşımaktadır. Bu, özgün bir sanat eserinin olmazsa olmaz biricikliğinin ve gelenekle olan bağının sarsılması demektir. Sanat eseri herhangi bir üretim

² Walter Benjamin'in "Pasajlar" kitabında, belirtilen sayfada bulunan dipnottan alıntılanmıştır.

tekniki ya da mülkiyet ilişkisi nedeniyle bircikliğinden ödün verirse, o noktada sanatsal değerini de yitirmektedir. Bu değer yitimi, hızla modern hayatın içine dahil olan yeniden üretim teknikleriyle kapatılacak bir eksiklik değildir. Aslında bu durumun esas nedeni, yeniden üretim teknikleriyle birlikte sanatta 'karşılıklı' (correspondence) ilişkinin ve deneyimin (Erfahrung) yok olmasıdır. Bu noktada sanat, başka bir dönüşümün içine girmiştir.

Yeniden üretim teknikleriyle birlikte sanat eserinin aura kaybı, sanata ritüelistik kült değeri yerine başka bir anlam yüklemiştir. Benjamine göre bu yeni anlam 'Sergileme (Teşhir) Değeri'dir. Benjamin makalesinde sanki yitirilen auranın karşılığında melankolik bir üzüntü duyuyor gibi gözükse de, sanatın bu yeni dönüşümünün olanaklarına kucak açmıştır.

Sanat eserinin aurasını yitirmesi onun kutsal ve gizil yönünü kaybetmesi anlamı taşımaktadır. Bu aynı zamanda sanatın sekülerleşmesi anlamı da taşımaktadır. Sanat, seri üretimle birlikte sergileme değeri kazanmış ve kutsal bir şey olmaktan çok kitlesel bir şeye dönüşmüştür. Sanat eserinin derinliği ve gelenekle ilişki olan tarihsel tanıklığı, kitleselliğe dönüşmüştür. Özgün sanat eserinin hakikat değeri önemini yitirmiştir. Benjamin'e (2009: 58-59) göre, dünya tarihinde ilk kez sanat yapıtı teknik aracılığıyla yeniden üretildiğinde kült değerinin baskısından kurtulmuş, özgür kalmıştır. Sanatta hakikilik ölçütünden vazgeçildikçe, sanatın toplumsal işlevi ortaya çıkmıştır. Bu sayede sanat, yeni bir özellik olarak, politik bir güce sahip olma olanağı kazanmıştır.

Benjamin (2009: 55), yeniden üretimin sanatın alıcısına bulunduğu konumunda seslenmesi ve üretilmiş olanın güncellenebilmesi şansı tanıdığından söz etmektedir. O, yeni sanat düşüncesinin daha büyük kitlelerce ulaşılabilir olmasına olumlu bakmaktadır. Sanatın daha büyük kitlelere ulaşılabilir olması, onları etkileyebilir olması anlamı da taşımaktadır. Bu sayede

sanat kolektifleşmiş, siyasal bir işleve de sahip olmuştur. “Sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsaltörenden temellenmesinin yerini başka bir uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır” (Benjamin, 2009: 52). Yeniden üretimle birlikte, sanat eserinin gelenek kabuğundan sıyrılmıştır. Kolay ulaşılabilir olmasından dolayı, özgün sanat eserinin varamayacağı kitlelerle buluşmuştur. Sanat artık sergileri ve müzeleri aşmıştır. Bu sayede sanat ‘elitist’ bir haz unsuru olmaktan kurtulup, kitleleri etkileyecek eleştirel bir güç kazanmıştır.

Adorno’nun bu konudaki korkusu ise, kitle toplumundaki kitle sanatının, geleneksel olarak sanatın hep ‘negatif’ olan işlevine diyametrik bir biçimde de ters düşecek yönde yeni bir siyasal işlev yüklenmiş olabileceği; mekanik yeniden üretim çağında bu yeni sanatın kitleleştirilmiş seyircisini, okuyucusunu, dinleyicisini yani alımlayıcısını ‘status quo’ya uyum sağlamayı edinebileceği idi (Bozkurt, 2013: 223).

Bozkurt’a göre (2013: 223-224), Benjamin’in sanat hakkındaki düşüncelerinin çağın teknik gelişmeleriyle birlikte ortaya çıkmış sanatlara ait yeni öz ve biçimin kitle kültürü ile ilgili yeni bakış açıları yarattığını belirtmiştir. Klasik estetik yaklaşımların dayanağı bilgi kuramı eskimiş ve kendi içinde yeterli olan bir sanat düşüncesi çökmüştür. Sanat teknik olanaklarla yeni biçimler edinmiştir. Benjamin, bu yeni biçimlere uygun en açık örneklerin fotoğraf ve sinemada görülebileceğini şöyle belirtmiştir:

Sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir. Ancak fotoğraf ve filmin günümüzde sözü edilen işlevin en kullanışlı araçlarını oluşturdukları kesindir (Benjamin, 2009: 60).

Sanat eserinin teknik olanaklarla birlikte başka imkânlar elde etmesi, yani kitleselleşmesi ve politize olabilmesi Benjamin tarafından olumlu karşılanmıştır. Diğer taraftan sanattaki aura eksikliğinin sanatsal derinlik kaybına neden olması da kaçınılmazdır. Yapıtın görünüm özelliğinin öne çıkması sanat çevrelerinin ezberini bozmuş olsa da bu derinliksiz, seri üretimlerin kültür endüstrisi içindeki metalaşma sürecine yol açmıştır. Yeni üretim biçimi sanatı metalaştırmakta, tarihselliğini ortadan kalırmaktadır. Aurasını yitirmiş ürünler eğlence endüstrisi içinde moda, lüks gibi kavramlarla fetişist bir ilişkiye bürünmüştür. Sanat eserinin gizil değerinden kaynaklanan arzulanma durumu yerini seri üretimin, kolay ulaşılabilen görünümünün çekiciliğine dayanan 'meta fetişizmi'ne bırakmıştır. Fuarlar, pazarlar ya da reklam dünyası malın tüketimini sağlayacak her türlü dürtüyü harekete geçirecek fetiş ilişkisiyi ortaya çıkarmıştır. Sanat eseri ile alıcısı arasındaki ilişki kökten sarsılmıştır.

Benjamin, sanat eserinin kitle kültürü içinde metalaşmasının ve görselliğe indirgenmiş durumunun, işlevsel bir değere dönüşmesine olumlu yaklaşmaktadır. Her ne koşulla olursa olsun, kitleler üzerindeki bu yeni ürünlerin etkisinin göz ardı edilemeyeceği kesindir. Aynı zamanda politik bir güce sahip sanat, artık bir yeti ya da deha ürünü olmaktan çok, işlevsel bir araçtır. Benjamin'in sanatın kitle iletişimi üzerindeki bu işlevsel etkisi hakkındaki düşünceleri, Brecht'le olan ilişkiye dayanmaktadır. Benjamin, Brecht'in 'Epik Tiyatrosu'ndaki abartısız ve yanılsamadan uzak yaklaşımını önemsemektedir. Brecht'in tiyatrosunda kullandığı 'yabancılaştırma' yönteminiyle birlikte, gerçeğe ayna tutmasını ve yeni bir bilinç yaratmasını temel almıştır. Bu anlamda sanatın politikleşmesi ve kitleleri etkilemesi konusunda sinamayı çok işlevsel bulmaktadır. "Brecht'in tiyatrodaki olayların akışını ve eylemi kesintiye uğratan epik yöntemini, filmde kullanılan montaj tekniğinin bir uygulaması olarak

değerlendiren Benjamin, alımlayıcının sanat yapıtı karşısındaki eleştirel tutumunun teknoloji çağının yarattığı yeni olanaklarla geliştirilebileceğini vurgulamıştır” (Bozkurt, 2013: 218).

Benjamin, doğru politik ya da ideolojik düşüncelerin eserin sanatsal niteliğiyle örtüşebileceğini, hatta bu düşüncelerin sanatsal eğilimi de içerdiğini söylemektedir. Benjamin, materyalist eleştirinin bir esere yaklaşırken ilk olarak sorduğu ‘eserin zamanının toplumsal üretim ilişkileri karşısındaki konumunun ne olduğu’ sorusuna karşın, ‘bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri içerisindeki konumu ne olduğu’ sorusunu öncelemektedir. Sanatın toplumsal niteliği pasif bir gözlemci olmaktan çok etkin olarak müdahaleyi ve katılımı içermelidir. Sanatçı da, bir üretici olarak, üretim ilişkilerinin etkin bir katılımcısı olmalıdır. Praksis alanının bir parçası olarak sanatçı, eseri aracılığıyla kitleleri dönüştürücü bir görevi üstlenmelidir.

Bununla birlikte Benjamin’e göre sanat, kitlesel gücüne rağmen ideolojik bir propoganda aracı olmaktan daha fazlasıdır. Araçsal işlevinin aksine, kitlelerin sanatla olan ilişkilerinin temeli sanatın propoganda gücü değil, sanatsal niteliğidir.

Sanatın kitleler üzerindeki etkisinin görünür olduğu en önemli sanat türleri fotoğraf ve sinemadır. Her ne kadar 20. yy’ın ilk yarısı itibariyle fotoğrafın ve sinemanın bir sanat türü olup olmadıkları hala tartışılıyor olsa da, Benjamin’e göre bu iki alan, teknik gelişmeler doğrusunda yeni bir sanat anlayışının olanağını barındırmaktadır.

1.5.2. Fotoğraf ve Sinemayla Birlikte Yeni Bir Sanat Düşüncesi

Fotoğraf ve sinema teknolojilerinin doğması ve gelişmesi, sanatın yeniden üretilebilirliği temelinde büyük tartışmalara neden olmuştur. Özgün ve özsel bir sanat düşüncesi, sanat eserinin “biricik” olma unsuruna dayanmaktayken, kopyalanabilir ya da çoğaltılabilir olan yapının ulaşılabilirliği ve kitleselleşebilme gücü, sanat dünyasına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapısını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir. Ancak fotoğraf ve filmin günümüzde sözü edilen işlevin en kullanışlı araçlarını oluşturdukları kesindir (Benjamin, 2009: 60).

‘Sanat için sanat’ düşüncesi sanat eserinin gelenekle bağlarını yani ‘kült değeri’ni ifade etmektedir. Özgün yapıt biricikliğini tarihselliğinden alır. Oysa fotoğraf gibi bir ürünün kopyalanma imkânı, orijinal eserin biriciklik ve hakikilik zorunluluğunu ortadan kaldıracaktır. İşte Benjamin orijinal eserde bu uzaklaşma durumunu ‘Aura Kaybı’ olarak nitelendirmiştir. Burada tekrar belirtilmesi gereken şey, tekniğin olanaklarıyla yeni üretim çağında sanat yapısının aurasını kaybettiği ancak çoğaltılabilirliği sayesinde ulaşılabilme gücü kazandığı ve bir ‘Sergilenme Değeri’ elde ettiğidir. Bunun yanında esere içkin kült değerinden kaynaklı dinsel ya da ritüelist tutum yerini seküler ve toplumsal bir unsura bırakmıştır. Kült değerinden kopuş sanatı özgürleştirmiş politik bir kimlik kazanma olanağı da sağlamıştır. Benjamin’e (2009: 61) göre, fotoğrafla birlikte sergileme değeri, sanatın kült değerinin önüne geçmiştir. Sanat gizemlive nostaljik aurasından sıyrılıp belirli yönde alımlamayı zorunlu kılmıştır. Fotoğraf,

kendine bakan kişiyi tedirgin edip, onu belli bir arayış doğrultusunda ilerlemeye mecbur bırakmıştır.

19. yy süresince fotoğrafın sanatsal değeri üzerine tartışmalar, resim sanatıyla karşılaştırılarak yapılmıştır. Fotoğraf, deha sanatçıyı öteleyerek işi makinaya yüklediği gibi, siyah beyaz ürünler gerçeği birebir kopyalama konusunda da eksiktir. Diğer taraftan resim sanatında alıcıya ulaşması anlamındaki doğası gereği kitleleşebilmesi fotoğrafla karşılaştırılmayacak ölçüde sınırlıdır. Fotoğraf 19.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte ulaşım ağını giderek büyük ölçüde genişletebilmiş, endüstriyel bir mal ekonomisi içinde yerini almıştır. Benjamin'e (2009: 93) göre, bu süreç fotoğrafın daha sonraki tarihini belirleyecek olan ve moda dayanan değişiminin temelini oluşturmuştur.

Resim sanatı, eskiden bu yana mimarlık ve destan alanlarındaki, günümüzde de sinemadaki durumun tersine, bir eşzamanlı toplumsal alımlamanın konusu olmaya elverişli değildir... Gerçi bu olgudan hemen resim sanatının toplumsal rolüne ilişkin sonuçlar çıkarılamaz; fakat resim sanatının özel koşullardan ötürü ve bir ölçüde doğasına aykırı olarak kitlelerle doğrudan karşılaştığı yerde, bu olgu da önemli bir sınırlandırıcı öge niteliğiyle ağırlık kazanır (Benjamin, 2009: 70).

Fotoğrafın kitleleşme olanağına rağmen siyah beyaz oluşu, resim sanatının fotoğrafa karşı bir tepki niteliğindeki renkleri ön plana çıkarma yoluna girmesine neden olmuştur. Benjamin'e (2009: 93) göre, izlenimciliğin yerini kübizme bırakmasıyla beraber resim sanatı kendisine fotoğrafın henüz o dönemde ulaşamayacağı bir alan yaratmıştır. Bu yeni gelişmelerle birlikte fotoğraf ve resimin üzerinden yürütülen sanatsallık tartışması da başka bir boyuta dönüşmüştür. Fotoğrafın bir güzel sanatlar alanı olup olmadığı tartışmalarına 1857 yılında Lady Eastlake net bir tutumla katılmıştır. Su'ya (2007: 225) göre Lady Eastlake, fotoğrafın makineye bağımlılığı nedeniyle özgür, sanatsal bir iradeyi yok ettiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte fotoğrafın

pratik amaçlar için kullanımı 'sanatın sanat için üretimi'ne ters düşmektedir. Ayrıca fotoğrafın seri üretime uygun doğası, sanat eserinin biricik olma ilkesine uymamaktadır. İşte bu nedenlerle birlikte fotoğrafın güzel sanatlar alanına dahil olması söz konusu değildir.

Fotoğrafla ilgili belirtilmesi gereken sorun sadece kopyalanabilirlik özelliği değildir. Fotoğrafın ilk örneği yani negatifinin de bir "an"ı olduğu gibi yansıtmış olmasındaki ontolojik sorundur. Fotoğrafı çekilenin birebir yansıtılması sanatsal bir imge oluşturma düşüncesine uzak bir anlayıştır.

Benjamin *'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'* ve *'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı'* isimli makalelerinde fotoğrafın sanatsal niteliğini tartışmıştır. Bu makalelerde Benjamin sanat eserinin aurasını kaybetmesinden rahatsızlık duyuyor gibi gözükse de sanat yapıtının çoğaltılma teknikleriyle kiteselleşebilme olanağını olumlu görmektedir.

Benjamin yalnızca çok sınırlı sayıda fotoğrafa varlık ya da hale hakkı tanımıştır. Bunlar da, fotoğrafın ticarileşmesinden önceki ilk on yılında çekilmiş fotoğraflardır... Benjamin bu fotoğraflardaki insanlarla ilgili olarak şöyle der: 'Bakma tarzlarıyla iç içe geçen, onlara bir tür doluluk ve güven veren bir ortam, bir hale kuşatıyordu çevrelerini.' Demek ki, bu fotoğraflardaki hale fotoğrafçının fotoğraftaki varlığında değildir; oysa resimdeki haleyi belirleyen, ressamın resmindeki belirgin varlığıdır. Fotoğraftaki hale daha çok fotoğrafı çekilen öznenin varlığındadır (Crimp'den aktaran Su, 2007).

Benjamin fotoğrafın sahip olduğu özgünlüğünün negatifinde olduğundan söz etmektedir. Fotoğrafın çekildiği anın biriciklik hali negatifinde olandır, yani bir fotoğrafın aurasından söz edilecekse negatifine bakmak gereklidir. Bu durumu şu şekile de özetlemek uygun olur: Bir fotoğrafın sanatsal bir auraya sahip olması orijinalinde, yani negatifinde mümkün olabilir. Bununla birlikte her fotoğrafın negatifi de bir auraya içkin değildir. Bir fotoğrafın aurası fotoğrafı

çekilen öznenin taşıdığı sanatsal aura durumuyla ilişkilidir. Eğer bu özne bir auraya sahipse, fotoğrafının ilk örneği de aura sahibi demektir.

Benjamin, kitlenin sanatla olan ilişkisini başka bir boyuta taşıyan bir diğer sanatsal olanağı sinema olarak nitelemektedir. Benjamin'e göre sinema, fotoğrafla benzer etkilere sahip bir sanat dalıdır. Sinemada fotoğraf kareleri hızla yanyana akmaktadır. Fotoğrafın ulaşım kolaylığı ve büyük kitleler üzerindeki etkisi sinema için de geçerlidir. Özellikle sesli sinemanın yaygınlaşmasıyla bu etki çok daha artmıştır. Benjamin'e (2009: 53) göre, bu etkinin temel nedeni fotoğrafın sesli sinema üzerindeki gizil bir güç olarak varlığıdır.

Benjamin'in ikili düşme biçimi sinema üzerine olan düşüncelerinde de kendini göstermektedir. Sinemadaki, tıpkı fotoğraftaki gibi olan aura kaybını belirtir, ancak kiteselleşme olanağını da olumlar. Benjamin sinemanın iletişim ve anlatım olanaklarının çok büyük olduğunu söylemektedir.

İnsan, ilk kez olarak -sinemanın doğurduğu sonuç budur- canlı kişiliğinin tümüyle, ama bu kişiliğin kendine özgü atmosferinden (Aura) vazgeçerek etkin olmak zorunluluğuyla karşılaşmaktadır. Çünkü söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve burada'lığına bağlıdır. Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi söz konusu değildir. Sahnede Macbeth'i saran atmosfer, canlı izleyici kitlesinin gözünde Macbeth'i oynayan oyuncuyu saran atmosferden ayrılamaz. Film stüdyosunda yapılan çekimin kendine özgü yanı ise, bu çekimin izleyicinin yerine aygıtı geçirmesidir. Bu durumda oyuncuyu saran atmosfer, onunla birlikte de canlandırılanı saran atmosfer zorunlu olarak ortadan kalkmaktadır (Benjamin, 2009: 64).

Oyuncunun aurasının yok olmasıyla birlikte sinema, izler çevresinin, oyuncusunun ve kullanılan çekim tekniklerinin içinde olduğu yeni bir aurayı yapılandırır. Tiyatroda oyuncu, bir sanatçı olarak sanatsal aurasını kendi kişiliğiyle yaratır. Sinemada ise arada kamera vardır. Kamera çekimleriyle elde edilen malzeme montajlanır, yani sinemada oyuncu kendi sanatsal edimini

dolaysızca sunamaz. Bununla birlikte tiyatrodaki oyuncu ile izleyici arasında kurulan karşılıklı ilişki de söz konusu değildir. İzleyici sinemada sadece makinenin aktarımıyla yapay bir özdeşlik kurar. “Görüntüsü ve görüntüsü ile temsil ettiği yaşam biçimi ile star, kitlelere sunulan bir meta konumundadır. Meta, daha önce de belirtildiği gibi, talebi de biçimlendirmektedir. Buradaki talep, izleyicinin istemesidir. İzleyici, starın görüntüsünü talep ederken, bir yandan da o görüntü gibi olmayı istemektedir” (Anlı, 2014: 27). Benjamin’e (2009: 65-66) göre, oyuncunun kendi içkin aurasının hiçbir önemi kalmamıştır. Sinema, oyuncunun aurasının zayıflamasıyla birlikte, karakteri stüdyonun dışında yapay bir şekilde oluşturma şansı bulmuştur. Sinemada anlatılmak istenen belli bir dolayım ve montaj tekniğiyle aktarılır. Makine aracılığıyla çekilenler parça malzemeler farklı montaj teknikleriyle bir araya getirilir. Filmin bu yanılsamacı doğası montaj sonucu olan ikinci doğadır. Makine aracılığıyla oluşturulan gerçeklik görünümü montaj sayesinde özgürleşmiş, teknik sayesinde sanatsal bir olanak kazanmıştır.

Benjamin (2009: 73), kameranın kullanımına dayalı bazı teknikler (devinim, iniş, çıkış, büyüyüp, küçülme, akışın hızlanması, yavaşlaması gibi...) sayesinde görsel-bilinçaltı uyarılarının kullanımının kitleler üzerindeki etkisinden söz etmiştir. Bu anlamda sinemanın kitlesel gücünden söz ederken, endüstri içinde geldiği noktayı da eleştirir. Sanat eseri alıcısıyla kurduğu ilişkide yoğunlaşma ve tam algıya gereksinim duymaktadır. Oysa özellikle Batı Avrupa sinema endüstrisi sinemanın kitleleri etkileme gücünden yararlanarak onlara oyalanacakları eğlenceye hizmet eden ya da şok etkisi yaratan ürünler vermektedir.

Sanat ve sanat eseri konusunda Benjamin’in açıkça anlatımları dışında dolaylı olarak sanat düşüncesini desteklediği bazı diğer kavramlar da

bulunmaktadır. Bu kavramları sadece Benjamin'in sanat üzerine düşünceleri ilişkilendirmek doğru değildir. Bununla birlikte, bu kavramların sanat hakkındaki düşüncelerine etkilerini ifade etmek, çalışmanın yapısı bakımından bir gerekliliktir. İşte bu kavramlardan ilke Benjamin'in 'an' düşüncesidir.

1.6. Flâneur

Benjamin'in sanat düşüncesini ele alırken söz edilmesi gereken önemli bir kavram da 'Flâneur'dür. Flâneur Fransızca 'avare gezinen, boş gezen, aylak adam' anlamındadır. Benjamin bu kavramdan "*19. Yüzyılın Başkenti Paris*" ve "*Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*" makalelerinde söz eder.

Flâneur, Paris sokaklarında, pasajlarında dolanan, gözlem yapan ve gördükleri karşısında derin düşünme halinde olan bir gezgindir. O, kalabalıklar içinde, fakat onlara yabancı kalmayı başarabilen bir gözlemcidir. Modern şehir yaşamının karmaşası ve kalabalıklığı Flâneur'ü korkutmaz, tam tesine o kendini kalabalıklar içinde evinde hisseder. Kendi geldiği sınıf yerine kalabalık içinde var olur, onlara sığınır. Bu anlamda kendi sınıfına da yabancılaşmış bireyi temsil eder. Hem ekonomik hem de politik kimliği belirsizdir.

Flâneur'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, boheme olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de boheme çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir (Benjamin, 2009: 99).

Kitleler sürekli tedirgin bir koşuşturmaca halindedir. Flâneur ise yetişeceği bir yeri ve zamanı sınırlı olmayan kişidir. Bu nedenle kalabalıkların tüketim

endüstrisi içindeki savruluşunun dışındadır. Aylak adam kimliğiyle endüstrinin bütün dayatmalarından kendini özgür kılabilmiş, olan biten hakkında derinlemesine düşünebilen bir gezgindir.

Flâneur kalabalık kitleler içindedir. Benjamin'e (2009: 98-99) göre, kitle bir peçedir. Bu peçenin arkasında kent fantazmagorik niteliğiyle Flâneur'ü seslendirir. Bu fantazmogoriler bazen bir pasaj, bazen bir içmekan, bazen de büyük mağazalar olarak görünüme gelir.

Flâneur de kalabalıklar gibi gözükür. O herkesi ve heryeri gözlemlerken kimse onu farketmez. Aylak ve avare görünümü de bir saklanma yoludur. "Flâneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan iş bölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder. 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flâneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi" (Benjamin, 2009: 148). Flâneur aynı zamanda inzivaya çekilmiş bir derviş de değildir. Onun derin düşünen mistik tavrı kitlelere dönüktür.

Bu anlık karşılaşmada, bir anlık göz göze gelişte, bakan ve bakılanın kalabalığın içinde kaybolmasından hemen önce yaşanan bu şokta, deneyimin yeni biçimini bulur Benjamin: Bu artık 'hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yokolmasına izin veren' hikâye anlatıcısının değil, güneşin ve yıldızların altında yürüyen şairin değil, gaz lambalarının ışığı altında amaçsız dolaşan aylağın Flâneur'ün deneyimidir. Bakılan nesnenin bakışımıza cevap vereceği beklentisini, yani aura'sını kaybetmiş bir çağın deneyimi. 'Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır,' diye yazacaktır, 'ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk' (Gürbilek, 2012: 41).

Modern hayat içinde yaşam öykülerini toplayan bir eskici, bir paçavracıdır. Dedektif ya da gazeteci gibi kalabalıkların arasına gizlenmiş ve tarihsel kimliğinden koparılmış düşsel imgelerin peşindedir. Alegorik nesnelerin

üzerindeki sis perdesini aralar ve parçalanmış olan içinde bütünü arar. “Dağarcıkları toplumun bilinçaltında bulunan deneyimlerin yeni ile karışması, ütopyanın doğumuna neden olur; bu ütopyanın izdüşümlerine ise kalıcı yapılardan geçici modalara değin, yaşamın binlerce olgusunda rastlanır” (Benjamin, 2009: 89-90).

Şehir labirentler gibidir. Geçmişin izleri buralarda saklıdır. Modern görünüşün altında parçalanmış yıkıntılar bulunmaktadır. Flâneur bu yıkıntılar arasından ancak tek tek parçaları kurtarabilmektedir.

Flâneur, sanatı kalabalıklardan ilham alarak algılar ve onu elitist bir konumdan bir yaşam deneyimine dönüştürür. Bu bakış açısıyla Benjamin ‘Modernizm’in temsilcisi’ olarak düşündüğü Baudelaire’ı ve onun şiirindeki metaforik anlatımını Flâneur’un sanatsal deneyimi olarak belirtir.

19. yy Paris’i Baudelaire’ın şiirine ilham olmuştur. Benjamin’e göre Baudelaire da bir Flâneur’dür. Baudelaire’ı şiirinde Paris, sadece bir kent değil, kendine yabancılaşmış bireyin alegorik simgesidir.

Benjamin ‘*Tarih Kavramı Üzerine*’ makalesinde söz ettiği tarih meleği ‘Angelus Novus’ benzetmesini teolojik bir söylemle ifade eder. Bu söylemi ile Marx’ın ‘Meta Fetişizmi’ kavramı arasındaki ilişkiyi de Baudelaire’ın şiirinde bulmaktadır.

Mollaer’e (2007: 252) göre Benjamin, Baudelaire’ın şiirinde çift anlamlı düşünce biçimine yakın bir bakış bulmaktadır. Ona göre Baudelaire’ın şiirinde aurayı modern yaşama karşı savunan bakış ile aura kaybını göze alıp, yaşamın karmaşıklığını dolaylımsızca ele alan Flâneur’ün deneyimi bir ardadır. Bu yönüyle Benjamin’e göre Baudelaire’ın şiirinin bir tarafı fetişizmi, bir tarafı da meleksiliği ifade etmektedir.

Benjamin'in sanat düşüncesi üzerinde dolaylı bir etkisi bulunan bir diğer kavramı da 'Paçavracı'dır. Melankolik bir anlatımla dile getirilen ve bir kurtuluş umudunun taşıyıcısı Paçavracı, Benjamin'e göre, geçmişin imgesini şimdiye taşıyan bir sanat alıcısının görünümüdür. Bu bağlamda onun sanat hakkındaki düşüncelerinin belirtilmesinde başka bir önemli kavram olarak belirlemektedir.

1.7. Paçavracı

Benjamin'e göre paçavracı, alegori ile koleksiyoncu kavramlarıyla bütünleşen bir anlatıdır. Asıl olarak bir toplayıcıdır. Topladıkları gözden düşmüş, eski, kırık, dökük hatta çöp niteliğindeki şeyler bile olabilmektedir. Paris sokaklarında çöpleri karıştırır. Onları ayıklar, tanzim eder, belki işe yararlılığını inceler. Biraraya getirdikleri, endüstrileşmiş modern toplum atıklarıdır. Bir çeşit koleksiyoncudur ve kullanım değerlerinin sona ermesi nedeniyle atılmış, kırılmış ya da yıpranmış olanı toplamaktadır. Aslında bu artık metaların taşıyıcısı olduğu alegorik imgelerin tarihsel tanıklıklarını Benjamin'in paçavracısı. Tıpkı bir sanatçı gibi birbiriyle alakasız bu nesnelere bir araya getirir, geri dönüştürür ya da montaj yapar.

Paçavracı, bir sanatçı gibi, nesnelere geri dönüştürmek üzere toplamaktadır. Amacı, bu nesnelere ait yaşam deneyimini günyüzüne çıkarmaktır. Bu şekilde bir 'an' için geçmiş ve gelecek birbirleriyle ilişkilenebilecektir.

Benjamin'in küçük ve gözden düşmüş nesnelere ilgisi bulunmaktadır. Bu küçük, eskimiş ya da kenara atılmış olana büyük ilgisinde, geçmişi şimdide canlandırmak ya da şimdiden daha çok önemsemek gibi bir amaç yoktur:

Benjamin'in modernist tutumu da burada ortaya çıkar. Moderniteyi hem yargılayabilmiş hem de onun içindeki -bugünden daha iyi bir dünya kurulabilmesi için bellekte tutulması geren- yabancılaşmamış tarih öncesi yaşam formunun günümüzde farkına varılmasına özen göstermiştir. Eski olanı saklayan kişi, farkında olmasa da tarihi değiştirici bir işlev yüklenir (Oskay'dan aktaran Avcı, 2015).

Arendt'e (1969: 12) göre, Benjamin birşeyin basit ya da paradoksal görünümünü her zaman hayret verici bulmuştur. Onun düşüncelerinde paradoks olarak görünen ne varsa, işte o gerçek görünümüdür. Benjamin gerçekliği paçavralar aracılığıyla, bir bütün olarak kavramak istemektedir, yanıtıpkı koleksiyoncuda olduğu gibi, kullanım değeri bakımından ötelenmiş olan metanın görünümünde gizli, arkaik imgelerinin peşine düşmektedir. İmgelerin tarihselliğiyle şimdi ve sonrası arasında düşsel bir bağlantı kurmaktadır.

Baudelaire'in şiirlerinde alegorik bir anlatımla hayatın içinde olana yönelmesi de tamda böyle bir 'paçavracı'nın görünümüdür. Benjamin, Baudelaire'in şiirlerindeki tavrını Flâneur'da, Koleksiyoncu'da, Paçavracı'da ve Hikâye Anlatıcısı'nda benzer şekilde ifade etmiştir. Modern yaşamda yitip gidene bir melankolik bakıştır bu. Ancak bu melankoli Baudelaire'in şiirlerinde, eski, yitik değersiz olana bir ağıt niteliğinde değildir. Eskicinin eskileri toplayıp sanayi toplumunda geri dönüştürmesine benzer bir durumu ifade eder. Topladıkları yaşama dair an'lar ya da deneyimlerdir. Baudelaire'in şiirleri, modern yaşamın dışladığının, kenara attığının şiiridir. Baudelaire, bir paçavracı gibi yıkıntıların içindeki gerçek kahramanların izlerinin peşindedir. Onun kahramanları tutunamayan ve ötekileşmiş olanlardır. Bu sebeble modernitenin içinde kendi toplumsallığına yabancılaşmış bireyin, yine de modernist bir anlatımıdır.

Benjaminin melankolik ve nostaljik tutumunu devam ettirdiği bir diğer kavramda 'Koleksiyoncu'dur. Onun düşünsel dünyasında, Paçavracı gibi, Koleksiyoncu da, nesnelerin kullanım değerlerinin ötesindeki diyalektik imgelerini açığa çıkarmak isteyen birer aracıyı ifade etmektedir.

1.8. Koleksiyoncu

Benjamin'in koleksiyoncu tanımı, tıpkı Flâneur'de olduğu gibi, geçmişin şimdi ile ilişkilendirildiği bir düşünceyi belirtmektedir. Nesnelere yararlılık ya da gerçek kullanım değerlerinin dışında kurulan ilişki aslında diyalektik imgenin arayışıdır. Bu imge, nesnenin unutulmuşluğunun arkasında saklı olanın görünümüdür. Bu görünüm sayesinde geçmiş ya da uzakta kalanın, şimdide varolabilmesidir.

Bu tarihsel ve kolektif saptama sürecinde toplama eylemi, belli bir rol oynar.

Toplama (koleksiyonculuk), pratik anımsamanın bir biçimidir ve "olmuş olan"ın derinliklerine somut inişin ('yakın'a somut inişin) en özlü yansımalarındandır (Benjamin, 2009: 266).

Benjamin *'Pasajlar'* ve *'Son Bakışta Aşk'* kitaplarındaki makalelerinde tarihe tanıklık etmiş nesnelere antikalarda bulmaktadır. Bu antika nesnelerin taşıdığı imgeler geçmiş ve şimdi arasında diyalektik bir ilişki kurar. Şimdide işlevsel hiçbir önemi kalmamış nesnenin aurasının bir 'an'da parlaması hakikatin açığa çıkmasını sağlayacaktır. "Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlananı veren bir resim olarak yakalanabilir... Geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez" (Benjamin, 2012: 41). Tıpkı tarih düşüncesinde olduğu gibi, geçmiş ve geleceğin ilişkisi bir "an" içinde

oluşacaktır. Benjamine (2012: 41) göre 'an'da parıldayan nesneyi yığınlar arasında bulup, çıkaran koleksiyoncunun çabası devrimci bir tutumdur. Koleksiyoncu nesnelere kullanım amaçlarının dışında kendi doğalarındaki özelliklerinden dolayı değer verir. Unutulmaya yüz tutmuş olanın kurtarıcı-devrimci gücü koleksiyoncunun motivasyon nedenidir. Bu noktada Benjamin'deki iki taraflı bir bakış yine kendini ortaya koymuştur. Bir taraftan tarihe tanıklık etmiş olan nesnenin yaşam deneyiminden gelen dönüştürücü gücü, diğer taraftan tarihsel nesnenin gelenekle bağının koparılması, yani kullanım değerlerinin esaretinden kurtulması söz konusudur. Koleksiyoncunun tutumu anarşist ve yıkıcı bir hale dönüşmektedir. Böylece koleksiyoncu nesnenin tüketim endüstrisi içinde metalaşmasının önüne geçmiş olmakta ve nesneye içkin olan hakikat unsurunu, yani aurasını tekrar canlandırmaktadır.

Nesneler üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur. Koleksiyoncu yalnızca uzak ya da artık geçmişe karışmış bir dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı da düşleyen insandır; insanlar, günlük yaşamlarının dünyasında olduğu gibi, düşlenen dünyada da gereksindikleriyle donatılmış olmaktan uzaktırlar, ama nesnelere açısından da yararlılık niteliğini taşımak diye bir yükümlülük, söz konusu değildir (Benjamin, 2009: 97-98).

Oskay' a (2015: 39) göre koleksiyoncu, nesnelere pazar içindeki alım-satım değeri yerine hakikilik, yani biriciklik değeriyle ele alır. Nesnenin fetiş ya da geçmişteki kullanım niteliği geri de bıkılmıştır. Kült niteliğiyle bağları kopmuş nesne, laik bir kimlik kazanmıştır. Böylece geçmişin diyalektik imgesi, kendini şimdide yeniden yapılandırmış olacaktır.

Benjamin düşünsel anlatımlarında modern yaşama ve kitle kültürünün alışkanlıklarına yabancılaşmış bireylere yer vermektedir. Bu bireyler üzerinden söz ettiği kavramları betimlenmiştir. 'Hikâye Anlatıcısı' da tam da böyle bir bireyi

imlemektedir. Hikâye Anlatıcısı modern zamanların enformasyon dili karşısında, yaşam deneyimini ortaya koyan bireyin anlatımıdır. Bu aşamada çalışmanın bütünlüğü gereği, Hikâye Anlatıcısı kavramı da Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerini belirtmek üzere açıklanacaktır.

1.9. Hikâye Anlatıcısı

'Hikâye Anlatıcısı' Benjamin'in kavramsal dünyasında Flâneur, Koleksiyoncu ve Paçavracı gibi önem taşımaktadır. Bu kavramı makalelerinin toplandığı kitaplardan biri olan '*Son Bakışta Aşk*'da yer alan '*Hikâye Anlatıcısı*' makalesinde karşılaşıyoruz.

Benjamin Hikâye Anlatıcısı tanımını bellek, hatıra, hatırlatma, deneyim, anımsama ve hafıza gibi yan tanımlarla desteklemiştir.³ Hikâye anlatmak eski bir iletişim biçimidir. Geçmiş ya da yaşanmış bitmiş olanı anlatıcının kendi bakış açısıyla aktarmasıdır. Aktarım iki temel prensibe dayanır: Bunlardan ilki anlatıcının kendi deneyimi, bir diğeri toplumsal hatıra (bellek) aktarımıdır. Anlatıcının ister kendi deneyimine, isterse duyduğu ya da bildiği birşeyin aktarımına dayalı olan hikâyesine kendince bir katkı yapması önemlidir. Anlatılan düz bir bilgi aktarımı değil, bir deneyimin hikâyesidir. Bu nedenle Hikâye Anlatıcısı bir sanatçı gibi anlatısını şekillendirir, onu bir sanat eserine dönüştürür. Hikâyenin özünde olan gizil pırıltıyı ağızdan ağıza taşır.

³ Gürbilek, Benjamin'in '*Son Bakışta Aşk*' kitabında geçen tanımları Türkçe'ye çevirirken kullandığı kelimeler için, dipnot olarak şöyle bir ifade kullanmıştır: "Benjamin bu paragrafta sırasıyla *Erinnerung*, *Gedachtnis* ve *Eingedenken* kavramlarını kullanıyor. Burada destanın kuşatıcı, parçalanmamış hafızasını, roman ve hikâye anlatıcılığının ortak kökenini belirten *Erinnerung*'u 'hatıra' sözcüğüyle karşıladık, *Gedachtnis*'i geniş ya da esnek bir anlamda kullanıldığında "hafıza", hikâye sanatının dağınık, kısa ömürlü hafızası kastedildiğinde 'anımsama' olarak karşıladık. Romanın ebedileştiren hafızasını belirten *Eingedenken* için ise "hatırlama" sözcüğünü kullandık" (Gürbilek, *Son Bakışta Aşk*, s:100).

Benjamin'e (2012: 84) göre hikâye anlatıcılığı, tekrar ve hafızaya dayalı bir sanat olmuştur. Hikâyenin anlatım ritmine dinleyicinin kendini kaptırması bu tekrar sürecine dahil olması demektir.

Benjamin'e (2012: 78) göre, iki tip hikâye anlatıcısı vardır: Bunlardan ilki kendi evinden uzakta yeni hikâyeler peşinde olan, ikincisi kendi yerel kültürünün aktarıcısı olan anlatıcıdır. Benjamin bu iki tür hikâye anlatıcısına yerleşik çiftçiye ve ticaret yapan denizciye örnek gösterir. Bu noktada sokaklarda gezinen ve modern hayatı gözlemleyen Flâneur ile gezgin Hikâye Anlatıcısı'nın tutumları arasında bağlantı kurmak da mümkündür.

Geçmiş imgesi uçucudur: Hikâye Anlatıcısı da tıpkı koleksiyoncu gibi, geçmiş ile şimdi arasındaki bağın kurucu unsurlarındandır. O, yaşam deneyimini ağızdan ağıza, nesilden nesile aktaran bir zanaatkârı ifade etmektedir. "İyi bir hikâye anlatıcısı her zaman halktan, özellikle de zanaatkârlar tabakasından beslenir" (Benjamin, 2012: 105). Deneyim, Hikâye Anlatıcısı'nın esinlendiği kaynaktır. Hiçbir şeyin engel olamadığı kolektif deneyimi paylaşır. Hayatın içinden, pratik konularla ilgilidir. Bu konular üzerinden dinleyicisine ya da okuyucusuna akıl verir.

Benjamin Hikâye Anlatıcısı'nda nostaljik bir anlatım içindedir. Ona göre anlatıcı geçmişle şimdi arasında bağ kurabilen, hikâyesindeki sanatsal aurayı başka bir zaman dilimine taşıyabilen kişidir. Benjamin'e göre Hikâye Anlatıcısı'nın bu anlatım dilindeki en önemli aracı 'Hatıra'dır:

Hatıra (Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur.

Geniş anlamıyla destan sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan ögesidir ve bu sanatın özel türlerini kuşatır. Bunların başında hikâye anlatıcılığı gelir. Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir

hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan ögesi, destansı hafızası (Gedachtnis) budur. Ama bunun karşısında, yine dar anlamıyla Esin Perisi'nden kaynaklanan bir başka ilke düşünölmelidir. Bu ilke, ilk biçimiyle romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan yanı olarak, hikâyenin aynı yerden kaynaklanan ögesinden ayrışmamış biçimde destanda saklıdır. Belki bu bazen destanlarda sezilebilir, özellikle Homeros'un destanlarındaki kutlama bölümlerinde, destanın hemen başında Esin Perisi'ne yakarış anlarında. İşte bu pasajlarda kendini duyuran, hikâye anlatıcısının kısa ömürlü hafızasından farklı olarak, romancının ebedileştiren hafızasıdır. İlki, birçok dağınık olaya adanmıştır; İkincisi ise tek bir kahramana, tek bir serüvene, tek bir çarpışmaya. Başka bir deyişle, romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan hatırlaması (Eingedenken) bunun hikâyedeki karşılığına, yani anımsamalara yer açar; destanın parçalanmasıyla birlikte, bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yokolmuştur (Benjamin, 2012: 90).

Hikâye anlatımı romanda kullanılan dil gibi düşünölmemelidir. Benjamin'e (2012: 90) göre, kaynağının sözlü edebiyata dayanmamasından dolayı roman bütün düz yazı türlerinden farklıdır. Yazarının o anda kurgulayıp, yazdığı ve tamamladığı bir türdür. Oysa sözlü anlatımın yapısı gereği hikâye anlatımı değişip, gelişmeye uygundur. Özsel parıltısını sürekli korumaya dönüktür. "Bu onu en çok da hikâye anlatıcılığından ayırır. Anlatıcı hikâyesini deneyimden çekip alır, kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan ve o da bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirir. Romancı ise kendini tecrit etmiştir" (Benjamin, 2012: 90). Romanın kendisi bir materyale, yani kitaba sıkışıp kalmıştır; ancak hikâye, anlatanın dilinde özgür bir konumdadır.

Benjamin'e (2012: 91) göre, Hikâye Anlatıcılığı'nı roman kadar krize sokan bir başka iletişim biçimi de 'enformasyon'dur. Enformasyon düz bilgi aktarımı olarak özetlenebilir. Kendisinin doğru ve anlaşılır olduğu iddia eder, hatta dayatır.

Artık uzaklardan gelen bilgi değil, bizi en yakında olup bitene ulaştıran enformasyon kabul görüyor. Bir zamanlar uzakların bilgisi -ister yabancı ülkelerle ilgili mekânsal bir bilgi, ister geleneğe dair zamansal bir bilgi olsun- doğruluğu denetlenemese de onu geçerli kılan bir yetkiye sahipti (Benjamin, 2012: 82).

Enformasyon en çok yeni olduğunda değerlidir ve sadece o an yaşar. Oysa hikâye devamlılık içerir. Bazen kendini saklar, fakat yeri geldiğinde ortaya çıkabilir. Hikâye anlatıcılığı düz bir bilgi aktarımı, yani enformasyon değildir. Benjamin'e (2012: 94) göre, Hikâye Anlatıcısı enformasyon gibi bir konunun özünü aktarmaya çalışmaz. Hikâye, anlatıcının hayatına gömülür, sonra oradan farklılaşarak tekrar çıkar.

Benjamin'e (2012: 41) göre, 1900'lerin başından itibaren enformasyon ağı hızla genişlemeye başlamıştır. Bu hikâye anlatıcılığı için olumsuz bir durumdur. "Her yeni günle birlikte yer küreyle ilgili haberler alıyoruz, ama artık dikkate değer hikâyelerimiz pek yok. Bu böyle, çünkü artık bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşıyor. Başka bir deyişle, günümüzde olup bitenler hikâye anlatıcılığının değil enformasyonun işine yarıyor" (Benjamin, 2012: 82). Hikâye anlatıcılığının gerilemesini Benjamin dolaysız bilgi aktarımına dayalı enformasyonun teknolojiyle birlikte iletişim gücünün büyümesine bağlamaktadır. Gazete, bu iletişim ağına verilebilecek en doğru örnektir. Gazetenin kısa haberler biçimindeki aktarımında olduğu gibi, bu şekilde bir düz anlatım yolu Hikâye Anlatıcısı'nın dayanağı olan yaşam deneyiminin ve belleğin yitirilmesi anlamı taşımaktadır. Modern yaşamda hikâye anlatıcılığının bir hükmü kalmamıştır.

Deneyim değer kaybetti. Üstelik daha da kaybedeceğe, dipsiz bir uçuruma düşeceğe benziyor... Deneyim hiçbir zaman, stratejik deneyimin siper savaşı, iktisadi deneyimin enflasyon, bedensel deneyimin mekanik savaş, ahlaki deneyimin iktidar sahipleri tarafından boşa çıkarıldığı bu dönemdeki kadar yalanlanmamıştı (Benjamin, 2012: 86-87).

Benjamin belleğe, tarihsel ve toplumsal bir anlam yüklemektedir. Hatırlama kişisel ve toplumsal belleğe atfedilen bir kavramdır. Bu kavram farklı zaman dilimlerinde yaşanan deneyimin (hatıranın) kuşaktan kuşağa aktarılma yoludur. Bu yolun yitilmesi Hikâye Anlatıcısı'nın iletişim biçiminin ortadan kalkması anlamı taşımaktadır: "İnsanların deneyimlerini paylaşma yeteneği, bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zinciri, bunun üzerinde yükseldiği hafıza, geçmişin ve uzakların bilgisine dayanan bilgelik ortadan kalkmıştır" (Gürbilek, 2012: 27). Benjamin 'geçmişin ve uzakların bilgisi' olarak ifade ettiği bu belleğin yitiminin hikâye anlatıcılığının da sonunu getirdiğini ifade etmektedir. Yitip gitmekte olan bu uğraşın en iyi örneklerinden biri Rus hikâye anlatıcısı Nikolay Leskov'dur. Benjamin '*Hikâye Anlatıcısı (Der Erzähler)*' makalesini Leskov üzerine yazmıştır.

Nikolay Leskov uzun yıllar işi nedeniyle bütün Rusya'yı dolaşmış ve hikâyeler toplamıştır. Bu yolculuklar da elde ettiği deneyimi hikâyeleştiren Leskov'un Benjamin'e (2012: 79) göre, uzak yerlerde ve farklı zamanlarda kendini evinde gibi hissedebilmektedir. Bir zanaatçı gibi hikâyesini gerçek yaşam deneyimlerinden yola çıkarak ele alır. Bununla birlikte hikâyesini anlatım biçimine ilahi mi yoksa doğal bir tarihsellik mi yön vermekte anlaması zordur. Benjamin'e (2012: 82) göre, kesin olan şudur ki, Leskov'un anlatımı gerçek tarihsel kategorilerin dışındadır. Leskov enformasyondan uzak anlatımında bir ustadır. Bütün ayrıntıları kendi anlatımının psikolojik bağlarını dayatmaksızın ifade eder. Olayların bağlamını kurmak okuyucuya kalmıştır.

Benjamin söz edeceği kavramları toplumsal yaşantı içindeki bazı bireyler üzerinden anlatmaktadır. Flâneur, Paçavracı, Koleksiyoncu ve Hikâye Anlatıcısı işte söz edilen bu anlatım dilinin baş kahramanlarıdır. Bununla birlikte, Benjamin'in kavramları dolaysızca ifade ettiği bir anlatım biçimi de söz

konusudur. İşte bu anlatım biçimi bağlamda ele aldıkları ise 'Alegori' ve 'Fantazmagori' kavramlarıdır.

1.10. Alegori

Benjamin'in 'Alegori' hakkındaki düşünceleri '*Alman Barok Draması*' makalesinde ve '*Alman Trajik Dramasının Kökeni*' kitabında temellenir. Alegori modern dünyanın parçalanmışlığının bir göstergesidir. Görünür olanın bu parçalı hali hakikatin taşıyıcısıdır. Bir bütün olarak anlaşılacak olanlar fragmanlar halinde görünüme gelir. Benjamin'e göre, "Şeyler dünyasında harabeler ne ise, düşünceler dünyasında da alegoriler, odur" (Benjamin, 2003: 177). Modern dünya ve kültürün kendisi parçalanmış ve saçılmış bir haldedir. Bu dünyada ancak harabe olmuş olanın parçalarına ulaşmak mümkündür. Alegori de böyle parçalanmış bir dünyanın ifadesidir. Parçalanmış dünyaya ait nesnelere Alegori'yle yeniden yapılanma olanağı kazanır. Dağılmış, savrulmuş her bir yaşam deneyimi cisimleşerek alegorik nesnelere dönüşür.

Alegorik nesnelere bir tarihselliğin taşıyıcısıdır. Benjamin'in '*Tarih Kavramı Üzerine*'de söz ettiği "an"ın, nedenselliği aşan, tüm bir sürece içkin olması durumu alegorik nesne için de geçerlidir: "Alegori sayesinde tekil 'kurtulmuş' olur. Monadik çoğulculukta veya daha net bir anlamda sembolik çeşitlilikte potansiyelini, fikirlerin simgesi, ikonu, amblemi olarak kendi potansiyelini tam anlamıyla gerçekleştirir" (Benjamin, 2003: 23).

Benjamin'e göre, Baudelaire'ın şiirlerinde alegorik anlatım temeldedir. Şehir yaşantısı içinde kalabalıklar içinde kaybolmuş, ötelenmiş ve değeri bilinmemiş tek tek nesnelere bir deneyim kaynağı olarak vucut bulur. Baudelaire'ın şiirlerinde şehrin bu yitilmiş nesnelere sıklıkla söz eder. Benjamin'e göre Baudelaire, şiir

aracılığıyla metanın kullanım amacına yabancılaşmış gerçek değerine ve imgesine gönderme yapar:

Alegorik bakış açısı, her zaman değerlerinden yoksun kılınmış bir görüngüler dünyasını temel alır. Malın içerdiği bir değersizleştirme, başka deyişle nesnelere dünyasının değerden yoksun kılınması, Baudelaire'deki alegorik yönelimin temelini oluşturur. Fahişenin, malın cisimleşmiş biçimi olarak Baudelaire'in şiirinde odak noktası niteliğinde bir yeri vardır. Bir başka yanıyla da fahişe, insanlaşmış alegoridir. Modanın fahişeyi donattığı aksesuar, fahişenin kendisinin taşıdığı amblemlerdir. Amblem'in, alegorinin hakikilik damgası olması gibi, fetiş de malın hakikilik damgasıdır. Ruhunu yitirmiş, ama hâlâ zevkin hizmetindeki bedende alegoriyle mal, birbirleriyle nikâh kıyarlar (Benjamin, 2009: 274).

1.11. Fantazmagori

'Fantazmagori', Benjamin'in düşünceleri içinde kitle kültürü bağlamında ve meta fetişizmi kavramıyla ele alınabilecek bir kavramdır.

Tiedemann'a (2009: 23) göre, Benjamin'in fantazmagori olarak ifade ettiği kavram Marx'ın metanın fetiş karakteriyle aynı şeydir. Nesnelere toplumsal yapı içinde fantazmagorik görünümü burjuva ekonomisinin zorunlu yanlışı bilincidir. Benjamin ise fantazmagorik nesnenin ideolojik konumundan çok, yüzeysel ve dışsal görünümüyle ilgilenmektedir. Bu nesnelere dolaylı varoluşları, yüzeysel görünüşlerinde bir parıltı barındırmaktadır ve bu parıltı idealist güzellik ile metanın fetiş yapısı birarada bulunmaktadır. Fantazmagoriler 20.yy'ın idealleridir. Toplumsal anlamdaki üretim-tüketim ilişkilerinin eksik yanlarını düzenler ve yüceltir. Bu yüceltme malın pazardaki alım-satım değerini önemsemek demektir. Oysa koleksiyoncu bir nesneyi mal değerinden ayırarak yüceltir.

Benjamin, Marx'ın burjuva kültürünün yanlış bilincinin ürünü olarak üretilmiş tüketim metalarına yaklaşımı, Marx'ın kendisinden ve onu takip eden kuramcılardan farklıdır. Bu bağlamda Benjamin, Frankfurt Okulu üyelerinden de farklı düşünmektedir. Onun kültür endüstrisine ait ürünlere yaklaşımı zorunlu bir ideolojiden çok, metanın kültür içindeki görünümüdür. Benjamin'e göre, kültür endüstrisi içindeki ürünlerin fantazmogorik dünyasına iki yönden bakmak mümkündür. Bu ikili bakışın bir yüzü meleksi iken, diğer yüzü metanın fetiş özelliğine yönelmiştir. "Başka bir deyişle, alegorik bakış, 'değerlerinden yoksun kılınmış bir görüngüler dünyasını temel alır' ve fakat fetişe karşılık gelen bu dünyanın yanı başında, kolektif belleği ve 'düşler dünyasının kalıntılarını' saklı tutan ve gelecek çağları vaat eden bir dünyayı da barındırır" (Mollaer, 2007: 242).

20. yy'ın başında peşpeşe yaşanan iki büyük savaşın yarattığı kargaşa modern dünyada saçılmış bir toplumsal bilinç biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Deneyim yerini tek tek nesnelere görünümüne gelen illüzyonlara, büyümlü görüngülere ve fantazyalara bırakmıştır. Modern insan için bu fantazmagoriler gerçeklikten kaçış ve kendilerini meşgul etme amacını üstlenmiştir. Bu nedenle daha önce hiç olmadığı kadar çok düşsel olana sığınmışlardır.

Benjamin'e (2009: 104) göre, 19. yy ile birlikte yaratma biçimleri sanattan bağımsız bir hal almıştır. Mimari, fotoğraf, gazete yazısı gibi alanlardaki değişimler, üretimlerin pazar içinde tüketim metası haline gelmesini sağlamak üzeredir. Pasajlar, içmekânlar, sergi salonları ve panoramalar böyle bir üretim biçimine karşı, düşler dünyasına ait kalıntılardır.

Tiedemann'a (2009: 29) göre Benjamin, geçmişe ait yaşam deneyimlerinin düşsel görüntüleriyle kolektif bilinçaltı ve sınıfsız toplumun öğelerini birlikte ele

almıştır. Bu görüntülerin diyalektik yapısı, kolektif bilinçaltındaki toplumsal deneyimi 'yeni' ile ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda Benjamin'in 'yeni'ye diyalektik bir yöntemle yaklaştığını söylemek mümkündür. Fantazmogorinin illüzyondolu aldatici görünümünü överken, onu bir tarihsel bir bağlamda ele almış, diyalektik imgeye dönüştürmek istemiştir.

Yeni, malın kullanım değerinden bağımsız bir niteliktir. Yeni, toplumsal bilinçaltının yarattığı görüntülerin onsuz olamayacakları dış görünüşün kaynağıdır. Yeni, yanlış bilincin, yorulmak bilmez acentalığını modanın yaptığı yanlış bilincin özüdür. Yeninin bu görüntüsü, tıpkı bir aynanın başka bir aynadan yansması gibi, hep aynı kalan'ın ışığında yalnızca kendi kendini yansıtır. Bu yansıtmanın ürünü, içersinde burjuva sınıfının kendi yanlış bilincinin tadını çıkardığı 'kültür tarihi'nin fantazmagorisidir. Görevi konusunda kuşku beslemeye başlayan ve 'inseparable de l'utilite' (yararlı olmaktan ayrılamaz) olmaktan çıkan (Baudelaire) sanat, yeni'yi en yüksek değer kılmak zorundadır. Snob, sanatın arbiter novarum rerum'u (yenilikler konusunda hakemi) olur. Dandy moda için ne ise, snob da sanat için odur (Benjamin, 2009: 100).

Benjamin'e (2009: 96-100) göre, 19. yy Paris'i lüksün ve modanın başkentidir. Paris gibi dünyadaki fuarı da meta fetişizminin hac yerleridir. Bu yerlerde bir üretim kullanım değerinden çok lüks ve modanın fantazmagorik dünyasına hizmet eder. Eğlence endüstrisi de bu fantazmagorik dünyadaki metalara alıcıları çekmekle yükümlüdür. Moda fetiş ürünün hangi amaçla kullanılacağını belirler. Anorganik olanla canlı beden arasındaki fetişist ilişki modanın temel amacıdır. Pasajlar ise fetişist ilişkinin yuvasıdır. Pasajlardaki bu fantazmagorik görünümle birlikte artık sanat, tüccarın hizmetindedir.

3. BÖLÜM: SONUÇ

ADORNO VE BENJAMİN'İN SANAT VE SANAT ESERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Adorno ile Benjamin'in sanat ve sanat eseri üzerine düşünceleri arasında en temel karşıtlık sanat eserinin teknik olarak yeniden üretilebilirliği üzerinedir. Yeniden üretilme imkanlarıyla bir çeşit kopya olan ürünün sanatsal değerinin ne olduğu tartışmanın bir boyutuysen, bu ürünün ne amaçla tekrar üretildiği ya da neye hizmet ettiği konusu da bir başka boyuttur. Bu konular çerçevesinde Adorno ve Benjamin bazı temel ayrımlara düşmüştür.

Adorno'ya göre yeniden, tekrardan ya da seri olarak üretilen yapıtın sanatsal değerindengeriye birşeyi kalmamaktadır. Üretim ticari bir unsur haline dönüşmüştür. Yapıt, endüstri içinde talep ve arzu edilir bir fetiş ürünü haline gelmiştir. Yeniden üretilmiş bir ürünün hakikatle ilişkisi kopmuştur. O artık tüketim endüstrisi içinde 'şeyleşmiş' bir metadır. Tarihsel ve toplumsal herhangi bir şeye içkin olması mümkün değildir. Sadece bir ideolojinin ya da tüketim endüstrisinin ajitasyon ya da propaganda aracıdır. Özellikle fotoğraf ve film endüstrisinin sanatsal değer olarak kabul edilir bir tarafı yoktur. Bu ürünler bir yanlış bilincin ve gerilemenin göstergesidir.

Benjamin, Adorno ile benzer şekilde, bir yapıtın yeniden üretilmesi ya da çoğaltılmasıyla birlikte orjinal ürün karşısında aura kaybına uğradığını ve gelenekle olan bağlarının koptuğunu düşünmektedir. Bununla birlikte Benjamin bu durumu sadece bir gerileme olarak ifade etmek istemez. Ona göre teknolojik gelişmelerle birlikte sanat toplumsal olarak kendine yeni iletişim olanakları bulmuştur. Yeniden üretimin sanatın sergilenme ve büyük kitlelere ulaşma imkanını arttırdığını belirtmektedir. Benjamin'e göre bu gerçekten önemli bir

konudur. Yeni sanat büyük kitleleri etkilemekte, özellikle sinema kitleler üzerinde değiştirici ve dönüştürücü bir rol oynamaktadır.

Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir. Bu arada ilerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan zevkin bu tutum içersinde uzmanca bir değerlendirmeye dolaysız ve yoğun birilişki kurmasıdır. Böyle bir ilişki, önemli toplumsal bir göstergedir. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitlesi içersinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi-, bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi, hiçbir eleştiri yneltilmeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir. Sinemada ise izleyicinin eleştirel tutumu ile tat alan tutum birbiriyle örtüşür (Benjamin, 2009: 69-70).

Benjamin'e göre Faşizm tekrardan üretilbilir ya da çoğaltılabilir olan ürünü, tam da Adorno'nun söz ettiği gibi, propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Bu aracın kitleler üzerindeki etkisi açıktır. Kitle iletişim araçları kullanılarak faşit propaganda estetize edilmektedir. Benjamin'e göre sanatın bu kitlesel gücünü görmemek yanlış olur. Bu bağlamda Benjamin, 'savaşın estetize edilmesi' olarak söylenebilecek faşist olguya karşı, sanatın toplumcu yönde siyasallaştırılması gerekliliğinden söz etmektedir (1969: 244).

'Fiat ars, pereat mundus' (sanat olsun, isterse dünya batsın) diyen faşizm, tekniğin değişime uğrattığı, duyuşal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi, savaştan bekler. Bu, herhalde tam anlamıyla sanat sanat iindirin gerçekleşmesi olmaktadır. Bir zamanlar Homeros'ta, Olympos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan İnsanlık, Şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, İşte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir (Benjamin, 2009: 79).

Benjamin'e göre sanat eserinin görünümü ile onda içkin olan bulunan arasında dolaysız bir ilişki söz konusudur. Sanat eserinin tarihsel varoluşu görünümünde dile gelmektedir. Üstyapı ile altyapı arasında var olan bu alegorik bağ aslında diyalektik bir ilişkidir. Bu nedenle lüks, moda gibi endüstriyel unsurlar Benjamin'e göre öylece kenara atılabilecek şeyler değildir. Oysa Adorno'ya göre sanat eserinin tinsel varlığı ile görünümü arasındaki böyle bir dolaylılık kabul edilemez. Benjamin altyapı üstyapı ilişkisini uzun dolaylımlarla oluşturmak yerine metaforlarla ifade etmiştir. Ona göre üstyapı metaforlar topluluğudur. Adorno ve Horkheimer'in eleştirilerine rağmen Benjamin, bu metaforik anlatım dilinde bilinçli bir şekilde ısrarcı olmuştur.

Benjamin'in Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'yle (Frankfurt Okulu'nun kurumsal kimliğiyle) olan ilişkisinde Adorno önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Enstitü'nün Amerika yıllarında Benjamin iletişimini Adorno üzerinden kurmuştur. Bazı makalelerinin taslaklarını Enstitü'nün dergisi olan '*Zeitschrift für Sozialforschung*'da (Sosyal Araştırmalar Dergisi'nde) yayınlamak için Adorno'ya göndermiştir. Adorno, Benjamin'in makalelerine eleştirel bir tutumla yaklaşmış, hatta bazı makalelerinin olduğu şekliyle yayınlanamayacağını belirtmiştir. Enstitü Benjamin'i sürekli olarak teolojik anlatımdan seküler bir ifade biçimine dönmesi gerektiği konusunda uyarılmış, makalelerinde değişiklikler yapmasını istemiştir. Benjamin'in ani ölümünden sonraki süreçte ise Adorno ve Enstitü'nün Benjamin'e karşı tavrı değişmiş, onun düşüncelerindeki özgün bakış açısını anlamaya dönük tutum sergilemişlerdir. Adorno sonraki çalışmalarında da sıklıkla Benjamin'in teolojik ve materyalist öğeleri birleştirmesindeki özgünlüğünden söz etmiştir:

Benjamin'in felsefesinin zarif karşı konulmazlığı, felsefesinin kasıtlı hamlığıyla başa baş gider. Karşı konulmaz oluşu, ne Benjamin'in kendisine hiç yabancı olmayan büyümlü etkiden kaynaklanmaktadır, ne de öznenin söz konusu durumlarda çaresiz

sonu olan 'nesnellikten' Karşı konulmazlığı daha çok, normal şartlarda aklın kendi bölünmüşlüğünden ötürü sanata terk ettiği, ama teoriye dönüştürüldüğünde hayal olmaktan çıkıp benzersiz bir değere, mutluluk vaadine yönelişinden kaynaklanıyordu (Adorno, 2017: 11).

Adorno ile Benjamin'in sanat hakkındaki düşüncelerinde sıklıkla kullandıkları iki kavram 'Yeni' ve 'Gelenek' dir. Bu iki kavramla ilgili, en genel anlamı ile, benzer şeyler söylemektedirler. Her iki düşünür için 'Yeni' bir sanat anlayışının olanağı olumlanırken, 'gelenek' yeni sanat düşüncesi için geride bırakılması gereken bir kavramı ifade etmektedir. Bununla birlikte bu iki kavrama yüklenen anlamlara ayrıntılı bir şekilde bakıldığında Adorno ve Benjamin'in farklı düşünceleri belirttikleri anlaşılmaktadır.

Adorno'ya göre yeni bir müziğin olanağı kültür endüstrisi içinde metalaşmış ve kitle kültürü içinde bir tüketim aracına dönüşmüş geleneksel batı müziği formlarının tarihsel ve toplumsal niteliğinin taşıyıcısı olmasına bağlı değildir. Bu tür müziklerin toplumsal antinomilere çözüm bulma gücü de yoktur. Yeni müzik, endüstrinin dayattığı kolay ve hızlı tüketim alışkanlıklarına hitap eden alışılmış geleneksel formlardan kurtulmalıdır. Tarihsel ve toplumsal tine içkin olma gücünü yeni formlarda aramalıdır. Bu yeni formlar sanat alımlayıcısıyla entelektüel ve üst bir ilişki kurmayı gerektirmektedir. Yeni müzik geleneksel formlara ve sahneleme biçimlerine ait illüzyonu kırmalı, hakikate yönelmeli ve alımlayıcısını aldatmamalıdır.

Adorno, özsel bir sanat anlayışı için sanat olgusuna dışarıdan eklenen ya da dayatılan ideolojik, politik veya tüketim endüstrisine ait herhangi bir etmenin rededilmesi gerektiğini söylemektedir. Sanatın toplumsal gücü, tıpkı bir monad gibi, onda içkin olarak bulunmaktadır. Dış etmenler kabuğu sıyrıldıkça sanat eserinin sanatsallığı hakkında konuşmak mümkün olmaktadır.

Benjamin sanat eseri için, Adorno'nun Hegel'den alıntılıdığı tarihsel ve toplumsal tin düşüncesine karşılık gelebilecek aura kavramını ortaya koymaktadır. Aura da tıpkı tin gibi, sanat eserinin özsel doğasını ifade etmektedir. Benjamin'de Adorno'dan farklı olarak sanat eserinin gelenekle olan ilişkisi bu aura kavramı ile açıklanır. Sanat eserinin kült değeri sanatın özü ile gelenek arasındaki bağını imler. Oysa Adorno geleneği özsel bir durum olmaktan çok, bir form olarak ele almaktadır. Bu sebeble gelenekten kopuşAdorno'da, özsel bir sanat düşüncesiyle değil, endüstri içinde tüketim metası haline gelmiş sanatsal bir formdan uzaklaşma çabası olarak ele alınmıştır.

Benjamin'e göre aurasını kaybetmiş sanat eseri gelenekle bağlarını koparmış, sanatsal değerini yitirmiştir. Yeniden üretilen ya da kopyalanan sanat eseri için de bu aura kaybı kaçınılmazdır. Bu durum niteliksel bir eksilmeyi ifade ederken, Benjamin'e göre çağın teknik gelişmeleriyle birlikte 'Yeni' bir sanat anlayışının olanağını sağlamıştır. Bu yeni sanatla birlikte kitle iletişimi artmıştır. Böylece sanat yeni bir özellik edinmiş, ideolojik ve politik bir kimlik kazanmıştır.

Benjamin, Enstitü'nün dergisinde yayınlanmak üzere bazı makale taslaklarını Amerika'daki Adorno'ya iletir. Benjamin'in 1940'daki ani ölümünden çok sonra yayınlanan (1982'de) ve 1927-1940 yılları arasında çalıştığı bazı makalelerden oluşan '*Pasajlar*' kitabında yer alan '*19. Yüzyıl'ın Başkenti Paris*', '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' ve '*Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine*' isimli çalışmaları *Zeitschrift*'inde yayınlanmıştır. Dergide yayınlanan ve sonrasında da '*Pasajlar*' kitabında yer alan bu makedelerin ilk taslakları daha farklıdır. '*19. Yüzyıl'ın Başkenti Paris*', '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' ve

'Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i' isimli bu ilk taslaklar Adorno tarafından 1935 yılında okunmuş ve beğenilmemiştir.

Benjamin ilk olarak '19. Yüzyıl'ın Başkenti Paris' makalesini 1935'de Oxford'ta bulunan Adorno'ya göndermiştir.

Jay'e (1989: 298-299) göre, Adorno'nun bu makale hakkında temel eleştirisi, Benjamin'in meta fetişleşmesini diyalektik olmaktan uzak bir dille kullanmış olmasıdır. Benjamin'in metayı arkaik olanla karşılaştırarak değerlendirmesini doğru bulmamaktadır. Bir diğer eleştirisi de Benjamin'in diyalektik imgelerin kullanımındaki eksikliği üzerinedir. Tarihsel olanın nesnel kristalleşmesi olarak görünüme gelen diyalektik imgeler Benjamin'e göre toplumsal gerçekliği açıkça yansıtmaktadır. Adorno ise bu gerçekliğin dolaylı bir şekilde yansıtılamayacağını söylemektedir. Bu anlamda diyalektik imgeler ideolojik ya da toplumsal ürünler olarak kabul edilemezler.

Adorno eleştirilerini şu şekilde dile getirir:

'Her çağ kendi halefini düşler'... Diyalektik imge teorisinde eleştiriye açık gördüğüm -diyalektik olmadığını düşündüğüm- bütün motifler bu cümle etrafında billurlaşıyor; bence bu cümle çıkarıldığı takdirde diyalektik imge teorisinde açıklık kazanabilir. Çünkü cümle üç şeyi içeriyor: [1] diyalektik imgenin bir bilinç içeriği olarak kavranması - gerçekte kolektif bir bilinç söz konusu burada; [2] diyalektik imgenin, ütopya olarak gelecekle dolaysız, hani neredeyse doğrusal diyeceğim ilişkisi ve [3] bu bilinç içeriğinin has ve bağımsız konusu olarak 'çağ' kavramı. İçkin diyebileceğimiz bu diyalektik imge anlayışı, bence, öznel nüanslardan çok hakikat içeriğine zarar veren bir basitleştirmeyi devreye sokarak kavramın kökenindeki teolojik gücü tehdit etmekle kalmıyor; uğruna teolojiyi feda ettiğin, çelişki içinde gerçekleşen o toplumsal hareketi de hesaba katmıyor (Adorno vd., 2016: 164-165).

Adorno'ya (2016b: 165) göre, diyalektik imgenin bir 'rüya' olarak bilince aktarılması onun büyüsel özelliğini yok ettiği gibi, materyalist anlamdaki nesnel

özgürleştirici gücünü de kaybetmesine yol açmaktadır. Metanın fetiş özelliği bir bilinç olgusu olmaktan çok, bilinci üreten diyalektik bir olgudur. Diyalektik imgenin büyüsel özelliğini yitirmesi, onun burjuva psikolojisine esir düşmesi anlamı taşımaktadır.

Bu eleştiriler çerçevesinde Adorno, Benjamin'den makalesini gözden geçirmesini istemiştir. Bu makale bir kenarda beklerken, Benjamin sanat üzerine olan en kapsamlı makalesi olan *'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı'*nı Adorno'ya göndermiştir. Bu makalede Benjamin, özgün sanat eseri ve ona içkin aurası, aurasını kaybetmiş ürün ve onun kitle kültürü içindeki yeni sanatsal olanaklarını tartışmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf ve sinemanın sanatsal değerini ve kitleler üzerindeki işlevsel rolünü belirtmiştir.

Benjamin bu makalesini yazdığı dönemde sanatla ilgili düşüncelerinde Brecht'den etkilenmiştir. Sanat yapıtının çoğaltılabilmesi ya da kopyalanabilmeyle birlikte fotoğraf ve sinema gibi yeni sanat alanlarını olumlaması, Brecht'in sanatın siyaset pratiği içindeki gücünü vurguladığı düşünceleriyle paralellikler taşımaktadır. Buna karşı Adorno ve Enstitü'nün diğer bazı üyeleri Benjamin'in Brecht'le olan fikirselle bağlarını eleştirmektedir.

Brecht 20. yy'ın yeni kitle iletişim araçlarının dönüştürücü gücünü önemsemektedir. Bu araçlar proleteryanın çıkarları için kullanıldığında 'işlevsel olarak dönüştürücü' ya da 'yıkıcı' bir potansiyele sahip olabilmektedir. Brecht'in kitle araçlarının kullanımı ile ilgili olumlu düşünceleridurağanlıktan uzak bir yapıdadır. Pasif eleştirel bir tutumu reddetmekte, praksis alanında aktif eylemliliği öncelemekte ve mücadeleyi vurgulamaktadır. Diğer taraftan Adorno'nun kitle kültürü ile eleştirileri pasif bir konumdadır. Stalker'e (1998: 255-256) göre Adorno, metalaşmayı teorik anlamda olumsuzlamakta, fakat ajit-prop

pratiği yok saymaktadır. Adorno, sanatın söylemsel iletişim içinde politik bir dile indirgenmesini barbarlığa esir dūřmesi ve ortadan kalkması anlamında değerlendirmektedir.

Benjamin'in sanat ve estetik dūřüncelerindeki praksis kavrayıřıda, Adorno'dan ve Enstitü'nün diđer üyelerinden çok, Brecht'in anlayıřına yakındır. Frankfurt Okulu'nun pasif-eleřtirel ve teorik tutumu karřısında Benjamin elitizmden ve entellektüeliteden uzak bir çizgidedir. Brecht'in 'Anti-Entelektüel' dūřüncesine yakındır ve sanatın pratik siyaset içindeki dūnūřtücü gücünü benimsemektedir. Benjamin, '*Tekniđin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiđi ađda Sanat Yapıtı*' makalesinde sinema üzerinden açıkladıđı 'montaj' dūřüncesinde de Brecht'in 'Epik Tiyatro'sundan etkilenmiřtir.

Kitle iletişim araçları üzerinden sanatın kiteselleşmesi ve işlevsel dūnūřtürücü yapıya sahip olması Adorno ve Benjamin arasındaki tartışmanın temelinde olmuştur. Benjamin sanatın teknik gelişmeler sayesinde çoğaltılabilir olmasını, aura kaybı olarak nitelemekte, fakat bunu yeni bir sanat dūřüncesinin de olanağı olarak görmektedir. Sanat, oğaltım teknikleri ile birlikte kiteselleşmiş, daha geniş bir sergilenme imkânına ulaşmış ve politik bir güce sahip olmuştur. Özellikle fotoğraf, sinema ve radyo bu yeni sanat dūřüncesinin iletirme araçları olmuştur. Adorno ve Horkheimer ise bu kitle iletişim araçlarının kullanımıyla birlikte, kùltür endüstrisi içinde sanatın metalaştığını ve ticari bir unsura dūnūřtüđünü ifade etmektedirler. Benjamin'in bu araçların kullanımıyla kiteselleşecek ürünün devrimci bir güce sahip olabileceğini dūřünmesi Adorno'ya göre çok iyimser bir beklentidir. Ona göre özerk sanat yapıtının gelenekle bağlarını koparıp, mitsel büyüü aurasından kurtarmak adına kitle kùltürü içinde metalaştırması kabul edilemez. "Sanat eserinin özerkliği, dolayısıyla da maddi formu, ondaki büyü öğesiyle aynı değildir" (Adorno vd.,

2016: 182). Adorno'ya göre, sanatın özerk doğası sadece büyüsel temele indirgenemez.

Adorno, Benjamin'in makalesi karşısında Mart 1936'da, eleştirel bir mektupla düşüncelerini açıklamıştır.

Yazılarınız arasındaki devamlılığın ve tutarlılığın sürdüğü son yazınızda, yapı olarak sanat yapıtı kavramını hem teolojinin sembolünden hem de büyü tabudan ayırdınız. Şimdi büyü atmosferi hiç sorunsuzca "özerk sanat yapıtına" aktarmanızı ve sanat yapıtına açık bir biçimde karşı-devrimci işlev yüklemenizi düşündürücü buluyorum ve burada Brecht'e özgü belli motiflerin çok inceltmiş kalıntılarını görüyorum... Özerk sanat yapıtının merkezi mitsel değil; aksine bizzat kendi, diyalektik ve büyü olanı özgürlüğün işaretiyle birleştiriyor... Çalışmanız ne kadar diyalektik olursa olsun, özerk sanat yapıtı konusunda diyalektik değil; en temel ve bana müzikle ilgili çalışmalarında her geçen gün daha da önemli görünen deneyimi, yani tam da özerk sanatın teknolojik yasasını sıkı sıkıya takip etmenin sanat yapıtını değiştirdiğini ve sanat yapıtını tabulaştırma ve fetişleştirme yerine, özgürlüğe, bilinçli olarak üretilebilene, yapılması mümkün olana yaklaştırdığını görmezden geliyor (Adorno, 2017: 126).

Burada Benjamin'in kültür endüstrisi içindeki malzemeden yeni bir sanatsal olanağın oluşabileceği düşüncesi eleştiren Adorno, özerk sanatı savunmuş ve eserin pazar içindeki konumu yerine sanatsal niteliğinin önemsenmesi gerektiğini belirtmiştir. Bununla birlikte Adorno, her ne koşulda olursa olsun sanat eserinin daima potansiyel bir pazar ilişkisi içinde varolacağı gerçeğini göz ardı etmektedir. Her sanat eseri potansiyel bir alımlayıcı için üretilmektedir. Şüphesiz bu anlamda, alımlayıcının entelektüel düzeyi ve sanat eseriyle kurduğu ilişkinin şekli de önemlidir. Ancak kendini alımladığı yer gereği sanat eseri, alımlayıcısıyla karşılaştığı andan itibaren tüketim biçiminin parçası haline gelir. Sonuç olarak, Adorno bu durumu önemsemeksizin Benjamin'i kültür endüstrisi üzerinden eleştirmiş, fotoğraf ve sinemanın sanatsal potansiyelini yok saymıştır.

Adorno, sanat eserinin kitleler üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olabileceğine de hep şüpheyle bakmıştır. Bunun yerine yeni sanatın özerk doğası içerisinde oluşabileceğini ifade etmiştir. Ona göre özerk sanatın teknik kurallarını takip etmek sanatı bir tabu ya da fetiş ürün olmaktan kurtarıp, özgürleştirir. Bu bağlamda Adorno, sanat eserinin işlevsel yapısı hakkında Brecht ve Benjamin'den ayrılmaktadır. Brecht'den ya da Benjamin'den farklı olarak sanatın kitleler üzerindeki politik ve dönüştürücü işleviyle ilgili düşüncelerini de şu şekilde belirtmiştir: "Sanat eserlerinin politik olarak etkili olup olmadığı şüphelidir. Böyle birşey söz konusu olur bile, bu etki genellikle yüzeyseldir. Diğer şekliyle bu eserin kendi yapısına ters düşmektedir. Sanat eserinin esas toplumsal etkisi büyük ölçüde dolaylıdır. Bu etki görünmeyen süreçlerde toplumun dönüşümünü destekleyen ve sanat eserinde nesnel olarak yoğunlaşmış olan tinsel bir katılımdır" (Adorno, 2006a: 242).

Benjamin'in sinemaya yeni bir sanatın öncü misyonunu yüklemesine karşı Adorno sinemayı ve montaj tekniğini de eleştirmiştir. Horkheimer ve Adorno'ya (2014: 163) göre, sinema ve radyo'nun sanat gibi gösterilmek istenilmesinin asıl nedeni, bu alanda üretilmiş sanatla ilişkisi olmayan şeylerin meşrulaştırılma çabasıdır. Adorno'ya (2017: 128) göre, gerici zihniyetli birinin Chaplin filmi izleyerek avant-garde bir bakış açısı kazanacağını düşünmek de çok iyimserce bir tutumdur. Bununla birlikte Adorno, Benjamin'in sinemada kullanılan montaj tekniği hakkındaki olumlu düşüncesini de eleştirmiştir. Neubabelsberg Stüdyoları'nda geçirdiği bir güne atıfta bulunarak, montaj tekniği hakkındaki eleştirilerini şöyle dile getirmiştir:

Burada beni en çok etkileyen -sizin üzerinde durduğunuz- montaj ve ilerleme diyebileceğimiz herşeyin gerçekte ne kadar az kullanıldığını görmek oldu; yapılanşey, daha çok gerçeği beceriksizce taklit ederek yeniden inşa etmek ve sonra "fotoğrafını çekmek". Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyor, bağımlı

sanatını gözünde büyütüyorsunuz; kısaca, bu belki de benim temel itirazım
(Adorno, 2017: 129).

Bu mektup dışında Adorno'nun *Zeitschrift*'te yayınlanan '*Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi*' adlı makalesi de Benjamin'in, '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' makalesine bir cevap niteliğindedir. Bu makalesinde de Adorno Benjamin'in sanat düşüncelerini yüzeysel, ayrıştırılmamış ve diyalektik-dışı olarak nitelemiştir.

Yine de Benjamin'in '*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' makalesi *Zeitschrift*'de, bazı editoryal düzeltmelerle birlikte, 1936'de yayınlanmıştır.

Benjamin, Baudelaire ve Paris üzerine yaptığı çalışmasının yayınlanabilmesi için makaleleri üzerinde bazı değişiklikler yaptığı ve 1938 yılında düzenlediği ikinci taslağı Adorno'ya gönderir. Adorno da Kasım 1938'de yazdığı bir mektupla eleştirilerini belirtmiştir. Mektuptan anlaşıldığı üzere, Adorno makalelerin diyalektik olma özelliklerini yetersiz bulmuş ve bu şekilde de yayımlanamayacağını belirtmiştir. Teolojik unsurların makaleden ayrılması gerekliliğini vurgulamıştır. Adorno, Benjamin'in düşüncelerindeki 'dolayım'ın eksikliğini ifade etmiş, 'büyü'ye ve 'pozitivizm'e yatkınlığını eleştirmiştir. Gürbilek'e (2012: 40) göre Adorno, Benjamin'in üstyapının alanına giren bazı tikel özellikleri rastgele altyapıyla ilişkilendirmiştir. Benjamin'in bu materyalist yöntemi, dolayısızlık ve teolojik anlatım biçimiyle teoriden uzak kalmıştır. Olgular sadece yüzeysel görünümüyle eksik bir şekilde ele alınmıştır.

Teorinin dışlanması, bizzat ampirik verilerini olumsuz etkiliyor. Bir yandan bunlara yanıltıcı bir epik nitelik veriyor, öte yandan da, sadece öznel biçimde deneyimlenen olayları gerçek tarihi-felsefi ağırlığından yoksun bırakıyor. Başka türlü söylersem: Eşyayı adıyla çağırma yönündeki teolojik dürtü, olguların hayret ve şaşkınlıkla peş peşe sıralanmasına dönüşüyor. Bunu çok çarpıcı biçimde ifade etmek isteyen biri, çalışmanın büyü ile pozitivizm arasında bir yerde durduğunu söyleyebilirdi.

Durduğun o nokta büyüünün etkisi altında. Büyüyü de ancak teori bozabilir - senin o sağlam, iyi anlamda spekülatif teorin. Sana yönelttiğim tek suçlama, bu teoriye sahip çıkmaman (Adorno vd., 2016: 193).

Benjamin'in alt-yapı ile üst-yapı ilişkisini uzun dolaylımlarla anlatmak yerine metaforlarla açıklaması, Adorno ve Horkheimer tarafından "vulgar" (kaba) bir şekilde kavramlara yaklaştığı konusunda eleştirilmesine neden olmuştur. Adorno bu yazının da yayınlanmasına karşı durmuştur.

Adorno ve Horkheimer'in eleştirilerinde odak nokta Benjamin'in makalelerindeki dolayım eksikliği ve teoriden uzak duruşudur. Onun bu anlatımının temeli teolojik diline dayanmaktadır. Bu teolojik anlatım biçimi de başlı başına eleştirildiği bir diğer konuyu ifade etmektedir. Benjamin'in, Flâneur'un Paris sokaklarındaki arayışını belirtirken ya da sanatın ritüelistik, kültür değerini açıklarken kullandığı dil, Adorno'ya göre büyü ve pozitivism arasında bir yere konulmuştur. Oysa Adorno'nun sanat özünü betimlerken kullandığı monad benzetmesi ya da tarihsel, toplumsal tinin sanat eserine içkin doğasının ifadesi de Benjamin'de eleştirdiği teolojik söylevden çok da farklı değildir.

Benjamin, Adorno'nun eleştirilerine karşı Aralık 1939'da bir mektup yazmış ve düşüncelerini şu şekilde savunmuştur:

Filolojik incelemeye özgü, kendisi dışındaki herşeyden soyutlanmış ve incelemeyi yapan kişiyi büyüleyici etkisi olan yapay-gerçeklik, incelemenin kurgusu incelenmekte olan konu tarihsel perspektif içinde değerlendirilecek bir biçimde inşa edilip geliştirildikçe, büyüleyici etkisini yitirir, bu etkisi ortadan kalkar, yok olur. Kurgulamanın ana hatları artık bizim kendi tarih deneyimimize eklenir. Böylece, incelenen konu kendisini bir monad olarak ortaya koyar. Monad olunca, metne ilişkin bir gönderme olarak mitik nitelikte bir katılık içinde durağanlaştırılmış herşey artık canlanmaya başlar, hayal kazanır... Benim şimdiye kadarki yazılarımı düşünüp gözönünde tutacak olursan, filologların yöntembilim anlayışını eleştirmeyi benim eskiden beri kendim için temel nitelikte bir sorun saygeldiğimi ve mit'i

eleştirmem ile bunun esasta bir ve aynı şeyler olduğunu görürsün (Benjamin'den aktaran Jay, 1989: 300).

'19. Yüzyıl'ın başkenti Paris' ve 'Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine' makaleleri nihayet *Zeitschrift*'de, 1939'un ilk sayısında yayımlanmıştır.

Özetle belirtmek istenirse, T. Adorno ve W. Benjamin'in sanat hakkındaki düşünceleri, sanat eseri merkezinde ele alındığında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Adorno sanat eserinin sanatsal niteliğini özerk bir sanatın içkin doğasıyla değerlendirmiştir. Ona göre, bir sanat eserinin niteliği, eserin monadik özünde içkin olarak bulunan tarihsel ve toplumsal tınıyla ilişkilidir. Bu tın, sanatın toplumsal talep ve isteklere karşılık verebilecek içkin özelliğidir. Bununla birlikte tın, sanatın kendini monadik yapısından kendi dışındakine doğru açılmadığı uzamıdır. Sanatın tarihsel ve toplumsal antimonileri açığa çıkarma ya da onlara çözüm bulma gücü, sanatsal anlamda ilerlemenin temel ilkesidir. Sanatın bu hareket dinamiği, onun eleştirel konumuyla ilişkilidir. Eleştirel tutum sayesinde sanat kendi özünden daha fazla bir anlama ulaşır.

Adorno'ya göre yeni bir sanatın olanağı da sanatın eleştirel tutumundadır. Sanat, kültür endüstrisi içindeki yozlaşmış ve yanlış bilinç üreten geleneksel form ve teknikleri eleştirir. Yeni ve ilerici bir sanatın eleştirdiği yapıların niteliği, geleneğin uyum temellindeki estetik ve güzellik anlayışına dayanmaktadır. Kendi özünden toplumsal talep ve isteklere karşılık verebilecek bir negasyon olarak açılan yeni sanat, geleneğin kültür endüstrisi içindeki metalaşma sürecine hizmet eden yapılarını reddederek sanatsal niteliğini kazanmaktadır. Özetle yeni sanatın olanağı geleneğin eleştirisiyle mümkündür.

Benjamin'e göre sanatın gelenekle ilişkisi ve yeni bir sanatın olanağı Adorno'nun düşüncelerinden farklı yapıdadır. Ona göre sanatın özü, ilk sergilenme amacındaki dinsel ve törensel değerindedir. Sanatın kült değeri olarak söz ettiği bu kavramı sanatın geleneğiyle bir tutmaktadır. Bir eserin

sanatsal niteliği biricikliğiyle ilişkilidir. Böylece sanatın biricikliği, özsel, törensel ve geleneksel anlamıyla aynı şeyi ifade etmektedir. Benjamin sanatın bu yapısını 'aura' olarak isimlendirmektedir. Sanat eserinin biricikliği ile aurası dolaysız ilişkilidir.

Benjamin, teknik anlamdaki yeni gelişmelerle beraber kopyalanabilir ya da çoğaltılabilir olan bir yapının sanatsal niteliğini yani aurasını kaybettiğinden söz eder. Burada en temel olan, yeni tekniklerin kullanımıyla birlikte, sanatın gelenekle olan bağlarını koparmış olmasıdır. Bu, Benjamin'e göre sanatın aurasını kaybetmesidir.

Aurasız yeni ürünün asıl varlık alanı tüketim endüstrisi içindedir. Bu ürünlerin geleneksel anlamda sanat niteliği yoktur, ancak büyük kitlelere ulaşılabilirliğindeki kolaylık sayesinde, yeni bir niteliğe sahip olmuşlardır. Kitleselleşmiş bu ürünlerin, kitleler üzerindeki etkileri de geleneksel sanat düşüncesinden farklıdır. Ulaşılabilir olmalarındaki kolaylık sayesinde büyük kitleleri etkileyecek olanağı da edinmişlerdir. Bu sayede sanatın kült değeri yerini sergilenme değerine bırakmıştır. Sergileme değeriyle birlikte sanat ideolojik bir iletişim imkânı da elde etmiş, propoganda amaçlı araçsal bir işlev kazanmıştır. Benjamin'e göre yeni sanatın, sanatsal gücü gelenekle olan ilişkisi yerine, kitle iletişimindeki bu araçsal işlevindedir. Teknik gelişmelerle birlikte sanat, kitle kültürü içinde yeni bir estetik dil yaratmıştır.

Sonuç olarak her iki düşünürün ortak kullandıkları 'gelenek' ve 'yeni' kavramlarına başka anlamlar yüklediklerini söylemek mümkündür. Özsel anlamda sanatın metafiziksel ya da teolojik bir kökeni olduğu düşüncesi, her iki düşünürde de ortaktır. Bununla birlikte Adorno ve Benjamin'e göre gelenek, yeni bir sanatın olanağı için terkedilmesi gereken bir kavramdır. Adorno geleneği kültür endüstrisi içindeki yoz sanatsal form ve teknikler olarak açıklarken,

Benjamin yeni bir sanatın olanağını engelleyen baskıcı bir nitelik olarak ele alır. Adorno'ya göre sanatın özü tüm dışsal etkilerden uzak, bir töz iken, Benjamin'e göre sanatın geleneğiyle aynı şeydir. Son olarak, yeni bir sanatın olanağı Adorno'ya göre, kültür endüstrisi içindeki geleneksel yapılara karşı konumlanacak yeni formlarla söz konusu olurken; Benjamin'e göre, kültür endüstrisi içindeki araçların, sanatı teknik anlamda yeniden üretilmesiyle mümkün olmaktadır.



Özet

Bu çalışmada 20. yüzyılın çağdaş iki düşünürü Theodor W. Adorno ile Walter Benjamin'in sanat üzerine olan düşünceleri, sanat eseri bağlamında ele alınmıştır. Düşünürlerin bu bağlamdaki düşünceleri ayrı bölümlerde belirtildiği gibi, birbirleriyle olan yazışmaları temel alınarak, karşılaştırmalı olarak da incelenmiştir. T. Adorno'nun "Eleştirel Felsefe", "Kültür Endüstrisi", "Kitle Kültürü", "Müziğin Fetiş Karakteri", "Müziksel Olumsuzlama", ve "Yeni, İlerici ve Diyalektik Müzik" düşünceleri ile W. Benjamin'in "Aura", "Flâneur", "Fantazmagori", "Alegori", "Hikâye Anlatıcısı" gibi kavramları çerçevesinde sanata ve sanat eserine yaklaşımları ele alınmıştır. Sözü edilen düşünce ve kavramlar birbirleriyle karşılaştırılmış ve değerlendirilmiştir. Adorno ve Benjamin'in düşünceleri bağlamında özsel sanat anlayışıyla, teknik gelişmeler sayesinde yeniden üretilmiş yapıtın sanatsal niteliği karşılaştırılmış ve yeni bir sanat düşüncesinin olanağı ifade edilmiştir. Böylece bu düşünürlerin sanat üzerine olan düşünceleri, sanat eseri temelinde belirtilmiş ve bir kavramsal çerçeve oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Eleştirel Felsefe, Kültür Endüstrisi, Aura, Flâneur.

Abstract

In this study, two contemporary thinkers of the 20th century, Theodor W. Adorno, and Walter Benjamin's ideas on art were discussed in the context of artwork. The ideas of thinkers in this context, as stated in separate sections, are examined comparatively by taking their correspondences with each other. T. Adorno's thoughts of "Critical Philosophy", "Cultural Industry", "Mass Culture", "The Fetish Character of Music", "Musical Negation" and "New, Progressive and Dialectic Music" and W. Benjamin's "Aura", "Flâneur", "Fantazmagori", "Allegory" and "Storyteller" were discussed in terms of art and piece of art regarding their approach. These ideas and concepts have been compared and evaluated with each other. In the context of the ideas of Adorno and Benjamin, a understanding of essential art has been compared with the artistic quality of the work which is replicated with technical developments and the possibility of a new idea of art has been expressed. Thus, the thoughts of these thinkers on art have been stated on the basis of artwork and a conceptual framework has been formed.

Keywords: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Critical Philosophy, Culture Industry, Aura, Flâneur.

Kaynakça

Adorno, T.W.

(1976), Introduction to the Sociology of Music, (E. B. Ashton, Trans.),
New York: Continuum.

(1997), Alban Berg, (J. Brand, C. Hailey, Trans.), Cambridge: CUP.

(1997), Prisms, Studies in Contemporary German Social Thought.
(S., S. Weber Trans.). Cambridge: MIT Press.

(1999), Sound Figures, (R. Livingstone, Trans.), California: SUP.

(2002), Beethoven, The Philosophy of Music, (E. Jephcott, Trans.),
Cambridge: Polity Press.

(2002), Essays on Music, (S. H. Gillespie, Trans.), California: UCP.

(2004), Philosophy of Modern Music, (A.G. Mitchell, W.V. Blomster,
Trans.), New York: Continuum Press.

(2005a), In Search of Wagner, (R. Livingstone, Trans.), New York:
Verso Press.

(2005b), Minima Moralia, (O. Koçak, A. Doğukan, Çev.), İstanbul:
Metis Yayınevi.

(2005c), The Culture Industry, New York: Routledge Press.

(2006a), Aesthetic Theory, (R. Hullot-Kentor, Trans.) New York:
Continuum Press.

(2006b), Philosophy of New Music, (R. Hullot-Kentor, Trans.). New
York: Minnesota Press.

(2009), Night Music, Essays on Music, 1928-1962, (W. Hoban, Trans.), India: Seagull Press.

(2011), Quasi Una Fantasia, Essays on Modern Music, (R. Livingstone Trans.), New York: Verso Press.

(2016a), Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi, (N. Ünel, M. Tüzel, E. Gen, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

(2016b), Negatif Diyalektik, (Ş. Öztürk, Çev.), İstanbul: Metis Yayınevi.

(2017), Walter Benjamin Üzerine, (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: YKY.

Adorno, T.W., Benjamin, W.,(1999),The Complete Correspondence, 1928-1940. (H. Lonitz, Ed.). Cambridge: Polity Press.

Adorno, T. W., Benjamin, W., Bloch, E. & Lukacs, G., (2007), Aesthetics and Politics, (R. Taylor, Trans., Eds.). London: Verso Press.

Adorno, T. W., Benjamin, W., Bloch, E. & Lukacs, G. (2016), Estetik ve Politika, (E. Gen, T. Belge, B. Aksoy, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W., Berg, A., (2005), Correspondence, (W. Hoban, Trans.), Cambridge: Polity Press.

Anlı, Ö. F., (2014), Walter Benjamin’de “Sanat” ve “Tarih” Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanağı, **Posseible Düşünme Dergisi**, C. 3, S. 5, s. 22 - 39, <http://www.possible.com/uploads/dergi/40.pdf> sayfasından erişilmiştir.

Arendt; H., (1969), W. Benjamin’in “Illuminations: Essays and Reflections” kitabının önsözü, New York: NY Schocken Books.

Avcı, A., (2015), Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları, **Marmara İletişim Dergisi**, S: 23, s. 13 - 36, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/206425> sayfasından erişilmiştir.

Aydın, S., (2012), "Walter Benjamin'in, Flâneur, Paçavracı ve Hikâye Anlatıcısı Kavramlarıyla Günümüz Sanatçısının Portresi" **21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 1, S. 2., s. 144 – 150, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/59594> sayfasından erişilmiştir.

Aydoğan, E. B., (2014), "Walter Benjamin ve Sanat Yapıtının 'Aura'sı" **Akdeniz Sanat Dergisi**, C. 1, S. 2. s. 27-33, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/166486> sayfasından erişilmiştir.

Aytimur, R. G., (2017), Müzik Eğitiminde Sistematik Düşüncenin ve Felsefi Yaklaşımların Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Öğrenciler Düzeyinde İncelenmesi (Gazi Üniversitesi Örneği), (Doktora Tezi).

Belting, H., (1987), *The End of the History of Art*, Chicago: UCP.

Benjamin A., (Ed.), (2006), *Walter Benjamin and Art*, London: Continuum Press.

Benjamin, A., Rice, C., (Ed.) (2009), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Melbourne: re.press.

Benjamin, W.,

(1969), *Illuminations: Essays and Reflections*, (H. Arendt, Edit.; H. Zohn, Trans.), New York: NY Schocken Books.

(1979), *One-Way Street and Other Writing*, (E. Jephcott, K. Shorter, Trans.), London: NLB.

(1994), The Correspondence of Walter Benjamin Edit ve açıklama Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno İngilizce Çev: Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson Chicago: UCP.

(2003), The Origin of German Tragic Drama, (J. Osborne, Trans.) London: Verso Press.

(2009), Pasajlar, (A. Cemal, Çev.) İstanbul: YKY.

(2012a), Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri, (E. Gen & M. Tüzel, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

(2012b), Son Bakışta Aşk, İstanbul: Metis Yayınları.

(2013), Fotoğrafının Küçük Tarihi, (O. Akınhay, Çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.

(2015), Estetize Edilmiş Yaşam (Ünsal Oskay, Der. ve Çev.) İstanbul: İnkilap Yayınları.

(2016), Tek Yön, (T. Turan, Çev.) İstanbul: YKY.

Bernstein, J.M., (2016), Adorno'nun "Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi" kitabının sunuş bölümü, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bowie, A., (2007), Music, Philosophy and Modernity, Cambridge: CUP.

Bozkurt, N., (2013), Sanat ve Estetik Kuramları, Ankara: Sentez Yayınları.

Brand, J., Hailey, C., (Eds.), (1997), Constrictive Dissonance. Arnold Schoenberg and Transformations Twentieth Century of Culture, California: UCP.

Brand, J., Hailey, C., Harris, D. (Eds.), (1987), The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters, London: The Macmillan Press.

Brown, S., (1993), Postmodern Marketing, **European Journal of Marketing**, V. 27, I. 4, p. 19-34. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2016082 sayfasından erişilmiştir.

Bulur, E., (2009), 20. yüzyıl müziğinde atonal yaklaşımlar, (Sanatta Yeterlilik), <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.

Cihaner, S., (2004), Dada ve Sürrealizm, [AÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Programı, "1950 Sonrası Sanat Akımları" Dersi Sunum Notları].

Davies, S., (2005), Themes in the Philosophy of Music, New York: OUP.

Dellaloğlu, B., F.,

(2001), Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum, İstanbul: Bağlam Yayınları.

(2013), Benjamin, İstanbul: Say Yayınları.

Dennis, C. J., (1992), Adorno's Philosophy of Modern Music. (Master Thesis), <http://research.library.mun.ca/5730/> sayfasından erişilmiştir.

DeNora, T., (2003), After Adorno Rethinking Music Sociology, Cambridge: CUP.

Franklin, P., (1985), The Idea of Music, Schoenberg and Others, London: Macmillan Press.

Germaner, S., (1997), 1960 Sonrası Sanat, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Geuss, R., (2003), Adorno ve Berg, **Cogito**, S. 36: Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, s. 281-295, (B. O. Doğan, Çev.), İstanbul: YKY.

Goehr, L., (1992), The Imaginary Museum of Musical Works, New York: OUP.

Gombrich, E. H., (1980), Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi.

Gracyk, T. A. (1992). Adorno, Jazz, and The Aesthetics of Popular Music, *The Musical Quarterly*, V. 76, N. 4, p. 526-542. https://www.jstor.org/stable/742475?seq=1#page_scan_tab_contents sayfasından erişilmiştir.

Gracyk, T., Kania, A. (Ed.), (2011), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Oxon: Routledge Press.

Gronlund, N. E., Linn, R. L. (1990), *Measurement and Evaluation in Teaching*, New York: The Macmillan Press.

Gürbilek, N., (2012), W. Benjamin'in "Son Bakışta Aşk" kitabının sunuş bölümü, İstanbul: Metis yayınları.

Hanssen, B. (2006)., *Disonance and Aesthetic Totality: Adorno Reads Schoenberg*, In Hermand, J., Richter, G. (Eds.), *Sound Figures of Modernity* (p.181-200), Wisconsin: UWP.

Hauser, A., (1999), *The Social History of Art, Volume IV*, New York: Routledge Press.

Held, D., (2004), *Introduction to Critical Theory, Horkheimer to Habermas*, Cambridge: Polity Press.

Hepdinçler, T., Benjamin'in Art-İmgesi: Türkiye'de Walter Benjamin'le Fotoğrafı Düşünmek, https://www.researchgate.net/publication/324247810_Benjamin'in_Art-Imgesi-Turkiye'de_Walter_Benjamin'le_Fotografi_Dusunmek sayfasından 15/06/2018 tarihinde erişilmiştir.

Horkheimer, M., (1998), *Akıl Tutulması*, (O. Koçak, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Horkheimer, M., Adorno, T. W.,

(2002), Dialectic of Enlightenment. (E. Jephcott, Trans.). California:

SUP.

(2014), Aydınlanmanın Diyalektiği, (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, Çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Hunn, T., (1985), Adorno's Aesthetics of Illusion, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.44, No. 2, p. 181-189.

https://www.jstor.org/stable/430519?seq=1#page_scan_tab_contents

sayfasından erişilmiştir.

Işıklar, G., (2016), "Paris Pasajlarında Bir 'Flâneur' Walter Benjamin Sanat Yapıtı Aura ve Lüks İmgesi", **TOJDAC** C. 6, S. 4, s.429 - 436, http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME6-ISSUE4_files/tojdac_v06i4106.pdf

sayfasından erişilmiştir.

Jay M.

(1989), Diyalektik İmgelem, (Ü. Oskay, Çev.), İstanbul: Ara Yayınları.

(2001), Adorno, (Ü. Oskay, Çev.), İstanbul: Der Yayınları.

Karlı, M., (2018), Walter Benjamin Düşüncesinde "Flâneur" Olarak Sanatçı, (Yüksek Lisans Tezi),

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.

Kentor, R. H., (2006), Things Beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno, New York: CUP.

Kula, O. B., (2013), Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kurt, A. Y., (2009), Adorno ve Horkheimer'in Kültür Endüstrisi Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme. (Yüksek Lisans Tezi).

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.

Kurtuluş, Ö., “Sanat Yapıtı Üzerine Adorno ve Benjamin Tartışması” <http://ozgurkurtulus.com.tr/831-2/> adresinden 18/12/2018 tarihinde alınmıştır.

Leibowitz, R., (1979), Schoenberg and His School, New York: Philosophical Library Press.

Löwy, M., (1999), Dünyayı Değiştirmek Üzerine, Karl Marx’tan Walter Benjamin’e Siyaset Felsefesi Denemeleri, (Y. Alogan, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lunn, E., (2010), Marksizm ve Modernizm, Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme, (Y. Alogan, Çev.), Ankara: Dipnot Yayınevi.

Lynton, N., (1991), Modern Sanatın Öyküsü, (C. Çapan, S. Öziş, Çev.), İstanbul: Remzi Yayınevi.

Lyotard, J.F.,

(1994), Postmodern Durum, (A. Çiğdem, Çev.), Ankara: Vadi Yayınları.

(2014), Postmodern Durum, (İ. Birkan, Çev.), Ankara: Bilgesu Yayınları.

Özbek, M.,

(2015a), “Walter Benjamin Okumak I”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. 55, S. 2., s. 69 - 96, http://politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/55/2/cilt-sayi-Meral_Ozbek.pdf sayfasından erişilmiştir.

(2015b), “Walter Benjamin Okumak II”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. 55, S. 3., s. 103 - 131,

http://politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/55/3/6_meral_ozbek.pdf sayfasından erişilmiştir.

(2015c), “Walter Benjamin Okumak III”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. 55, S. 4., s. 83 -110, http://politics.ankara.edu.tr/dergi/pdf/55/4/5_meral_ozbek.pdf sayfasından erişilmiştir.

Mollaer, F., (2007), Walter Benjamin’i Çağımızda Tahayyül Etmek, **Cogito**, S. 52: Walter Benjamin, s. 223-234, İstanbul: YKY.

O’Connor, B., (2013), Adorno, New York: Routledge Press.

Oskay, Ü.,

(1982), Müzik ve Yabancılaşma, Ankara: Dost Yayınları.

(2015) W. Benjamin’in “Estetize Edilmiş Yaşam” kitabındaki “Walter Benjamin Üzerine” isimli yazısı, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Özdem, Ö. O., Geçit, E., (2013), Postmodern sanat akımları ve reklamlara yansımaları, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, S. 36, s. 153-174, <http://iletisimdergisi.gazi.edu.tr/site/index.php/IKAD/article/view/40> sayfasından erişilmiştir.

Paddison, M.,

(1996), Adorno, Modernism and Mass Culture, London: Kahn & Averill Press.

(1997), Adorno's Aesthetics of Music, Cambridge: CUP.

Said, E., (2006), Müzikal Nakışlar. İstanbul: Agora Yayınları.

Say, A., (1997), Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schoenberg, A., (1950), Style and Idea, New York: Philosophical Library Press.

Scruton, R., (2009), Understanding Music, Philosophy and Interpretation, New York: Continuum Press.

Sevim. B. A., (2010), "Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: 'Aura', 'Öykü Anlatıcısı' ve 'Flâneur'", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, S. 11., s. 509-516, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf sayfasından erişilmiştir.

Sharma, B. R., (1997), The Philosophy of Modern Music, Music in The Age of Mechanical Reproduction (PhD Thesis). <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/21524> sayfasından erişilmiştir.

Soykan, Ö. N., (2000)., Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk. İstanbul: Bulut Yayınları.

Slater, P., (1998), Frankfurt Okulu, (A. Özden, Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Su, S., (2007), Fotoğraf ve Sanat, **Cogito**, S. 52: Walter Benjamin, s. 223-234, İstanbul: YKY.

Şahin, H., (2013), Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere, **Karadeniz Araştırmaları**, S. 36, s. 235-255, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/karadearas/article/view/5000052356/5000049675> sayfasından erişilmiştir.

Tiedemann, R., (2009), W. Benjamin'in "Pasajlar" kitabının girişi, İstanbul: YKY.

Torun, T., (2006), T. W. Adorno'da Sanat ve Ütopya. (Yüksek Lisans Tezi), <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.

Torun, A., (2015), Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı, **International Multilingual Academic Journal**, C. 2, S. 1, s. 1 - 9.

Steiner, U., (2010), Walter Benjamin, An Introduction to His Work and Thought, (M., Winkler, Trans.), Chicago: UCP.

Ülger, E. H., (2009), Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı, (Doktora Tezi). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> sayfasından erişilmiştir.

Webern, A., (1998), Yeni Müziğe Doğru, (A. Bucak, Çev.), İstanbul: Pan Yayınları.

Witkin, R. W.,

(2003), Adorno on Popular Culture, NewYork: Routledge Press.

(2005), Adorno on Music, NewYork: Routledge Press.

Yamaner, G., (2007), Postmodernizm ve Sanat, Ankara: Algı Yayınları.