

Not: Bu sayfa Sağlık Bakanlığı tarafından tıbbi belgenin bir örneğidir.
Bu belge, tıbbi amaçlar için kullanılmak üzere hazırlanmıştır.
Bu belge, tıbbi amaçlar için kullanılmak üzere hazırlanmıştır.
Bu belge, tıbbi amaçlar için kullanılmak üzere hazırlanmıştır.
Bu belge, tıbbi amaçlar için kullanılmak üzere hazırlanmıştır.
Bu belge, tıbbi amaçlar için kullanılmak üzere hazırlanmıştır.

ADORNO'DA YENİ MÜZİĞİN FELSEFESİ

Turgay YİĞİT

FELSEFE ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Emin ÇELEBİ

Yüksek Lisans Tezi – 2017

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ADORNO'DA YENİ MÜZİĞİN FELSEFESİ

Turgay YİĞİT

Felsefe Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Emin ÇELEBİ

MALATYA-2017

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

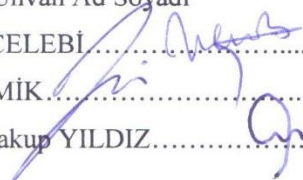
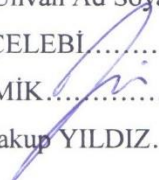
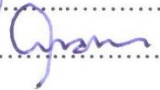
ADORNO'DA YENİ MÜZİĞİN FELSEFESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. EMİN ÇELEBİ

HAZIRLAYAN
TURGAY YİĞİT

Jürimiz 08/06/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Felsefe Anabilim, ...--... Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı	imzası
1.	Doç. Dr. Emin ÇELEBİ.....	
2.	Doç. Dr. Ünal İMİK.....	
3.	Yrd. Doç. Dr. Yakup YILDIZ.....	

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Jüri Tarihi: 08/06/2017

İmza



TURGAY YİĞİT

ÖZET

Theodor W. Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi* çalışması, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin genişletilmiş bir ek arasözü olarak anlaşılabilir. Bu arasöz, çalışmanın oluşturduğu alanlardan birisidir. Bu tezde, Adorno'nun yeni müzik anlayışı, kültür endüstrisi bağlamında incelenmiştir. Bu çerçevede, metafizik arka plan olarak kültür endüstrisinin sanatla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Kültür endüstrisi, geç kapitalizmde düzenekler kullanan kültürün bir durumudur. Kültür endüstrisinin kavramları statükonun kavramlarıdır. Bu kavramlar insanlar tarafından analiz edilmeden kabul edilir. Kültür endüstrisinin düzenekleri sayesinde bilinç uyumu kanıksar. Sanat, Aydınlanma aklı tarafından etki altına alınır. Sanat, sistem altındaki kültür endüstrisinin konformist baskısına maruz kalır. Bu baskı altında sanat eserleri, kültür endüstrisinin meta ürünleri olarak üretilirler. Yeni müziğin bestecilerinden Schönberg'in kompozisyonu statükoya karşı müziği rasyonelleştirir. Bu anlayış, toplumun kültür endüstrisi yapısına boyun eğmesine karşı çıkar. Buna karşın Stravinsky'nin müziği konformisttir. Bu müziği devrimci diye nitelenmek zordur. Daha ziyade bu müzik yapıcıdır. Adorno yeni müzikte rasyoneliteyi savunur. Müzik kendi biçimsel yasalarına göre toplumsal antinomileri temsil etmelidir. Bu tezde, Adorno'nun yeni müziğe yaklaşımı ve yeni müziği nasıl anlamamız gerektiği çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Aydınlanma, Kültür Endüstrisi, Yeni Müzik, Schönberg, Stravinsky

ABSTRACT

Theodor W. Adorno's study titled *Philosophy of New Music* can be understood as expanded excursus of *Dialectics of Enlightenment*. This excursus is one of the part of these study. In this thesis, Adorno's new music understanding is examined in context of culture industry. In this framework, it's discoursed culture industry's relation with art as metaphysics background. Culture industry is a situation of culture which used machanisms of the late period of capitalism. Concepts of culture industry are concepts of status quo. These concepts are approved without analyzing by humans. By means of mechanisms of culture industry, consciousness is integrated with conformity. Art influenced reason system of Enlightenment. Reason of Enlightenment has an effect upon art. In this period art is exposed to conformist press of enlightenment's culture industry system. Under this impress art, objects are produced as commodities of culture industry. Unlike to status quo Schoenberg, who is composer of new music, rationalise music. This understanding reject to comply with culture industry. Conversely Stravinsky's music is conformist. It's hard to say that this music is revolutionist. Rather than this music is constructive. Adorno defends to rationality in new music. According to him, music should represent social antinomies in accordance with formal laws. In this thesis we tried to analyze Adorno's new music understanding and how be should understand new music.

Key Words

Enlightenment, Culture Industry, New Music, Schoenberg, Stravinsky

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM : KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT.....	4
1.1. Kültür Endüstrisi Kavramı.....	4
1.2. Kültür Endüstrisi'nin Sanata Etkisi.....	21
1.3. Kültür Endüstrisi'nde ve Sanatta Stil.....	41
2. BÖLÜM: YENİ MÜZİĞİN FELSEFESİ.....	45
2.1. Yeni Müzikte Kavramların Tanımları.....	45
2.2. Müzik ve Felsefe İlişkisi.....	54
2.3. Yeni Müzik.....	66
2.4. Arnold Schönberg'de İlerleme.....	73
2.5. Igor Stravinsky'de Restorasyon	90
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	107

ÖNSÖZ

Adorno'nun felsefesinde müzik önemli bir yere sahiptir. Onun felsefe anlayışı yeni müziği biçimlendirmiştir. Kültür endüstrisi ve aydınlanmaya ilişkin eleştirel görüşleriyle Adorno, yeni müzikte ele aldığı sanatçıların müzik anlayışlarını inceler. Bu sanatçılardan Schönberg, Adorno'nun savunduğu gerçekliğin olumsuzlanması anlayışının ifadesini bulduğu bir stile sahiptir. Diğer sanatçı Stravinsky ise konformist olarak nitelendirilebilecek bir anlayışa sahiptir.

İki bölümden meydana gelen çalışmanın birinci bölümünde; aydınlanma, kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi ele alınmıştır. Bu çerçevede, kültür endüstrisi kavramının kitle kültürü eleştirisinde kullanılması incelenmiştir. Aydınlanmanın totaliter yapısı bir sisteme sahiptir. Bu sistem içerisinde hareket olanağına izin verilirken, sistemle uyum göstermeyen hareketler ise hata olarak formüllerin dayattığı gerçeklikle yüzleştirilir. “Kültür Endüstrisi”nin ideolojisi, bireylerin bu sistemle uyum içerisinde olmalarını amaçlar. Bu amaç doğrultusunda, oluşturulan sistemde sürekli tekrarlayan mekanizmalarla bireylerin uyumsuzluklarının önüne geçilebilir. Bu yaklaşımla kültür endüstrisi, aydınlanmanın amaçlarına karşıt bir durum içerisinde. Bu bölümde, kültür endüstrisi anlayışının sanattaki yansımaları incelenmiştir. Bu çerçevede, “kültür endüstrisi” kavramının kitle kültüründen ayrımı yapılarak açıklanmıştır. Ayrıca, kültür endüstrisi ve sanatın etkileşimi değerlendirilmiştir. Bununla birlikte kültür endüstrisi stilinin sanat eserlerindeki etkisi ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise Schönberg ve Stravinsky'nin yeni müzik modellerinin Aydınlanma ve kültür endüstrisine ilişkin yerleri değerlendirilmiştir. Adorno, Schönberg'in on iki ton kompozisyonuyla müziğin rasyonelleştirildiğini ileri sürmüştür. Bir diğer model olan Stravinsky'nin müziği ise psikotik bozuklukları dışa vurmasıyla Schönberg'in müzik anlayışının karşıtı olarak konumlandırılabilir. Bu bölümde ilk olarak, yeni müzikteki kavramlar açıklanmıştır. Bu kavramlar, yeni müziğin anlaşılmasında önemli bir role sahiptir. Müzik ve Felsefe başlığı altında, Adorno'nun yeni müzik anlayışıyla felsefenin ilişkisine değinilmiştir. Bu çerçevede, müziğin ontolojik yapısı ve tarihsel ilişkisiyle gerçekliği kendi yapısında olumsuzlaması incelenmiştir. Bunun ardından, Adorno'nun yeni müziği neden savunduğu değerlendirilmiştir. Bu anlayışta, Schönberg'in kompozisyonu yabancılaşmaya direnen

bir biçime sahiptir. Yeni müzik kompozisyonunda kuralların getirdiği sınırlamalar, on iki ton tekniğiyle dizgelerin oluşturulmasında olasılıkların fazlalığıyla hafife alınır. Yeni müzikte savunulan bu anlayışla kültür endüstrisinin ilişkisi incelenmiştir. Yeni müzikte yer alan modellerden Schönberg'in anlayışı, özdeşsizliğin temsili olarak kültür endüstrisinin ideolojisini reddeder. Diğer model Stravinsky'nin anlayışı ise özdeşsizliğin antitezidir. Stravinsky, kültürün sanatçılara kabul ettirildiğinden hareketle, müziğin de konformist bir stilde olmasını savunur. Bu anlayışta Schönberg kompozisyonlarında on iki ton tekniğinin ilkelerine bağlı kalarak sürekli değişime uğrayan bir yapı oluştururken, Stravinsky müzik anlayışında geleneği yeniler. Stravinsky diyalektik anlayışıyla, Aydınlanmanın insanları yabancılaştırarak düzenli birlikler haline getirişini, müzik eserlerinde psikotik bozukluklarla dışa vurur. Bu psikotik bozukluklarla ben'in işlevini yitirmesiyle sürekli tekrar eden davranış kalıpları ortaya çıkar ki işte tam da bu nedenle Adorno bu modele karşı çıkar. Bu çerçevede, Schönberg ve Stravinsky'nin diyalektik müzik anlayışları değerlendirilerek yeni müziğin metafizik arka plan olarak aydınlanma eleştirisi ve kültür endüstrisiyle ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmam süresince, eleştiri ve önerilerini esirgemeyerek beni destekleyen danışman hocam Doç. Dr. Emin ÇELEBİ'ye saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Adorno, Horkheimer'la *Aydınlanmanın Diyalektiği* çalışmasını yayımladıktan iki yıl sonra, *Yeni Müziğin Felsefesi*'ni yayımlamıştır. Bu kitap, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin içerisinde bulunan arasözlerden birisi olarak ifade edilebilir. *Yeni Müziğin Felsefesi*'nin incelenmesi, Adorno'nun felsefe anlayışının anlaşılabilmesine önemli bir katkı sağlamaktadır. Bu ise *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde iki modelde aydınlanır. Bu modellerden Schönberg, bitimsiz bir çatışmanın örneği olurken Stravinsky ise uzlaşma vararak sonlanan çatışmanın bir modeli olmasıyla Adorno'nun eleştirel toplumsal anlayışını müzikte de sürdürmesinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu tezde amacımız, Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'ni aydınlanma eleştirisi ve kültür endüstrisiyle ilişkilendirmektir.

Adorno, felsefesinde yeni müziğe birçok eserinde yer vererek çözümlemelerde bulunmuştur. Adorno gerçekliğin olumsuzlanmasına ilişkin yaklaşımını aydınlanma eleştirisiyle ortaya koymuştur. Bu yaklaşımın sanat boyutunda ise sistem ve kültür endüstrisiyle ilişkisi söz konusudur. Kültür endüstrisinin yapısı içerisinde kentsoylu toplum bozuk bir düzene ve kötü işleyen bir yapıya sahiptir. Bu yapı içerisinde sanat ayrı bir alana sahiptir. Bu alan içerisinde yeni müzik kaynağını kentsoylu toplumdan değil de kendi yapısından almasıyla gerçekliği dışa vurabilmiştir.

Yeni müziğin kültür endüstrisiyle ilişkisinin ele alınmasında bazı kavramların açıklanmasına ihtiyaç vardır. Kültür endüstrisi kavramı, kitle kültürü kavramından ayrı tutulma amacıyla kullanılmıştır. Kitle kültürü, halkın içerisinde kendiliğinden çıkan bir kavramken kültür endüstrisi, kendi düzeneklerini kullanır. Kültür endüstrisi, sistem içerisinde tüketim ürünleri ve bu ürünlerin tüketiminin planlamalarını yapar. Yönetim altına alınmış kitleler, bu sistemin bir parçası haline getirilir. Bu durumla birlikte kültür endüstrisi, sisteme daha da güç kazandırır.

Kültür endüstrisi ürünlerin üretimi ve tüketimini planlarken sanat eserlerinin pazar yönelimli olarak üretilmesine etki etmiştir. Bu durum sanat eserlerinin biçimlendirilmesiyle ilişkilidir. Böyle bir biçimlendirmeye karşı Adorno, yeni müzikte ele aldığı sanatçılardan Schönberg'i savunan bir anlayış içerisinde olmuştur. Adorno'nun böyle bir yaklaşımda olmasının nedeni, Schönberg'in stile bağlı kalmadan da eserlerini icra etmesidir. Öte yandan Stravinsky ise Adorno'nun olumsuz eleştirilerine maruz

kalmıştır. Stravinsky müzikte stile bağlılığı savunmuştur. Ayrıca, müzikte tek bir stile bağlı kalınarak anlatılmak istenen şeyin daha iyi dışa vurulabileceğini ileri sürmüştür.

Kültür endüstrisi yapısı içerisinde sanatın asıl görevi olarak gerçekliğin özünün dışa vurulması olduğunu savunan Adorno, hakikatin bastırılmasına karşı bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşım çerçevesinde radikal müzik, yeni müzik, dışavurumculuk ve yeni-klasikçilik kavramları çözümlenmiştir. Bu sanat anlayışına yakın olan yeni müzik, gerçekliği olumsuzlayan bir yaklaşımdır. Bu müziğin temsilcisi Arnold Schönberg'dir. Schönberg müziğinde on iki ton kompozisyonunu kullanarak kuralları hafife almasıyla ve tek bir stile bağlı kalmayarak yapıtlarında geleneği olumsuzlamasıyla gerçekliği dışa vurabilmiştir.

Kültür endüstrisinin düzenekleri gerçekliği gizemli hale getirerek kitleleri aldatır. Adorno yeni müziğin kültür endüstrisi ideolojisine karşı durabileceğini savunur. Çünkü bu müzik, hiçbir pozitif uyuma olumlu olarak yaklaşmaz. Yeni müzik, toplumsal içerikte bastırılan şeyleri su yüzüne çıkartarak kendisini pozitif görünüşten kurtarır. Bu konuda savımız, yeni müzikteki diyalektiğin, gerçekliği olumsuzlayan sanatın, modern toplumdaki sistemde konformiteye zıt bir stili sunmasıdır. Adorno, eleştirel toplumsal anlayışının karşılığını müzikte Schönberg ve Stravinsky'de bulur. Adorno metafizik arka plan olarak aydınlanma ve kültür endüstrisi anlayışıyla yeni müziği ortaya koyar.

Adorno, Horkheimer'la yazmış olduğu *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde araçsal aklın eleştirisini yapmıştır. Bu eleştirilerle birlikte Adorno, kültür endüstrisinin araçsal akli kullanarak gerçekliği olumsuzlayan sanatın konformist bir biçime dönüştürmesine karşı Schönberg'in ilerleme olarak nitelendirilen anlayışını ortaya koymuştur. Bu anlayış, Aydınlanma etkisiyle insanların soyutlanarak düzenli birlikler haline getirilmesine karşı bir tepki olmasıyla önemlidir. Yeni müzikte iki model olarak karşımıza çıkan Schönberg ve Stravinsky'nin benimsedikleri anlayışlar gerçekliğin olumsuzlanmasına ilişkin yaklaşımlarını göstermektedir. Yeni müzikte Schönberg modeli yapıt kavramının sarsılması, malzeme, stil olarak yalnızlık ve kültür endüstrisinin dayattığı konformiteye direnme bağlamlarıyla ilişkilidir. Bu model, bir diğer model olan Stravinsky'nin anlaşılması için de anahtar sağlayacaktır. Adorno, Stravinsky'nin müzik anlayışını gerileme olarak nitelendirmesi, *Bahar Ayini* ve sonraki eserler, sahililik (otantisite), nesnellik, yabancılaşma ve şahsiyetsizleştirmeye ilişkilidir. Geleneğin

biçimlerinden yararlanan Stravinsky'nin müzik anlayışı, kültür endüstrisinin konformizmine direnmekten ziyade uzlaşan bir yaklaşıma karşılık geldiğini düşünüyoruz.

Kültür endüstrisinin getirdiği tüketilmeye uygun ürünler belirli bir amaca hizmet ederken sanatta bu anlayış, kendi yapısında da etkisini göstermiştir. Nitekim Adorno, Stravinsky'nin konformist müziğini tüketilmeye uygun bir müzik olduğunu ileri sürer. Kültürün sanatçıları önceden etkilemesi sanat eserlerinin kültür endüstrisinin ürünleri olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu müzik, dönemin gereksinimleriyle uzlaşım içerisinde olup modern toplumdaki sisteme hizmet eder ve geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlar.

Aydınlanma eleştirisi ve kültür endüstrisinin yeni müzikle ilişkisinin incelenmesinde çözümleyici yöntemi kullandık. Bu yöntemle karmaşık olan problemleri ayrıntılarına bölerek analiz ettik. Bu çerçevede öncelikle kültür endüstrisinin kavramlarını inceledik. Bu incelemenin ardından kültür endüstrisi ve sanatın etkileşimini tartıştık. Kültür endüstrisinin yeni müzikle ilişkisinde ise öncelikle yeni müziğin kavramlarını ele aldık. Bunun ardından Schönberg ve Stravinsky'nin kültür endüstrisine ilişkin yaklaşımlarını değerlendirdik.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT

1.1. Kültür Endüstrisi Kavramı

Adorno'nun kültüre ilişkin incelemeleri birçok alanı kapsamaktadır. O kimi zaman mülteci olarak kimi zaman kültür antropoloğu olarak çalışmalar yapmıştır. Öyle ki, konukseverlik, peyzaj, zeka testleri, müzik, edebiyat, üslup vb. çeşitli konularda incelemeler yapmıştır. Adorno, kültürü geniş kapsamında ele alarak maddi ve manevi realiteyle etkileşimi savunan bir anlayışa sahiptir.¹ Örneğin Adorno, yeni müzikte Schönberg'in tekniğin dikte ettiği şeylerin dışı vurulmasına karşı on iki ton kompozisyonuyla kuralların sınırlandırmalarını aşmaya çalışmasını ele almıştır. Ayrıca, eski dönemlerde böyle bir kompozisyon yaklaşımına ihtiyaç duyulmaması maddi ve manevi gerçekliğin birer örneğini oluşturur.

Adorno, endüstri sözcüğünü geniş anlamıyla kullanır. Ona göre, bu sözcük konunun standartlaşmasına ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine işaret eder. Endüstri, dar anlamda üretim süreçlerini işaret etmez. Üretim süreci teknolojik işlemlere benzer. Fakat bireysel üretim tarzı da korunur. Her ürün bireyselmış gibi görünür; tamamen şekleştiren ve dolayımlanan ürün, dolaysızlıktan ve yaşamdan kaçış için sığınak olduğu izleniminin yaratılmasıyla kültür endüstrisine hizmet eder.² Her türlü pazarlanabilir üretimde kâr ön koşuldur. Üretim ve dağıtımda kültürel ürünlerde de masrafın karşılığını vermesi istenilmektedir.³

Adorno ve Horkheimer, kapitalist sistemle beraber kültürün endüstri ve ticaretin mantığına göre biçimlendiğini iddia etmişlerdir. Liberalist dönem boyunca kültür dolaşım dünyasına karışmıştı; dolayısıyla bu dünyanın ağır ağır ilerleyen ölümü kültüre de darbe vurmuştur. Ticarete özgü irrasyonel kaçamakların yerini sanayinin hesaplanmış dağıtım aygıtları aldığı anda, kültürün ticarileşmesi de tamamlanmış olur. Kültür, tamamen boyun

¹ Jay, Martin, **Adorno**, çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Der Yayınları, İstanbul 2001, s.153.

² Adorno, Theodor, W., M., Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, (1. Baskı), Kabalıcı Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 112.

³ Adorno, Theodor, W., **Minima Moralia**, çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, (6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2009, s.204.

eğdirilmiş, güdümlü ve bir bakıma baştan sona ‘işlenmiş’ bir şey olarak yitip gider. Böylece Adorno’nun ve Horkheimer’in yol haritası da belirginleşmiştir. Adorno ve Horkheimer, kültür alanına, yani üst yapısal ögelere sanat, estetik, edebiyat ve müzik gibi alanlara ilgi duymuşlar, kitlelerin aldatılması olarak aydınlanma ve kültür endüstrisini çözümlemeye yönelmişlerdir.⁴ Adorno, aydınlanma ve kültür endüstrisi çözümlemelerine ek olarak yeni müziğe ilişkin çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar, aydınlanma ve kültür endüstrisindeki eleştirel toplumsal anlayışın müzik üzerindeki yansımalarına ilişkin değerlendirmeleri içermektedir. Yeni müzik kültürel tahakkümün kitleler üzerindeki etkisini değiştirip düzeltmekten ziyade tepkisini gösterir. Kültür endüstrisinin insanları düzenli birlikler haline getirmesi müziği aşan bir olaydır.

Adorno, kültürel bir tahakkümün belirli bir yönde işlediğini savunduğundan aydınlanma eleştirisinde kullandığı kültür endüstrisi ifadesini, “kitle kültürü” kavramından ayırmak için kullanır.⁵ Kültür endüstrisi kavramı, kitle kültürünün üretimi için, geç kapitalizmin araçsal bakımdan rasyonel ve bürokratik toplumunda, kültürün içerisinde bulunduğu durumu ifade eder.⁶ Adorno’nun kültür endüstrisi tanımı ise birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını birleştirmeye zorlayan, kitlelerin bilinç ya da bilinçsizlik düzeyleri üzerine spekülasyon yapan kültürün bir durumu olarak ifade edilebilir.⁷ Kitle kültürü, kitlenin içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan bir ifade olup halk sanatının günümüzdeki bir biçimi olarak varsayılmaktadır. Kültür endüstrisi ise bu kavramdan oldukça farklıdır. Kültür endüstrisi modern toplumda düzenekler kullanır. Bu düzeneklerle tüm alanlarda kitleler tarafından tüketilmeye uygun ve tüketimi belirleyen ürünler planlı bir şekilde üretilir. Çeşitli alanlar birbirlerinin yapısıyla bağlantılı hale gelir. Böylece bu yapılarla bir sistem oluşturulur. Buna teknik olanaklar, ekonomi ve yönetim imkân sağlar. Kültür endüstrisi müşterilerini yüksek ve düşük kültür alanlarını bütünleştirmeye çalışır. Yüksek kültürün etkileri üzerinden ciddiyeti ortadan kaldırırken, düşük kültürde toplumsal denetim bütünsel olmadığında direnişi uygarlaştırıcı bir kontrol ile ortadan kaldırır.⁸ Kültür endüstrisi düzenekleri ve kitle bilinci

⁴ Kızılcılık, Sezgin, **Frankfurt Okulu**, (2. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara 2008, s. 330.

⁵ Jay, **2001**, s. 164.

⁶ Cevizci, Ahmet, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, (2. Baskı), Paradigma Yayınları, İstanbul 2003, s. 248.

⁷ Adorno, Theodor, W., **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, (9. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 110.

⁸ Adorno, **2014**, s. 109-110.

aracılığıyla insanların eleştirel düşünebilme yetenekleri manipüle edilir. Yönetim altına alınmış dünyada ideolojinin her alana ulaşmasıyla direnme hemen hemen nerdeyse yok edilmiştir.⁹ Kültür endüstrisi, kitlenin bilinç ya da bilinçsizliklerine etkide bulunur ve bunlar sistemin bir parçası yani ikincildirler. Bu sistem içerisinde, müşteriler özne değil nesnelerdir. Adorno bunu şu şekilde ifade eder:

Kitle toplum tarafından üretilir-doğası gereği değişmez değildir; hiçbir birey köken olarak topluluğa yakın değil, aksine ancak akılcı fayda aracılığıyla akıldışı-psikolojik faktörlerle kaynaşır; bu insanlarda yakınlık ve aidiyet illüzyonu oluşturur. Ama tam bu illüzyonlar şeklinde, kitle, günümüzde tekillerin atomlaşmasının, yabancılaşmasının ve çaresizliğin zemini haline gelir. Tüm nesnel zayıflıklar–ki psikoanalitikçi Nunberg, “Ben-Zayıflığı” ifadesiyle adlandırmaktadır. Modern toplumda herkesin aynı zamanda öznel zayıflığa, kitle-müritliğine teslim olmaya hazır hale gelmesine yol açmaktadır.¹⁰

Adorno’nun bu ifadelerinden hareketle, kitlenin aidiyet illüzyonu yaratarak tekillerin atomlaşmasını beraberinde getirmesi, Stravinsky’nin kültür anlayışının sanat üzerindeki etkisini de göstermektedir. Stravinsky’e göre, sanat, kültür tarafından şekillendirilmektedir. Bundan dolayı, sanatçılar, konformist bir yaklaşım içerisinde kültür endüstrisinin ideolojisine uyumlu ürünler ortaya koyarlar. Stravinsky’nin eserleri de sistem ve kültür endüstrisinin birer ürünleri olarak pazarda yerini alır. Böylece sistem ve kültür endüstrisi aracılığıyla gelenek yerleştirilir.

Adorno ve Horkheimer, sistem ve kültür endüstrisi aracılığıyla aklın, deney ve gözleme dayanan sentetik bir akla dönüşüp deneyden bağımsız akıl doğrusu olan analitik akıldan uzaklaşmasıyla geriye yöneldiğini öne sürerler. Rasyonelite, düşünceyi mitten kurtarmayı amaçlamasına karşılık kendi kendisinin tutsağı olmuştur. Aydınlanma, iki temel nedenden dolayı kendisine zıt bir durum ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlar; araçsallaşmış aklın, değişim ilkesinin hizmetinde olması ve doğanın tahakküm altına alınmasında rol almasıdır. İlk olarak, araçsallaşmış aklın değişim ilkesi altında, niteliksel olarak farklı olan varlıkların özdeşsizlikleri eritilerek niceliksellğe indirgenirler. Bu olgunun en önemli örneği biricikliğe sahip bireyin yok oluşudur. Biricikliğe sahip bireyin yok oluşunun yerine konulmak istenen, kolektif sözde öznelliktir. Doğanın tahakküm altına alınması da, toplumun ve bireylerin de egemenlik altına alınmasını sağlamıştır.

⁹ Jay, 2001, s.42.

¹⁰ Adorno, Theodor, W., M. Horkheimer, **Sosyolojik Açılımlar**, çev. M. Sezai Durgun, Adnan Gümüş, (1. Baskı), Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2011, s.101-102.

Horkheimer ve Adorno faşizmin, aklın doğa ve insanın içindeki doğal yanları üzerinde kullandığı tahakküm araçlarının çoğunu kullandığını belirtmişlerdir. Bu yeni insanın, insanlığını kaybetmesinin ilk tohumlarıdır. Bunun bir örneği, aklın tahakküm altına alınmadığı dönemin izlerinin silinmesidir.¹¹

Aklın tahakküm altına alınmadığı kapitalizm öncesi geçmişin izlerinin silinmesiyle bireyler kültür endüstrisi içerisinde biricikliğini kaybederler. İnsanların bilinçleri üzerine yapılan spekülasyonlarla kendileri kültür endüstrisi mekanizmasının birer parçası haline getirilirler. Kitlelerin kültür endüstrisi mekanizmasının bir parçası haline gelmelerinde kitle araçlarından yararlanılır. Egemenler bu araçlarla kitlelere seslerini duyururlar. Bu ise aydınlanma aklına ters olan bir durum olarak ifade edilebilir.

Kant, *Aydınlanma Nedir?* makalesinde Aydınlanma: “İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmama durumu ise insanın kendi anlama yetisini, bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır.”¹² şeklinde ifade eder. Başkalarını gözetim altına alan gözeticiler, insanların ergin olmaya yönelik adımlarını engellemelerinin yanında, onları düzenli birlikler haline getirmek için her alanda kendi sistemlerini dayatırlar.¹³ Anlama yetisinin bir başkasının kılavuzluğu olmaksızın kullanılması, aklın yol gösterdiği anlama yetisidir. Bu, anlama yetisinin kendi iç mantığında tekil bilgileri birbirine eklemlemesine karşılık gelir. Bu ise bir sistemdir. Aydınlanmada düşünme, bağdaşık bilimsel bir sistemin kurulmasıyla, ilkelerden olgusal bilginin türetilmesidir. Bilgi, ilkelerin altında sistemle özdeş bir niteliğe sahiptir.¹⁴

Aydınlanma, insanları korkudan arındırmayı ve onları efendi konumuna getirmeyi hedefler. Bu hedefte, mitler yıkılarak kuruntular bilgi yoluyla aşılacak istenir. Aydınlanmayla birlikte insanların doğadan öğrenmek istedikleri şey, doğaya ve insanlara hükmetmek amacıyla doğayı kullanabilmektir. Aydınlanma kendisine karşı katı bir tutumla öz-bilincin son izlerini de ortadan kaldırmıştır. Ancak böyle bir yaklaşım söylencelerin gücünü kırabilir.¹⁵ Bu çerçevede Adorno, aydınlanmanın amaçladığı şeyi şu şekilde ifade eder:

¹¹ Jay, 2001, s.40-41.

¹² Kant, Immanuel, **Seçilmiş Yazılar**, çev. Nejat Bozkurt, (4.baskı), Sentez Yayıncılık, Ankara 2014, s.316.

¹³ Kant, 2014, s.316.

¹⁴ Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 115-116.

¹⁵ Adorno ve Horkheimer, 2014, s.19-21.

Aydınlanmanın nesnel eğilimi, imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğine son vermektir; ama bu nesnel eğilim karşılığını bulamadı: Aydınlanmış düşünce imgelerden kurtulma yönünde ilerlemiyordu. İmgelere saldırı, metafizik idea'dan sonra, bir zamanlar rasyonel sayılan ve düşüncenin gerçek bir çabayla ulaştığı kavramları da karşı durulmaz bir zorunlulukla tasfiye etmekle birlikte, Aydınlanma tarafından ortaya salınan ve düşünmeye karşı bağışıklık kazanan düşüncenin kendisi şimdi ikincil bir figüratiflik ediniyor -ama imgelerden veya kendiliğindenlikten yoksun bir figüratiflik.¹⁶

Aydınlanma insanların var olan bilinç düzeylerinin ilerisine ulaşmayı hedef edinmiştir. Bu hedef gerçekleşmekten uzak kalmıştır. Böyle bir durumda kültür endüstrisi insanların bilinç ya da bilinçsizlikleri üzerinde spekülasyon yapmıştır. Bu spekülasyon kendisini devletin sisteminde, hukuk yasalarında, eğitimde, ekonomide ve siyasette gösterir. Bu biçimlendirmenin neticesinde kitlelerin hareket olanakları sınırlandırılır. Kitleler kültür endüstrisi mekanizmasının birer parçası haline gelirler.

Aydınlanma, bilimsel bir düzenin oluşturulmasını ve ilkelerden olgusal bilginin türetilmesi anlayışı içerisindedir. Mantıksal yasalar yapı içerisindeki ilişkileri biçimlendirir. Akıl, mantıksal yasalarda sistematik bir yapıya katkı sağlar. Sistem ve doğa uyumlu olmalıdır. Sistemden hareketle olgular tahmin edilirken olgular, sistemi onaylamalıdır. Fakat olgular praksise ait olup bireysel öznelere toplumsal bir nesne olarak doğayla ilişkilerini işaret eder. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer Aydınlanma sistemini tanımlaması şu şekildedir:

Sistem, olgularla en iyi biçimde baş edebilen ve böylece öznenin doğaya egemen olmasını en etkili biçimde destekleyen bilgi biçimidir. Sistemin ilkeleri öz varlığı korumanın ilkeleridir. Bu durumda insanın ergin olmama durumu kendi varlığını korumakta yetersiz kalması demektir. Sırasıyla köle sahibi, özgür girişimci ve yönetici olarak burjuva Aydınlanmanın mantıksal öznesidir.¹⁷

Sistemin ilkeleri doğaya hükmedilmesini sağlar. Bu durumla birlikte sistemin ilkeleri insanları tahakküm altına almasıyla sonuçlanır. Sistemde egemenler var olan güçlerini kuvvetlendirirken yönetilenler ise ilkelere uyum sağlayarak öz varlıklarını korumaya çalışırlar.

¹⁶ Adorno, **Minima Moralia**, 2009, s.147.

¹⁷ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 117.

Kültür endüstrisinin düzenekleri ve modern toplumun sistemiyle beraber insanların tahakküm altına girmedikleri dönemin izlerinin silinmesiyle kitleler sisteme hapsedilmiştir. Bu sistem her alana yayılarak kendi ideolojisini kuvvetlendirmeyi amaçlar. Bu bağlamda dünyanın bizden yaptığı şeye direnmek sadece dış dünyaya karşı koyulması değildir. Bu girişim kültürün benimsettirilmesine de katkı sağlayacaktır. Bu durumda bireylerin kendi direniş güçlerini de seferber etmesi gerekir.¹⁸

Genel olarak, burjuva toplumunda bireysel insan ilişkileri, üretim sürecinde biçimlendirilir. Dünyanın bütün kaynakları rasyonelleştirme sürecinde kullanılır. Bu süreç, bilimle kendisini gerçekleştirir. Bu yapı içerisinde, bütünün irrasyonelliğinde çalışmada güçlerin körlüğü, bireyin kendi hayatını sorgulamasında ise herhangi bir şey yapılmamıştır.¹⁹ Bu durumda, ilerleyen irrasyonellikle ve rasyonellikle toplum, antinomiler içerisinde gelişmeye devam eder. Bir yandan, toplumun entegrasyonu devam ederken bir yandan da uyumsuz ilişkiler gerçekleşir. Bu diyalektik süreçte, bireyin ilişkilerinde kayıtsızlığının yanında uyumsuzluk gösteren bir anlayış da söz konusudur.²⁰

Toplumun entegrasyonunda süregiden çelişkiler kültür endüstrisinin insanların bilinç ya da bilinçsizliklerine etkisinin sonucudur. Kültür endüstrisinin bu tarzdaki yapısı aynı zamanda iyiden iyiye birer metadır. Kültür endüstrisi ürünlerini satmada kâr arayışını bu yapı içerisinde sürdürür.

Adorno'nun kültür ve onun ticarileşmesine dönük olarak kültür endüstrisine yoğunlaşması, dönemin tekelci kapitalizmi ve faşizminin yarattıkları tahribatlarla yakından ilişkilidir. 'Kültür Endüstrisi' terimi, edilgen ve irrasyonel bir işçi sınıfına dayanıyor olsa da tahakkümün yine de yukardan geldiğini açıkça ifade etmek üzere tasarlanmıştır. Buna göre, kitle iletişim aygıtları baskıcıdır: Kapitalizme yönelik eleştiriler zayıflatılır, mutluluk itaatle ve bireyin varolan toplumsal ve siyasal düzene tamamen eklenmesiyle sağlanır.²¹

¹⁸ Adorno, Theodor, W., **Ahlak Felsefesinin Sorunları**, çev. Tuncay Birkan, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2012, s.164

¹⁹ Adorno, **2001**, s.64.

²⁰ Adorno, Theodor, W., **Introduction to Sociology**, çev.Edmund Jephcott, (1. Baskı), Stanford University Press, Stanford, California 2000, s. 44.

²¹ Kızılçelik, **2008**, s. 331.

Kültür endüstrisi, genel ile özeli birbirine uydurulmasından yararlanarak varlığı imal ve idare gözüyle görür. Sistemde tekrar tekrar gerçekleşen şeyler tikel olaylar değil, büyük sayılar yasasıdır. Bu yasa altında, her şey önceden hesaplanmıştır. Bu hesaplamayla gerçekleşen şeyler, hesaplamada kullanılan formülün sınırlı sayıdaki olasılıklarının sonuçlarıdır. Her şey bu sınırlı olasılıklar içerisinde gerçekleştirilmesiyle sistemin işlerliğini kuvvetlendirerek ilerlemektedir. Bunun neticesinde her şey, bu sistemin bir nesnesi olur. Sistemin nesneleri kendilerinden soyutlanarak yabancılaştırılırlar. Bu tavırla nesnelerin farklılıkları ortadan kaldırılarak birinin bir diğerine indirgenebildiği bir durum haline getirilir. Dolayısıyla, sistem farklılıkları eşitlediği gibi ortak çıkarı da standartlaştırır.²²

Tikel ile genel arasındaki ilişki, genelin tikeli yönlendirmesini gösterir. Özne, piyasa içinde piyasaya karşı bir anlayış içerisinde olarak kendisini özgürleştirse de o, varoluşu bakımından piyasaya bağımlıdır. Kültür endüstrisi yapısı içerisinde, ona “evet” ya da “hayır” demenin bir farkı yoktur. Bu, burjuva bireyinin içerisinde bulunduğu durumdur.²³

Sistemin büyük sayılar yasasıyla burjuva bireyi, dayatılan imal ve idareye boyun eğmeleri neticesinde özerkliklerini yitirirler. Bunun neticesinde kitleler, büyük sayılar yasasına karşı direnişlerinde kendilerine olan güvenlerini kaybederler. Ayrıca sistemin dayattığı yasaları içselleştiren insanlar bu yapının araçlarıyla bütünleşmektedir. Bu süreçte kitleler, büyük sayılar yasasının hükümlerinin gelmesini bekleyerek sisteme uyumlarını göstermiş olurlar.

Kültür endüstrisinde “büyük kültür acenteleri”, egemen sınıf ve güç odaklarının tekelinde olup kapitalist üretim tarzını sürdürme noktasında bulunan büyük sanayi fabrikaları gibi hareket eder. Bu acentelerin en temel yönü, tüketim toplumunda her şeyi tüketici olarak kavramadır. Büyük kültür acenteleri vasıtasıyla kendini sunan kültür endüstrisi, aldatıcı vaatlerde bulunur. Kültür endüstrisinde tüketici vaatlerle aldatılır. Kapitalist üretim işçileri, memurları, çiftçileri ve küçük burjuvaları beden ve ruhlarıyla o

²² Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 118-119.

²³ Zeytinoglu, Emre, **Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto**, *Cogito*, 2003/36, s. 244-254.

şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan şeylere hiç direnmeden kapılırlar. Bu durum modern toplumda kültür endüstrisinin gücünü göstermektedir.²⁴

Modern toplumda kültür endüstrisi kâr güdüsünü zihinsel yapılara aktarır. Bu zihinsel yapılar, piyasada mal olarak ürünleri ortaya koyan kimselerin kâr güdüsünden etkilenmişlerdir. Fakat kâra, özerk yapılar içerisinden ulaşılması hedeflenir. Kültür endüstrisinde tipik örneklerde hesaplanmış bir etkinin önceliği söz konusudur. Sanat eserlerinin farklı etkilere maruz kalarak gerçekleşen özerkliği, kültür endüstrisi tarafından yok edilmiştir. Kültür ise insanların içinde yaşadıkları katı ilişkilere karşı itiraz etmenin aksine bu ilişkilere daha da benzer. Kültür endüstrisi ile şekillenmiş zihinsel yapılar büyük birer metadırlar. Bu yapılarda, genel, eleştirisiz bir uzlaşa satılır. Kültür endüstrisinin her bir ürünü kendi yapısının bir parçası olarak işlev görür.²⁵ Bireylerin bu yapı içerisindeki görevlerini tamamlaması ve buna karşı bir duruş sergilemesi çelişkisi gelişir. Bireyler, sistemin üzerine kurulan kültürü insan emeğinin ürününü örgütlenme olarak görerek uyum sağlar. Bu örgütlenme, akıl ve istenç olarak görülür.²⁶ Aşağıdaki pasajda Adorno'nun bireylerin örgütlenmesine dair vurguları dikkate değerdir:

Özerkliği kalmayan akıl bir araç haline gelmiştir. Özne aklın pozitivizm tarafından öne çıkarılan biçimselci cephesinde, nesnel içerikle bağıntısızlığı vurgulanır; pragmatizmin öne çıkardığı araçsal cephesinde ise kendi dışında belirlenmiş içeriklere teslim oluşu belirginleşir. Akıl bütünüyle toplumsal sürece boyun eğmiştir. Aklın araçsal değeri, doğa ve insan üzerinde egemenlik kurulmasında oynadığı rol, tek ölçüt durumundadır. Kavramlar, birkaç örnekte birden bulunan ortak özelliklerin özeti durumuna düşürülmüştür. Bir benzerliği adlandırmakla kavramlar nitelikleri ayırt etmek zahmetinden kurtulmuş olur ve böylece bilgi malzemesini örgütlemeye daha iyi hizmet ederler.²⁷

Araçsal aklın bu eleştirisi, aydınlanmanın geriye yönelmesi, benimsediği yaklaşımın tersine dönüşmesine esaslı bir vurgudur. Aydınlanma imgelerin insanlar üzerindeki egemenliğine son vererek onların var olan bilinç düzeylerinin ilerisine ulaştırmayı hedeflemiştir. Fakat aklın nesnel içerikle bağıntısızlığı ve kendi dışında belirlemiş içeriklere teslim olmasıyla kültür endüstrisi mekanizması içerisinde bir araca

²⁴ Kızılçelik, **2008**, s. 354.

²⁵ Adorno, **2014**, s. 110-111.

²⁶ Horkheimer, Max, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, çev. Mustafa Tüzel, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s.356.

²⁷ Horkheimer, Max, **Aklın Tutulması**, çev. Orhan Koçak, (6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2005, s.67.

dönüşmüştür. Aklın bu biçime dönüşmesiyle, toplumsal sistem içerisinde bireyin varlığını sürdürebilmesi konformist bir tavır içerisinde olmasına bağlıdır. Aksi bir tavırda ise sistemin ilkeleriyle karşı karşıya kalır.

Aklın özerkliğini kaybederek araçsal hale gelmesinde söylencelerin içeriğine teslim olması etki etmiştir. Adorno, bitimsiz aydınlanma süreci söylence tarafından devreye sokulurken, bu süreçte zihin, hakikat, Aydınlanma terimlerinin birer inanç kavramına dönüştüğünü ileri sürerek adeta büyü ile özdeşleştiğini ifade eder. Söylenceler Aydınlanmayı tamamlarken öte yandan Aydınlanma da her adımda söylenceye hapsolür. Aydınlanma söylenceleri yıkmak için söylencelerden yararlanır. Bunun neticesinde Aydınlanma, söylencelerin etkisine girer. İnsanlar var oluşla özdeşleşmeyi devam ettirerek var oluşun erkinden kurtulmayı amaçlar.²⁸

Kültür endüstrisinin egemenliği insanların erk tarafından hayatın bütün alanlarında oluşturulan sistem dışında hareket etme olasılıklarını minimize etmesini sağlar. Ayrıca bu sistem içerisinde hareket edilmemesi durumunda uyumsuz hareketlerin sonuçları hesap edilerek bireyin hareketine müdahale yapılmaz. Birey bu hareketlerinde sistem içerisinde konformist olduğunun bilincinde de değildir. İnsanlar bu sistemin erki karşısında uyumlu davranmadıklarında ise sistemin yaptırımlarıyla karşı karşıya gelirler.

Söylence ile Aydınlanma arasındaki karşıtlık, aklın akılsal olmayan her şeyle karşıtlık oluşturduğunu öngören ilkedен dolayıdır. Söylence, tini, doğa erki olarak görür. Aydınlanma ise anlamı, yaşamı özneliliğın içine çeker. Aydınlanmaya göre, akıl: “şeylerin kendilerine özgü tözünü kendisine katan ve bu tözü aklın özerkliğine doğru buharlaştıran kimyasal bir harekete geçiricidir.” Batı Aydınlanmasının kaldırmayı hedeflediğı söylence, Katolik düzen öğretisi ile pagan halk diniydi. Bu inançlardan insanı özgürleştirmek burjuva felsefesinin hedefiydi.²⁹ Bu durumda öz varlığı koruma, tepedekiler için faşist erk uğruna verilen savaşken, bireyler içinse adaletsizliğe uyum sağlamak anlamına gelir.³⁰

Burjuva felsefesi insanları özgürleştirmek istemesine karşın egemenler özvarlığı korumada oluşturdukları ağda, kendi çıkarlarıyla örtüşen bu ağ, her alana nüfuz ederek,

²⁸ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s.29.

²⁹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 125.

³⁰ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 127.

erklerini güçlendirirken bireyler ise daha fazla çıkarlarına uygun haklar elde etmeleri için uyum sağlarlar. Egemenler, hükmettikleri insanlara karşı içerisinde yer aldıkları bu sistemde özerkliklerini sürdürerek her alana nüfuzlarını yaymayı hedeflerler. Bu hedefle birlikte, endüstrinin oluşturduğu ağı genişleterek egemenliklerini kuvvetlendirirler. Egemenler tarafından hükmedilen bireyler, sistemin getirdiği kurallara uymak zorunda bırakılmışlardır. Bu duruma karşı olarak hareket edilmesinde ise bireyler sistemin getirdiği yaptırımlarla yüzleştirecektir. Bu da sistemin bireyi yabancılaştırmasıyla egemenler, düzenli birlikler ve amaçlarına hizmet edecek nesneleri elde etmiş olurlar. Bu durum, insanların bu yapı içerisinde uyum sağlamasını zorunlu kılar:

Aydınlanmanın aracı olan soyutlama, nesnelere, kavramını yeryüzünden sildiği yazgı gibi davranır: Onları tasfiye eder. Aydınlanma sayesinde özgürleştirilen insanlar sonunda, doğadaki her şeyi yinelenebilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstrinin düzleştirip eşitleyen egemenliği altında, Hegel'in Aydınlanmanın bir sonucu olarak nitelendirdiği “düzenli birlikler” haline geldiler.³¹

Bireyler kültür endüstrinin düzenekleriyle sistem içerisinde kendilerine yabancılaştırılarak sistemin bir parçası haline getirilirler. Kültür endüstrisinin bu yapısı, diğer alanlara genişletilmesiyle sanat da bu yapının etkisi altına girmiştir. Sanat, pazarlanabilir yeniden üretime bağlı olarak kültür endüstrisi içerisinde açık bir şekilde yerini almıştır.

Adorno pazarlanabilir yeniden üretimde teknik kavramını kültür endüstrisi ve sanatla ilişkili olarak ele almıştır. Son dönem kapitalizminin ekonomik çıkarlarının, bireysel üretim teknikleri yerine yeniden üretime elverişli teknolojinin kullanılmasıyla daha da güçlenmiştir.³² Kültür endüstrisindeki teknik kavramı ile sanat yapıtlarındaki teknik kavramı farklı anlamlara gelmektedir. Sanat yapıtlarındaki teknik kavramı, nesnenin kendi içindeki mantığına gönderme yaparken, kültür endüstrisindeki teknik kavramı, yaygınlaştırma ve üretim tekniği olarak nesneye dışsal kalır. Sanat eserlerindeki teknik kendi iç yapısında özgür bir potansiyele sahiptir. Kültür endüstrisi ideolojisi, bireysel sanattan yararlanarak, ideolojik dayanağını tekniklerinin ürünlerindeki sonuçlarından kendini korumasıyla sağlar. Maddi mal üretiminde sanat dışı tekniğiyle uzlaşma içerisinde olmasının yanında nesnenin içsel sanat formu karşısında nesnel kalma yükümlülüğüne,

³¹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 37.

³² Jay, **2001**, s. 171.

estetik özerkliğin form yasası uymaz. Bunun sonucunda, kültür endüstrisinin fizyonomisinde asli olan, fotoğraflık sertlik, diğeryanda bireyci tortular bulunur. Kültür endüstrisi geleneksel sanat yapıtında aura ilkesine karşı başka bir ilke koymaz. Sanat yapıtı, aura ilkesini bir buhar halesi halinde muhafaza eder. Bu ise kültür endüstrisinin ideolojik suçlarını ortaya çıkarır.³³

Kültür endüstrisi içerisinde bulundurduğu unsurlarla ideolojiye bağılı bir yapıya sahiptir. Sanatta toplumsal olan topluma karşı bir hareket olup empirik bir gerçeklikle bağdaşmayan tarihsel bir işarettir. Sanat eserlerinin toplumsal içeriğı, tarihsel momentlerle etkileşimde bulunur.³⁴

Sanatın toplumsal boyutunun topluma karşıt olması kendi mahiyetinde gerçekliğin özünü dışı vurmasındandır. Sanat içerisinde bulunduğı dönemle yakından ilişkilidir. Sanat kültür endüstrisinin ideolojisi altında pazarlanabilir bir ürün olarak yaygınlaştırılmaktadır. Bu durumda sanat kendi mahiyetine ait özelliklerle değil de kültür endüstrisinin ideolojisiyle üretilir. Bu anlayış içerisinde olan sanatçı kültür endüstrisinde egemen olan tinin ideolojisiyle uyumlu olmasının karşılığını ücretle almaktadır.

Kültür endüstrisi egemen olan tinin bir uğrağıdır. Kültür endüstrisinde insanlar bu uğraktan geçerek etkileşim içerisinde bulunurlar. Kültür endüstrisinde mümkün olan her türlü fayda sağlayacak şeyler yayılır. Örneğın, bilgiler tavsiyeler ve rahatlatıcı davranış biçimleri yayılır. Fakat yayılan bilgiler hiçbir şey ifade etmez ve davranış biçimleri konformisttir.

Adorno, konformist ve konformist olmayan kavramları analiz ederek açıklamıştır. Ona göre konformist olan ve olmayanın tikel tarihsel durumlarla incelenmesi gerekir. Örneğın, Adorno, yeni müzikte klişeyolan biçimi olumsuzlarken Schönberg'in on iki ton müziğini savunmuştur.³⁵ Ayrıca tikel tarihsel durumlara ilişkin olarak, tüketicilerin bilincinin, kültür endüstrisinin sunduğı vaatlerle, endüstrinin nimetlerine karşı kuşku arasında bölünmesine değinmiştir. İnsanlar kültür endüstrisi ürünleri içerisinde doyum sağlarken, aynı zamanda kendi iç yüzlerini görebilecekleri bir aldatma isterler. Bu

³³ Adorno, 2014, s. 113.

³⁴ Adorno, Theodor, W., **Aesthetic Theory**, çev. Robert Hullot-Kentor, ed. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, (1. Baskı), Bloomsbury, London-New York 2013, s.309.

³⁵ Adorno, Theodor, W., **History and Freedom**, ed. Rolf Tiedemann çev. Rodney Livingstone, (1. Baskı), Polity Press, Cambridge 2006, s.60.

insanlar maruz kaldıkları ve imal edildiklerini bildikleri şeyleri kendilerini küçümseyerek benimserler. İnsanlar, modern toplumda sunulan doyumların aldatılmalarına karşı durduklarında yaşamlarının çekilmez olacağını sezinlemişlerdir.³⁶

Kültür endüstrisi egemen tinin aracılığıyla “tüket ve rahatla” anlayışıyla tüketicilerin bilincini etkilemiştir. İnsanlar çalışma yükünün ağırlığı karşısında kültür endüstrisi ürünlerinin sağladığı geçici doyumlarla baş dönmesine kapılırlar. Bu doyumları sağlayan kültür endüstrisi ürünleri ticari edebiyat eserleri, seri imalat filmleri, diziler, çok satan şarkılar, ruhsal danışmanlık ve astrolojidir. Egemen olanlar bu ürünlerin ne olduğunu bilirler. Onlara göre bu ürünler kültür endüstrisinin kışkırtmış olduğu talepleri sunar. Bu ürünlerle bilgi, tavsiye ve rahatlatıcı davranış kalıpları yayılır. Kültür endüstrisi insanlara kışkırtmış olduğu taleplerle kendi ideolojisini daha da kuvvetlendirir.

Kültür endüstrisinin ideolojisi, düzenleme faktörü olarak nitelendirilebilir. Kültür endüstrisi tını, dünyadaki karmaşık ilişkilerde insanlara yönlerini bulmayı sağlayan ölçütler verir. Kültür endüstrisi, güzel biçimlere uyguladığı, uzlaşma ve bağlayıcılığını yitiren düzen kategorileri, bu yaşamın doğru olduğunu ve ölçütlerini kendisinin sağladığını savunur. Kültür endüstrisinin düzen kavramları statükonun kavramları olup, bu kavramlar insanlar tarafından analiz edilmeden diyalektik olmayan bir şekilde kabul edilir.³⁷ Kültür endüstrisinin kavramlarının statükonun amaçlarına hizmet etmesi, endüstrinin yapısı içerisinde uyumluluğuna bağlıdır. Her alanda kendini gösteren bu yapı, biçimsiz olan her şeyi kendi yapısının içerisinde biçimlendirmeyi amaç edinir. Bu durumu Adorno şöyle ifade etmiştir:

Aşırı derecede ticarileşmiş bir toplumda, toplumun iktidarının ve denetiminin eski Mezopotamya imparatorluklarında veya Mısır’da görülen türden devlet köleliğine göre daha büyük veya daha küçük mü olacağı tartışmaları beyhudedir. Ama birey olma idesinin daha sonraları ve burjuva çağında billurlaştığı ve de gerçek bir yapı kazandığı, bireycilik-öncesi barbar kültür zamanı düşüncesinde pek az görüldüğü tarzda topyekun bir toplumsallaşma boyutuna dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Bu durum söz konusu salt biyolojik tekil varlık “insan”ı, yalnızca daha çok dışarıdan zorlamıyor, aynı zamanda bireysel olarak içlerinden geliyor ve toplumsal bütünlüğün monadına dönüştürüyor.³⁸

³⁶ Adorno, **2014**, s. 114-115.

³⁷ Adorno, **2014**, s. 116.

³⁸ Adorno ve Horkheimer, **2011**, s. 48-49.

Adorno'nun bu ifadelerine göre birey, toplum içerisinde silikleştirilerek, her birinin bir başkası tarafından yerinin doldurulabileceği kültür endüstrisinin nesnesi konumuna indirgenmiştir. Bu yaklaşım, sadece insanın bedeniyle sınırlı kalmayan aynı zamanda zihninin de mekanik bir reproduksiyonuna da varır. Kültür endüstrisi oluşturduğu yapıyla bu reproduksiyonun dışında olabilecek herhangi bir eylemi önleyemeye çalışır. İnsanın hayatta kalabilmesi bu yapıyla konformist olmasına bağlıdır. Bu çerçevede Adorno şöyle der:

Şeyleşmiş bilinç, sınıf içeriği ve sınıf hukukundan önce salt biçimi itibarıyla bile tahakkümü, tekil çıkarlarla onları soyut bir biçimde bir araya getiren bütün arasındaki açık farkı ifade eder. Dört başı mamur hukuk ilmiyle toplumun yaşam sürecinin üstünü örten insan yapımı kavramlar sistemi, bütün tikel unsurları bir kategoride toplamak suretiyle, peşinen sınıflandırmacı sistemin model aldığı düzenin tarafında konumlanır.³⁹

Adorno, kültür endüstrisinin gerçekliği mistifiye etme işlevini yüklenmesini eleştirmiştir. Bu eleştirinin temelinde ise Karl Marx'ın meta fetişizmi analizi bulunmaktadır. Bu analize göre, meta biçiminin esrarlı bir şey oluşunun nedeni, insanlara, kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, emek ürünlerinin nesnel nitelikleri olarak, bu şeylerin toplumsal doğal özellikleri olarak yansıtması ve dolayısıyla, üreticilerle toplam emek arasındaki toplumsal ilişkiyi de şeyler arasındaki, üreticilerin dışında var olan bir toplumsal ilişki olarak göstermesidir. Metaların toplumsal şeyler haline gelmesinin nedeni budur. Benzer şekilde, bir şeyin görme sınırı üzerindeki ışık etkisi, kendisini, görme sinirinin kendi öznel duyarlılığı olarak değil, gözün dışındaki bir şeyin nesnel biçimi olarak gösterir. Görme olayında, gerçekten de, dışarıdaki nesneden, göze ışık fırlatılır. Bu, iki fiziksel şey arasındaki bir fiziksel ilişkidir. Buna karşılık meta biçimi ve bunun kendisini ortaya koymasına aracılık eden emek ürünlerinin değer ilişkisi, kendi fiziksel doğaları ve bundan kaynaklanan nesnel ilişkilerle hiçbir bağlantıya sahip değildir. Burada, insanlar için şeyler arasındaki hayal ürünü bir ilişki biçimini alan, insanların kendilerinin belirli toplumsal ilişkisinden başka bir şey değildir. İnsan zihninin ürünleri, kendilerine özgü hayatları olan, kendi aralarında ve insanlarla ilişki halindeki bağımsız

³⁹ Adorno, Theodor, W., **Negatif Diyalektik**, çev. Şeyda Öztürk, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 282.

biçimler gibi görünür. İnsan elinin ürünleri olan metalar dünyasında da böyledir. Emek ürünleri metalar olarak üretilmeye başlar başlamaz onlara yapışan bu şey fetişizmdir.⁴⁰

Emek ürünlerinin meta olarak üretimiyle bir ürün yararlı olup olmaması açısından algılanır. Emek ürünleri kendilerinin niteliksel özelliklerinden değil, değiştirilebilir oldukları takdirde değerlidir. Kültür endüstrisi ürünlerinin kullanım değeri, bu ürünlerin varlığı tüketicinin gözünde fetiş haline gelir. Bu ürünlere biçilen değer olan fetiş, tüketicinin keyif aldığı tek niteliktir.

Kültür endüstrisinde topluma ait üretim araçları ile çalışan ve çok sayıdaki bireysel emek güçlerini bilinçli şekilde toplumsal bir emek gücü olarak harcayan özgür insanlardan oluşan bir topluluğu ele alırsak, toplumsal ürünün bir kısmı, yeniden, üretim aracı olarak iş görür. Ama diğer bir kısmı topluluğun üyeleri tarafından geçim araçları olarak tüketilir. Bu sebeple, bu kısmın onlar arasında paylaştırılması gerekir. Bu paylaşımın türü, toplumsal üretim organizması ve üreticilerin buna karşılık gelen tarihsel gelişme dereceleriyle birlikte değişecektir. Meta üretiminde üreticinin geçim araçlarından alacağı pay kendi çalışma süreleriyle belirlenir. Dolayısıyla çalışma süresi burada ikili bir rol oynayacaktır. Bunun planlı toplumsal paylaşımı, farklı emek işlevleri ile farklı ihtiyaçlar arasındaki doğru oranların kurulmasını sağlar. Diğer yandan, emek-zaman, aynı zamanda, üreticilerin toplam emekteki bireysel paylarının ve dolayısıyla da toplam ürünündeki bireysel olarak harcanabilen kısmın ölçüsü olarak iş görür. İnsanlarla kendi emekleri ve emek ürünleri arasındaki toplumsal ilişkiler üretim ve bölüşümde açık bir şekilde görülmektedir.⁴¹

Üretim sürecinin insanlara egemen olduğu bir toplum biçimine ait oldukları alanlarında yazılı olan formüller, ekonomi politiğin burjuva bilinci için üretici emeğin kendisi kadar doğal zorunluluklardır.⁴² Bu yapı içerisinde kültür endüstrisi, bilincin yerini konformizmin almasını sağlar. Kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen, insanların gerçek çıkarlarıyla ve endüstrinin iddia ettiği şeylerle yüzleştirilemez. Kültür endüstrisi insanlara düzen için ölçütler sağladığını iddia ederken ve onların asıl çelişkilerini yüzleştirilmesi için çelişkiler yaratarak, yaşamlarında yalnızca görünüşte bu çelişkileri

⁴⁰ Marx, Karl, **Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi 1. Cilt**, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, (1. Baskı), Yordam Kitap, İstanbul 2011, s. 82.

⁴¹ Marx, **2011**, s. 88.

⁴² Marx, **2011**, s. 90.

çözer. Bu insanlar kültür endüstrisinde karşılaştıkları zorlukları ancak genele uyum sağlayarak çözerler. Fakat genelin çıkarlarıyla kendilerinin çıkarları çatışır. Kültür endüstrisi buna karşılık kavramsal olmayan alanlara kadar uzanan şemalar oluşturur.⁴³ İnsanların iç ve dış dünyasının önceden belirlendiği bir uyum vardır. Fakat bu anlayış, yeni müzikle ele alındığında Schönberg'in yaklaşımı kitleye hitap eden bir biçim değildir. Onun yaklaşımı uyum sağlama vaadinde bulunmaz.⁴⁴

Kültür endüstrisinin zorlukları müzik bağlamında ele alındığında karşımıza ritim sorunları olarak çıkmaktadır. Bu sorunlara ilişkin bir yaklaşımda sorun, müzikteki egemen tonla aşılmaktadır. Bu yaklaşım, karşılığını tonalitede bulmaktadır. Adorno'nun olumsuz eleştirilerde bulunduğu bu anlayış, sistem ve kültür endüstrisiyle uyum içerisinde. Adorno'nun bu anlayışa karşı savunduğu teknik, Schönberg'in müziğinde ifadesini bulur. Kültür endüstrisinin oluşturduğu şemalar karşısında bu müzik, boş salonlara çalınarak endüstrinin dayattığı ideolojinin etkisine maruz kalır. Bu etki karşısında Adorno'nun savunduğu pazarı yadsıyan yeni müzik, kültür endüstrisinin dayatmalarına karşı doğru bilginin ifadesini bulduğu müziktir.

Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürünleri, metaya dönüşen sanat ürünleri değil, zaten pazar için imal edilmiş ürünlerdir. Kültürel ürünler gerçek bir ihtiyacın karşılanmasından çok, pazarda paraya dönüşmesi için imal edilmekteydi. Burjuva toplumunda amaçsız amaçlılık idealist ilkesi tersinden ifade edilmiştir. Kültür endüstrisinin kategorik buyruğu Kant'ınkinden farklıdır. Kant'ın bu buyruğu, eylemin genel bir yasa olacaktı gibi eylemde bulunulmasıdır. Bu ilke insan eylemlerinin öznel ilkesi olup herkes için geçerli olmasıyla da nesnel ilkedir. Dolayısıyla bu ilke, sadece araç olarak değil amaç olarak da eylemde bulunulacak ilkedir. Bu buyruk, özgürlükle ortak bir yanı bulunmazken, neye uyum sağlandığı bilinmeden uyum sağlamalı, anlayışıyla buyurur. Burjuva sanatının toplumsal olarak uyduğu şema ise pazarın tayin ettiği amaçlar için amaçsızlıktır. En sonunda, eğlence amaçlı işlerde, amaç amaçsızlığı özümsemiştir. Pazarın bu ideolojiyle imal edilen ürünleri, işlevsel amaçlarıyla yanlış bilinci yaymaktadırlar.⁴⁵

⁴³ Adorno, **2014**, s. 117.

⁴⁴ Horkheimer, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, 2005, s.492.

⁴⁵ Jay, **2001**, s.167.

Pazar üzerinden dayatılan toplumsal amaçsallığa karşı sanatın özgürlüğü meta ekonomisine bağlıdır. Sanat kendi mahiyetinde toplumsal amaçsallığı olumsuzlar. Bu anlayış içerisinde sanatçıya belli ölçüde tahammül gösterilir. Kültür endüstrisi ideolojisiyle kârın üretimin tözü haline gelmesi sanatın amaçsızlığının amaçsallık tarafından tüketilmesine yol açmıştır.

Sistem ve kültür endüstrisi kitleleri biçimlendirirken, sanatın toplumsal amaçsallığı olumsuzlamasına imkân vermemekte ve aynı biçimlendirme yaklaşımını sürekli olarak tekrarlayarak kitleleri kültür endüstrisi mekanizmasının bir parçası haline getirir. Kitlelerin dünyayı kültür endüstrisinin kurduğu biçimiyle görmemeleri, onların zihinlerindeki bilinçsiz kuşku, sanat ile ampirik gerçeklik ayrımının zihinlerdeki tortusu olarak açıklanır.⁴⁶ Horkheimer buna ilişkin olarak şunu ifade eder:

Bireyin varlığını sürdürmesi için sistemin varolma koşullarına uyması gerekmektedir. Toplumdan kaçacak yeri kalmamıştır ve nasıl rasyonelleştiğinin süreci artık pazarın isimsiz güçlerinin değil, plan yapan bir azınlığın bilinçli kararının eseriye, kitlesel öznel de kendilerini öyle bilerek uyarlamak zorundadır: Özne, bütün enerjisini, pragmatistlerin deyimiyle, “şeylerin hareketinin içinde ve o hareketin yönünde” olmaya adanmıştır.⁴⁷

Bireye dayatılan bu sistem, sanatta kültürle sanatçıların baskı altına alınarak biçimlendirilmeleri olarak ortaya çıkar. Sanatçıların bu durum içerisinde dışa vurdukları sanat eserleri sistemle uyum içerisindedir. Yeni müzik anlayışı içerisinde yer alan Stravinsky, sistemin ilkelerine karşı bir kaosu dışa vursa da bu geçicidir. O, sanatta kaostan ziyade düzeni savunur.

Adorno'ya göre, kitle kültürünün baskısına karşı acıları hafifletici özelliklerini yansıtan sanat, modern toplumun acılarını daha çok aslına bağlı olarak dile getirmektedir. Bu anlayış içerisinde sanat, gerçek haz ve mutluluğun yanında yer almıştır. Kültür endüstrisi ise gerçekliği mistifiye ederek insanların doyuma ulaşmasını engellemeyi işlev edinmiştir.⁴⁸

Kültür endüstrisi, dünyaya telkin etmek istediği düzende uyandırdığı esenlik duygusu, kitlelere de hayali bir mutluluk uydurarak, doyumunu esirgeyerek onları aldatır.

⁴⁶ Adorno, **2014**, s. 118.

⁴⁷ Horkheimer, **Akıl Tutulması**, 2005, s.122.

⁴⁸ Jay, **2001**, s. 167.

Kültür endüstrisinde doyumun esirgenmesi önemli bir role sahiptir. Bu anlayışla içerisinde kültür endüstrisinin genel etkisi aydınlanmaya karşı bir etki oluşturur. Bu etki, doğa üzerinde giderek artan egemenlik, kitlelerin aldatılmasına ve bilincin zincire vurulmasının aracına dönüşür. Bu ise özel, bağımsız bir bireyin ortaya çıkmasını engellemektedir. Bu nedenle, kitlelerin çağın üretici güçleri tarafından özgürleşmelerinin engellenmesinde, kültür endüstrisinin önemli bir etkisi bulunmaktadır.⁴⁹ Adorno, bu durumu şu şekilde ifade eder:

Hakikatin yalan, yalanın da hakikat gibi görüldüğü bir dönemeçteyiz şimdi. Her açıklama, her haber, her düşünce daha önce kültür endüstrisinin merkezlerinde biçimlendirilmiş olarak geliyor bize. Böyle bir ön-biçimlendirmenin tanıdık izini taşımayan şeylerse inandırıcılıktan yoksun bulunuyor, çünkü kamuoyu kurumları ortaya sürdükleri her şeyi bin türlü olgusal kanıtla ve topyekun iktidarın el koyabildiği her çeşit makullük aylasıyla donatabiliyorlar. Bu türden basınçlara direnen doğrular, imkansız görünmenin yanında, kültür endüstrisinin son derece yoğunlaşmış yayım aygıtıyla yarışamayacak kadar da güçsüz kalıyor.⁵⁰

Adorno'nun bu ifadeleri, kültür endüstrisinin şemalarının her bir alanı nasıl etkilediğinin göstergelerinden birisidir. Bu yapı içerisinde bir şey diğer bir şeyle zincire vurularak aksi bir hareket olanağı bırakmamakta, bu da kültür endüstrisinin çarklarını işler hale getirmektedir. Kültür endüstrisinin şemaları dışında bir hareket meydana gelmesi de ayrıca önceden hesaplanan bir işlemdir. Bu işlemin sonucu çerçevesinde bu harekete izin verilir. Bu hareket içerisinde olan, kültür endüstrisi şemalarından bağımsız olduğunu sansa da bu hareket şemalarla uyum içerisinde. Eğer bu işlemin dışında gerçekleşen bir hareket olanağı bulunursa, kültür endüstrisi bu harekete karşı yaptırımlarda bulunur. Bu tavrın amacı, işlem dışında gerçekleşen sonucun hareket olanağının ortadan kaldırılmasıdır. Kültür endüstrisi sistemin çalışma mekanizmalarına zarar verecek herhangi bir etkiye karşı kendi yasalarını dayatır. Kültür endüstrisi topluma bu yasaları dayatırken de hukuktan yararlanır. Adorno, toplumun bu durumunu şu şekilde ifade etmiştir:

Hukuki olan bütünüyle tanımlardan oluşur. Sistematiği, kapalı devresinin dışında kalan quad es in actis(Lat. Fiile dahil olmayan) hiçbir şeyin içeri girmesine izin vermez. Bizatihi ideolojik bir çitle çevrili bu alan, toplumsal denetim mercii olan hukuki yaptırımlar

⁴⁹ Adorno, **2014**, s. 119.

⁵⁰ Adorno, **2009**, s.113.

aracılığıyla, özellikle de güdümlü dünyanın tamamına gerçek bir şiddet uygular. Diktatörlüklerde ise doğrudan şiddete dönüşür, zaten şiddet ezelden beri dolaylı olarak arka plandadır.⁵¹

Hukuka ilişkin bu durum, kültür endüstrisinin ideolojisiyle uyumlu bir sistemin mekanizmasının aracıdır. Sistemin ilkeleri hukukun ilkeleriyle güvence altına alınır. Hükmedenler, egemenliklerini daha da ileriye taşımak için çaba harcarlar. Hükmedilenler ise sistemin ilkelerinin kendilerine dikte edilmesiyle konformist bir tavır içerisindeyler. Bu durumda, büyük sayılar yasasının her alana yayılmasıyla baskı altında olan hükmedilenler ancak bu sisteme uyum sağlayarak dikte edilen ilkelerin yaptırımlarından kurtulmayı amaçlamışlardır.

Maddi ve manevi gerçeklikle etkileşim içerisinde olan kültür, endüstri ve ticaretin yapısı içerisinde biçimlenmiştir. Kültürün bu yapıyla etkileşim içerisinde olması kültür endüstrisi kavramıyla ifade edilebilir. Kültür endüstrisi, kitle kültüründen ayrılan, yüksek ve düşük kültür alanlarını birleştirmeye zorlayan ve kitlelerin bilinç düzeylerini etkileyen kültürün bir durumudur. Kültür endüstrisinin sunduğu düzen insanlara hayali bir doyum sağlayarak onları aldatır. Kültür endüstrisinin etkisi Aydınlanma karşıtı bir etkidir. Aydınlanma kitlelerin aldatılması ve bilincin zincire vurulmasının aracına dönüşmüştür. Bu etki, kendi kararını kendi veren insanların ortaya çıkmasını engellemiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında kültür endüstrisinin önemli bir rolü vardır.

1.2.Kültür Endüstri'sinin Sanata Etkisi

Adorno sanatın ideolojiye dönüşümünü kültür endüstrisi üzerinden ele alır. Kültür endüstrisi, sanatın estetik özerkliğinde konformist bir baskıya sebep olur. Bu baskı altında, sanatçılara benimsettirilen kültürle sanat eserleri, kültür endüstrisinin birer ürünü olarak metaya dönüşmelerinde kendi biçimsel yapılarıyla doğrudan ilişkilidir.

Adorno eleştirel felsefe anlayışı çerçevesinde sanatın üç temel kavramı üzerinden hareket etmiştir. Bu kavramlardan birincisi “ütopya”dır. Ütopya sanat ve kültürle ilişki içerisindeydir. Sanat var olan gerçekliği fotoğraflık bir sertlikle doğrudan yansıtamaz. Sanat

⁵¹ Adorno, 2016, s.281.

toplumu kendi yapısında bulundurur ve bu çerçevede kendi malzemesinde soğurur. Sanat toplumun bir antitezi konumundadır. Sanat toplumu eleştirebilen tek alandır. Üçüncü kavram ise “form”dur. Form bir toplumsal gerçekliktir. Formda taklit ve tekrar olması durumunda toplumsal olanın estetik özerklik üzerinde etkisi ortaya çıkar.⁵²

Kültür sanat üzerinde bir etkiye sahiptir. Sanat formu toplumsal gerçekliğin yansıtılmasında önemli bir role sahiptir. Adorno’ya göre, nesnel dine olan desteğin kaybolması ve kapitalizm öncesine ait izlerin silinmesi, teknik, toplumsal ayrımlaşma ve uzmanlaşmanın kültürel bir karmaşaya yol açtığı iddiası geçerliliğini yitirmektedir. Günümüzde kültür her şeyin benzeşmesine neden olur. Kültür, herhangi bir meta üretim sektöründeki belli bir sistemi olan endüstri durumuna gelmiştir. Kültürel üretim de bu sistemin bir parçasıdır. Kültür bu sistem içerisinde mutluluk vaadinden vazgeçer.⁵³

Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü çözümlemesiyle eğlencenin içinde eriyen sanatın yenilikçi ve eleştirel içeriğinden yoksun kaldığını göstermek isterler. Onlara göre kitle kültürü ideolojik olan sanata sirayet etmiştir.⁵⁴ Kültürün, üretim sistemi içerisinde endüstrinin bir parçası haline gelmesi durumu sanatta da kendisini gösterir. Buna ilişkin olarak sanat eserlerinin icra edilmesinde performansları biçimlendiren unsur ücrettir. Bunun neticesinde, sanat eserleri kültür endüstrisi mekanizmalarının altında kendi alanlarına geri çekilerek sanatsal üretimi korumaları engellenmiş olur. Sanat bu mekanizma içerisinde önceden biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirmeyi yapan ise kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisinin sanat üzerindeki bu etkisi büyük sayılar yasasıyla ortaya çıkar. Sanat önceden biçimlendirildiği gibi sonradan sanat eserinin icrasında da müdahaleye uğramaktadır. Bu biçimlendirmeye üretilen sanat eserleri kültür endüstrisinde pazarlanabilmektedir.

Sanat eserlerinin birer meta olarak üretilmesi aklın biçimselleşmesiyle ilişkilidir. Adorno’ya göre, söylene aydınlanmaya, doğa da salt nesnelliğe dönüşür. Aydınlanmanın nesnelere karşı tutumu diktatörün insanlara karşı tutumu gibidir. Diktatör insanları yönlendirebileceği kadar, bilim adamı da nesneleri onları yapabildiği kadar tanır.⁵⁵

⁵² Şenürkmez, Kivılcım Yıldız, “Adorno’nun Sosyo-Politik Eleştirel Toplum Kuramı Çerçevesinde On İki Ton Müziği ve Yabancılaşma”, *Müzik ve Politika Konferansı*, İstanbul, 16 Şubat 2005.

⁵³ Adorno, 2014, s. 47.

⁵⁴ Habermas, Jürgen, “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno”, (çev. Bülent O. Doğan), *Cogito*, 2003/36, s. 85-107.

⁵⁵ Adorno ve Horkheimer, 2014, s.26-27.

Adorno'nun ve Horkheimer'ın aklın biçimselleşmesine ilişkin değerlendirmeleri şöyledir:

Aklın biçimselleşmesiyle tüm hedefler zorunluluk ve nesnellik özelliklerini yansıtsama olarak yitirdiğinden bu yana haksızlık, nefret, yıkım bile birer düzenlenmiş otomatik sürece dönüştü. Büyü eyleme, araçlara, kısacası endüstriye geçmiştir. Aklın biçimselleşmesi mekanize üretim tarzının anlksal ifadesinden başka bir şey değildir.⁵⁶

Aklın biçimselleşmesi insanlar üzerinde tahakküm kurulmasını sağlamıştır. Böyle bir durumun ortaya çıkmasının nedeni tikelin evrensel içerisinde kapsanmasıdır. Bu durum içerisindeki araçsal akıl şeylere biricikliğini veren nitelikleri göz ardı eder. Buna karşın egemen olan öznenin amaçlarının korunmasına çaba gösterilir. Bu akıl yüksek ve düşük kültür alanlarının farklılıklarını eriterek bunlar üzerinde hakimiyet sağlanmasının aracıdır.

Aklın biçimselleşmesinin yansımaları antisemitizm boyutunda etkileri söz konusudur. Aklın biçimselleşmesi, Yahudilere karşı iki biçimde, antisemitizm ve liberalleşme boyutlarında yansımaları vardır. Bu konuda Adorno, Yahudilere ilişkin olarak şu tespitleri yapar:

Yahudi, yüksek derecede önyargılı özne için, klişeleştirilmiştir; aynı zamanda da, toplumsal yaşamdaki rolüyle ya da bir meslekle değil de bizzatı insanı varoluşuyla tanımlandığı ölçüde, başka bütün umacılardan daha fazla kişiselleştirilmiştir. Tarihsel nedenlerin yanı sıra bu nedenlerle de, 'kötü adam'ın psikolojik işlevini yerine getirmek için, çoğu durumda gerçek nefret nesnesinin (Yahudi'nin) kullanışlı ikameleri olan bürokrat ve politikacılardan çok daha uygun niteliklere sahiptir. Yahudinin yabancılığı, toplumun yabancılaşmasıyla başa çıkmak için en kolay formülü sağlıyor gibidir. Varolan bütün kötülükleri Yahudilere yüklemek, sanki bir ışıldak gibi gerçeğin karanlığına nüfuz ederek, çabuk ve her şeyi kapsayan bir uyuma izin vermektedir.⁵⁷

Toplumsal sistemin ayakta kalması için statükoya dönüşmesi elde edilmiş çıkarlar nedeniyle kendilerini var olan yapıyla özdeşleştiren Yahudilerin tutum ve görüşlerinde ortaya çıkmıştır. Onlar bu özdeşleşmenin çökmemesi için yüzeysel ya da çarpıtılmış enformasyonu kabul etmişlerdir. Bu anlayış kültür endüstrisinin ideolojisine yorulabilir.

⁵⁶ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 143.

⁵⁷ Adorno, Theodor, W., **Otoritaryen Kişilik Üstüne**, çev. Doğan Şahiner, (1. Baskı), Say Yayınları, İstanbul 2011, s.42-43.

Bu ideoloji içerisinde dile getirilmeyen her şeyin engellenmesine eğilimli bir sistemle Aydınlanmanın kendisini yok edişinin zemini ortaya çıkar.

Aydınlanma totaliterdir. Aydınlanma bir bilim kuramındaki gibi sisteme ve teoriye sahiptir. Bu anlayış kültür endüstrisine de yansımıştır. Kültür endüstrisinin yapısı, kitlelerin bilincini denetim altına almayı amaçlar. Bu anlayışa ilişkin olarak Adorno ve Horkheimer şunu ifade etmişlerdir: “sonuna dek düşünülmüş matematikleştirilmiş dünyayı peşinen hakikatle özdeşleştirmekle, söylencesel olana dönmekten kurtulduğunu sanır. Aydınlanma düşünme ile matematiği bir tutar.”⁵⁸

Adorno’ya göre dünya, idealardan oluşan nesneler, rasyonel ve sistematik bir biçimde oluşturulur. Düşüncenin matematiksel bir araca indirgenmesiyle, dünya kendi kendisinin bir ölçüsü olur. Buna göre, tüm var olanların mantıksal biçimciliğe tabi kılınması, aklın dolaysızca verili olan buyruğa itaatkâr olmasıyla gerçekleşebilmiştir. Varlığı, olayları yalnızca zaman-mekân ilişkilerinde kavramak yerine, yüzeysel olarak tarihsel ve toplumsal anlamlarla dolaylı kavrama anlarına hakim olarak kavramak için tüm Bilgi’ye ulaşma iddiası gözden çıkarılır. Çünkü bu iddia, her dolaysız olanın belirleyici olumsuzlamasıdır. Matematiksel biçimcilik düşünceyi salt dolaysızlık boyutuna el koyar. Bilgi kendisini fiili olanın yinelenmesine indirger.⁵⁹

Tüm var olanların mantıksal biçimciliğe tabi kılınması Aydınlanmanın amaç edindiği var olan bilincin ilerisine ulaşmasına ters düşmüştür. Adorno’ya göre, Aydınlanmaya kurban edilen söylenceler, Aydınlanmanın bir ürünüdür. Olgulara ilişkin bilimsel açıklamalar, söylencelerin olgulara ilişkin açıklamalarını çürütmüştür:

Söylenceler hem bildirmek, adlandırmak, kökeni açığa vurmak; ama hem de anlatmak, kaydetmek, açıklamak istedi. Söylencelerin toplanıp kayda geçirilmeleri, bu eğilimi daha da kuvvetlendirdi. Kısa zamanda anlatıdan öğretiyeye dönüştüler. Her ritüel, büyüyle etkilenecek belirli bir sürece ve bu sırada olan bitene ilişkin bir temsil içerir. Ritüelin bu kurumsal ögesi en eski halk destanlarında bağımsız hale geldi. Tragedya yazarlarının buldukları haliyle söylenceler, Bacon’ın hedef sayıp göklere çıkarttığı disiplin ve erkin damgasını zaten taşıyordu. Yerel ruhların ve demonların yerini cennet ve hiyerarşisi,

⁵⁸ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s.45

⁵⁹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s.47-8.

büyücü ile kavmin büyü uygulamalarının yerini ise iyice derecelendirilmiş bir adak sistemi ve özgür olmayan insanların emir altındaki emekleri aldı.⁶⁰

İnsanlığı söylencelerin esaretinden kurtaran ve insanların var olan bilinç düzeylerinin ilerisine yönelten Aydınlanmanın akılsallığı, söylencelerden yararlanmasyla kültür endüstrisinin tahakküm aracı haline dönüşmüştür. Bununla birlikte kültür endüstrisi düzenleme ideolojisiyle toplumsal düzeni biçimlendirmiştir.

Aydınlanma erki iktidarın hedeflerini yanılsamaya, dönüştürerek, ekonomik olarak da onun pratik zeminini yok eder. Egemenlik kendi içinde bir amaç olarak ekonomik tahakküm olmasıyla varlığını sürdürür. Keyif, taraflılığın eskimişliğin izlerini taşır. Sade'a değinen Adorno, Juliette'in suç güdülerinden bahseder. O, rasyonel üstünlüğüne rağmen kutsal sembollere saygısızlığından keyif alır. Fakat bu, kendisini bir ötekine teslim etmesi anlamına gelir. Her haz toplumsal bir nitelik taşırken, onun kaynağı yabancılaşmadır. Bir yasağın çiğnenmesinin verdiği keyif bile katı düzenden kaynaklanır. Keyfin büyüü ancak egemenliğin ve ahlâklı davranmanın olmadığı tarih öncesinde duyumsanabilir. Egemenler, keyfi rasyonel olarak düzenlenmiş bir etkinlik haline getirerek güdümlenmenin nesnesi olarak kullanırlar. Sosyal düzen dün nasılsa bugün de aynı şekilde devam etmelidir. Bu ise genel bir taşkınlığın önlenmesi anlamına gelir.⁶¹ Adorno, insanların içerisine düştüğü çıkmaza dair şu açıklamalara yer verir:

Toplum ne kadar bütün(total) hale gelirse, tinin şeyleşmesi o kadar artar ve şeyleşmeden kendi başına kaçınma çabası da o kadar paradokslaşır. Felaketin en uç, en keskin bilinci bile yozlaşp gevezeliğe dönüşme tehlikesinden muaf değildir. Kültür eleştirisi kültür ve barbarlık diyalektiğinin son basamağıyla karşı karşıyadır: Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır ve üstelik bu şiir yazmanın bugün neden imkansız hale geldiğine ilişkin bilgiyi de kemirmektedir. Eleştirel ruh kendinden memnun tefekkürle sınırlı kaldığı sürece, geçmişte tinin ilerleyişini kendi unsurlarından biri olarak varsaymış olan ve onu artık tümüyle yutmaya hazırlanan mutlak şeyleşme karşısında çaresizdir.⁶²

Kültür endüstrisi ideolojisinin eleştirilmesinde olay ve olguların birbirine belirli bir şekilde bağlı olmasını fiziksel doğa alanında olduğu gibi topluma aktarılmasıyla şeyleşme kabullenilmiş olur. Buna rağmen ideoloji eleştirisi toplumun içerisinde

⁶⁰ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s.25.

⁶¹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 143-145

⁶² Adorno, Theodor, W., **Edebiyat Yazıları**, çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, Metis Yayınları, (3. Baskı), İstanbul 2012, s.179.

bulunduğu durumu gösterebilir. Kültür endüstrisinin ideolojisiyle egemenler üstyapı ve altyapının özerk olmalarına karşı bir tavır içerisindedirler. Bu tavırla birlikte her şey bir olmuştur. Her olgu kültür endüstrisinin tahakkümünü gözler önüne sermektedir.

Kültür endüstrisinin etkisini gösterdiği bir üstyapı biçimi sanattır. Adorno'ya göre, sanat yapıtının büyüyle ortak bir yanı vardır. Büyü gibi sanat da kendine ait kapalı bir alan oluşturur. Büyü töreninde büyücü mekana sınır çekerken, sanat eseri de kendi sınırında gerçekliğe kapanır. Sanatı büyüden ayıran etki yaratmaktan vazgeçmesidir. Bu ise sanatı büyüye yaklaştırır. Bu vazgeçiş, saf imgeyi cisimsel varoluşa karşıt hale getirir ve imge kendi içinde varoluşun imgelerini etkisizleştirir. Bu ise bütünün özelde görünmesinin ifadesidir. Nesnenin sanat yapıtında tinselliğe bürünerek ortaya çıkardığı mananın dışı vurumunu sağlayan ikilik, sanat eserinin aurasını oluşturur. Bütünselliğin ifadesi olarak sanat mutlağın önemini vurgularken, felsefenin sanata kavramsal bilgide öncelik tanımasına yol açar.⁶³

Üstyapı ve altyapı arasındaki özerk ilişki kültür endüstrisi tarafından eritilmiştir. Kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisi, yani bozulmuş olan ütopya kendini açık biçimde göstermediğinden, genel ile tikelin sahte özdeşliği gibi kavramlarla ifade edilebilir. Bu özdeşliğin sahte olması tikelliğin sahte olmasından kaynaklanır. Bu nedenle “Kültür Endüstrisi”, tikellik ve bireysellik olarak görünen şeylerin öyle olmadığı ve sisteme karşı herhangi bir unsurun bastırılarak sistemle bütünleştirildiği anlayışı üzerine kuruludur.⁶⁴ Kültür endüstrisi bu sistemde büyük sayılar yasasıyla bireyselliği genel içerisinde zayıflatarak ortadan kaldırmayı amaçlar. İnsanların biricikliğinin zayıflatılmasıyla sistemin bir parçası haline getirilmiş olurlar. Bu durumdaki bireyler hareketlerinin kültür endüstrisi sisteminin yasalarıyla uyumlu olduklarının farkında da değildirler. Sistem insanların sözde bireysellikleri altında egemenliğini sürdürür.

Adorno ve Horkheimer'in çabası, tikel olana, içinde var olduğu genel olanda hareket alanı sağlamak ve genelin tikel üzerindeki tahakkümünü kırmaktır. İçinde ağır basan yan olarak yanlışı barındıran genel içinde tikelin varlığı kendisinin özerkliğine bağlıdır. Burada “genel” ile ifade edilmek istenen “toplumsal yapı”, “totalite” ve

⁶³ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s.38

⁶⁴ Adorno, **2014**, s. 19.

“düzen”dir. “Tikel” ise “birey”den “sınıf”a kadar bir aralığı kapsar. Ancak tikel varlığını genele teslim olmadan koruyabilir.⁶⁵

Kültür endüstrisinin tikel ve genel olan arasında kurduğu özdeşlik, kültür endüstrisinin ürünleri ve özerk sanat eserlerinin karşıtlığıyla ortaya konulabilir. Buna göre, yüksek sanat ve düşük sanat karşılaştırması yapıldığında, yüksek sanatta bütünlük esere karşı ayrıntının öne çıkarılması estetik açıdan eserin bütünlüğüne de bir karşı çıkıştı. Ayrıca, bu ahenkli sanat eserleri özdeşliğinin de aldatıcı olduğunun bir ifadesidir. Müzikte dezonans, resimde tek tek renkler, edebiyatta belli kelimeler sanat eserindeki sahte bir özdeşliğin ifadesidir. Kültür endüstrisi bunları ortadan kaldırmıştır. Sanat eserlerinin etkisi kültür endüstrisinin yapısı içerisinde kontrol altına alınır.⁶⁶ Kültür endüstrisi, sisteme zarar verecek her tür şeye karşı uyumsuzlukları zayıflatan büyük sayılar yasasını dayatır. Bu yasaların gerisinde de hukukun sistemi ve kültür endüstrisini koruyan bir yapı vardır. Bu sistemde hukuk, kültür endüstrisinin ideolojisiyle yapılanmıştır. Bu yapılanmayla birlikte topluma kültür endüstrisinin mekanize üretimi güvence altına alınır.

Adorno’ya göre, kültür endüstrisi mekanize üretiminin seri ürünleri yapay bir haz sunar. Gerçek hazzın, olay örgülerinin ve görüntülerin sürekli olarak gerçekleştirilmeleri askıya alınır. Kültür endüstrisinin ürünleri mekanize üretimde reklamlar vasıtasıyla dış görünüşleri kullanarak gerçekleştirmekten uzak bir vaat sunar. Kültür endüstrisinde vaat yanıltıcıdır. Kültür endüstrisinin ürünleri vaatlerini yerine getirmeyerek doyumun esirgenişini amaçlar. Bu ise özerk sanat eserlerinin cinsel teşhirden ibaret olduğu anlamına gelmez. Bu sanat eserleri, duysal doyum, doyumun esirgenişini negatif bir biçimde temsil ederek kurtarırlar. Başka bir deyişle, sanat eserleri, doyum yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil eder.⁶⁷

Kültür endüstrisinde olduğu gibi sanat da yapay bir haz sunar. Sanatın yapay haz sunması duysal doyumun esirgenmesidir. Örneğin resimde ressamın resmettiği bir manzara gerçekleşmeyecek bir haz sunar. Aynı şekilde müzik de havaalanları, lounge’lar ve mekanlarda yapay bir haz sunar. İş yoğunluğunun içerisinde stresin ortadan

⁶⁵ Dellaloğlu, Besim F., “Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”, *Cogito*, 2003/36, s. 13-36.

⁶⁶ Adorno, 2014, s. 20.

⁶⁷ A.g.e.

kaldırılması ve rahatlama için iş çıkışı düzenlenen happy hour'lar bunun somut örneklerinden birisidir. Happy hour'lardan sonra bütün iş alanlarında sunulan bir motto vardır. Bu, "It's weekend o'clock." mottosudur. İş yoğunluğunun yükü hafta sonu eğlence ve dinlenmeyle atılmaya çalışılır. Bu durum birçok iş alanında gerçekleşir. Eğlence ve dinlenme, kültür endüstrisinin yoğun iş yükünün bir parçasıdır. Bu etkinliklerle iş verimliliğinin üst düzeyde kalması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda sanat eğlence endüstrisinin bir parçası olarak kullanılır.

Özerk sanat, burjuva sanatı biçiminde mümkündür. Bu ise özerk sanatta kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiş işçilerin dışlanması anlamına gelir. İşçi sınıfı para için bütün yeteneklerini sergiler. Gösteri kültür endüstrisinin önemli bir aracı olarak işlev görür. Gösteride sunum yapan aracı kültür ürünlerinin tanıtımını yapar. Gösteride bulunan insanlar bu ürünlerden fazla bir beklentilerinin olmamasıyla, nasıl bir ürünle karşılaşacaklarını bilseler de bu duruma karşı koymazlar. Onlar bu sisteme uyumlarını göstermiş olurlar. Bu, kültür endüstrisinde üretimin tözü haline gelir.⁶⁸

Sanat, kültür endüstrisi tarafından belli ölçüde bir dayatmayla karşı karşıyadır. Kültür endüstrisinin stili, belirli kalıplar içerisinde sanata etki eder. Bu stilde önemli olan bir unsur, sanat ürününün pazarlanabilir olmasıdır. Ürünlere ilişkin beğeni, idealini ticari güzellikten alır. Adorno, kültür endüstrisinde sanatın yerine ilişkin şu değerlendirmeyi yapar:

Seri üretilen lüks eşyaların ucuzlaması ve onun tamamlayıcısı evrensel dolandırıcılıkla birlikte, sanatın meta niteliğinde bir değişim başlamıştır. Yeni olan şey sanatın metalaşması değildir: Bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim malları arasındaki yerini gururla almasıdır. Sanatın ayrı bir alan olarak var olması, öteden beri burjuva sanatı biçiminde var olmasıyla mümkündür. Piyasa üzerinden dayatılan toplumsal amaçsallığın olumsuzlanması olarak sanatın özgürlüğü bile, meta ekonomisine bağlı kalır.⁶⁹

Adorno'nun bu açıklamasından hareketle, kültür endüstrisinin şemalarının birçok alanı etkilediği ileri sürülebilir. Sanatçı, toplumsal amaçsallıktan özerk bir şekilde eserlerini meydana getirdiğinde kültür endüstrisiyle uyumsuzluğunu dışa vurmuş olur. Bu durumda sanatçı, kültür endüstrisinin yaptırımlarıyla yüzleşecektir. Bu yaptırımlarda

⁶⁸ Adorno, 2014, s. 94.

⁶⁹ Adorno, 2014, s. 94-95.

kültür endüstrisiyle konformist olmayan sanat eserlerine doğrudan bir müdahale söz konusu değildir. Fakat toplumsal amaçsallıktan özerk bir anlayış içerisindeki sanat eserleri, hem toplumun ilgisizliğiyle hem de meta değerinden yoksun bırakılmasıyla karşı karşıya kalır. Bu nedenle sanatın hareket alanı kültür endüstrisi tarafından kısıtlanmıştır.

Özerk sanat yapıtları, kendi halelerine bağlı kalarak meta toplumunu olumsuzlamalarına rağmen her zaman birer metadır. 18. yüzyıla dek sanat yapıtlarını sipariş edenler altında, pazardan korundukları süreçte eserler onların hizmetindeydi. Yüksek düzeydeki sanat yapıtlarının amaçsızlıkları ise piyasanın anonimliğinden kaynaklanır. Sanatçıların belli ölçüde dayatmalardan bağımsız olmaları, pazarın taleplerinin oldukça farklı olmasından dolayıdır. Fakat özerkliğin barındırdığı hakikatsizlik sanatın toplum tarafından tasfiyesine sebep olur.⁷⁰ Bu konuda Adorno, sanatta doğru bilginin yerini şu şekilde açıklar:

İşin aslı şudur ki sanatın kendi mahiyetine ters düştüğü ve yalnızca var olan gerçekliğin ikinci bir kopyası olarak kaldığı durumlar bir yana, var olan gerçeklik karşısında sanata düşen görev, sanat olacaksa, bu gerçekliğin özü ve imajı olmaktır. Zaten estetiği oluşturan da ancak ve yalnızca bu olmaktadır. Sanat, düz anlamda dolayimsız gerçekliğe; yani kendi asıllığını ve özünü bir tül arkasında saklayan ve yalnızca, sınıflandırıcı olan bir düzenin yararına, içindeki kendi hakikatini baskı altında tutup susturan dış gerçekliğe ilişkin bilgi olamaz.⁷¹

Adorno'nun sanata ilişkin bu yaklaşımı, yeni müzikteki modellerden biri olan Schönberg'in müzik anlayışıyla paraleldir. Schönberg, müziğin kendi alanı içerisine geri çekilerek kısmen de olsa gerçekliği korumayı amaçlamıştır. Adorno, Schönberg'in on iki ton tekniğiyle oldukça geniş olasılıkların elde edilebildiği dizgelerle kültür endüstrisinin dayatmış olduğu şemalara uyum sağlamaktan uzak kaldığını ileri sürer. Yeni müzikte yer alan bestecilerden Schönberg tekniğe bağlı kalmayan bir anlayış içerisindeydi. Tam da bu nedenle Adorno, Schönberg'in yeni müzik anlayışını savunmuştur. Kültür endüstrisinin şemalarıyla uyumlu olmayan bu müzik, kültür endüstrisinin stilini olumsuzlamasıyla bu düzensel yapının yaptırımlarıyla karşı karşıya kalır. Yeni müzik, toplum tarafından

⁷⁰ Adorno, 2014, s. 95.

⁷¹ Adorno, Theodor, W., vd., **Estetik ve Politika**, çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul 2006, s.338.

benimsenilmekten uzak ve ekonomik olarak yoksun bırakılsa da doğru bilgiyi kendi yapısında barındırır.

Yeni müziğin doğru bilgiyi içermesi, dünyanın bütün suçlarını üstüne almasından, güzelliğin görüntüsünü kendine yasaklamasından gelir. Yeni müzik güzeli yansıtmaktan çok gerçekliğin çirkin tarafını yansıtır. Bu anlayış içerisinde sanat gerçekliği ifşa etme işlevine sahiptir. Kültür endüstrisi yapısı içerisinde sanat kendi alanına geri çekilerek gerçekliği dışa vurabilmiştir. Bu yaklaşımla sanat uzlaştırmacı değildir, gücünü kendi yapısından, onu özümsemesinden ve böylece açığa vurmasından alır.⁷²

Kültür endüstrisinin ürünlerinde ve burjuva sanatında, özerkliğin meydana getirdiği karıştılgı Beethoven örnek verilebilir. Beethoven, Walter Scott'un bir romanını para için yazdığını söyleyerek reddeder. Beethoven'ın son kuartetleri pazarın yadsındığı eserlerdir. Fakat Beethoven eserlerinde bunu örtbas ederek ortaya koymuştur. Bu ise idealist estetiğin "amaçsız amaçsalılık" ilkesinin burjuva sanatının toplumsal olarak rıza gösterdiği şemanın tersine çevrilmesidir. Bu yaklaşım, amaçlı amaçsızlık ilkesi, pazarın eğlenme ve dinlenmeye dönük taleplerle, sanatta amaçsızlık düşüncesini zayıflatarak yok etmiştir.⁷³ Sanatın pazarlanabilir bir ürün olmasının amaçlanması kendi alanının sınırlandırılması anlamına gelir.

Adorno "amaçsal amaçsızlık" ilkesini Schönberg'de karşılığını bulmuştur. Schönberg, sistem ve kültür endüstrisiyle konformist olmayan bir portre çizmiştir. Onun müzik görüşlerinde akıl kavramı önemli bir yere sahiptir. Bu akıl, müzikte tekniğin getirdiği sınırlamaları ve kültür endüstrisinin dayattığı ideolojiye karşı bir yaklaşım içerisinde. O müziğinde modern toplumdan hareket ederek değil de müziğin kendi yapısıyla gerçekliği dışa vurmaya amaçlamıştır. Kendisinin geliştirmiş olduğu kompozisyon tekniği, dayatılan ilkelere karşı on iki ton müziğinin sunduğu özgürlükle gerçekliğin hakiki yüzünü göstermeyi amaçlamıştır. Adorno'ya göre özgün sanat, sınırlandırılmaya karşı, şu yaklaşım içerisinde hâlesini koruyabilir:

Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak, ya da 'belirli bir perspektiften' bakarak gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat, gerçekliğin, büründüğü ampirik 'form'un

⁷² Lyotard, Jean-François, "**Şeytan Adorno**", (çev. Orçun Türkay), *Cogito*, 2003/36, s. 110-123.

⁷³ Adorno, **2014**, s. 95.

oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise ancak, özerk bir konum bulunabilmesiyle olanaklıdır.⁷⁴

Buradan hareketle sanatı sanat yapan şey gerçekliğin taklit edilmesi veya kültür endüstrisi ideolojisine uygun eserlerin dışa vurulması değildir. Sanat kırılğan olan hakikati, var olan gerçekliğin arka planındaki bilgiyi dışa vurarak ortaya çıkarabilir. Bu hakikati sanat, pazarın getirmiş olduğu amaçlardan özerk olabilmesiyle dışa vurabilir.

Sanatın eğlence ve dinlenceye yönelik taleplerle değerlendirilebilir olmasıyla, kültür metalarının içsel ekonomik yapısında değişiklikler görülür. Antagonist toplumda, insanların sanattan umdukları yarar, yarar ilkesine bağlanılarak ortadan kaldırılan yararsızlık ilkesini kabul etmelerine karşılık gelir. Sanat eserleri, kendini yarara uydurduğundan, insanların yararlılık ilkesinden kurtuluşu, sanattan umulan kurtuluş hakkında insanları aldatır.⁷⁵

Sanatın yararlılık ilkesine bağlılığı kendi anonimliğini kaybetmesi anlamına gelir. Kültür endüstrisinin dayattığı ideoloji pazarlanabilir sanat ürünlerinin üretimini yaygınlaştırmayı amaçlar. Sanat da bu ideolojinin yayılımıyla ürünlerinin üretiminde ve icrasında değişim ilkesini temel alır. Bu anlayış içerisinde sanat, var olan gerçeklik karşısında konformizmini gösterir.

Modern toplumda insanları metaların kullanım değeri ilgilendiriyor olabilir. Metalar şeyler olarak bunu içermez. Ama metaların şeyler olarak içerdiği, değerdir. Meta cisimlerinin kendi ilişkileri bunu kanıtlar. Metalar birbirleriyle yalnızca mübadele değerleri olarak ilişki kurar. Mübadele değeri şeylerin, kullanım değeri (zenginlik) ise insanlara ait bir özelliktir. Örneğin, bir insan zengin, elmas ise değerlidir.⁷⁶ Kültür metalarının alınmasında karşılaşılan kullanım değeri, değişim değeriyle ifade edilirken, keyif alma haberdar olmakla, erbap olmada da prestij düşkünlüğünde karşılığını bulur. Her şey değerli olup olmamasına ve başka bir şeye yararlı olup olmamasına bağlıdır. Her şey olduğu şey için değil, değiştirilebilir olduğu sürece değerlidir. Sanatın kullanım değeri fetiş haline gelir. Sanat yapıtlarının tek kullanım değeri tüketicinin keyif aldığı tek nitelik haline gelir.⁷⁷ Bu durum, yararlılık ilkesinin sanat üzerindeki etkisinin neticesidir.

⁷⁴ Adorno ve diğerleri, **Estetik ve Politika**, 2006, s. 345-346.

⁷⁵ Adorno, **2014**, s. 96.

⁷⁶ Marx, **2011**, s. 91.

⁷⁷ Adorno, **2014**, s. 96.

Sanatçılar sanat eserlerini üretirken ve icra ederken kültür endüstrisinin mekanize üretimini göz önünde tutarlar. Bu ise sanatın kültür endüstrisinin meta ürünleri arasında yer almasına neden olur.

Kültür endüstrisinin sanat eserlerinde işlevini yerine getirmesinde meta fetişizmi önemli bir role sahiptir. Burjuva müziği, burjuvazinin yükselme döneminde, dinleyici tarafından algılanabilen total besteler üretmiştir. Günümüzde ise müzik, istisnalar bir yana, dinleyiciye anlamlı bütün olarak duyulması olanaksız parçalar sunmaktadır. Fetişleştirme bugünün müzik hayatında birçok formda görünmektedir. Kültür endüstrisinin gelişmesiyle müzikte, eserin teknik ayrıntıdan daha fazla önemsenmesine yol açmıştır.⁷⁸

Kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisiyle birlikte müzikte temel kaygı eğlenme ve dinlenmeye yönelik olarak pazarlanabilme olmuştur. Elektronik müzik yoğun iş yüküne karşı dinleyiciye rahatlık sağlayan bir ürün olarak üretimi devam ettirilen bir müzik türüdür. Bu müzik reklam, havaalanı, sinema, radyo, televizyon, lounge vb. birçok alanda kullanılmaktadır.

Kültür endüstrisinin işlevini yerine getirişinde bir başka sanat formu ise otonom sanat eserlerinin tortularını alıp kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktır. Örneğin trajedi, genele katılmayanların ortadan kaldırılacağı tehdidine indirgenmiştir. Fakat trajedi, insanın mitsel alınyazısına direndiği bir sanat formuydu. Trajik alınyazısı, kültür endüstrisinin genele uyumun sağlamasını amaçlayan ve sözde bireyselliği içeren bir araca dönüşmüştü.⁷⁹

Trajedi ve müzik sanatında kullanım değerinin fetiş haline gelmesinde “standartlaşma” etkin bir rol almıştır. Sanat eserleri kültür endüstrisinin mekanize üretiminde sözde bir özgünlük sunar. Bu anlayışla tüketicilere ürünlerin seçiminde özgürlük sağlanır. Bu üretimle sanat eserlerinin kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisine direnişleri zayıflatılmış olur. Standartlaşmanın kuvvetlenmesi ise geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlar.

⁷⁸ Jay, 2001, s. 168.

⁷⁹ Jay, 2001, s. 169.

Adorno'nun popüler kültürün üretimine ilişkin oluşturduğu taslak, 'standartlaştırma' görüngüsü süreci içinde, başarılı hitler, tipler ve karışımlar yoluyla tanıtılacak materyal, kültür endüstrisinin tekelleri tarafından güçlendirilir. Adorno, standartlaşmanın kendi tamamlayıcısı olarak 'sözde-bireycilik' tekniğini kullanır. Sözde bireycilik, kitle kültürünün üretimine, standartlaşmanın kendisi dayanak alınarak özgür seçim ya da açık pazar olarak ifade edilebilir. Bu, kültür endüstrisi normundan uyarıcı sapmalara olanak tanısa da standartlaşmaya yönelik direnişi kırmaktadır.⁸⁰ Kültür endüstrisi mekanize üretimle geleneğin yerleştirilmesini sağlar. Kültür endüstrisi mekanize üretimde, standartlaşmış metalara bireysellik etkisi kazandıracak sözde-haleyi kullanır. Böylece özgünlük jargonu kitle kültüründe uzantısına kavuşmuştur. Kültür, tikel olanın genel olan üzerindeki işe yaramayan üstünlük iddiası olmuştur. Kültür endüstrisi, yönetim altına alınmış dünyada özdeşleşmeye hayata hakkı tanımayan değişim ilkesini maskeleyen sözde-bireysellikleri sağlamıştır.⁸¹

Sanatın kültür endüstrisinin amaçlarına uyumu sağlanmasıyla kendi özerkliği sınırlandırılmış olur. Kültür endüstrisinde kullanılan büyük sayılar yasası, genelin ideasıyla tikel olanın bastırılmasını amaçlar. Sanat bu durumda büyük sayılar yasasının amaçlarını amaç edinir. Fakat sanat yapıtları kültür endüstrisinin dayattığı amaçlılıklarından amaçsızlık haline gelebilir. Adorno, sanatta kültür endüstrisinin değişim ilkesine ilişkin olarak şu açıklamalarda bulunur:

Sanatın meta niteliği, tam olarak kendini gerçekleştirerek dağılır. Sanat bir meta türüdür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış pazarlanabilir ve değiştirilebilir bir üründür. Satılmak için var olan, fakat satılık olmayan bir meta türü olan sanat için ticaret bir amaç olmaktan çıkıp tek ilke haline geldiği zaman, sanat bütünüyle ikiyüzlü bir biçimde satılamaz olur.⁸²

Kültür endüstrisi düzenleme ideolojisinin sanata dayattığı kendi yapısı, sanat eserlerinde amaçsal amaçsızlık ilkesini ortaya çıkarır. Sanat kendi alanına geri çekilerek amaçsızlığı gerçekleştirir. Bu yaklaşımda sanat, kaynağını toplumdan değil de kendisinden almasıyla olanaklıdır. Fakat sanatçı ekonomik olarak yoksun bırakılırsa, hayatta kalmak için kültür endüstrisindeki düzeneklere uyum sağlamak zorundadır. Aksi

⁸⁰ Slater, Phil, **Frankfurt Okulu**, çev. Ahmet Özden, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 234.

⁸¹ Jay, **2001**, s. 170.

⁸² Adorno, **2014**, s. 96-97.

takdirde sanat, kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisine direndiğinde satılamaz bir duruma gelir.

Kültür endüstrisi, sanat yapıtlarını siyasi sloganlar gibi sunarak indirimli fiyatlarla kitlelere benimsetir. Böylece sanat, halka açık bir alan haline gelir. Fakat sanat yapıtlarındaki meta niteliğinin dağılması özgür bir toplum tarafından aşılması anlamına gelmez. Tam tersine, sanat yapıtının kültür metasına tam olarak indirgendiğinin göstergesidir. 19. yüzyılda veya 20. yüzyılın başlarında bir sanat gösterisinde, gösteriye verilen para kadar sanat gösterisine de saygı gösterilirdi. Burjuva verdiği para ile sanat gösterisi arasında ilişki kurmuştur.⁸³ Buna örnek olarak Wagnerci müzik dramlarının üzerine yapılan yorumlar verilebilir. Sanatçı müzik eserini icra ederken dinleyicinin isteklerine göre düzenlemeler yapabilir. Sanatçının bu icrada düzenlemelerinin karşılığında ücret alacağını bilmesinden dolayı sanat eserinin yeniden üretiminde ve icrasında değişiklikler yapmaktan geri durmaz. Sanatta gerçekleşen bu durum, kültür endüstrisini daha da kuvvetlenmesini sağlayarak toplum üzerindeki egemenliğine zarar verebilecek bir alan olan sanatı da kendi alanı içerisine çekmek suretiyle zayıflatmış olacaktır.

Bir kültür ürünü olan sanatın kültür endüstrisi ideolojisine direnişi zayıflamıştır. Bununla birlikte kültür endüstrisinin öğeleri olan radyo, televizyon ve sinemada sanat eserleri kullanılmaktadır. Buna ilişkin olarak radyoda çalınan klasik bir müzik parçası endüstri ürünlerinin tanıtımı için kullanabilmektedir. Bu duruma benzer olarak televizyon programlarının içerisinde ürün yerleştirmeleri yapılmaktadır. Ayrıca reklamlarda klasik müzik parçalarından da yararlanılabilmektedir. Aynı şekilde sinemada da görüntü ve sesin birlikte kullanılarak oluşturulan gerçekliğin içerisinde izleyicinin kendisini bulması amaçlanır. Kültür endüstrisinin bu öğelerinde aynı ideoloji hakimdir: Kültür endüstrisinin oluşturduğu gerçeklik karşısında düşünsel bağlantıların olanaklılığı sınırlandırılır.

Kültür endüstrisinin birey ve toplumları tahakküm altına almasında etkin olan öğeler, iş dünyasının bir parçası olan radyo, televizyon ve sinemadır. Horkheimer ve Adorno'ya göre, sinema ve radyonun artık kendilerini sanat olarak göstermelerine gereksinimleri kalmamıştır. Sinema ve radyo, ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, yarattıkları değersiz şeyleri yasal duruma getirecek bir ideoloji olarak

⁸³ Adorno, 2014, s. 98-99.

kullanılır. Sinema ve radyo, artık kendilerini sanayi diye tanımlamakta ve genel müdürlerinin basın yoluyla açıklanan miktarı hazır ürünlerin toplumsal zorunluluğundan duyulan kuşkuyu yansıtmaktadır. Radyo ve sinema, kültür tekellerinin propagandasını yapmaktadırlar. Kültür ürünlerinin var oluşuna kaynaklık eden metalar radyo ve sinemada övülmektedir.⁸⁴

Kültür endüstrisi, despotik bir yapıya sahiptir. Bireyi yabancılaştırır, onu önemsizleştirir. Söz konusu yapıda bireyin ve bireyselliğin yitimi egemendir. Bireyin şeyleşmesi gerçeği belirgindir. İnsan, ruhu, düşüncesi ve bedeniyle şeyleşmiştir. İnsanların en özel tepkileri bile kendilerine kıyasla o kadar eksiksiz şekilde şeyleştirilmiştir ki kendine özgü olma düşüncesi sadece en aşırı soyutluklarda yaşamaya devam etmektedir.⁸⁵

İnsanın tüm yönleriyle şeyselleşmesi, kültür endüstrisinin araçlarından reklamlarla ilişkilidir. Başka bir deyişle, kültür endüstrisi yapısında insanın kaybolması ve tahrip edilmesi sürecinde, bir bakıma reklamların da etkisi vardır.⁸⁶ Kültür endüstrisinin mekanize üretiminde ürünlerin satılabilmesi için radyo, televizyon ve sinemada reklamlar kullanılır.

Reklam, kültür endüstrisinin en önemli ögesidir. Kültür endüstrisinin ürünleri, bir meta olarak vaat ettiklerini, salt bir vaade indirgemesi, vaat ettiği şeyi verememekten dolayı reklamlarla uygun düşer. Reklam, rekabetçi toplumda üreticiye yardım ederek tüketiciye mallarını satabilmelerine imkân sağlar. Serbest piyasanın sonuna doğru ise reklamın arkasında sistemin egemenliği gizlenmektedir. Kültür endüstrisinin bir ürününde reklamın damgası bulunmuyorsa, o ürüne şüpheli olarak yaklaşılır.⁸⁷

Reklam, hayatın tüm alanlarında etkisini göstermiştir. Sanat, siyaset, gibi şeylerden söz eden bir sesin birkaç saniye sonra bir şeyin reklamını yaptığı işitilmektedir. Düzgün konuşmayla, müzik kültürüyle ya da ruhsal kurtuluşla ilgili broşürler, ilaç ürünlerinin erdemlerini anlatan broşürlere benzer bir üslupla yazılmaktadır.⁸⁸

⁸⁴ Kızılçelik, **2008**, s. 361-362.

⁸⁵ Kızılçelik, **2008**, s. 358.

⁸⁶ A.g.e.

⁸⁷ Adorno, **2014**, s. 101-102.

⁸⁸ Kızılçelik, **2008**, s. 360.

Kültür endüstrisinin anlatım tarzı, reklamlarda sistemin dayatmalarıyla biçimlenmiştir. Her ürün reklam teknikleriyle yapılarak reklam ve kültür endüstrisini birbirleriyle kaynaştırır. Reklam birçok yerde kendisini gösterir. Reklamın böyle bir yayılımıyla kültür endüstrisinin anlatım tarzı da etkilenmiştir. Kültür endüstrisinin sistemi reklamla ilkelerini tekrar tekrar uygulayarak kitle üzerinde egemenliğini artırır. Reklamın her yerde kendini göstermesi bir sanata dönüşür. Toplumsal iktidarın bir göstergesi olarak reklamlar kültür endüstrisinin yapısına uyum sağlayan araçlardır.⁸⁹

Modern toplumda, tüketim ve rekabet esas olmasından dolayı reklam önemli işlevlere sahip olan bir araçtır. Reklam, alıcının piyasada yönünü bulmasını kolaylaştırır ve malların tanınıp hızlıca satışına ivme kazandırır. Reklam, metalarının bol olduğu piyasa sisteminde alıcının rehberi olur. Artık çağımızda rekabetçi topluma damgasını vuran serbest piyasanın sonu geldiği için, sistemin egemenliği reklamların ardına gizlenir.⁹⁰

Kültür endüstrisi ürünlerinin satılabilmesinde radyo, televizyon ve sinemada konuşulan dil üzerinde titizlikle durulur. Tüketiciler, kültür endüstrisi yapısına, konuştukları dil aracılığıyla katkıda bulunurlar. Dil, iletişimle ne kadar örtüşürse ve amaçlanana ne kadar saf olarak iletirse o kadar nüfuz edilemez. Aydınlanmanın bütün sürecinde dilin söylenceden arındırılması, büyüye geri götürür. Büyüde, söz ve içerik birbirlerinden ayrı olmasına rağmen birbirlerine bağlıdırlar. Hüzün, tarih yaşam gibi kavramlar sözde öne çıkarılırken, sözün yapısı bu kavramları hem kurar hem de yansıtır. Söz ile nesneyi kaynaştıran yaklaşıma, söz ile nesne ilişkisinin keyfi olduğunu savunan anlayış son verir. Bu anlayışta söz, anlam taşımaktan ziyade nesneyi göstermesine izin verilmesiyle nesneye saplanarak katılır.⁹¹ Adorno söze ilişkin olarak şu açıklamalarda bulunur:

Arındırılmış söz, nesneyi deneyim düzeyine çıkaracağına, soyut bir anın somut bir olgusu biçiminde sunar ve onun dışındaki her şey, ödünsüz bir açıklığın zorla dayatılmasıyla, zaten ortadan kalkan anlatım gücünden uzaklaşacağı için, gerçeklikte solar gider.⁹²

⁸⁹ Adorno, **2014**, s. 101-102.

⁹⁰ Kızılçelik, **2008**, s. 359.

⁹¹ Adorno, **2014**, s. 103-104.

⁹² Adorno, **2014**, s. 104.

Kültür endüstrisi bu yaklaşımıyla sözün büyük sayılar yasası sistemi içerisinde tekrarlanan bir anlatım olmasını amaçlar. Bu amaç doğrultusunda, sürekli tekrarlanan sözler birer formül haline gelir. Bunun neticesinde sözün nesneyi göstermesinden farklı olarak deneyime erişmesi engellenir. Bu sözlerle örnek olarak, futbolda sağ ileri, trafikte kırmızı ışık, motor yarışlarında bitiş bayrağı, sarı bayrak vb. verilebilir.

Kültür endüstrisinin düzenekleri dinleyici ve seyircilere, yöneten ve yönetilenlere en üst düzeyde ulaşmıştır. Kültür endüstrisi demokrasinin uygarlık mirasına konmuştur. İnsanlar sosyal yaşamda özgürdür. Fakat ekonomik ideolojiyle ilgili özgürlükte, hep aynı olan ideoloji seçilir. Kültür endüstrisi yapısı ürünlerin pazarlanabilir olması temeline dayanır. Bu ürünlerin pazarlanabilmesi için de reklamlar birer araç görevi görürler. Bu durumda reklamın kültür endüstrisindeki zaferi şudur: “Tüketicinin sahte olduklarını gördükleri halde, bastırılması zor bir istekle kültür metalarını almaya ve kullanmaya devam etmesi.”⁹³ olmuştur. İnsanların ekonomik ideolojideki özgürlükleri, kültür endüstrisinin düzenekleri bütün alanları kuşatmasıyla birlikte soyut bir hal alır.

Kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisi ve burjuva mülkiyetiyle kültür, eğitim yaygınlaşarak paranoya arka plana atıldı. Fakat insanlığın kurtuluşu, aklın aydınlanmasıyla eş zamanlı olmadığından eğitim verimsizleşti. Toplumsal gerçeklik eğitilmiş bilince uyum sağlayamadıkça bilinç daha fazla şeyleşme sürecinin etkisi altına girdi. Adorno, bunu şu şekilde ifade eder:

Kültür tümüyle metalaştı, ondan bir şeyler öğrenecek olanların içine nüfuz etmeden enformasyon biçiminde yayıldı. Böylece düşünme kısa soluklu bir hale gelerek kendisini tecrit edilmiş olguların kavranmasıyla sınırlar. Düşünsel bağlantılar rahatsız edici ve yararsız bir çaba diye kenara atılır. Düşüncedeki gelişmenin momentleri, onda kalıtsal ve yoğun olan ne varsa unutulur ve dolaysız mevcudiyetle geniş kapsamlı olanla aynı seviyeye getirilir. Bugünkü yaşam düzeni Ben’e zihinsel vargılara ulaşabilmesi için hareket alanı bırakmamaktadır. Bilmeye doğru çekilerek nötr hale getirilen düşünce özgül emek pazarında yalnızca nitelikliliğe, kişiliğin meta değerini yükseltmeye yarayan bir araç haline gelir.⁹⁴

Kültürün bu durumda işlerliğinin sağlanması, zihinsel yapıların biçimselleşmesiyle gerçekleştirilir. Zihinsel yapıların biçimselleşmesiyle bireyler, kültür

⁹³ Adorno, **2014**, s. 107.

⁹⁴ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 260.

endüstrisinin ideolojisine konformist bir tavır sergilerler. Bu anlayışın etkisini gösterdiği alanlardan birisi sanattır. *Yeni Müziğin Felsefesi*'ndeki modellerden birisi olan Stravinsky, kültür endüstrisinin ideolojisiyle uyum gösteren bir yaklaşıma sahiptir. Stravinsky sanatın devrimsel olmadığını savunarak, kültürün sanatı biçimlendirdiğini ileri sürer. İşte tam da bu nedenle Adorno, Stravinsky'yi eleştirir.

Adorno, sanatta, özellikle de müzikte, reklamın önemini vurgulamaktadır. Genel olarak düşündüğümüzde, izleyici, reklamı yapılan ürünün kullanım değerini fetişleştirirken asıl olan değişim değeridir. İnsanlar kendilerine sunulan ürünleri satın alarak rahatlamaya çalışmaktadırlar. Bu durum müzik açısından da geçerlidir. Burada insanların rahatlaması sözde zevk ile aldatılmaktadır. Bu olay içerisindeki kişi, “en rahat ve akıcı” müziği tercih ederken, aşına olmadığı her şeyi ise reddetmektedir. Çünkü hem ciddi hem de hafif müzikte çağdaş pazarın değişim değeri egemen olmuş, müzik çabuk tüketilen bir nesne haline getirilmiştir.⁹⁵

Kültür endüstrisinde seri üretimin şeması emeğin yerine geçmiştir. Tarihin erken aşamalarında yargı, hızlı kararda bulunmayı ifade ederdi. Yargı ediminde belli bir ölçüde düşünme söz konusuydu. Geç endüstri toplumunda ise şeyler hiç düşünülmezsizin bazı düşünce modelleri, teknik sınırlamaları kullanmışlardır. Buna göre, algılayan, algılama süreci içerisinde değildir. Tekniğin gelişimiyle bedensel emek gereksiz hale geldikçe, zihinsel emek daha ön plana çıkar. Fakat zihinsel emeği bedensel emekten hareketle bir takım sonuçlara varılması da istenmez. Dolayısıyla, bireyin toplumla uyum içerisinde olması sağlanmalıdır.⁹⁶ Geç endüstri toplumunda yargı ediminde bulunulurken düşünme ediminde bulunulmaması kültür endüstrisinin getirmiş olduğu mekanize üretimden dolayıdır. Kültür endüstrisi, söz ile nesnenin kaynaşarak deneyime ilişkin anlatım gücüne sahip olunmasını engeller. Kültür endüstrisi daha ziyade sözün nesnenin görünüşüne işaret etmesine izin verir.

Uygarlık, büyü evresinde mimesisi kullanırken, tarihsel evredeyse rasyonel praksişi, emeği, kullandı. Hükmedenler hükmettikleri kitlelere mimesişçi varoluş anlayışına geri dönmelerini engellemek için sergiledikleri katı tavrın yanında dinde imge

⁹⁵ Kayıkçı, Murat, “Adorno’nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine” Üniversite ve Toplum, 2007/7, (2), s.3, <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=311> 08.03.2017.

⁹⁶ Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 265-266.

yasağının konulması ve çocukların eğitimlerinin şekillendirilmesine kadar düzenlemeler yaptılar. Bunlar uygarlığın şartlarını oluşturur. Toplumsal ve bireysel eğitim insanların hükmedilme altındaki sistemle uyum içerisinde olmasına hizmet eder. Bu ise farklı olan şeylerin bütün içerisinde eritilmesi anlamına gelir. Toplum doğayı, öz-varlığı koruma çabası olarak bireylerde sistematik bir biçimde devam ettirirken, toplumun doğa üzerindeki egemenliği doğayla çarpışır.⁹⁷

Eşbiçimli insanlar oluşturan eğitim endüstrisi ürünlerini endüstriye göre düzenler. Verimlilik erekli meta düzeni, insanları ve toplumu bu amaca göre biçimlendirir. Bu durumda uzmanlık eğitimiyle yetinilen yarım-eğitime yer verilmiştir. Eğitimin malumat vermeden öteye gitmeyen, insanları yaptıkları işleri otomatik olarak yapan birer otomat haline getiren tarzı yaygınlaşan bir olgu olmuştur.⁹⁸

İnsanların zihinsel süreçleri otomatikleştirilip tekrar eden akışlar olarak biçimlendirilmesinde, büyü ritüellerine benzer olarak matematik formüllerine başvurulmuştur. Bu ise insani dışavurumların hükmedilmesini sağlamıştır. Uygarlığın körleştirdiği insanların dışavurumları makinenin işlevini yerine getirmesi biçiminde bir hal almıştır.⁹⁹

Faşist sistemin, ritüelleşmiş disiplinin amacı mimesisçi davranışı olanaklı hale getirmektir. Karşı devrimci düşünülmüş hareketler mimesisin mimesisidir. Faşizm boyunduruk altına alınmış doğaya karşı başkaldırısı, egemenliğe katkı sağlayacak hale getirmesiyle totaliter bir yapıya sahiptir. Bu yapı Yahudiler üzerinde etki yarattığı gibi Yahudi olmayanları da etkiler. Yahudi olmayanlar, Yahudilerle aralarındaki ayrıma hissiyat oluştururlar. Bu nedenle, emeğin egemen düzeni içinde emeğe ters olan hareketler uyum gösteren hassasiyetlere dönüştürülür. Yahudilerin ekonomik konumları bunlara karşı güven sağlamaz. Ekonomik erki elinde bulunduranlar, faşist idarecilerin devreye girmesi korkusunu aştıklarında, Yahudilere karşı duran ırkın uyumu da kendiliğinden oluşur. Yahudiler, egemen düzeni doğaya yabancılaşması sonucu, salt doğaya dönüştüğünde onun tarafından feda edilirler.¹⁰⁰

⁹⁷ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 239.

⁹⁸ Soykan, Ömer Naci, **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, (2. Baskı), Bulut Yayınları, İstanbul 2000, s. 64.

⁹⁹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 240.

¹⁰⁰ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 244-245.

Liberalizm Yahudilerin mülk sahibi olmalarına emir yetkisi olmadan izin vermiştir. İnsan hakları erkin olmadığı yerde mutluluk sözü vermesi onun amacıdır. Aldatılmış kitleler, bu sözün gerçekleşmeyeceğini sınıflarından dolayı bildiklerinden, mutluluk düşüncesini bir idea olarak bastırırlar.¹⁰¹ Yönetimi elinde bulunduranlar kültür endüstrisinin düzenekleriyle erklerini daha da kuvvetlendirmeyi amaçlarken yönetilen kitleler sisteme uyumluluklarını göstererek sistemin baskısından kurtulmayı hedefler.

İktisadi sistem içerisinde Yahudiler olumsuz tepkileri sürekli olarak üzerlerine çekmişlerdir. Fabrikatör, alacakları olan işçileri denetlerken, işçiler ise emeklerinin karşılıklarında aldıkları paranın karşılığında ne satın alabileceklerini gördüklerinde durumun farkına varırlar. Ücretini alan işçiler, ücretli emek ilkesini kabul etmiş olup fabrikatör ve tüccar arasındaki imzalanan anlaşma işçinin önüne konulur. Dolayısıyla sömürüden dolaşımın sorumlu olması gereken bir yanılsamadır.¹⁰²

Dolaşım çemberini ellerinde tutanlardan olan Yahudiler uzun süre bu çevrede kaldılar ki, onlara artı-değerin kapalı olmasındandı. Fakat Yahudiler sisteme daha fazla bağılıklarını göstererek üretim araçlarının mülkiyetine sahip olmuşlardır.¹⁰³ Yahudiler kendilerine karşı olumsuz tepkilere karşı kültür endüstrisinin ideolojisine konformist yaklaşımlarını gösterirler.

Kültür endüstrisinin ideolojisi sanatın estetik özerkliğinde konformist bir baskıya sebep olur. Kültür endüstrisi düzenleme ideolojisi her şeyde belirli bir standardı getirmeye çalışır. Bunun için insanların tahakküm altına alınmasında akıl biçimselleştirilir. Bu anlayışla kültür endüstrisi tikel ve genel arasında özdeşlik kurar. Tikel ve genel olan, kültür endüstrisinin ürünleri ve özerk sanat yapıtları olarak ifade edilebilir. Sanatçı toplumsal amaçsallıktan özerk bir şekilde eserlerini dışa vurduğunda kültür endüstrisinin ideolojisine uyumsuzluğunu göstermiş olur. Bu yaklaşım sanatın var olan gerçeklik karşısındaki görevidir. Bu anlayışa karşı kültür endüstrisi sanatın amaçsızlığını pazarın amaçsallığı içerisinde eriterek düzenleme ideolojisine zarar verebilecek bir olayı ortadan kaldırır. Kültür endüstrisi bu amacını sanat eserlerinde meta

¹⁰¹ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 228.

¹⁰² Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 230-231.

¹⁰³ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 231.

fetişizmiyle gerçekleştirir. Sanat eserleri en başından satılmak için üretilen birer ürün haline gelmiştir.

1.3. Kültür Endüstrisinde ve Sanatta Stil

Adorno'ya göre stil yaratan güçlerin tükendiğine ilişkin iddialar temelsizdir. Her şeyin, hatta düşünülmüş olanın, standart olarak mekanik çoğaltılabilirliğinin şemasına uydurulması, stillerin katılığından üst düzeydedir. Kültür savunucuları, stil kavramından hareketle kapitalizm öncesi geçmişi mekanik olmayan bir çağ olarak yüceltirler. Kültür endüstrisinin mekanize üretim yapısı sanat stilini biçimlendirir. Örneğin, Mozart'ın yapıtları caz müziğine uyarlanırken birçok unsuru değiştirilerek yalın bir biçimde düzenlenir. Bunun gibi, bir filmin yapımcıları filmin sahnelerini titiz bir şekilde biçimlendirirler. Bu durum, özgürlüğü sınırlamakla kalmaz bütünüyle yönetir. Kültür endüstrisi, avangart sanat gibi, yasaklar sayesinde kendi dilini oluşturur. Yeni bir kural olarak, eski şemaya bağlı kalarak yeni etkilerin oluşturulması, eski şemaların sıyrılmak istediği alışılmışlıkları kuvvetlendirir.¹⁰⁴

Modern toplumda her şey sistemin izini taşır. Aksi takdirde, hiçbir şey var olmaz. Fakat gerçek ustalar bu sistem içerisinde belli bir jargonu serbest bir biçimde kullanabilir. Bu alanın doğallık ülküsüdür. Yaratı ve gündelik varoluşun gerilemesinin azalması, bunu kuvvetlendirir. Buna ilişkin olarak Adorno şunu ifade eder:

Bir caz müzisyeninin ciddi bir müzik parçası, en basitinden Beethoven'ın bir menüetini çalması gerekse, istemeden müziğin ritmini değiştirir ve ancak mağrur bir gülümsemeyle ölçünün başında parçaya girmeye razı edebilir. Özgül aracın o her an mevcut ve kendini abartan dayatmalarından ötürü iyice çetrefilli bir hal alan bu doğallık yeni stilini oluşturur: Stilleştirilmiş bir barbarlıktan söz etmenin bir anlamı varsa eğer, bu, belli bir 'stil birliği'ne sahip olduğu teslim edilebilecek bir kültür olmayan sistemdir.¹⁰⁵

Buradan hareketle, besteyi tekrar yorumlayan sanatçı, kültür endüstrisinin stiline uymayan besteyi stile uygun bir şekilde yeniden dışa vurur. Burada yorumlayanın

¹⁰⁴ Adorno, **2014**, s. 56-57.

¹⁰⁵ Adorno, **2014**, s. 58.

kaygısı, kültür endüstrisinin kendi stiline uyumlu olmayan eserlerin maruz kaldığı durumlar karşısında kendi çıkarlarını korumasıdır. Sanatçı müzikte böyle bir düzenlemeye girişerek sanat eserinin icrasını pazarlanabilir bir duruma getirmiş olur.

Kültür endüstrisinin stil üzerindeki etkisi kuvvetlenmiştir. Kültür endüstrisi yapısı içerisinde belli ölçüde kalıpların dışına çıkılmasına izin verilir. Fakat bu sapmalar daha önceden hesaplanarak bunlara göz yumulur. Dolayısıyla, kültür endüstrisinin oluşturulduğu yapı içerisinde hareketler kontrol altına alındığı gibi bununla ilgili sapmalar da hesaplanmıştır. Kültür endüstrisi sistemi içerisinde üretilen mallar, tüm ulusa mal edilebilmesi için teknik tarafından biçimlendirilen kalıplar, avangart sanatın ulaşılabilceği derinliklere varır. Fakat, avangart sanat, kitle kültüründen farklı olarak hakikate hizmet eder.¹⁰⁶ Bu sanat anlayışı içerisinde olan Schönberg müziğinde yeni bir kompozisyon teorisini oluşturmuştur. Bu teori on iki ton kompozisyonudur. Schönberg konformist olmayan kompozisyon teorisiyle müziğin kendi alanına geri çekilerek doğru bilgiyi dışa vurabileceğini savunmuştur.

Doğallık kalıbının yükümlülüklerinin getirilmesinde, kalıplar, üretici bir güç gerektirir ve bunları tüketir. Kalıp, konformist yaklaşımın kültür anlayışının sahici stil ve yapay stil arasındaki ayrımı silikleştirir.¹⁰⁷ Bunun neticesinde, sahici ve yapay stil ayrımının silikleştirilmesiyle, kültür endüstrisi ürünleri içerisinde sanatın özerkliği eritilerek, kültür endüstrisinin yapısına hizmet etmesine yönelik engellemelerin önüne geçilebilir.

Yapay stil, biçimin direnç gösteren yapısına rağmen, sanat eserine dışarıdan dayatılır. Değişik sanat dallarında uzmanlar, sponsor ve sansürcüler arasında çıkar çatışmaları söz konusudur. Uzmanların şöhreti kilise ve tröstlerle çatışır. Biçimsel itkiler bu şekildedir. Sonuçta, kültür endüstrisi kendisini sınavacağı malzemesi kalmayan kültür endüstrisi stili, aynı zamanda stilin olumsuzlanmasıdır. Stile içerik kazandıran genel ve tikelin uzaklaştırılmasıdır. Fakat genel ve tikelin geriliminin oluşmasına olanak yoktur. Adorno bunu şu şekilde ifade eder: “Birbirine değen aşırı uçlar, bulanık bir özdeşliğe

¹⁰⁶ Adorno, **2014**, s. 58.

¹⁰⁷ Adorno, **2014**, s. 59.

dönüşmüştür: Genel tikelin yerine geçebildiği gibi, tikel de genelin yerine geçebilmektedir.”¹⁰⁸

Kültür endüstrisinde, sahici stilin, yapay stilde izleri bulunmaktadır. Sahici stil, egemenliğin estetik eşdeğeridir. Büyük sanatçılar eserlerine kültür endüstrisinin stilini dahil ederler. Fakat bu sanatçılar kültür endüstrisinin stilini kusursuz olarak kullanmazlar, daha ziyade, stil olumsuz bir hakikat olarak eserlerinde vücut bulur. Sanatsal dışavurum, yapıtların, stiliyle varoluşun bilincine erişilmesinin engellenmesine karşı bir güçtür. Örneğin, Mozart, Schönberg ve Picasso gibi büyük sanatçılar eserlerinde stile bağlılık gösterse de stile ters düşen yaklaşımlarıyla daha çok sanatsal nesnenin mantığına bağlıdırlar.¹⁰⁹ Bu yaklaşım içerisinde Schönberg eserlerinde tonal, atonal/pantonal ve on iki ses müziğini kullanır. Bu müzik tekniklerinden on iki ton müziğini geliştiren Schönberg, müzik tekniğinde de statik bir stile karşı çıkar. On iki ton müziği, sürekli olarak gelişen bir değişimi kendi yapısında gerçekleştirir. Bu müzik tekniğiyle her şey mantıklı olarak geliştirilir. Ayrıca, retorik ve aldatıcı hareketler de küçümsenir. Adorno, sanat eserlerindeki stile ilişkin olarak şu açıklamalarda bulunur:

Bütün sanat yapıtlarında stil vaat demektir. İfade edilen şey, stil aracılığıyla genelin geçerli ifade biçimlerine, diğer bir deyişle müzik diline, resim diline, sözel dile sokularak, doğru bir genelin ideasıyla uzlaştırmaya çalışılır. Sanat yapıtının, geleneksel sosyal formlara kendi benzersiz çizgilerinin damgasını vurarak hakikat bağışlama vaadi, hem zorunluluktur hem de ikiye bölünmüş. Bu vaat, gerçek formları estetik türevlerinde ahdi yerine getireceğini iddia ederek, bu formları mutlaklaştırır. Bu bakımdan, sanatın iddiası daima ideolojik bir nitelik içerir. Ne ki sanat için acıyı dışa vurmanın tek yolu, gelenekle giriştiği ve stile yansıyan mücadeledir.¹¹⁰

Adorno, sanat yapıtlarındaki bu stil anlayışını *Yeni Müziğin Felsefesi*’nde Schönberg ve Stravinsky olmak üzere iki besteciyle ele almıştır. Ona göre, Schönberg on iki ton müziğiyle eserlerini bestelese de bu tekniğe bağlı kalmayarak stilin getirdiği zincirlerden kurtulmuştur. Adorno, Schönberg’in bu yaklaşımına olumlu değerlendirmelerde bulunarak on iki ton müziğini savunmuştur. Yeni müziğin diğer bestecisi ise Stravinsky’dir. Adorno, Stravinsky’nin anlayışını çağın müzik yaklaşımını eski tekniklerle kullanmasıyla gerileye yönelen bir müzik anlayışı olarak nitelendirmiştir.

¹⁰⁸ Adorno, **2014**, s. 59.

¹⁰⁹ Adorno, **2014**, s. 60.

¹¹⁰ Adorno, **2014**, s. 60.

Çünkü Stravinsky, kültürün sanatçılara benimsettirildiğini ve sanatçıların sanatta yapıcı bir yaklaşım içerisinde olmalarını savunmuştur. Stravinsky bu anlayışıyla, müziğin stilinde Schönberg'in aksine, konformist yaklaşım içerisinde olmuştur. Schönberg stilinde şok dalgaları ve renkliliğe yer vererek geleneğe direnirken, Stravinsky ise dönemin gereksinimleriyle eski biçimleri birleştirerek geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlamıştır.

Sanat yapıtlarının, gerçekliği aşmasındaki mücadele stilden ayrılamaz. Bu yapıtlar toplumla bireyin, biçim ile içeriğin ve içsellik ve dışsallığın bir uzlaşmasını dışa vuramazlar. Fakat düşük sanat yapıtları, diğer yapıtlara benzetilerek özdeşliğe hizmet eder. Bunun neticesinde ise: “Sonunda kültür endüstrisi, taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi stilden başka bir şey olmadığı için, stilin sırrını, onun toplumsal hiyerarşiye itaat demek olduğunu açığa çıkarır.”¹¹¹ Kültür endüstrisindeki bu stil, yeni müzikte yer alan bestecilerden Stravinsky'nin anlayışıyla uygunluk gösterir. Stravinsky, kültürün sanatçılara benimsettirildiğini ve bu kültürün şemalarını sanatçıların sanat eserleriyle topluma sergilendiğini ifade eder. Stravinsky müziğinde devrimsel unsurlar olmadığını ileri sürer. Stravinsky'nin müziğinde çatışan unsurlar bulunsa da o bu unsurları geçici olarak görmüştür. O çatışmanın düzen için gerekli olduğu savunmuştur. Onun sanat yaklaşımı konformist bir stili temsil eder.

¹¹¹ Adorno, **2014**, s. 61.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ MÜZİĞİN FELSEFESİ

2.1. Yeni Müzikte Kavramların Tanımları

Adorno, Horkheimer'la *Aydınlanmanın Diyalektiği*'ni yayımladıktan iki yıl sonra *Yeni Müziğin Felsefesi* kitabını yayımladı. Bu kitapta, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin detaylandırılmış bir ek arasözü olarak, modern toplumdaki konformizmin müzikteki yansımaları, Arnold Schönberg ve Igor Stravinsky'nin kompozisyonlarıyla ele alır. Bu çerçevede öncelikle, *Yeni Müziğin Felsefesi*'ndeki müzik kavramlarının incelenmesi, müzik, felsefe ve kültür endüstrisi ilişkilerinin aydınlatılmasında önemli bir role sahiptir.

Yeni müziğin kavramlarından atonalite, yeni müziğin ses diline karşı yöneltildikten sonra pozitif olarak kullanılan bir terimdir. Atonalite, tonal armoni dizgesinin dışında olan bir müzik kavrayışıdır. Atonal müzik, temel eksen akoruna ve onunla ilişkili bulunan diatonik armonilere gereksinim duyulmamasıdır. Atonal müziğin geleneklere karşı çıkmasıyla bir karmaşaya gidebileceğini gösteren Schönberg, 1914 ile 1923 yılları arasında sistem arayışlarına yönelmiştir. 1923'te ise on iki ton yöntemini ileri sürmüştür.¹¹² Adorno, Schönberg'in bu yöntemine *Yeni Müziğin Felsefesi* başlıklı çalışmasında değinir.

Müziğin atonal olarak değerlendirilebilmesi için belirli bir noktayla ilişkilendirilmesi yeterli değildir. Yeni müzikte disonansın ağır basması yeterli bir kriter değildir. Stravinsky'nin armonik dili sık sık ahenksiz olsa da onun müziğini atonal olarak nitelendirmek zordur. Schönberg'in serbest atonalite eserlerinde tonal ilke olarak egemen ton mevcuttur. Fakat tonal ilkeyle bu eserler tamamen atonal olarak nitelendirilemez. Dolayısıyla, müziğin atonal olmasında birden fazla niteliğin olması gerekmektedir. Atonalitenin ses dili, Schönberg'in orta dönem çalışmalarına tam denk gelir. Bu dönem içerisinde, *Die Glückliche Hand* örnek verilebilir.¹¹³

¹¹² Say, Ahmet, **Müzik Sözlüğü**, (1. Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 46.

¹¹³ Adorno, Theodor, W., **Night Music**, çev. Wieland Hoban, (1. Baskı), Seagull Books, Calcutta 2009, s.269-270.

Schönberg'in orta dönem müziği atonal olarak nitelendirilmektedir. Fakat Schönberg böyle bir nitelendirmeye karşı çıkmıştır. Atonalite armoni dizgesinin dışında olan müziktir. Schönberg orta dönem müziğini pantonal yani bütün tonları ve notaları içerebilen müzik olarak nitelendirmektedir.

Yeni müzikte kullanılan kontrpuan, Ernst Kurth tarafından türetilmiştir. Fakat aslında, Bach'ın yararlandığı bir tekniktir.¹¹⁴ Kontrpuan, iki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek oluşturduğu müziğin yöntemidir. Kontrpuan, birden çok ezgi çizgisinin bir armoni bütünlüğü oluşturacak şekilde kaynaşmasını öngörür.¹¹⁵ Schönberg ekolünün üyeleri çizgisel kontrpuanı kullanmışlardır. Armonik ilerlemeyle birlikte onlar çok sesliliğe mecbur bırakıldılar. Schönberg çok sesli müzik anlayışıyla dışavurumcu akımı benimsemiştir.¹¹⁶

Schönberg'in içerisinde yer aldığı dışavurumculuk, duygu ve düşüncelerin bastırılmadan dışa vurulması temel görüşünden yola çıkan 20. yüzyıl başlarındaki öncü sanat akımıdır. Bu akım, hayatın çirkinliklerini güzelmış gibi gösterebilen konformist bir sanat anlayışının sahtekarlık olduğunu savunur. Çünkü gerçekliğin çirkin yüzü de vardır ve doğru bilgi sanat eserlerinde anlatılmalıdır. Dışavurumculuğun doğduğu 1900'lü yılların Viyana'sında "doğal" gibi gösterilen şeyler yozlaşmış toplum yönetiminin uygulamalarıydı; Avusturya İmparatorluğu ekonomik krizler, savaş yorgunluğu, rüşvetçi bürokrasi ve siyasetçilerin çıkarıcılığı yüzünden, aydınları kendi iç dünyasında bulabileceği insan değerlerine sığınmaya yöneltmişti. Bu aydın çevrenin içerisinde yer alan Schönberg kentsoylu toplumun bozulmuşluklarını kendi müziğinin yapısına kaynak yapmamıştır.¹¹⁷ Schönberg'in on iki ton kompozisyonu ve bestecinin ilhamıyla doğal gibi görünen gerçeklik olumsuzlanarak dışavurulunabilmiştir.

Müzikal dışavurumculuk, özellikle ilk operalar ve sürekli bas çağından beri, duyguları ifade etme düşüncesiyle birleştirilmiştir. Ekspresyonist müzik ifade edici müzik olarak basit bir şekilde tanımlanamaz. Bu müzik türü, görsel akım ve edebiyat ekspresyonizminin yanında teknikle de ele alınmalıdır. 1910 ve 1920 yılları arasına denk gelen bu müzik akımı, Schönberg'in eserlerini de etkilemiştir. Bunun yanında, Stravinsky

¹¹⁴Adorno, **Night Music**, 2009, s. 271.

¹¹⁵ Say, **2002**, s. 304.

¹¹⁶Adorno, **Night Music**, 2009, s. 272.

¹¹⁷ Say, **2002**, s. 148.

de bu akımdan etkilenir. Onun eserleri müzikal ekspresyonizmin izlerini taşır. Bu müzik akımında, iki yaklaşım vardır. Birincisi, her şeyde kalıplaşmış katılığın söz konusu olduğu geleneksel müziğin öğeleri kaldırılmaya çabalanır. İkincisinde ise dışavurumculukta müziğin içeriğine ilişkindir. Bunu bulmak için, sübjektif algıların doğrulanmasına çaba harcanır.¹¹⁸ Schönberg'in *Bekleyiş* monodraması ekspresyonizmin örneklerinden birisidir.

Geleneksel müziğe olumsuz eleştiriler seçilen parçaların ilkelerinden kaynaklanır. Ekspresyonist müzik stiline ilkeleri şu şekilde ifade edilebilir:

Bu, melodilerde uyumlu aralık dizileri ve uyumun kaçınılması olarak, homojen seslerden; tekdüze ritmik ilerlemeden; dizilerden; geleneksel algıda esas temaya ait eserden; formel simetriden-özellikle bütünde herhangi tekrardan kaçınılması, böyle kapalı kuralları içerir.¹¹⁹

Ekspresyonist müziğin kapalı kuralları, kompozisyon tekniğiyle ilgilidir. Müzikal ekspresyonizmin aracı serbest atonalitedir. Bu müzikal dil, dilin yapılandırıcı kurallarını içeren ekspresyonist yasaklarla oluşturulmuştur. Bu, dilin yapılandırmacı gramer kurallarını içerir. Fakat bu müzikal gramer ekspresyonizmle sürekli olarak zenginleştirilmiştir. Radikal müzik ekspresyonizminin yenilikleri, zamanın ruhundan etkilenmesiyle değil de müziğin kendi iç yapısından geliştirildiği söylenebilir.¹²⁰ Bu daha önce bahsettiğimiz gibi yozlaşmış toplum yönetiminin “doğal” gibi gösterdiği uygulamaları olan ekonomik krizler, savaşın etkileri, rüşvetçi bürokrasi ve siyasetçilerin çıkarıcılığı, aydınların kendi iç dünyasında bulabileceği insan değerlerine yöneltmiştir.

Müzikal Yeni Objektiflik, yeni müzikte anti-ekspresyonist bir eğilimdir. Bu teknik, müziğe en farklı amaçlarla ve zıtlık oluşturan ekollerle uygulanır. Schönberg, Stravinsky, Hindemith ve Weill bestelerinde bu tekniği kullanmışlardır. Yeni müzikte objektiflik şu iki yaklaşımdan birisidir; birincisinde, müzikte gereksiz unsurları çıkarmak için katı müzikal düşünce saf olarak geliştirilir. Bu yaklaşım Schönberg tarafından formülleştirildi. Ona göre müzik, süslemekten ziyade doğru olmalıdır. İkincisi ise Yeni

¹¹⁸Adorno, *Night Music*, 2009, s. 274-275.

¹¹⁹Adorno, *Night Music*, 2009, s. 276.

¹²⁰Adorno, *Night Music*, 2009, s.277.

Objektiflik, müziğin bütün anlamlı unsurlarının çıkarılması olarak anlaşılmaktadır. Bunun örneği Stravinsky'nin *Concertino*'sunda verilebilir.¹²¹

Yeni müzikte kullanılan on iki ton tekniği, tonal armoniden bütünüyle ayrılarak on iki ton üzerine kurulmuş olan çağdaş armoni dizgesidir. Bu sistemin kuralları, 1923 yılında besteci Arnold Schönberg tarafından belirlenmiştir. On iki ton dizgesi atonal müziğin belli bir yöneme bağlı olarak bestelenmesi amacını taşımıştır: Her sesi bağımsız ve eşit değerde sayan dizgede yer alan on iki perde, isteğe bağlı olarak sıralanır; böylece on iki tondan oluşan bir dizi elde edilmiş olur. Besteci bu diziyi ister yatay şekilde, ister dikey olarak kullanabilir. Ancak bir ses duyurulduktan sonra, kalan on bir ses duyurulmadan yinelenemez. Böylece bir sesin diğer seslerden daha fazla önem kazanmasının önüne geçilir.¹²²

On iki ton müziğini genel olarak kavramak için tonal müzik ile on iki ton sistemine bağlı atonal müziğinin özet biçimde karşılaştırılmasında yarar vardır: Tonalite, bir müzik eserinde bütün seslerin temel sese göre değer kazanmasından oluşur. Atonal müzikte ise dizgedeki bütün sesler eşit önemde ve değerde sayılmaktadır. Seslerde eşitlik söz konusu olunca, tonal müziğe götürecek uyumlu seslerin birlikte duyurulmasından kaçınmak zorunlu hale gelir.¹²³

On iki ton tekniği, Schönberg tarafından müzikal içeriğin organizasyonu için geliştirilmiştir. Bu teknik, ilk formun nispeten kendine özgü ve belirlenmiş düzende kromatik ölçünün, on iki notanın hepsini içeren veya dizinin her bir parçasının belirlenmesinden oluşmaktadır. Bu düzen, serbest notalar hariç, parça boyunca korunur. On iki tonun kurallarıyla, dizide her nota yerleştirilir veya türetilen dizinin biri biçimlendirilir. Bundan dolayı, tüm parçanın ilk görünümünden, formda defalarca tekrarlanarak çalınan bir durum söz konusu değildir. Bu diziyle mekanik tekrarların önüne geçilmiştir.¹²⁴ Dizide değiştirmeler, dört ana formla kromatik ölçünün on iki nota sıralamasının bütününe aktarılabilir. Bu ana formlarla dizinin kırk sekiz formuyla elde edilebilen on iki ton müziği dizgeleri elde edilir. On iki ton tekniğinde, yapılan en yaygın değiştirme, dizinin tersine çevrilmesidir. Bu değişiklikte dizinin asıl aralıkları ters yönde

¹²¹Adorno, *Night Music*, 2009, s. 279.

¹²² Say, **2002**, s. 385-386.

¹²³ Say, **2002**, s. 386.

¹²⁴Adorno, *Night Music*, 2009, s. 280-281.

çevrilir. Değişikliklerin daha fazla olasılığı ise her bireysel notanın oktav seçimlerinde artar.¹²⁵

Schönberg müzik anlayışından on iki ton kompozisyonu olarak bahsetmiştir. Bu ifade, onun müziğinin karakteristik yaklaşımını gösterir. Fakat on iki ton tekniğindeki müzik parçası, asıl kompozisyon gibi aynı değildir. Asıl kompozisyon çalışmasında ön şekillendirme söz konusudur. Schönberg'e göre, müzik materyaline tarihsel deneyimler eşlik ederse, kompozisyon için on iki ton tekniği bir matematik formülünün ötesinde olacaktır.¹²⁶

Schönberg, ekspresyonist döneminde dizi benzeri materyal kullanmıştır. (Pierrot'dan *Passacaglia*, *Op.16'dan 1. Orkestra*) O, bu dönemin ardından on iki ton tekniğinin ilk örneklerini geliştirmiştir. (*Op.23 Piyano parçası Seranat Op.24.*) *Seranat*'ın vokal hareketi ve son piyano parçaları on iki ton tekniğinin ilk örnekleridir. Ayrıca, *süite op.25* ve *The wind Quintet Op.26* on iki ton tekniğiyle bestelenmiştir. Schönberg bu tekniği, ilk olarak geleneksel formlara, sonata, uygularken, daha sonra geleneksel müzik şemalarından uzak formlara (*Fourth String Quartet, Violin Concerto*) uygulamıştır.¹²⁷

Yeni müzikte formların, büyük ölçekli formlarla ilişkisiyle herhangi tekdüze eğilimlere işaret edilmesi oldukça zordur. Neo-klasisizm, geçmişin biçimsel türlerini tekrar kullanırken, Schönberg'in müziği, klasik müziğin büyük dinamik formlarıyla ciddi çabasından ortaya çıkar. Schönberg ilk çalışmalarında, mevcut formları kullanırken, sonraki eserlerinde on iki ton tekniğini bulmasıyla yapı problemleri olarak geleneksel formların problemleriyle meşgul oldu.¹²⁸

Yeni müzikte biçimlendirme düşüncesinin konuşulması mümkün olmadığı takdirde yeni müzik statik bir form olacaktır. Bu durumda formun gelişmesi ve ilerlemesi merkeze eşit uzaklıkta olur. Stravinsky eserlerindeki dinamik olmayan yapı aracılığıyla statik müziği vurgular. Stravinsky, Schönberg'in aksine yeni müzikal dilde değişmeyen bağlayıcı yasaları yapmaya çaba gösterir.¹²⁹ Yeni müziğin ilk dönemlerinde, hareket

¹²⁵Adorno, **Night Music**, 2009, s. 281.

¹²⁶Adorno, **Night Music**, 2009, s. 282.

¹²⁷Adorno, **Night Music**, 2009, s. 284-285.

¹²⁸Adorno, **Night Music**, 2009, s. 287.

¹²⁹Adorno, **Night Music**, 2009, s. 289.

ettirici ritimler, kompozisyona ilişkin özellikler olarak bireysel müzikal olaylarla bağlantı kurmak için girişimde bulunulan eylemlerdir. Bu eylemler, 18. yüzyıldaki çeşitliliğin yanında 19. yüzyılın sürekli devinimiyle ilişkilidir. Yeni müziğin ritmi, geleneksel armoninin bağlayıcı maddelerinden farklıdır. Yeni müzikteki hareket formel yapısal bir fonksiyon üstlenir.¹³⁰

Yeni müzikte armonik eğilimler disonans yönünde kristalleşir. Romantizm boyunca disonans bağımsız hale geldi. Birbirinden farklı titreşim koşullarının ortaya çıkardığı karmaşık özelliklerden dolayı bazı ses aralıkları uyumsuzluk sergiler. Örneğin ikili, yedili ve dokuzlu, artık ve eksik aralıkların oluşturduğu akorlar disonansdır.¹³¹ Adorno'nun deyişiyle, disonans, acı çeken ve acının sembolü, anlatımın en önemli taşıyıcısıdır. Ayrıca, disonansın, klişeleşmiş ve tekil olmasıyla müzikal anın eşsizliğini gerçekleştirme ve üçlü armoninin tonal sisteminden kendisini özgürleştirmek müziğe ilişkin amacıdır. Bu eğilimler, yeni müzikte kendisine yer bulur.¹³² Yeni müzikte bu eğilim Schönberg'in on iki ton kompozisyonuna karşılık gelmektedir. Schönberg on iki ton kompozisyonunda gerçekliği olumsuzlayan bir biçimle eserlerini dışa vurmuştur.

Belli aralık ve akorlardaki gerilimi öne çıkaran disonansın tersi olan konsonans ise kulağa hoş gelen aralık ve akorlardır.¹³³ Disonans ve konsonansın sağlam bir temele dayanmayan kullanımından dolayı, armoninin gelişiminde disonans ve konsonansın sınıflandırılması yetersiz kalacaktır. Schönberg'e göre disonans, konsonansdan farklı olarak ana tonla basit ilişkilerden uzak ve daha komplikedir.¹³⁴

Serbest atonalite boyunca disonanslar, uyumlu olmayan notalar olarak geleneksel armoni teorisine başvurarak açıklanabilmiştir. Fakat onlar, armonik şemada oluşturulmalarının bağımsızlığı, kendine özgü akorlar olarak algılanan ve tam bağımsızlık iddia ettikleri dışavurumculukları sayesinde seçkin bir pozisyon elde ederler. Bu eğilim Wagner'in son bestelerinde güçlendi. Richard Strauss'un *Electra*'nın Orestes

¹³⁰Adorno, **Night Music**, 2009, s. 290.

¹³¹ Say, **2002**, s. 157.

¹³²Adorno, **Night Music**, 2009, s. 297.

¹³³ Say, **2002**, s. 303.

¹³⁴ Schoenberg, Arnold, **Theory of Harmony**, çev. Roy E. Carter, (1. Baskı), University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1983, s.21.

sahnesinde yedi farklı notayı içeren akor, bir noktanın dönüşümüydü. Bu, umutsuz duyguların ifadesi değil de daha ziyade duyguların dalgalanmasıdır.¹³⁵

Yeni müzik hareketinin karakteristiği olan oda orkestrası kapsamlı bir formdur. Schönberg'in *First Chamber Symphony*, *Pierrot Lunaire* ve Stravinsky'nin *L'histoire du Soldat* bu müzik formuna örnek olarak verilebilir. Oda orkestrası, enstrümanların kombinasyonunu sınırlandırmaz. Enstrümanlar, küçük klasik orkestrası veya çok küçük oda gruplarının aralığında olabilir. Schönberg'in *Second Chamber Symphony*'i küçük klasik orkestrasına *Pierrot* ise küçük oda grubuna ait kategoridedir.¹³⁶

Oda orkestrası, enstrümantal renkleri ve etkileri sıra dışı bir şekilde işlerken, müzikal yapımın temsil ettiği amacı da tanımlar. Yeni müziğin çok sesli talepleri, Schönberg'in *First Chamber Symphony*'nin on beş enstrümanı, farklı ezgilerin uyumuna ilişkin düzenlemeler için seçildi. Bu yüzden oda orkestrası fikri objektiflikle yakın ilişkilidir.¹³⁷

Yeni çokseslilik, çok katmanlı oluşumun yeni müzikteki karakteristiğidir. Bu teknik, özellikle Romantizmde akort uyumunun egemenliğine karşı bir tepki olarak basit bir şekilde anlaşılamaz. Bu eğilim, kendine özgü teknik sebeplerden uzaktır ve yeni yapısal düşüncenin fonksiyonudur. Schönberg'in ilk bakış açısı içerisinde, birbirine eşlik eden seslerin birçoğu bu yaklaşımın karakteristiğidir. Temel hareket ilerliyorken, bu sese diğer sesler eşlik eder.¹³⁸ Çoksesliliğin önceliği, Schönberg'in ekolünde uygulanmasıdır. Bu ekolün tekniği, saf çoksesli kompozisyonun saf formuna götürür.¹³⁹

Müzikal empresyonizm popüler kullanımında, bütün müziği kapsayan ve dünyanın görülebilen nitelikleriyle öznel refleksleri yakalamaya çabalayan akımdır. Zihinde izlenimlerin reproduksiyonu zorunlu olmaksızın sahip olunması, muhtemelen Fransız empresyonist ressamlardan öğrenilmiştir. Empresyonist ressamlardaki atmosfer fikri belirlenmiş dış hatlarla sınırlandırılmayan, piyano üzerine pedal etki sesinden

¹³⁵Adorno, *Night Music*, 2009, s. 298.

¹³⁶Adorno, *Night Music*, 2009, s. 301.

¹³⁷Adorno, *Night Music*, 2009, s. 302.

¹³⁸Adorno, *Night Music*, 2009, s. 303.

¹³⁹Adorno, *Night Music*, 2009, s. 304.

kaynaklanan, dalgalanan bir ses olarak ifade edilebilir. Bu ise bütün yapının çözülmesine katılır.¹⁴⁰

“Yeni Müzik”, empresyonizmden beri müzikal ilerlemenin ortak terimidir. Bu müzik, müzik dilinin yabancılaşması ve seyircinin beğenisinin dalgın bir beğeniye karşı tepkisiyle başlar. Burada bir ayrım yapılır: Yeni müzikte, uyumsuz devinimler daha sonra seyirciyle uyumlu hale getirilir veya doğrudan kolektivist yaklaşıma içerisine katılır.¹⁴¹

Ekspresyonizm, yeni objektiflik, neo-klasisizm ve on iki ton yapılandırıcılığı yeni müzik ekolü gibi işlenir. Bunun yanında, Stravinsky ve Bartok’ta Batı müziğinin tonalitesini kırmaya çabalayan, radikal folkloristik eğilimlerin izleri de görülebilir.¹⁴²

Yeni müzikte yapının tek bir noktada birleştirilerek tanımlanması olası değilse de bu, müzik yapısının idealidir. Farklı girişimler, geleneksel bağların egemenliğinden müzikal dili kurtarmak ve daha sonra organize etmek için bilincin uzanımlarında müzikal materyale hükmetmesi, bestecinin arzusuyla bir araya gelir. Bunun yanında, bireysel öğelerin ağırlığının, bütünün örgütlenmiş birliğinin yararına kendisini katan ve varoluşunu bütünün içinde fonksiyonuna borçlu olan, yekpare müzik düşüncesinin oluşumu gözlenebilir. Bireysel olanın her işlevi bütünün içerisinde ona hizmet etmeyi amaçlar. Bu bütün içerisinde tüm irrasyonel amaçsız öğeler tasfiye edilir.¹⁴³

Sanat eserinin teknik fonksiyonluluğuna, söz konusu eserin zihinde canlandırılmasıyla yaklaşılr. Bu canlandırma, farklı kompozisyonlar arasındaki uyumsuzlukların elenmesini sağlar. Sonat ve fugal karakter veya armonik ve kontrpuan düşünce arasında ezgisel ve akortsal öğeler gerilimini ortadan kaldırmak için vardır. On iki ton tekniğinde dikey ve yatay yapılar esasen eşdeğerdir. Disonans akorlar, kontrpuan çizgilerin uyumlu olarak birbirini tamamlayırken kendi içinde çok seslidir. Ayrıca, neo-klasisizm düşüncesini geliştiriyorken on iki ton tekniği, materyalin şartlarından saf olarak bütün eseri gerçekleştirmesi gerekir.¹⁴⁴

¹⁴⁰Adorno, **Night Music**, 2009, s. 306.

¹⁴¹Adorno, **Night Music**, 2009, s. 310.

¹⁴²Adorno, **Night Music**, 2009, s. 311.

¹⁴³Adorno, **Night Music**, 2009, s. 312.

¹⁴⁴Adorno, **Night Music**, 2009, s. 313.

Politonal, kompozisyonu farklı perdelerde müzikal biçimin aynı kullanımından oluşur. Başka bir deyişle politonal, birden çok tonaliteyi içeren müziktir.¹⁴⁵Buna göre, bütün yapı ya farklı perdelerde görünür ya da uzak perdeler birleştirilir. Bu tekniğin ilk örnekleri, Bartok'un *Baga Telles op.6* (1908) bestesinde bulunabilir. Ayrıca, bu teknik Fransa'da soğuk savaş dönemlerinde önemliydi. Stravinsky'nin armonik dili bu tekniğe yakın olup bunun başlıca örneği *Petrushka* adlı eserinde görülür.¹⁴⁶

Yeni müzikte kullanılan akımlardan yeni klasikçilik, geleneklerle bağları koparmak istemeyen, geçmişin tonal, melodik gelişim ve amaca yönelik müzikal değerlerini yeniden anlamlandırmayı öngören bir kavrayışı içerir. Igor Stravinsky bu akım içerisinde yer alır. Schönberg'in benimsediği dışavurumculuk akımının tam tersi bir yönde gelişen yeni klasikçilik, özneliği dizginleyerek ve barok ve klasik dönemlerin değerlerine önem vererek yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler, 20. yüzyılın başlarındaki hızlı gelişimine karşı geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır.¹⁴⁷

Stravinsky'nin pek çok eseri neo-klasiktir. Onun piyano konçertosunda radikal eğilimler gözlemlenebilir. Fakat diğer eserlerinde de bu müzikal öz, aşağı yukarı aynı şekildedir.¹⁴⁸ Neo-klasik kontrpuan, Stravinsky'nin müziğinde kendine yer bulmuştur. Stravinsky'de neo-klasik yaklaşım, uzun zaman gelişmemiş olarak kalmıştır. Onun enstrümantasyon tarzı, kompozisyon farklılaştırmasının ifadesi olmaksızın açıklığı ve ılımlılığı amaç edinmiştir. Neo-klasik orkestrasyon, sesle ilgili tasavvurdan kaynaklanan karışıklık ve yeni etkiler keşfetmekten ziyade her enstrümanın özel modunu benimseyerek özgün olmaya çabalamıştır.¹⁴⁹

Adorno aydınlanma ve kültür endüstrisi anlayışlarıyla eleştirel bir felsefe ortaya koyar. O modern toplumdaki konformizmi müzikte Schönberg ve Stravinsky'nin anlayışlarıyla ele alır. Bu noktada yeni müziğin kavramlarının incelenmesi konunun anlaşılmasına önemli bir katkı sağlar. Adorno'nun yeni müzikte ele aldığı iki besteci

¹⁴⁵ Say, 2002, s. 433.

¹⁴⁶ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 314.

¹⁴⁷ Say, 2002, s. 586.

¹⁴⁸ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 317.

¹⁴⁹ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 319.

Schönberg ve Stravinsky'dir. Bu bestecilerden Schönberg radikal bir müzik anlayışına sahiptir. Schönberg radikal müzik anlayışıyla dışavurumcu akım içerisinde. Bu akımla Schönberg modern toplumdaki çirkinliklere ilişkin uyandırılmak istenen esenlik duygusunu konformist bir aldatma olduğunu savunur. 20. yüzyılın başlarında doğal gibi görünen krizlerin, siyasetçilerin çıkarıcılığı, bürokrasideki rüşvetler gibi olaylar Schönberg'i kendi iç dünyasına yöneltmiştir. Schönberg tek bir stile bağlı kalmayarak radikal bir müzik ortaya koymuştur. Stravinsky ise Schönberg'in radikal müzik anlayışının tersine geleneksel biçimlere yönelen bestecidir. Stravinsky müzikte geçmiş biçimlerden yararlanarak ve gelenekle bağını sürdürerek ılımlı bir müzik anlayışına sahiptir. Bu anlayışla Stravinsky şiddetli bir etki yaratmaktan ziyade konformist bir anlayış içerisinde olmayı tercih etmiştir. Bunun neticesinde Stravinsky geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlamıştır.

2.2. Müzik ve Felsefe İlişkisi

Adorno, müzik ve felsefe arasındaki ilişkiyi, Aydınlanma eleştirisi ve müziğin ontolojisiyle incelemiştir. Bu çerçevede, Aydınlanma eleştirisini Schönberg ve Stravinsky'nin bestelerindeki diyalektik yapıyla değerlendirir. Adorno bir yandan, müziğin kültür endüstrisi yapısında konformist düşünce çerçevesinde yerini ele alır. Diğer yandan, müziğin var olma nedeniyle ontolojik bir değerlendirmesini yapar.

Müzik felsefesi temel problemlerinden birisi olan “Müzik nedir?” sorusu üzerinde durur. Bu problemle müziğin anlamı ve temellendirilmesi tartışılır. Müziğe ilişkin birçok çalışması olan Adorno “Müzik nedir?” problemini ele almıştır. Ona göre müzik doğrudan tanımlanabilecek bir sanat dalı değildir. Bununla birlikte Adorno müziği dönemin olgularıyla incelemesinin yanında müziğin biçimi üzerinde de durmuştur.

Felsefenin alt disiplinlerinden olan müzik felsefesi, müziğe ilişkin kavram ve problemleri analiz eder. Müzik felsefesi, müziğin ne olduğunu, müziğin bilgiyle ilişkisini, müziğin toplumla nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu, müzik eserlerinin niteliklerini inceleyerek, müziğe ilişkin çözümlemeler yapar. Müzik felsefesi, müziğin ontolojik yapısını ele aldığı gibi tarihsel süreç içerisindeki yerini sorgulamasıyla da bilgi felsefesi, estetik, eğitim felsefesi, ahlâk felsefesi ve siyaset felsefesiyle doğrudan bir ilişki

içerisindedir. Müzik felsefesinin felsefe disiplinlerinden bilgi felsefesiyle ortak yönü doğru bilginin ölçütüne ilişkin sorgulamayı yapmasıdır. Bilgi felsefesinde doğru bilgiyi doğru kılan şeyin ne olduğunun ele alınması müziğin bilgiyle ilişkisinin sorgulanmasına katkı sağlamaktadır.

Müzik felsefesinin estetikle ilişkisi “Müzik eseri nedir?”, “Güzel, müzik eserinde midir?”, “Bir müzik eserinin güzel olarak nitelendirilmesini sağlayan unsurlar nelerdir?”, “Müzikte ortak estetik yargılar var mıdır?” benzeri sorularla ortaya konulabilir. Bu soruların ele alınmasında sanat eserlerinin incelenmesi estetiğin kavramlarının incelenmesine de katkı sağlamaktadır.

Müzik felsefesi eğitim felsefesiyle de ilişkilidir. Eğitim felsefesinde bireyin ve toplumun eğitimi hakkında sorgulamalar yapılmasının yanında eğitimde müziğin yerine ilişkin incelemeler de yapılır. Bireyler ve toplumlar belli bir kültür içerisinde yer alırlar. Bundan dolayı eğitim ve kültür yakın bir ilişki içerisindedir. Kültür eğitimin biçimlendirilmesinde önemli bir role sahiptir.

Felsefe, dünya ruhunun yansıtılmasına karşı bir girişimde bulunursa müziğin asıl olduğu şeyin ne olduğuna ilişkin bir soruyla karşı karşıya kalınır. Burada yaygın anlatım biçiminin birisiyle bu krizin karakterinin tanımlanmasına ihtiyaç vardır. Bu radikal riske istenen cevap, riske atılmış kişi varlığın bilincine sahip olmalıdır. Bu engel, kökene ilişkin soruların özdeşleştirme ve doğrulanması için doğrudan tanımlamada kullanılabilecek tek bir kategoriye işaret edemez. Buna ek olarak bütün müzikte son derece anlaşılmasız bir öğenin ortaya çıktığı gözlemlenmiş olabilir. Fakat bu, psikolojik bir sorunla çözümlenemez. Müziğin anlamı ve temellendirilmesinin ortaya çıktığı ve müziğin tanımının ötesine giden herhangi bir genel yön basit olarak adlandırılmaz. Birisi müziğe, ondan yabancılaşmış olan, yeteri kadar yaklaşırsa, bu temellendirmeyeyle otomatik olarak meydana gelen şeyi tanıyamaz. Müzik kültüre bahsedilen değeri elde etmesiyle anlaşılmasız olur. Başka bir deyişle müzik, değer reddedildiği geleceğin ve öznel tasarıların sistemine alçaltılır.¹⁵⁰

Müzikal ve müzikal olmayan arasındaki ayrım kolaylıkla çürütülemez. Belirli bir müzik, insan gruplarının bütününe konuşmaz.¹⁵¹ Müzik, sadece müzikte ifade edebildiği

¹⁵⁰ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 431-432.

¹⁵¹ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 432.

bir şeyi dışa vurursa o gizemli ve arızı bir nitelik edinir. Bu durumda müziğin var olma nedeni belirsizdir. Sonunda bütün sanatın var olma nedeni, var olma nedenini reddetmesi gerekir. Başka bir deyişle, sanatın kendi varoluşunun temellendirmesini söylemesi gerekir. Felsefe, sanatın var olma nedenini tespit edebildiyse, sanat tamamen idrakte özümsenmiş olacaktır.¹⁵² Müziğin icra edilmesi mantıksal biçimlerin tonlarda çıkmasını sağlar. Mantıksal biçimler kendi içyapılarında belirgindirler. Müzikal biçim öğretisi bu belirliliği ortadan kaldırmayı amaçlar. Müziğin mantıkla sınırı, müzikal biçimlerin mantıksal sentezindedir. Bu kendine özgü sentez, müziğin mantıksal unsurları ve müzikal biçimin ilkeleriyle oluşturulur.¹⁵³

Müzikal biçim, anlamla değil işaretlerle ilgilidir. Müzik bir dereceye kadar tarihte tortulaşmış işaretlerin dilidir. Bu yüzden müzikte temel problem, işaretlerin nasıl edebileştirilmiş olabileceğidir. Müziğin asıl anlamını arama, var olma nedeninin rasyonel kanıtında kendisini ortaya çıkarmaya yükümlüdür. Bir dil olarak müzik, işaret ve nesnenin tam birliği, saf adla ilişkilidir.¹⁵⁴ Adorno müzik ve dil arasındaki benzerliği şöyle ifade eder:

Müzik, yalnızca sesler olmanın ötesine geçen, birbirine mantıksal bir biçimde bağlı seslerin zamansal sıralanışı olması anlamında dili andırır. Bu sesler bir şeyler söyler ve söyledikleri şey genellikle insanidir. Müzik ne kadar iyiye, sesler bu şeyi o kadar güçlü söyler. Seslerin sıralanışı mantığa benzetilebilir: Yanlış ya da doğru olabilir. Fakat söylenmiş olan şey, müzikten koparılamaz. Müzik göstergebilimsel bir sistem yaratmaz.¹⁵⁵

Adlandırma çabasında müzik ve felsefenin ilişkisi yatar. Fakat ad, taşıyıcısından ayrılan saf sesin formunda müzikte ortaya çıkar. Müzik, adı doğrudan tanımaz. Fakat ad bu şekilde incelenirse, mutlak süreç, rasyonalite algılama, anlam ve dil uygulaması gibi kategorilerle ilişki içerisinde. “Ad” yetersiz bir kelime olarak kalmaktadır. En geniş anlamda ad, rasyonaliteye katılmasıyla tam olarak ortaya çıkar. Sfenks rolünde, sürekli vaat edilen sözler aldatıcıdır. Bu yüzden müzik onları tüketmez. Yakın geleneksel içeriğin

¹⁵² Adorno, **Night Music**, 2009, s. 433.

¹⁵³ Kejanlioğlu, D. Beybin (Ed.), **Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu’nun Türkiye’deki İzleri**, (1. Baskı), De Ki Basım Yayım, Ankara 2011, s. 528.

¹⁵⁴ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 435.

¹⁵⁵ Adorno, Theodor W., **Müzik ve Dil**, çev. Bülent O. Doğan, *Cogito*, 2003/36, s. 320.

mantığa uygun bir şekilde tutulduğu sürece, bu konunun yönü, her şeyin anlam ima etmesi fakat hiçbir şeyin anlamı amaçlamaması, gizlenebilir.¹⁵⁶

Adorno'ya göre müzik doğal bir fenomen olmaktan çok tarihsel bir fenomendir. Müzik yalnızca matematiksel düzenliliklerin bir manipülasyonu olmayıp tortulaşmış Geist'in da yeniden işlerlik kazanması varsayımıdır. Adorno'ya göre, geleneksel tonalite anlayışı yerini bir başka tekniğe terk etme durumunda bulunan müziğin belirli bir aşamasını temsil etmektedir. Ayrıca Adorno, müziğin keyfi olarak geriye yönlendirilemeyecek bir tarihe sahip olmasından dolayı geçmiş müzik formlarını restore etme anlayışına karşı çıkmıştır.¹⁵⁷ Geçmiş müzik formlarını restore eden Stravinsky, Adorno tarafından eleştirilmiştir.

Müzik, tarihsel niteliklerle erişilemezle ilişki geliştirir. Tarihsel araçlar olmaksızın müzik, yoksullaşmış, soyut ve kelimenin en doğru algılanmasında gerçek dışı olacaktır.¹⁵⁸ Müziğin tarihsellikte bağlantısı, Schönberg ve Stravinsky'nin müziğinde farklı yönleriyle açığa çıkar. Müziğin toplumsal bir görev üstlenmesi Schönberg'in anlayışında karşılığını bulur. Bu anlayışla, müzik doğru bilginin ifadesi olarak ürünlerinde gerçekliği dışa vurur. Bu konunun diğer bir yüzü, Stravinsky'nin müziği, anlatıma karşı çıkılmasıyla soyut bir biçim kazanır. Schönberg'in aksine Stravinsky, kültürün dayattığı gerçeklikle konformist bir yaklaşım içerisinde olmuştur.

Felsefe, müziğin muamma karakteriyle ilişki kurar. Fakat her kim böyle doğrudan müziğin sırrını çözmeyi farz ederse, ilkel kelimelerin büyüyle boş elleriyle kalacaktır. Müzikal ontolojiyi kurmak için formel kurucu öğelerin karşılayabildiği totoloji ve ifadelerin müziğin saf varlığı sorgulama girişimlerinde noksanlığı yoktur. Müzik hakkında geniş kapsamlı ifadelerin eksikliği dikkate alınrsa, böyle girişimlerin kendini sınırlandırabilen yazarların protesto edilmesi gerektiği kadar özellikle somut olarak onların soyutlamaları da yüceltilmelidir. Bu çeşit bir şeyin tasavvur edilmesi zor değildir. Bu noktada kimisi, bu iddiadan müziğin temelini uzun uzadıya anlatmak için müzikal zaman ve müzikal mekanı tek bir form empirik zaman ve empirik mekandan ayırır veya bu kavram, müziğin kendine özgü bir dil olduğuna ilişkindir. Müziğin sınır çizilmiş

¹⁵⁶ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 436.

¹⁵⁷ Jay, **2001**, s. 185.

¹⁵⁸ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 438.

durumu bütün sanata yayılır. Buna göre mekânsal-zamansal gerçeklikten özgür olarak, özel estetik alana başvurarak, doğadan estetik bir sınırlandırma tanımlanır. Bu ise tarihsel doğanın kendisidir. Büyünün seküleştirilmiş mirası kùltten ayrılır. Bu yüzden, aydınlanmanın diyalektiğine dokunmuştur.¹⁵⁹ Bu bağlamda Adorno'nun şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Müzik-kendi biçimsel dilinin antinomileri içinde toplumsal durumun uzantılarını ne denli derinden ifade edebilir ve acının kodlanmış dili ile ne denli değişim isteminde bulunabilirse o denli iyi müzik olacaktır. Müzik toplumun çaresiz dehşeti karşısında kayıtsız kalmamalıdır. Müzik üzerine düşen toplumsal işlevini toplumsal sorunları müziğin kendi malzemesi aracılığı ile ve kendi biçimsel yasalarına uygun olarak ifade edebildiği oranda yerine getirecektir.¹⁶⁰

Bu anlayışla müzik, statükoyu olumsuzlamaktadır. Bu nedenle müzik ve eleştirel toplumsal anlayış birbirine yaklaşmaktadır. Ayrıca bu görevi üstlenen müzik, ortalama dinleyicinin ampirik bilincine direndiği için eleştirel toplumsal anlayışa daha da yakın olmaktadır.¹⁶¹ Müziğin kendi biçimsel yapısı içerisinde toplumsal durumu iyi bir şekilde ifade edebilmesi dışı vurumculuk akımıyla gerçekleştirilebilir. Bu akım varoluşsal problemleri dışı vurmaya amaç edinir. Modern toplumda insanların yozlaştırılmasına karşı müzik konformist olmamalıdır. Bu durumda müzik konformist olmayan bir yaklaşımla toplumun yozlaştırılmasına karşı tepkisini göstermelidir. Fakat bu müziğin toplumun yozlaştırılmasını düzeltmesi anlamına gelmez. Modern toplumdaki yozlaştırma uygulamaları müziği aşan bir olaydır.

Bütün müziklerin zamansal formu tarihsel olarak çeşitlilik gösterir. Müziğin bu formu içerisinde aynı zamanda gerçekliğin bir yansıması vardır. Saf müzikal zaman, tarihsel çeşitlilikte, yansıyan sesin yankılanması gibi benzer bir ilişkiye sahiptir. Müziğin dinamik gelişimsel zamanı, Viyana Klasisizminde şekillenen düşünce, müzik, kurtarılmış burjuva toplumunun ritminin karakteristik olduğu dönem aynı zamandır. Buna ilişkin olarak, Beethoven'ın kompozisyonu ve Hegel'in mantığı arasında gerçek detaylarda ortaya çıkan bir benzerlik söz konusudur. Aslında bu benzerlikten daha fazla bir şeydir. Bu ise tarihsel süreç içerisindeki olaylara dayanan bir durum olarak ifade edilebilir.

¹⁵⁹ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 439-441.

¹⁶⁰ Adorno, Theodor W., **On the Social Situation of Music**, *Telos*, 1978/35, s.130'dan aktaran, Jay, Martin, **Adorno**, çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Der Yayınları, İstanbul 2001, s.189.

¹⁶¹ Jay, **2001**, s. 189.

Müzik objektifliği üzerine felsefe, müzikal karakterlere ve teknik prosedürlere uzanarak tarihsel süreçteki olayların doğasını belirlemesi gerekir.¹⁶² Zaman, tüm müziklerde içkin ve tarihseldir. Bir kimse, gerçek zamanın tortulaşmasına bağlı olan mutlağın varlığını elde etme girişiminde bulunulduğunu varsayabilir. Bu düşünce, müzik felsefesinin üzerinde durduğu bir görev olacaktır.¹⁶³

Adorno'ya göre felsefe ve müzik arasındaki mevcut ilişki, müziğin zamanı aşan özünün bir kuruntu olduğunu kavramayı sağlar. Tarihin kendisi müziğin doğru bilgisini oluşturur.¹⁶⁴ Adorno, müzik ve tarih arasındaki ilişkiyi çağın olaylarından bağımsız olamayacağını savunur. Müziğin dönemi aşan özü gerçek dışı olacaktır. Müziğin hakikatinin tarihsel bir ilişkiyle değerlendirilmesi anlayışının anlamına geldiği şey kendisinin sadece ontolojik temel yapısıyla elde edilemeyeceğidir. Sadece bu açıdan, ilk aşamada potansiyel olarak bildirdiği karşıt ve belirli yönlerin kabulüne olanak sağlar. Müzikal eserlerin hakikati, zamanda kendini açar.¹⁶⁵

Adorno'da sanat dalları arasında müzik ayrı bir öneme sahiptir. Sanat türlerinin içerik ayrımı müzikte daha açıktır. Müziğin diğer sanatlar ve etkinlikler arasında önemli bir yere sahip olması, onun içeriksel ve biçimsel bağıntılar noktasında da söz konusudur. Bu özel yerinden dolayı müzik, diğer sanat dalları üzerinde egemenlik kurmaz ve diğer sanat türleri özerkliklerini yitirmezler.¹⁶⁶

Adorno'ya göre sanat, kapitalizmin çelişkilerinin içerisinde devrimci bir role sahiptir. Otonom sanat metalaşmış olsa da kültür endüstrisinin ticari ürünlerinden farklı olarak işe yarayan bir nesne olarak yaratılmaz. Sanat genel anlamda ticari kaygılardan ziyade bireyselliği ifade etmek için üretilir. Otonom sanat eseri toplumsal emeğin öz-bilincini dışa vuran metadır.¹⁶⁷ Adorno'ya göre sanat türleri içerisinde çoğu müzik, sadece pazarda satılmak üzere üretilen bir metaya dönüşmüştür. Bu nedenle, çoğu müzik kültür endüstrisinin bir bölümü olmuştur. Bazı müzikler, bu duruma direnerek sanat ile

¹⁶² Adorno, **Night Music**, 2009, s. 444.

¹⁶³ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 445.

¹⁶⁴ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 450.

¹⁶⁵ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 451.

¹⁶⁶ Soykan, **2000**, s. 71.

¹⁶⁷ Boucher, Geoff, **Yeni Bir Bakışla Adorno**, çev. Yetkin Başkavak, (1. Baskı), Kolektif Kitap, İstanbul 2013, s. 100.

hayatın birbirinden ayrı düştüğü bir durumu oluşturmuştur.¹⁶⁸ Böyle bir durum içerisinde olan Arnold Schönberg'in müziği örnek verilebilir. Schönberg'in müziği toplumsal antinomileri dışı vuran bir yapıya sahiptir. Bu müzik kültür endüstrisinin pazar için ürettiği ürünlerde standartlaşmayı dayatmasına direniş gösterir. Bunun için Schönberg atonal/pantonal döneminde geliştirdiği ilkelerle birlikte on iki ton kompozisyonu ortaya koymuştur.

Müziğin krizi, seyirci ve otonom müzikal üretim arasındaki ayırmadan, müzikal hayatın hedef olması ve artan ticari katılıktan daha fazla, anlamlı müzik biçimlendirmesini ve tutarlılığın zorluklarını ilgilendirir.¹⁶⁹ Schönberg bu anlayış içerisinde tutarlı bir kompozisyon yaklaşımına sahiptir. O, müzikte sürekli bir gelişimi benimsemesiyle tek bir tekniğe bağlı kalmamıştır. Stravinsky ise gelenek ve yeni biçimlerin birbirlerini etkileyerek oluşan diyalektik bir düzen anlayışına sahiptir.

Kültür endüstrisinin başatlığında müzik, müşterinin işitme aracılığıyla sakinleştirildiği, havaalanlarında ya da süpermarketlerde çalınan müziklerde olduğu gibi psikolojik uyarıcı veya koşullanma haline gelir. Müziğin bu eşliği ayrıca zihinlerimizde ürünlerin reklam edilmesiyle yakın bir biçimde birbirine bağlar ve hem popüler hem de klasik müzikte, reklam bittikten sonra daha uzun süre bu işlevi görmeyi sürdürür. Bu noktada sesler, besteciyi ya da icracıyı reklam etmesinin yanında o üründen elde edilecek çıkar için göstergeler yerine geçer.¹⁷⁰

Müzik, kendisini hayatın somut bir parçası olarak kuruyorken başkaları arasında tüketim ürünü ve standartlaştırılmış olarak, tüketicinin aldatılmasının ötesine gideceği herhangi bir şeyden kendisini yoksun bırakması ikna edici bir düşünce değildir. Bu pathos, müziğin toplumda evrensellik iddia ettiği ticari karakteri ve kült öğelerin yankısı son noktada yozlaşma aracı olmasına ilişkindir. Bir müzik, standartlaşmış bir hayattan uzak kendisini tanımlamak için adım atmaya ihtiyaç duyması kendisinin varoluş tarafından damgalanmasıyla çelişir. Fakat aynı zamanda müzik, yanlış hayatın tipik bir entegrasyonunu tamamlar.¹⁷¹ Adorno, burada kültür endüstrisinin oluşturduğu

¹⁶⁸ Jay, **2001**, s. 188.

¹⁶⁹ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 426.

¹⁷⁰ Kızılçelik, **2008**, s. 338.

¹⁷¹ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 428-429.

düzeneklere işaret eder. Kültür endüstrisinin her alana nüfuz etmesiyle müzik, bu etki altında hareket alanı bulur. Adorno bu noktada şunu ifade eder:

Sanat çalışmalarının toplum ile ilişkisi Leibniz'in monadlarına benzetilebilir. Pencereleri olmayan- yani, toplumun bilincinde olmayan ve hiçbir şekilde bu tür bilinçle birlikte bulunması söz konusu olmayan sanat çalışmaları ve özellikle de kavramlardan oldukça uzaklara çekilmiş bulunan müzik toplumu temsil eder. Ve denilebilir ki müzik bu işi, başkalarını toplum yönüne ne denli az çevirirse, o denli derinlikli yapar.¹⁷²

Sanatın monadla ilişkisinin kurulması kentsoylu toplumun kendi içerisinde bozulmuşlukları taşımasındandır. Sanat bu bozulmuşluktan özerk olabilmesiyle gerçekleri dışa vurabilir. Adorno bu durumu açıklamak için monad kavramından yararlanmıştır. “Monad” metafizik bir kavramdır, “penceresiz bir oda” fikrini “temel unsur” fikriyle birleştirir. Monad bölünmez bir özdür ve etrafındaki dünyadan hiçbir şekilde etkilenmez. Monadlar evrenin tüm toplamıdır ve Tanrı tarafından ahenkli bir bütünsellik içinde düzenlenmiştir. Duyularla algılanabilen dünya monadik özlerin bileşik maddeler şeklinde bireşimidir. Metafizik atomlar böyle düzenlenmiştir. Monadlar hem tümüyle kapalıdır hem de onları yaratan yasanın gereği olarak kendi mikro kozmoslarında makro kozmosu içerirler. Adorno bu düşünceden sanat eserlerinin otonomisine ilişkin açıklamalarında yararlanır. Sanat eserinin otonomisinin anlamı kendi ilkelerini kendisinin koymasındır; yani toplumsal ve doğal ham malzemeleri kendi yapısı içerisinde soğurur ve onları kendi ilkeleri çerçevesinde sanatsal içeriğe dönüştürür. Bu nedenle kapalıdır-penceresizdir. Modernist sanat eserleri kendilerini topluma kapatır. Ancak bu kendini biçimlendirme, toplumsal bütünselliğin yerel bir halidir. Sanat eserleri belirli bir pratikten toplumsal işbölümü dahilinde üretilir. Bunun sonucunda, işbölümü dahilinde üretilen sanat eserleri diğer metaların içerisinde yerini alır, ama toplumsal bütünsellik içerisinde kendi özgün konumlarının gereği paradoksal bir meta niteliği taşırlar. Bu durum sanat eserlerine kapitalist toplumun toplumsal çelişkilerinin yansımasıdır. Buna göre sanat eserleri, makro kozmosun çelişkilerini dışa vuran mikro kozmoslardır.¹⁷³

Otonom sanat şeyleşme ve rasyonelleşmeye karşı bir protestodur. Otonom sanat araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin, sorunları yaratan toplumsal işbölümünün antitezidir.

¹⁷²Adorno, Theodor W., **Introduction to the Sociology of Music**, çev. E. B. Ashton, Seabury Press, New York 1976, s. 211'den aktaran, Jay, Martin, **Adorno**, çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Der Yayınları, İstanbul 2001, s. 184.

¹⁷³ Boucher, **2013**, s. 98-99.

İnsan yaratıcılığı ile bir emek sürecini birleştirmesi tahakküme karşı bir direnişi meydana getirir. Entelektüel kültürün işbölümüne dahil edilip üretilmesi sonucunda homojenleştiği koşullarda, sanat eserinin özgünlüğü bir başkaldırıdır. Sanat eserlerinin özgün olarak üretilmesinde yeni müzik, kendi alanına geri çekilerek tahakküme direniş göstermiştir.¹⁷⁴ Yeni müziğin kendi alanına geri çekilmesi, müziğin kaynağını kentsoylu toplumdan değil de kendi yapısından almasıdır. Yeni müzikte bu anlayış karşılığını Schönberg'in kompozisyonunda bulmaktadır.

Sistem ve kültür endüstrisi sanat stilini biçimlendirirler. Besteciler, seçimin agonisiyle karşı karşıya gelirler. Onlar müziğin varoluş tarafından damgalanmasını göz ardı edebilirler veya niteliğin belirli bir seviyesini mümkün olduğu kadar müziğin olağanlığına dönüştürülmesi için düzenlemeler yapabilirler. Ayrıca besteciler, aşırılıklara başvurarak biçime karşı da koyabilirler.¹⁷⁵ Buna ilişkin olarak Schönberg tek bir stile bağlı kalmaması ve on iki ton müziğinin dizge türevleriyle biçime karşı koyan bir anlayışa sahiptir. Bu konuda Stravinsky'nin müziği ise kültürün etkisinde olup geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlar. Adorno'nun bu çerçevedeki değerlendirmesi şöyledir:

Müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısının içinde, kendi tecritlenmişliğinin suçluluğunu da beraberinde taşıyan toplumsal antinomileri temsil etmekte olmasıdır. Müzik kendi form'larında 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. Müzik çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça bir bilgisizlik içinde olmamalıdır; toplumsal sorunlar müziğin içinde, tekniğin en içsel hücrelerinde yer alır ve müziğin kendi materyaline ve kendi biçimsel yasalarına göre temsil edilirse müziğin toplumsal işlemi de çok daha tam olarak yerine getirilmiş olacaktır. Bir sanat olarak müziğin görevi, bu bakımdan, toplumsal kuramı ile aynı olacaktır.¹⁷⁶

Kültür endüstrisinin düzeneklerine karşı kompozisyonun rahatsız edici durumu, belirli olasılıkların baltalanması, müziğin var olma nedenini reddetmesinden kaynaklanır.

¹⁷⁴ Boucher, 2013, s. 101.

¹⁷⁵ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 429.

¹⁷⁶ Adorno, Theodor W., **Introduction to the Sociology of Music**, çev. E. B. Ashton, Seabury Press, New York 1976, s. 70-71'den aktaran, Oskay, Ünsal, **Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, (1. baskı), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 1982, s. 31-32.

Çağdaş müzik bu durumda, sessiz düşüş emrine boyun eğer ve sadece momentlere daralır.¹⁷⁷ Adorno bu konuyu, Schönberg ve Stravinsky’i karşılaştırarak ele almıştır. Schönberg’in müziğinde ilk eserlerinde tonalitenin izleri görülse de on iki ton kompozisyonu ve tonalitenin uyuşumundan uzak olmasıyla onun müziği herhangi sistem ve kültür endüstrisine hizmet etmez. Adorno, Stravinsky’nin sanat anlayışına eleştiriler getirerek Stravinsky’i kültürün sanatçıları kültür endüstrisiyle geleneğin yerleştirilmesine karşı tavır almamasından dolayı, onun müziğinin kültür sistem ve kültür endüstrisine hizmet ettiğini ileri sürer.

Adorno’ya göre kültürel fenomenler, her alanda olduğu gibi, müzikte de ne tam olarak bağımsız ne de sadece bir yansıtmadır. Çağımızda müziğin toplumsal gerçeklikten özerk olabilmesi tehdit altındadır. Kapitalizm çağında müzik bir meta niteliğine sahiptir. Müzik, maddi özelliğinden bağımsız verilen değerden çok, mübadeleyle, yani toplumsal süreçte yönlendirilir. Bu noktadaki ikilem, hafif müzik ile ciddi müzik arasında olmayıp, “pazar-yönelimli müzik” ile “pazar-yönelimli olmayan müzik” arasındadır. Adorno’ya göre, pazar yönelimli olmayan müzik, çoğu insanın kavrayabildiği ve beğendiği bir müzik olmaktan uzaktır. Pazar yönelimli olmayan Schönberg’in on iki ton müziği de insanların beğendiği bir müzik olmaktan uzaktır. Adorno’ya göre müzik, insanların beğenisine hitap etmekten ziyade kitlelerin var olan bilinç düzeylerinin ilerisini yansıtmayı amaç edinmelidir.¹⁷⁸

Müzik, felsefi düşünceye katkı sağladığı gibi felsefe de müziğe katkı sağlar. Buna göre, kaçınılmaz olarak ele alınacak besteci Arnold Schönberg olacaktır. Schönberg’in müzik anlayışı, insanlara mesaj veren ve kentsoylu toplumda gerçekliği olumsuzlayan bir biçimdir. Bu anlayışı ele alan Adorno *Yeni Müziğin Felsefesi*’ni, kültür, sanat ve siyaset anlayışlarının etkisiyle biçimlendirmiştir. Öte yandan *Yeni Müziğin Felsefesi*, Adorno’nun daha sonra kaleme aldığı *Negatif Diyalektik*’e de etki etmiştir.

Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde gerçekliği olumsuzlayan sanatın konformizme gerileyişini kültür endüstrisinin yapısı içerisinde değerlendirir. Aklın biçimselleşmesiyle beraber endüstrinin mekanize üretimi sanatı da etkiler. Bu ise sanat eserlerinin birer meta ürünleri olarak üretiminin gelişmesini sağlar. Sanat eserlerinin

¹⁷⁷ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 430.

¹⁷⁸ Kızılcılık, **2008**, s. 332.

üretiminde müşterinin siparişi belirleyici bir role sahiptir. Sanatçı bu doğrultuda sanat ürününü biçimlendirir. Bunun yanında, sanat eserlerinin yeniden üretiminde de pazarlanabilir olması önemli bir role sahiptir.

Kültür endüstrisi insanları düzenli birlikler haline getirerek onların yabancılaşmasına neden olur. İnsanların yabancılaşma karşısında bilinçleri yozlaştırılarak kendileri birer nesne haline getirilir. Yeni müzik, kentsoylu toplumun içerisinde bulunan bozuk bir düzensizliğe karşı kendi alanına geri çekilmesiyle doğru bilgiyi dışa vurabilir. Bu anlayış içerisinde Schönberg on iki ses müziğiyle insanların yozlaşmasına karşı bir stili oluşturmuştur. Bu stil, gerçekliği olumsuzlayan bir yapıya sahiptir.

Adorno'nun yeni müzik anlayışı, *Negatif Diyalektik*'in kökeninde önemli bir etkiye sahiptir. Yeni müzik, on iki ses tekniğiyle tarihsel gerçekliği olumsuzlamıştır. Negatif diyalektik de kültür endüstrisinin oluşturduğu sistemin gerçekliğine karşı koyan bir yapıya sahiptir. Bu diyalektik yapı özdeşmezliği taşır. On iki ses müziği sunduğu şok dalgaları ve çoksesliliğiyle özdeşmezliğin seslerini dışa vurur. Tonalitede egemen tonla uyum sağlanırken yeni müzikte, on iki ton kompozisyonuyla egemen ton yerine hiyerarşik olmayan bir anlayış getirilir. Bu yaklaşımla seslerin üst üste gelmesiyle çoksesliliğin şok dalgaları varoluşsal bir özdeşmezliği yansıtır. Negatif diyalektikte de süregiden çatışmalar söz konusudur. Negatif diyalektik ve yeni müzik arasındaki ilişki şöyle vurgulanabilir:

Tonalitede ana tonun öteki tonlar üstüne egemenlik kurması, tonlar arasında çelişkinin, uyumsuzluğun ortadan kalkması, geleneksel diyalektikte sav-karşı sav çatışmasının, çelişkinin bireşiminde ortadan kalkmasına karşılık olurken; atonalitede armoninin enkazı üzerine kurulan kontrpuandaki dinmeyen amansız çatışma, negatif diyalektikteki bireşimsiz, süregiden çelişkiye karşılık olur.¹⁷⁹

Yeni müzik, on iki ton kompozisyonunda tekniğin getirdiği birtakım kurallara karşı özgürlüğe sahiptir. Bu teknikte dizinin kırk sekiz formu ve her tonun oktav seçimleriyle hiyerarşik bir yapıya başkaldırıda bulunur. Bu anlayışla besteleme olasılıklarının fazlalılığıyla tarihsel gerçekliğin kültür endüstrisi tarafından

¹⁷⁹ Soykan, 2000, s. 84.

biçimlendirilmesine karşı koyar. Negatif diyalektik de özdeşmezliğin varoluşsal bir biçimi olarak kültür endüstrisini olumsuzlar.

Negatif diyalektiğin arka planında müzikte yaşanan yeni çağdaş devrim önemli bir etken olmuştur. Batı müziğinin tarihsel nitelikleri, kişinin iç kararlılığı, motivasyon, temaların yayılması müzikal yordamlarda mantıksal gelişim ve sanayi toplumuna uygun tonlama sistemiyle kıyaslandığında, Wagner'in keşfettiği yarı-tonal yapı bir sıçrama getirmiştir. Schönberg ise müzikteki tonlama sistemini daha da yıkarak Adorno'nun savunduğu atonal sistem ilkesini ortaya koymuştur. Adorno'ya göre, geleneksel müzik kompozisyonlarının beste yapım bileşenleri birbirleriyle çatışan bir durumdadır. Bu çatışmada, genellikle bir müzikal öge ön plana çıkarak uyumu sağlamıştır. Schönberg yeni müzik teorisinde, bestenin tüm unsurları hiyerarşik olmayan, karşılıklı olarak birbirini tamamlamayan bir şekilde düzenlemiştir. Bu düzenlemeyle atonal, devrim yaratan bir müzik olmuştur.¹⁸⁰

Schönberg'in geleneksel müzik teorisinde kaydettiği deneyim felsefede de doğrulanır. Müzik teorisinde bir bestenin nasıl başlayıp bittiği öğrenilebilir fakat kendisi hakkında, seyri hakkında bir şey öğrenilemez. Felsefe de benzer şekilde, kendini kategorilere indirgememesi, kendisini bir beste gibi bestelemesi gerekir. Seyri süresince hem kendi kuvvetiyle hem de ölçüt aldığı şeyle yaşadığı ilişki yardımıyla kendisini sürekli yenilemelidir. Tez ya da konum değil, tayin edici olan içinde meydana gelen şeydir, tümevarımlı veya tümdengelimli, tek yönlü düşünce süreci değildir.¹⁸¹

Schönberg yeni müziğin ustası olarak ifade edilebilir. Kompozisyon yöntemi açısından, Schönberg'in son eserlerinde parçalanmalara işaret edilebilir. Schönberg'in son eserlerindeki bu parçalanmalar, gelişen varyasyon ilkesini benimsemesinden kaynaklanır. Bu alegorik güçlüklerle kendi yaklaşımının içerisine yerleştirme ve anlatım mücadelesidir. Ayrıca bu parçalanmalar, tarihsel felsefi hakikatin araçlarıdır. Bu çaba, Schönberg tarafından son yıllardaki eserlerinde görülür.¹⁸² Bu eserlere *Mutlu El* ve *Moses*

¹⁸⁰ Yibing, Zhang, **Adorno'nun Negatif Diyalektiği ve Zizek'in Lacanvari İmkansız Devrimi**, çev. Aylin Muhaddisoğlu, (1. Baskı), Kalkedon Yayın Evi, İstanbul 2012, s. 72.

¹⁸¹ Adorno, **Negatif Diyalektik**, 2016, s. 41.

¹⁸² Adorno, **Night Music**, 2009, s. 455.

ve Aron örnek verilebilir. Schönberg bu eserlerde müziğin kendi alanına geri çekilerek kendi iç dünyasını dışa vurmuştur.

Müzik bağlamında, ilerleme ve gerileme on iki ton müziğinin sonuçlarına sadece bağlı olmadığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde genel terimler de geliştirilmiştir. Adorno *Yeni Müziğin Felsefesi*’nde Schönberg’i ele alırken onun erken dönem eserlerindeki diyalektiği ortaya koymuştur. Schönberg’in on iki ton tekniğinin arka planında serbest atonal dönemi çağrıştıran unsurların olması bu duruma ilişkin bir örnektir.¹⁸³

Adorno müzik ve felsefe arasındaki ilişkiyi aydınlanma ve kültür endüstrisi anlayışlarıyla biçimlendirmiştir. Eleştirel teori anlayışını aydınlanma eleştirisiyle ortaya koyan Adorno, modern toplumda insanların yozlaştırılmasına karşı çıkmıştır. Bu toplumda radikal ve dışavurumcu müzik devrimci bir role sahiptir. Bu anlayışla sanat toplumsal emeğin bilincini dışa vurur. Müzikte karşılaşılan problem, müziğin özerkliğinin eritilmesi ve ticari kaygılarından ziyade müziğin biçimlendirilmesidir. Çünkü biçim müziğin içerisinde bulunduğu durumda önemli bir etkiye sahiptir. Müziğin tüketim ürünü olması ve standartlaşmasıyla tüketiciyi aldatmanın ötesine gideceği ikna edici bir düşünce değildir. Bu durumda müzik toplumun yozlaştırılmasına katkı sağlar. Müzik toplumun yozlaştırılmasına özerk bir konum içerisinde olmasıyla karşı koyabilir. Müzik toplumsal malzemeleri kendi yapısında eriterek dışa vurduğunda kültür endüstrisine karşı eleştireliliğini koruyabilir. Adorno’nun eleştirel felsefe anlayışı yeni müziğe etki ettiği gibi yeni müzik de *Negatif Diyalektiği* etkiler. Yeni müzikte gerçekliğin olumsuzlanması *Negatif Diyalektik*’te de ortaya çıkar.

2.3. Yeni Müzik

Yeni müzik, 1920’li yıllarda başlayan, her trendi geliştiren, 19. yüzyıl eğilimlerinin izlerinden, empresyonizmden ve Yeni Alman ekolünden uzak durmaya çabalayan bir yaklaşım olarak ifade edilebilir.¹⁸⁴ 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliklerinden birisi uyumsuz seslerdir. 20. yüzyıl müzik tarihinde bir açıdan uyumsuz

¹⁸³ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 470.

¹⁸⁴ Adorno, Theodor, W., **Quasi Una Fantasia**, çev. Rodney Livingstone,(3. Baskı), Verso, Brooklyn 2011, s.249.

sesleri arayış olgusu üstlenilmiştir.¹⁸⁵ 20. yüzyıl, çok sayıda akımı içeren bir dönemdir. Bu özellik, önceki dönemlerde yaşanmamıştır. Yeni müzik, stil çoğulculuğu içinde, dönemin düşünsel ve sanatsal gelişimini yansıtan ve gelişen ilerleme ilkesini ileri süren çarpıcı bir süreçtir.¹⁸⁶ Bu dönemde, “yeni” kavramı çağdaş ve nötr kavramların yerini almıştır. Schönberg’e göre yeni müzik, müzikte henüz ifade edilmeyeni anlatan, önceki dönemlerde bestelenen müziğin ilkelerinden ayrılan ve insanlığa mesaj veren bir müziktir.¹⁸⁷

Adorno’da “yeni müzik” deyiimi geçmişte dönemini tamamlayan biçimden sonra ortaya çıkan müzik anlamında ifade edilebilir. Yeni müzik, atonal müzik ve on iki ton kompozisyonunun karakteristik özelliklerini taşır. Fakat Adorno, müziğin doğru bilgiyi aktarması konusunda atonal müziğe ve on iki ton kompozisyonunun özelliklerine saplanıp kalmaz. Schönberg’in ya da Stravinsky’nin hakikati veya hakikatsizliği, atonalite, on iki ton tekniği, neo-klasisizm gibi kategorilerin tartışılmasında değil, fakat yalnızca müziğin yapısında bu kategorilerin somut yansımada bulunur.¹⁸⁸

Yeni müziğin kriterleri doğrudan tek bir şey olarak ifade edilemez. Fakat yeni müzikte tek bir belirlemeye ilişkin direnişten vazgeçilirse metotların kriterlerinin keşfedilmesine ihtiyaç duyulacaktır. Metotlar bir ilke meselesi olarak nadiren ele alınır. Metotlar yeni müziğin kriterlerinden ayrı düşünülemez. Metotlar süreç içerisinde çeşitli etkileşimlerde bulunmalarıyla üretilebilir. Buna, müziğe uygulanmış diyalektik terimi örnek olarak verilebilir. Hegel’de karşılığını bulan bu kavram, belli bir duruş noktasından hareketle yararlanılan bir öge değildir. Fakat bu tartışma aslında, ifadeyi bulmaya yardımcı olur.¹⁸⁹ Yeni müzik anlamına gelen şeyi sürekli olumsuzlamasıyla gelişen çeşitliliğin bir ifadesi olur. Bu müzik anlayışı içerisinde Schönberg, stilde konformizme karşı çıkmıştır. Bu çerçevede yeni müzik, gerçekliğin arkasındaki perdeyi kaldırmayı amaçlar. Müziğin bu amacı, gerçekliğin olumsuzlanmasıyla gerçekleştirebilir.

Yeni müzikte teknik bir sorun gibi gözükken uyumsuz seslerin kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakta değil,

¹⁸⁵ Say, Ahmet, **Müzik Tarihi**, (5. Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 468.

¹⁸⁶ Say, **2003**, s. 468.

¹⁸⁷ Schoenberg, Arnold, **Style and Idea**, çev. Dika Newlin, Philosophical Library, New York 1950, s.39.

¹⁸⁸ Soykan, **2000**, s. 79.

¹⁸⁹ Adorno, Theodor, W., **Sound Figures**, çev. Rodney Livingstone, (1. Baskı), Stanford University Press, Stanford 1999, s.145.

gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir. Modern sanat temelden çirkin bir sanattır. İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. Müzikte melodi ve tonalite dikkatle ve vazgeçilmez bir biçimde yürürlükten kaldırılmıştır. Süsleyici ve sevindirici, hoş ve güzel olan her şeyden kaçış içerisinde. Debussy Alman romantizminin duygusallığa karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Stravinsky, Schönberg ve Hindemith’de bir expressivo-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern müziğin amacı duyularla değil, akılla bestelemektir.¹⁹⁰ Yeni müziğin bu anlayışı Schönberg’de karşılığını bulur. Schönberg gerçekliği olumsuzlayarak toplumsal antinomileri dışa vurmuştur.

Schönberg’in konformist olmayan yeni müzik anlayışı estetik kavrayışla yakından ilişkilidir. Schönberg estetik kavrayışında güzeli yansıtmaktan çok kültür endüstrisinin düzenleme ideolojisinde uyandırılmak istenen esenlik duygusuna karşı gerçekliği dışa vurmaya amaçlar. Bu amaç doğrultusunda Schönberg duyulardan ziyade akıl ön plandadır. Bu anlayışla yeni müzik rahatlamayı sağlayan süsleyici bir müzik olmaktan uzaktır.

Yeni müzik, insanlık adına kendi yapısında olumsuzlayıcı bir stile sahiptir. Yeni müzik konformist olmayan yapısıyla toplumdaki müziğin antitezi olarak toplumsal gerçeği taşır. Bu nedenden dolayı yeni müzik çirkinlikleri içerir ve bu çirkinlik aracılığıyla toplumdaki çirkinliği topluma tekrar sunar. Yeni müzik bu yönüyle de eleştireldir. Geleneksel dile karşı çıkan yeni müzik, standartlaştırılmış kitle ürünleri arasına düşmekten kurtulmasıyla önemlidir.¹⁹¹

‘Yeni müzik’ geleneksel anlayışa karşı çıksa da bir kavram olarak yaşlanmanın kaderini paylaştığı görülür. Adorno’nun bu ifadede kast ettiği, müziğin “yeni” olarak kalamaması ve klasikleşen bir yapıya dönüşmeye başlamasıdır.¹⁹² Yeni müzik, aklın toplumsal süreç boyunca boyun eğişine karşı bir tavır sergileyebilir. Bunu kendi alanına geri çekilerek yapar. Müzik, malzemesini toplumdan aldığı takdirde kültür endüstrisinin meta ürünleri arasında yerini alır. Fakat yeni müzik anlayışı, tarihsel gerçekliği

¹⁹⁰ Say, 2003, s. 468.

¹⁹¹ Kejanlıoğlu, 2011, s. 507.

¹⁹² Adorno, 2011, s. 250.

olumsuzlamasıyla aklın araçsal hale gelmesini ve insanların yönetim altına alınmasına karşı bir duruş sergiler. Kültür endüstrisi yapısı içerisinde sürekli tekrarlanan formüller vardır. Bu formüllerle sistem ve kültür endüstrisi daha da kuvvetlenir. Yeni müzikte ise statik-dinamik bir yapı savunulur. Bu anlayış içerisinde olmayan besteciler yeni müziği sürekli tekrar eden statik bir yapıya dönüştürürler.

Yeni müzik, insanların çoğunluğu için, müziğin oluşturduğu şeye ilişkin sabit düşüncelerinden sapan bir şey olarak deneyimlenir. Onların dinleyiş alışkanlıkları, Montoverdi'den Richard Strauss'a üstesinden gelmek için yeterli olsa da Schönberg'e erişmeyi sağlamaz. Müzikte yerini alan değişimler basit bir stilin veya yapının kendine özgü karakterine ilişkin bir sorun değildir.¹⁹³ Yeni müzik kendiliğinden doğan bir müzik düzeni değildir. Bu müziğin doğmasını sağlayan 19. yüzyıl döneminin ihtiyaçlarıdır. Bu dönem şu şekilde ifade edilmiştir:

Bilindiği gibi, 19. yüzyıl devrim çağıdır. Tonal hareket bu yüzyılda genişleyebilmiş, durağanlığa dinamizm, hiyerarşiye demokrasi, mantığa duygu tam anlamıyla girmiştir. Geleneksel armoni düşmanı Wagner, *Tristan ve Isolde* yapıtının coşkun ritimleri ve kromatik yarım sesleriyle, yerleşik düşünceye, ahlak düzenine, karşı gelmiş, 19. Yüzyılın sonunda, özellikle Liszt, Skryabin, Debussy, Richard Strauss ve Mahler'in yapıtlarıyla artık her şey çözülmeye başlamış, müziğe özgürlüğün ve ölümün anlatımı girmiştir.¹⁹⁴

Schönberg kompozisyon öğretisinin yöntemi olan on iki ton tekniği, tüm kompozisyon boyutlarını kapsar. On iki ton tekniği, resim yaparken palet üzerindeki boyaaların düzenlenişine benzeyen bir stile sahiptir. Tuvalde kullanılacak renkler önceden belirlenir. Müzikte ise rengin yerini ton alır. On iki ton kompozisyonunda tonların bu belirlenimi, on iki ton kompozisyonunu, yaratıcılığın ortadan kalktığı mekanik bir müziğe dönüştürmez. Renklerin paletten tuvale nasıl aktarılacağı belirlenmediği ve renklerin tuvale aktarılmasında tükenmez olasılıklar olduğu gibi müzikte de aynı şekilde, belirlenen on iki notadan hangi dizinin oluşturulacağı bestecinin yaratım gücünde bulunur.¹⁹⁵

Schönberg'in geliştirdiği on iki ton tekniği, Adorno'nun benimsediği felsefi yaklaşıma uygundur. On iki ton tekniğinde materyal sahip olduğu özelliklerden başka bir şey değildir. Besteci kendi ruhsal derinliğinde belirli şeylerin taklidinden uzak

¹⁹³ Adorno, **2011**, s. 252.

¹⁹⁴ Pamir, **Leyla, Müzikte Geniş Soluklar**, Boyut Yayıncılık, (3. Baskı), İstanbul 2000, s.324.

¹⁹⁵ Soykan, **2000**, s. 84.

olacaktır.¹⁹⁶ Yeni müzik kaynağını kentsoylu toplumdan aldığı takdirde var olan gerçeklik müzik eserinde taklit edilmiş olacaktır. Bu anlayış içerisindeki eser ise doğru bilgiden uzak bir ürün olacaktır.

Geçmiş dönem bestecileri on iki ton tekniğine ihtiyaç duymamıştır. Çünkü müzisyenler farklı materyaller kullanmışlardır. O dönemde sunulan yaklaşım tonalitedir. Sanatçı tonalitede özgür olmadığı kadar, seyirci belirli bir alımlamaya zorlanmıştır. Materyallerde de özgür bir seçim yapılamaz. Materyal, bir bestecinin eserlerine öykünülme de çok fazla değiştirilmez. Tonalite tüketildiğinden yeni bir tekniğe ihtiyaç söz konusudur.¹⁹⁷ Bu yeni teknik, on iki ton müziğidir. On iki ton müziğiyle düzenin getirdiği sınırlandırmaların aşılması amaçlanır.

Tonaliteyi kullanan besteciler materyale bağımlı olmasından dolayı özgür ve içten olarak besteleyemezler. On iki ton tekniğinde ise tonaliteden farklı olarak kompozisyona materyalin dikte edilmesi söz konusu değildir. Bütün bu kurallar matematiksel olarak hafife alınır.¹⁹⁸ Bu anlayış, Adorno'nun Schönberg'in kompozisyon yaklaşımını savunmasının nedenlerinden birisidir.

Schönberg, atonal kelimesini alçaltıcı olarak reddetmiştir. Atonal, tonsuz müzik olarak yorumlanırsa, o bir safsata dile getirmiş olacaktır. Fakat Schönberg kendi yaklaşımıyla bu terime öncülük etmiş olabilir. Atonal, yeni müziğin şok dalgalarıyla izlenim bırakır. Bu şok, atonaliteden, on iki ton müziğine geçilmesinin etkisidir. Bunu Schönberg tekniğin şeyeştirilmesine karşı söylemiş olabilir. Tekniğin şeyeştirilmesi, yeni seslerin okyanusunda çaresiz olarak sürüklenen dinleyicinin yardımına gelmeyi amaçlaması olarak ifade edilebilir.¹⁹⁹

Yeni müzik, çok derinlemesine ayrılan bilindik uygulamalardan muzdariptir. Schönberg'in müziği hoş olmayan saldırgan bir müzik biçimine sahiptir. Saldırganlık, kurulmuş olan kurallara karşı yönlendirilir. Bu agresif ton, insanlığın yalın izlerini reddeden, entegre olmuş yapının katılığıyla kuvvetlenir. O, şeyeşmiş bir yabancılaşmadan kaynaklanır.²⁰⁰ Yeni müzik, kültür endüstrisinin bireyselleştirmeyi

¹⁹⁶ Adorno, **Night Music**, 2009, s. 369.

¹⁹⁷ Adorno, **Night Music**, 2009, s.370.

¹⁹⁸ Adorno, **Night Music**, 2009, s.371.

¹⁹⁹ Adorno, **2011**, s. 253.

²⁰⁰ Adorno, **2011**, s. 256.

genelle uzaklaştırarak zayıflatmasına uyumsuz bir biçimle tavrını koyar. Bu anlayışla yeni müziğın, konformist olmayan bir yaklaşımın temsili olduğu söylenebilir.

Yeni müzikal dil, gelenekçi kimsenin pozitif olumsuzlaması olarak düzenlenir. Fakat bu, bestecilerin yeni ve farklı bir şey yapma isteklerini bastırdığı anlamına gelmez. Yeni müzik, daha ziyade önceki yaklaşımın eleştirisini oluşturur.²⁰¹ Yeni müziğın bestecilerinden Schönberg'in müzik anlayışında devrimci bir yapı vardır. Bu müziğı devrimci bir yapı yapan, geleneğė, tonaliteye ve kültür endüstrisinin hiyerarşisine karşı özgün bir stili sergilemesindendir. Bu yaklaşım, müziğė kültür endüstrisinin stiline karşı özgür bir anlayışı getirir.

Burjuva müzik geleneğı daima uyumsuzluk öğesini içermiştir. Bu gelenek, müzik tarihinin süreksizliğı için müziğė ait bir açıklama sunar. Bu süreksizliğın hızlı bir şekilde artmasıyla gitgide bağdaştırıcı tarihsel bağlantılar, kuvvetlendirilen rasyonalitenin ilkeleriyle tüketildi. Fakat uyumsuzluklar, tarihsel eğilimin kontrolünün bırakılmasından kaynaklandı. Ayrıca, geleneğın tamamen bozulması, içyapının özgürlüğü anlamına gelmez. Burjuva çağının rasyonelleştirme eğilimleriyle armonide bu müzik kendi kontrolünü ele geçirmeye çabaladı.²⁰² Yeni müzik teknik ilkelerin sınırlandırmalarını matematiksel olarak aşmayı amaçlar. Bu teknik, sürekli devinimi müziğın yapısındaki, ritim, motif, aralık, kontrpuan, gibi öğelerle gerçekliğı kendi içerisine çekilerek dışı vurmaya amaçlamasıyla konformizme karşı bir anlayışı ifade eder. Müzikte gerçekleşen bu değışiklikler devrimci bir nitelik taşır.

Tarihte eskisi gibi devam eden şeyler, gelecek nesiller için doğru olan değėrler, yaygın inanç olarak aktarılacaktır. Bu anlayış geleneksel müzikte ise kültür endüstrisinin yapay bilgisizliğinde zirvesine varır.²⁰³ Kültür endüstrisinin her alanda dayattığı ideoloji müzikte de benimsenen anlayışı biçimlendirirken, kültür endüstri biçimindeki zihinsel yapıların oluşmasına da katkı sağlayacaktır. Bu yapı içerisinde müzik, kültür endüstrisinin şemalarına uygun olarak biçimlendirilir. Müzikte tarih boyunca devam eden anlayışın sürekli tekrarlarla devam ettirilmesi amaçlanarak kitlelerin müzik aracılığıyla sistem ve kültür endüstrisine uyumu amaçlanır. Bu müzik anlayışı karşılığını tonalitede

²⁰¹ Adorno, **2011**, s. 260.

²⁰² Adorno, **2011**, s. 261.

²⁰³ Adorno, **2011**, s. 263-264.

bulmaktadır. Tonalite içerisinde bulunan uyumsuzluklar sonunda uyuma vararak kültür endüstrisiyle uyumlu bir yapıya dönüşür. Bu dönüşümle birlikte müzik kültür endüstrisinin meta ürünleri arasında yerini alır.

Saf fenomen müzik kendisinden daha fazla bir şeydir. Müziğin hakikat içeriği hiçbir pozitif uyumlu yaklaşımı tolere etmez. Ancak şimdi bunun tersi olarak, kendi yönelmişliğiyle birleşebilir. Müziğin ideali, yanılmanın mite özgün bağlantısından itibaren pozitif görünüşü kendisinden kurtarmasıdır. Yeni müziğin öne sürülen ezoterizmi, sadece toplumun dilinin bastırıldığı toplumsal içeriği ifade etmez. Aynı zamanda insanların kulaklarının duymasının yasakladığı şeyleri eleştirerek ileti olmayanla iletişim kurar.²⁰⁴ Adorno, sanatın konformizme gerilemesine karşı, sanatın gerçekliği olumsuzlamasını savunmuştur. Bu sanat anlayışı, Schönberg'in armoni teorisiyle uyum gösterir ki bu nedenden dolayı Adorno, Schönberg'in radikal müziğindeki şok dalgalarıyla hakikati dışa vurduğunu ileri sürer.

Müzikte atonalite, sanatın mekanize edilmiş meta olmasına karşı bir harekettir. Radikal müzik, kültür endüstrisinin kendi alanına yayılmasının antiteziydi. Kitle üretimi olarak, müziğin imalının hesaplanışı söz konusudur. Fakat bu, satılabilirliğinin oranının kolay belirlenemediği, kavramsal olmayan ve soyut bir yöndür. Bütün kültürel malların endüstriyel yönetimi totalite olarak kuruldu. Bu malların estetik olarak uyumlu olmayanlar üzerindeki kontrol ele geçirildi. Geç sanayicilikten, dağıtım mekanizmalarının üstünlüğü ve toplumsal olarak dinleyicinin eğiliminin de imal edilmesiyle radikal müzik tamamlanan izolasyona getirildi.²⁰⁵ Radikal müziğin izolasyonu kültür endüstrisinin totalitesi altında meta değeri ve toplumsal beğeniden yoksun bırakılmasının sonucudur. Buna ilişkin olarak, sanatçının eserinin icrasında karşılaşılan durum, müşterinin beğenisinin sanat eserinin biçimine yön vermesidir. Bunun karşılığında ise sanatçı yoksun bırakıldığı beğeniye ve meta değerinin karşılığını alır. Radikal müziğin sürekli gelişen çeşitliliği sanatçının yoksun kaldığı durumlar neticesinde devamlı tekrarlanan yasalara dönüşür. Bu ise radikal müziğin gerçekliği olumsuzlayarak doğru bilgiyi dışa vurmasına engel olur.

²⁰⁴ Adorno, **2011**, s. 264-265.

²⁰⁵ Adorno, Theodor W., **Philosophy of New Music**, çev. Robert Hullot-Kentor, the University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 9.

Müzikal kavramların değişmez özdeşliği, ikincil bir doğa gibi tortulaşır. Fakat yeni müziğin önemi, müzikal özgüllüğün değişmez özdeşliğine başkaldırmasıdır. Yeni müzik, formülleri ve işlevleri mekanik olduklarından reddetmektedir. Yeni müzik dille aralarındaki analojinin getirdiği bağları koparmaz; tikel olanı bir sembole, tortulaşmış öznel anlamların iş görmez gösterenine indirgeyen şeyleşmiş haliyle olan bağlarını koparır. Mekanikliğin reddi, Adorno'nun sanat ve kültür endüstrisindeki tekniğe ilişkin görüşlerine yakındır. Yeni müzik, müzik içerisinde kültür endüstrisinin mekanik üretimine dönüşen ve nesnesine yabancılaşan stilleri reddeder.²⁰⁶

Yeni müzik, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, 19. yüzyılda benimsenen müzik anlayışından, izlenimcilik ve Yeni Alman ekolünden uzak olan bir yaklaşımdır. 20. yüzyıl müziğinin başlıca özelliği radikal bir yaklaşım içerisinde olmasıdır. Radikal bir yaklaşım olan yeni müzik, o dönemin özelliklerini yansıtır. Bu müzik insanlığa mesaj veren ve gerçekliğin arkasındaki perdeyi kaldırmayı amaç edinir. Yeni müziğin radikal yaklaşımı yeni bir estetik kavrayışla ilişkilidir. Bu estetik kavrayışta müzik gerçekliği dışa vurmaya amaç edinir. Bu görevle yeni müzik eğlendiren ve güzel olan şeylerden uzak duran bir anlayış içerisinde. Yeni müzik olumsuzlayıcı stiliyle eleştireldir. Bu anlayışla yeni müzik bastırılan toplumsal içeriği anlattığı gibi insanların duyması yasaklanan şeyleri de dışa vurur. Bu yaklaşımla yeni müzik kültür endüstrisinin mekanize üretimine karşı bir anlayıştır.

2.4. Arnold Schönberg'de İlerleme

Yeni Müziğin Felsefesi'nde ele alınan iki besteciden biri olan Schönberg, ilerlemeyi temsil eder. Adorno, Schönberg'in müzik anlayışından etkilenmesinin yanında, kendi felsefi anlayışı da Schönberg'le uyumluluk gösterir. Schönberg'in erken dönem eserlerinde tonalite izleri görülmesi, atonal/pantonal dönemindeki anlayışı ve son dönem eserlerinde ise on iki ton kompozisyonunu kullanmasıyla diyalektik bir biçime sahiptir. Adorno'nun Schönberg'in müzik anlayışına pozitif olarak yaklaşmasında, sanatın konformizme gerileyişinde, sistem ve kültür endüstrisine karşı özgün bir yaklaşım

²⁰⁶ Kejanlioğlu, 2011, s. 530.

içerisinde olmasıdır. Bu yaklaşım, kültür endüstrisinin insanları soyutlayarak kendilerine yabancılaştırmasına karşı çıkarak sistemi olumsuzlar. Schönberg'in on iki ton kompozisyonu dizgelerinde tükenmez olasılıklar sunmasıyla statikliğe karşı dinamizmi koruyabilmiştir. Müzikte dinamizm, kültür endüstrisinin sürekli tekrarlarla kendi ideolojisini benimseterek devamlılığını sağlamasına karşı müziğin kendi içyapısında geleneğin yerleştirilmesine engel olur. Adorno, Schönberg'in radikal müziğini tam da bu nedenden dolayı savunmuştur.

Schönberg, *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde önemli rolü olan bir bestecidir. Adorno, Schönberg'de atonalite olanaklarının gelişimini, çağdaş toplumun çözümlenememiş uyumsuzluğuyla, uzlaşmanın reddedilmesini ifade ettiğini savunmuştur. Onun ilk dışavurumcu dönemi, yanlış uzlaşımlardan uzaktır. Schönberg, on iki ton dizisine dayanan bir yeni düzen oluşturmıştır. Yeni on iki ton müziği hiç yoktan bir düzen değil, onun ilk döneminin diyalektik ürünüdür. Schönberg, müziğin kendi mantığı içine çekilerek toplumsal güçlerin baskısından korunabilmiştir.²⁰⁷

Schönberg eserlerinin nitel özgünlüğünü savunarak aydınlanmanın diyalektiğine verdiği yanıt, rasyonelleştirme süreci aracılığıyla şimdiye dek bilinmedik tekillik biçimlerini keşfederek yeni türde niteliksel özgünlük kazanma çabasıdır. Sanatsal teknikte güdümlü devrimler ve yeni anlayışlar, şimdiye dek toplumsal değerlendirmenin dışında tutulmuş duygu ve içgörü karmaşalarının açığa çıkmasına olanak sağlayacak bir alanı yaratır.²⁰⁸ Schönberg'in yapıtlarının kendi içinde yasaları vardır. Bu anlayışla Schönberg gerçeği yorumlamada özgürdür; on iki ton müziğiyle yeni eleştirilerin oluşturulmasında öznel bir konuma işaret eder.²⁰⁹

Schönberg rasyonelleştirme sürecinde müziğin materyalinde bilincin hâkim olduğu bir anlayış içerisindedir. Schönberg müzik materyalindeki bu anlayışını atonal/pantonal döneminde geliştirdiği ilkelerle birlikte on iki ton müziği döneminde de gerçekleştirir.

²⁰⁷ Jay, Martin, *Diyalektik İmgelem-Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*, çev. Sevgi Doğan, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 292.

²⁰⁸ Boucher, 2013, s.64.

²⁰⁹ Holloway, John, vd. *Olumsuzluk ve Devrim: Adorno ve Politik Eylemcilik*, çev. Kutlu Tunca, (1. Baskı), Otonom Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 255.

Müziğin dönüşüm sürecindeki yeniliklere ilişkin tüm kapsamın kabul edilmesinde güçlükler çıkmıştır. Fakat bu güçlükler, kaostan sonra düzenin getirilmesi gibi bir durumdur. Müzik, kendi mantığı altında halkla bağı bölünmüş ve tamamlanmış bir sanat eseri fikrini de hükümsüz kılmıştır. Organize kültürün karşı koyduğu zincirlerinden kurtulmuş müzikle yüzleştirildiğinde, kültür hilekar olarak ortaya çıkarılır.²¹⁰ Kitle kültüründe çatışmanın eksikliği, sanat eserlerinde de görülebilse de Schönberg'in kompozisyonu bu duruma karşı ilerlemenin ilkesini ileri sürer.²¹¹ Adorno'nun buna ilişkin benimsediği anlayış şudur:

Her zaman için, müzik, kendi yapısı içinde, her şeyden önce müziğin yalıtılmasının sorumluluğunu taşıyan toplumsal karşıtlıkları sunmaktan daha fazlasını yapamaz. Kendi içinde bu çelişkilerin gücünü ve toplum içinde çözülmesi gereksinimini ne kadar derinde biçimlendirmeyi başarır, kendi dilinin ve biçimlerinin karşıtlıkları içinde, statükonun acılarını ne kadar kesin ifade ederek acı çekmenin kodlanmış dili yoluyla değişim çağrısı yaparsa bunu o kadar iyi başarabilecektir.²¹²

Arnold Schönberg'in 'yalıtılmışlıklarına' karşın en azından sonuçta toplumsal önem taşıyan müzikteki teknik çözümleri paradigmatik niteliktedir. Bu müziğin toplumsal praksis için somut önemi konusunda Adorno sessiz kalır. Böylece müziğin yalıtılmasının, içsel bir müziksel mücadele ile değil, yalnızca toplumsal olarak, yani toplumu dönüştürmek yoluyla, çözümlenebileceğine ilişkin haklı materyalist farkındalığı, onun diyalektik düşüncesinin yalnızca kötümser bir teslimiyeti olarak yansır.²¹³

Schönberg'in müziği diyalektik bir stile sahiptir. O tonal üçlülerden müziği kurtarmıştır. Bunu yaparken de uyumsuzluğa serbestlik kazandırmış ve uyumsuzluğu müziğin asli kurucu ögesi olarak tüm parçaların üzerine yansıtmıştır. Schönberg'in atonal döneminin en dışavurumcu bir dönem olması müzik anlayışında stile bağlı kalmamayı benimsemesinden dolayıdır.²¹⁴ Schönberg'in bu anlayışı Adorno'nun sanat anlayışına yakın bir çizgidedir:

²¹⁰ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 29.

²¹¹ Adorno, Theodor, W., **The Culture Industry**, ed. J. M. Bernstein, (1. Baskı), Routledge, London, New York 1991, s.73.

²¹² Adorno, Theodor W., **Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik**, ZfS 1 (1932), s. 105'den aktaran, Slater, Phil, **Frankfurt Okulu**, çev. Ahmet Özden, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998, s. 267-268.

²¹³ Slater, **1998**, s. 268.

²¹⁴ Jay, **2001**, s. 209-210.

Sanat aktüel dünyanın negatif bilgisidir. Şu günlerde sık sık rastladığımız bir felsefi anlatıma benzeterek söyleyecek olursak bu durumu, varoluş karşısında ‘estetik bir mesafe’ içinde olabilme diye de ifade edebiliriz. İşte bu varoluşun reddi sayesinde değil, bu mesafe sayesinde ki sanat yapıtı hem bir sanat yapıtı, hem de geçerli (valid) bilinç olabilmektedir. Bunu görmezden gelen bir teori hem gelişkinlikten yoksun hem ideolojik bir teori olarak kalmak durumdadır.²¹⁵

Mesafe ve olumsuzlama, aynı şeyin aynadaki görüntüleri gibidir fakat mesafeyi koyan eleştiridir. Eleştirel mesafe özne ve nesneyi bir karşıtlık gibi ortaya koyar ve öznenin konumunu yaratır. Olumsuzluk gerçeğin, tahakkümün bir niteliğidir. Özdeşlik özneye dayatıldığı için olumsuzluk da öznenin bir niteliğidir.²¹⁶ Adorno bu anlayışında rasyonelleştirmenin karşılığını Schönberg’in müziğinde bulmuştur. Adorno, Schönberg’in atonalitede bir reddedişe işaret ettiğini, modern toplumda uzlaşmanın reddedilmesini ifade ettiğini savunmuştur. Atonalite tonaliteden sakınma amacıyla on iki ton tekniğiyle yeni bir düzen oluşturmuştur. Schönberg bu teknikle müziğin kendi mantığı içine çekilerek toplumsal güçlerin baskısından kendisini koruyabilmiştir.²¹⁷

Schönberg’in atonal dönemi olarak nitelendirilen orta dönemi 1909-1920 yılları arasını kapsar. Bu dönem içerisinde, Schönberg on iki ton kuramında yer alacak ilkeleri de geliştirmiştir. Bu ilkelerden biri olan dissonant, tonal armoni etkilerinden bilinçli bir uzaklaşma düşüncesinin gereğidir. Schönberg’in bu dönemdeki müziklerinde geliştirdiği bir diğer ilke ise müziğin herhangi bir tonal hiyerarşiyle bağlı olmamasıdır. Böylece her bir ses diğerinden bağımsız olarak değerlendirilir. Bu düşünce on iki ton sisteminde de rol oynayacak ilkelerden birisidir.²¹⁸

Schönberg’in karşısına çıkan sorun, tonal müziğin bütünsel yapısı içerisinde toplumsal-tarihsel olarak yanlışlanmış ve bir dizi kültürel klişe haline gelmiş olmasıdır. Bu soruna karşı Schönberg’in bulduğu çözüm, atonal kompozisyona geçişi sağlayan dizisellik ya da müzikal malzemenin on iki sesli dizi rasyonelleştirmesidir. Schönberg on iki ton kompozisyonunun rasyonelleştirme niteliğiyle gerçek duygu ve içgörü çatışmalarının dışavurumuna olanak sağlar.²¹⁹ Schönberg rasyonaliteyle var olan

²¹⁵ Adorno ve Diğerleri, *Estetik ve Politika*, 2006, s. 339.

²¹⁶ Holloway, **2013**, s. 254.

²¹⁷ Jay, **2014**, s.292.

²¹⁸ Boran, İlke, *“Türkiye’de 12 Ton”*, *Sanat Dünyamız*, 2004/93 s. 166-183.

²¹⁹ Boucher, **2013**, s. 74.

gerçekliği idrak etmeyi amaçlar. Ayrıca Schönberg tonalitenin kültür endüstrisinin soyutlamasıyla standartlaştırılmasına karşı müzikte devinimi savunmuştur.

Schönberg orta dönem müziğini “atonal”, yani tonsuz ve notasız değil, “pantonal”, yani tüm notaları ve tonları kullanan bir müzik olduğunu ifade etmiştir. Uyumsuzluklar karşısında dinleyicinin dikkati dağılsa da Schönberg zengin ve karmaşık armonisini savunmuştur. 1923’te on iki nota sistemi olarak adlandırılan bir dizi kompozisyon kuralı geliştirerek “atonalite”yi anarşiden kurtarmıştır. Schönberg “müzikal mantık”ın kurallarını benimsemesi ve gelişen varyasyon tekniğiyle tekrar olgusundan neredeyse kurtulmasıyla dikkat çekmiştir.²²⁰ Schönberg gelişen varyasyon tekniğini atonal/pantonal döneminde kullanırken on iki ton döneminde kontrpuanı kullanmıştır.

Schönberg atonal/pantonal dönem müziğini anarşiden kurtarmak için bu müziğe bazı kurallar getirmiştir. Schönberg’in bu kuralları getirmesinde 20. yüzyıl döneminin başlarında gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı ve kendisinin karşı karşıya kaldığı olaylar etkili olmuştur.

Schönberg, sanatsal varlığın toplumsal durumu tehdit edilmeksizin bozulmasıyla, sanatta kalıcılığı benimsememesinin yanında, düzene ilişkin anlamların tarihsel eğilimiyle de dinamizmi savunur. Yeni müziğin tavrı, tamamlanmış yapıya olumsuz yaklaşımı, ondan beklenen ilerlemeleri problematik yapar. Bu yaklaşım, müziğin araçlarının geleneksel yorumlanmasına ters düşen tarihsel bir eğilimdir. Müziğin kendine özgü özellikleri, tarihsel sürecin kendisinde bir yanılsamadır. Müziğin materyalleri tarihsel zorunluluklar taşıırken, bu tarihsel nitelikler doğrudan açık bir özelliğe sahip değildirler. Bu anda, bir akor kavranılamadığında, tarihsel çıkarımın gerçek değerini vermeyi ister. Her dönemde müziğin değişmeyen ve anlaşılabilen bir yapısının olmasına çaba gösterilmiştir.²²¹

Adorno, müziğin rasyonelleştirilmesiyle ilgili olarak *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde ele aldığı doğanın tahakküm altına alınışının müziğe yansıyan boyutunu şu ifadelerle dile getirir:

²²⁰ Everdell, William R., *İlk Modernler / Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*, çev. Hülya Kocaoluk, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 443.

²²¹ Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 31.

Müziğin total rasyonelleştirilmesi, onun total olarak organize edilmesidir. Organize edilmiş olmakla, özgürleşmiş müzik yitirdiği totalitesini – Beethoven'deki yitirilmiş güç ve ilgili öğeleri birbirine bağlayıcı kuvvet – yeniden inşa edeceğini ummaktadır. Ama, müzik bunu yaparken, başarılı olabilmek için, kendi özgürlüğünden feragat etmekte bu nedenle de yenik düşmektedir. Beethoven tonalitenin anlamını öznel özgürlük aracılığı ile yeniden-üretmekteydi. On iki ton tekniğinin yeni düzenlenimi ise açıkça özneyi ortadan kaldırıp yok etmekteydi.²²²

Buradan hareketle, müziğin totalleştirilmesinde statik anlaşılabilen bir biçime karşı Schönberg on iki ton müziğinin ilkelerini açıklamıştır. Schönberg on iki ton müziğinin ilkeleriyle rasyonel totalleşmenin getirdiği sınırlandırmaları aşmayı hedefler. Bu hedef doğrultusunda, on iki ton müziğinin ilkeleriyle, yapıtın ezgisinin armoniyle belirlenmesi, ana temanın dizinin bütünüyle ilişkili olması ve ana temadan oluşan dizilerle dinamik bir dizge oluşturulur.

Müzikte bütün içerisinde detayın doğruluk veya yanlışlıkları tekniğin tüm durumuyla ilgili olarak değerlendirilir. Bu değerlendirme için ise bestelemeye ilgili yapılması gerekenler bütün içerisindeki işlevleriyle çözümlenebilir. Hiçbir akor 'kendinde' yanlış değildir. Bunun nedeni her akorun, tarihin bütününe 'kendinde' taşınmasından ve 'kendinde' var olmamasından kaynaklanır. Doğru ya da yanlış olan, kulağın, tekniğin bütünlük düzeyinin soyut yansımasıyla değil fakat bu tek akorla zorunlu ilişkisidir. Bununla birlikte bestecinin imgesi değişir. Sanatçının imgesi, bütün içerisinde özgürlüğünü yitirir. Besteci, kendi müziğinde yaptığı şeyi anlayan ve çözümleyebilen birisidir. Onun beste içerisinde yaptığı çok küçük bir şeydir. Besteciden objektif olarak yapması istenilen şey aynı zamanda bu duruma karşı zıt olanın yapılmasını gerektirir. Bu ise müzikle ilgili malzemenin diyalektiklidir.²²³

Schönberg'in on iki ton müziğinde özne-nesne ilişkisinden doğan diyalektik bir kurgu vardır. Bu anlayışa geçişi Adorno olumlu olarak algılar. Bunun temel nedeni, müzik öznesinin sınırlandırılmış bir sistemden diğer bir deyişle malzemenin sınırlarından kurtulmuş olmasıdır. Malzemenin sınırlılıklardan özgür olması on iki ton sistemiyle son bulur. Özne rasyonel sistemde tanımlanarak nesne haline gelir. On iki ton sistemiyle besteci ya da yapıtın kendisi malzemenin egemenliği altına girmiş olur. Geleneksel bir

²²² Jay, **2001**, s.212.

²²³ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 33-34.

yapıtta, besteci ve yapıtın senteze ulaşması hedeflenir. On iki ton sistemindeki bir yapıtta ise besteci ve yapıtın tanımlanmadan bırakılması ve tamamlanmaması anlamında sentez reddedilir. Besteci, sistemin rasyonelliğiyle müzikte egemenlik kurar, ancak rasyonel sisteme de boyun eğer.²²⁴

Schönberg'in müziğindeki devrimsel öge, ruhun yansıtmakla yükümlü olduğu bireysel dürtülere ilişkin kayıtsız kalan bir anlatım fonksiyonu düşüncesinden farklıdır. Ona göre, dışavurumun, anlatımın, fonksiyonu şudur: Tutkular sahte değildir, aksine yapmacık olmayan bilinçaltının maddesel dürtüleri şoklar ve travmalar müzikte dışa vurulur. Schönberg'in temel yenilikleri duysal içeriğin değişikliğiyle yakından ilişkilidir.²²⁵

Schönberg müzik eserlerinde şok dalgalarıyla kültür endüstrisinin konformizme karşı uzlaşım içerisinde olmayan bir özgünlüğü yansıtır. Özellikle Schönberg'in yaklaşımı, düzenli birlikler haline getirilen insanların kültür endüstrisinin düzenekleri tarafından dikte edilen kalıplara karşı bir tepkidir. Fakat bu tepki, düzen ve kaosun süregiden çatışmasında bir sonuca bağlanılmayan bir stildir. Bu yönüyle Schönberg'in yaklaşımı, olumsuz bir eleştirinin sanat eserinde karşılığını bulduğu bir biçimdir.

Schönberg'in "Müzik süslememeli, o doğru olmalıdır." ve "sanat "yapabilme"den değil, fakat "yapmalı"dan kaynaklanır." savları biçime ilişkindir. Oyun ve görüntüye ilişkin olumsuzlamayla müzik, bilgiye doğru yönelimde bulunur. Bu bilgi müziğin deyim içeriğinde temelini bulur. Radikal müziğin bildiği şey, insanın aydınlanmamış problemidir.²²⁶ Schönberg'in bu yaklaşımına karşı Adorno, hakikat ve düzensizlik kategorilerine öncelik verir. Fakat düzen doğru bir algılama için gerekli olan bir yöntemdir. Düzen diyalektik bir araç olarak devinimi temsil eder.²²⁷ Adorno'nun savunduğu Schönberg'in müzik anlayışı, günümüzün modern toplumuna uyum sağlamış dinleyicilere şoklar sunarak, kültürün etkisi altında kazanılan algılama biçiminin

²²⁴ Şenürkmez, 2005, s. 3.

²²⁵ Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 35.

²²⁶ Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 36.

²²⁷ Witkin, Robert, W., *Adorno on Music*, (2. Baskı), Routledge, London-New York 1999, s.134.

değiştirilmesini amaçlamaktadır.²²⁸ Adorno kültür endüstrisi iktidarının kuvvetlenmesinin müziğe yansımalarına dair şu tespitleri yapar:

Eleştirel tipolojinin tahmin ettiği bugünkü yaygın durum müziği şöyle değil de böyle dinleyenlerin hatası değildir. Hatta sistemin de daha iyi istismar edebilmek için halkın kafasını sıradan bir kafaya dönüştüren kültür endüstrisinin de hatası değildir. Bugünkü bu yaygın durum, tersine, bütünüyle toplum-bilimsel katmanlardan zuhur etmektedir. Zihinsel emek ile bedensel emeğin birbirinden ayrılmasından ya da yüksek sanat formları ile düşük düzeyli sanat formlarının birbirinden ayrılmasından; daha sonra da bütün bir topluma yaygınlaştırılıp bulaştırılmış bulunan sözüm - ona kültürden ve nihayet yanlış bir dünyada doğru bir bilincin olanaksızlığından ve hatta müziğe gösterilen toplumsal tepki tarzlarının bile bu yanlış bilincin tutsağı oluşundan ortaya çıkmaktadır.²²⁹

Sistem ve kültür endüstrisinin düzeneklerinin yansımaları müzikte de görülür. Kültür endüstrisi toplumsal konformizme ulaşılmasını amaçlar. Olumlayıcı kültür bu amaç doğrultusunda benimsenmesini istediği kurallarla yeni müziği etkiler. Schönberg'in müziği her ne kadar sisteme karşı koysa da yeni müzik anlayışının icrasında mekanik tekrarlarla karşı karşıya kalınır. Bu durumda yeni müzik anlayışının yaşlanmanın kaderini yaşadığı görülür. Bu, yeni müziğin klasikleşmesi anlamına gelir. Yeni müziğin klasikleşmesi kendi yapısındaki gelişmeleri sürdürememesinden kaynaklanır.

Müziğin bütün formları tortulaşmış bir içeriğe sahiptir. Müziğin tortulaşmış içeriği unutilan ve doğrudan konuşulmayan bir konu olarak kalır. Bu sanat formları insanlık tarihini dışa vurur. Buna göre form katılaşmaz. Fakat bu, hayatın katılığının olumsuzlanması olarak okunmamalıdır. Yalnızlık kaygısı formun estetik dilinin kanunu olur. Bu kaygı toplumun kendi eğilimlerinden daha fazlasını söyler.²³⁰

Dışavurumculuğun 1900'lerde stil olarak yalnızlık yaklaşımı devam etmiştir. Bu stilin örneği, Schönberg'in *Bekleyiş* eserinde kelimelerin eşlik ettiği müzikal bir alıntıda görülmektedir. Schönberg atonaliteyi bozmaksızın ilk tonal şarkıların ifade ettiklerinden yararlanmıştır.²³¹ Bir stil olarak yalnızlık, şehir sakinlerinin birbirleri hakkında hiçbir şey bilmedikleri kolektif bir yalnızlıktır. Yalnız bireyin hareketi ortak bir etkiye ulaşır. Yalnız

²²⁸ Oskay, Ünsal, **Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, (1. Baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1982, s.81.

²²⁹ Jay, **2001**, s.194.

²³⁰ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 37.

²³¹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 40.

insanın kaygısı var olan bir güçle karşılıklı ilişki içerisinde olmasına çaba gösterilmesidir. Dışavurumcu tortulaşmada kaygı anlatım üzerine burjuva tabusundan kurtulmaktadır. Bu başarıldığında burjuva kendisini güçlü bir partiye adanmasıyla sonuçlanacaktır. Sanatta mutlak monadın pozisyonu hem sahte toplumsallaşmaya hem de daha kötüsüne katlanmaya direnmesidir.²³² Adorno toplumsal hayatın müzikte tasvir edilmesini Schönberg'in *Bekleyiş* eserinde incelemiştir. Bu müziğe Adorno, disonanslar ve müzikal bölümlerin süresiz dizilişlerine, ıssızlık ve anksiyetenin vaka incelemesi olarak *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde yer vermiştir.²³³

Dışavurumculuk akımını benimseyen Schönberg, iç dünyayı, öznel olanı dışa vurmayı amaçlamıştır. Bu akımın konusu, psikoloji biliminin tanımladığı biçimiyle "insan"dır. Anlayamadığı güçlerin altında kalan, sistem ve kültür endüstrisi tarafından sözde bireysellikler içerisine hapsedilen ve bilinçaltındaki tüm akıl dışı dürtülerin kurbanı durumuna düşürülmüş insan... Bu yönüyle anlatımcılık, sistem ve kültür endüstrisinin dayattığı kurallara tepki göstermeyi görev saymıştır. Yaşamın kaskatı gerçekliğini görmezlikten gelerek sahte bir incelikli davranışa, yumuşaklığa duygusallığa yönelmek, insan onurunu temsil eden sanatçı tavrıyla bağdaşmayacağı için, kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların gerçek ya da hayali kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak, hakim bir düşünce olmuştur.²³⁴ Bu düşünceyle sanat kentsoylu toplumun insanları yozlaştırmasına karşı bir duruş sergilemiştir. Schönberg kentsoylu toplumun insanları yozlaştırmasına on iki ton kompozisyonu anlayışıyla tepki koymuştur.

Dışavurumculuk akımı Adorno'nun eleştirel felsefe ve sanat anlayışına yakın bir çizgidedir. Bu eleştirel anlayışa göre insanların bilinçleri şeyleştirilerek araçsal akla dönüştürülmesiyle kitle mülkiyetinin güçlenmesi sağlanır. Bu duruma karşı sanat eğer sanat olacaksa gerçekliği olumsuzlayan bir bilgi olmalıdır. Bu anlayışla yakın bir çizgide olan dışavurumculuk kültür endüstrisinin sunduğu gerçekliğe karşı özgün bir yaklaşım içerisindedir. Bu anlayış içerisinde olan Schönberg modern toplumda gerçekliği görmezden gelen bir tavır içerisinde değildir.

²³² Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 41.

²³³ Witkin, 1999, s.131.

²³⁴ Say, 2003, s. 474.

Toplumda uyum sağlaması gerçekleştirilen insanlar Rönesans ve devrimlerin bedelini düşünürken ve faşistler ise ulusların toprakları ve yaşamlarıyla ilgili pazarlıklara girerken ticaret de siyasetin bütününe kaplamıştır. Burjuva antisemitizminin ekonomik amacı da, egemenliğin üretim altında saklanmasıdır. Eski çağlarda egemen olanlar doğrudan bir baskıyla alt kesime bütün işleri yüklediler. Merkantilizmde, mutlak hükümdar imalat patronu haline geldi. Efendi burjuvalar ise çalışmaya olumlu bir açıdan yaklaşarak emeği ele geçirmeyi hedeflediler. Fabrikatörler de riske girip kâr alırken aynı zamanda bu kâr için rekabet ediyordu. İşçilerin fabrikatöre daha çok kâr bırakmasında fabrikanın mülkiyetine sahip olmamasından kaynaklanıyordu. Kâr fabrika girişimcisinin ödülü olarak ya da yönetici maaşı olarak meşrulaştırsa da hakikat gizli olarak biliniyordu. Kapitalistin üretici emeği, iktisadi sistemin doğasını perdeleyen ideolojidi.²³⁵ Bu ideolojiyle kültür endüstrisinin imal ettiği ürünler gerçekleşmeyecek vaatler sunar. Bu ürünlerin yüceltilmesinde doyumun esirgenişi önemli bir rol oynar. Kültür endüstrisinin ürünleri, insanları vaat ettikleri şeyi gerçekleştirilmeleriyle aldatır.

Schönberg, endüstriyel toplumun ürünü olarak insanın sosyo-psikolojik açıklanmasına eleştirilerde bulunurken öte yandan, bireyler ve endüstriyel toplum arasındaki kaygıyla iletişimi ve sürekli çatışmaları ifade etmiştir. Bu anlayışa ilişkin olarak, *Die Glückliche Hand* dramasının üçüncü sahnesi bir atölyede geçer. İşçilerden birisi bu atölyede elbisesini giymiş olarak yer alırken bir başkası eğlemede, bir diğeri makinede bulunur. Fakat işçilerin arasından bir kahraman, altının bir parçasını mücevheratın bir parçasına, iş bölümüne dayanan süreçte dönüştürmeyi gerçekleştirir. İşçinin bu süreçte yaptığı işlemler, basit olarak duygusuz bir şarkı söylemeye karşılık gelir. İşçiler bu kişiye karşı olumsuz tavırları, onun için bir şey ifade etmez. O, toplumda bu üretim sürecine yabancılaşmıştır.²³⁶ Ekonomi ve emek arasındaki ilişkiyi anlamayan işçiler kendilerine yabancılaşarak üretim sürecinin birer parçası olmuşlardır.

Biçimlendirilmiş *Die Glückliche Hand* dramasında işçiler, kaygıyla örtüşen gerçekçi eylemde bulunurlar. Hayal dünyası ve gerçekliğin sahnelenmesi arasındaki ekspresyonist çatışmanın baskın olduğunun uyandırılması varlığın kaygısıdır. İnsanların emek ilişkilerindeki kaotik yönleri içeren bu yapıt, entelektüel doğruluğu korur. Fakat

²³⁵ Adorno ve Horkheimer, **2014**, s. 229-230.

²³⁶ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006. s. 38.

kaosun gerçekliği bütün gerçekliğe karşılık gelmez. Kaosta formun yasası, toplumun değiş tokuş yapmasına göre tespit edilir. Kurbanların dünyaya ilişkin düşüncelerinde dünyayı kaosla özdeşleştirirler. Fakat dünya, kendinde kaotik değildir. Buna göre bireylerin ezilerek baskı altına alınması dünyanın bir ilkesi olduğu sanılır. Schönberg'in dramasındaki bu durum, metinde söylenilen sözlerin müzikte dışavurumu olarak kendisini açığa vurur.²³⁷

Schönberg'in aksine günün ihtiyaçlarını geçmiş biçimlerle düzenleyerek geriye yönelen bir besteci olan Stravinsky, sanat eserinin rasyonel düzenlenmesi fikrine karşı bir anlayışı savunur. Bu durum teknik bir gerileme olarak da ifade edilebilir. Müzik yapan, aynı yasaya materyalin tüm yapısını tabi kıldığı yapıcı bir süreci gerçekleştirmek yerine ayrılmış müzikal alan içerisinde hareket etmesi mantığa daha uygundur. Yıkılmış bir gelenek daima müziğe çok dışsal değildir. Önemli deneyimler gelenekte tortulaştığı gibi onlara da bir fonksiyon yükler. Bu fonksiyon ise düzene aittir. Ayrıca bu fonksiyon, özgürlükte müziği düzenlemeyi amaç edindiği otonom estetik öznelik tarafından devralınır. Müziğin düzenlemesi, gelişen teknik ilkeyle otonom öznelik elde eder. Gelişme on sekizinci yüzyılda sonatın bir parçasıydı. Müzikte kurulan temalar, dinamizm ve öznel aydınlanmayla biçimlendi. Gelişme varyasyonun hatırlatıcısı olarak da ifade edilebilir. Beethoven'dan önce müzikte varyasyon teknik sürecin arasında sayıldı. Daha sonra varyasyon gelişmeyle birleştirilerek evrensel, somut ve şematik olmayan ilişkilere hizmet etmiştir. Schönberg ise varyasyonu model olarak ifade etmiştir. Bu modelde, bütünün özdeş olduğu kabul edilir. Fakat özdeşin anlamı özdeş olmayan olarak yansıtılır.²³⁸

Schönberg'in müziği, klasik burjuva müziğinin mirasında hak iddia eder. Yeni müziğin öznesi, geç burjuva döneminin izole edilmiş öznesi, kurtarılan ve gerçek olan tortulaşmış bir ifade de anlatılır. Bu gerçek öznelik, Schönberg'in estetik nesnelleştirmesinin yasasıyla sağlanır. O armoninin kendi ilkesi olarak çoksesliliği ortaya çıkarmıştır.²³⁹ Schönberg bu yaklaşımıyla on iki ton müziğini bulmuştur.

²³⁷ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 39.

²³⁸ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 45-46.

²³⁹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 48.

Schönberg'in on iki ton tekniği onun geç döneminde ortaya çıkar. Bu teknikte müzik yapısının statik-dinamik bir yapıya dönüştürülmesi fikri gerçekleştirilir. Düzenleme dinamiğinin aracı olan varyasyon hükmünün kaldırıldığı bir sonuç gibidir. Varyasyon süreci yeni müzikte önceden biçimlendirilmişliğe ve materyale indirgenmiştir. Schönberg geç dönem eserlerindeki özel ilişkiden bunu kasteder. Bu teknikte müzik, bir resim yapılmasından daha fazla bir şey olarak palet üzerindeki renklerin değerlendirilmesine benzetilir.²⁴⁰ Palet üzerindeki renkler karıştırılarak farklı renkler ve renk tonları elde edilebildiği gibi on iki ton tekniği kompozisyonuyla da bestelerde aralıkların türevlerinde olasılıklar ortaya çıkmaktadır. Adorno on iki ton tekniğini şu şekilde ifade etmiştir:

...Schönberg'in birbirleriyle ilişkili 12 ses dizisiyle oluşturduğu temaların aralık yapısı ve aralık ilişkilerinin kurallarının önceden saptanmış olması; verili aralıkların çevrilmeleri, yeni aralıkların oluşturmaları, çevrilmiş aralıkların "ses yükseklikleri"nin sondan başa okunması; yengeçlerin duyurulması yine yeni strüktürlerin ortaya çıkmasıyla, sürekli değişime uğrayan dizge oluşturulmuştur. Ve tema, bu aralıkların karşılıklı ilişkileri içinde devinir. Özellikle ritmik devinimler; seslerin uzayıp kısılması, seslerin kümelenmesi grift hale gelmeleri ve kontrpuan teknikleri de temanın gelişiminde önemli bir rol oynar. Dizinin, "ses yükseklikleri"nin ilişkilerine ve değişimlerine göre önceden düzenlenmesiyle, 12 ses dizisi, eserin temel yapısını oluşturur. Ve bu yapısal temel ve verili kurallardan ötürü, daha önce yapılmış olan tüm dizisel çalışmalarını Schönberg'in, 12 ses dizisi yapıtlarıyla aşmıştır.²⁴¹

Schönberg yeni müzikte, yöntem şekli ve evrensel birliğin ilkesini ortaya çıkarmıştır. Onun eserleri, müzik dili nominalizmini kanıt olarak göstermiştir. Bu ise çokseslilik ve armoni arasında açıkça görülür. Çokseslilik, kurtarılmış özgür müziğin kuruluşu tekkeslilik ise armoni geleneğinin düzenlenmesi olarak ifade edilebilir. Teksesli dönemde düzenleme armoni geleneğiyle başarı elde etti. Fakat bu anlayış daha sonra uygulanmaz. Schönberg en sonunda, kurtarılmış özgür ve heteronom olmayan çoksesliliğin ilkesini öne sürmüştür. Bu ilkede tek ve özgün akor kendi çoksesliliğinde anlaşılır. Bu anlam ise disonansdır.²⁴² Birden fazla akor uyumsuzdur. Bu akorlar birbirlerinden farklılaştırılmış kendi tonlarından oluşur. Ayrıca, bu tonlar çok sesli olduğu gibi özgün bir ton niteliğine sahiptirler. Disonans tonalite içindeki mantıksal bağlantıları

²⁴⁰ Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 50.

²⁴¹ Pamir, **2000**, s. 349-350.

²⁴² Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 48.

yıkar. Fakat bu disonansın irrasyonel olduğu anlamına gelmez. Disonans konsonansdan daha rasyoneldir. Ayrıca, disonans uyumsuz aralıklara dayanan besteyle ilişkili olmasının yanında tortulaşmış ifadenin taşıyıcısıdır. Bu yüzden objektif eserin teknik bir organonudur.²⁴³ Diğer yandan tek sesliliğin savunucusu ise Stravinsky'dir. Stravinsky, müzikte tek sesliliğin çokseslilikten daha iyi olarak anlatmak istediği şeyi anlatabileceğini ilerini sürer. Ayrıca Stravinsky'nin tek sesliliği savunmasıyla da konformist bir sanat anlayışına sahip olduğunun göstergesidir. Onun neo-klasik müziği devrimci bir yapıya sahip değildir. Bu müzik, çatışmaların olduğu şok dalgalarını dışa vursa da bu unsurlar düzen için gerekli olan araçlardır.

Schönberg metot için, anlaşılabilir totalite garantisini ertelemiştir. Onun on iki ton tekniğindeki üstünlüğü hemen hemen doğrudan algılanabilen bir müzik meydana getirmekten uzaktır. Fakat kompozisyona ait süreçte düzenlenen ve sistemleştirilen biçim kavranabilir. On iki ton tekniği bir modeldir. Bu model içerisinde onu statik yapan unsurlar reddedilir. Bu sistem içerisinde üretilen dürtü sakat olur. Fakat bu sistemde müziğin düzenlenmesinde dizge türevlerinin fazla olması müziğin metotla özdeşliğinin vuku bulduğu bir durum haline getirmez.²⁴⁴

On iki ton sistemi oluşturulurken bestecinin temeline dayandırdığı anlaşılabilirlik, Schönberg tarafından bütünlüğü sağlamanın en önemli ögesidir. Diğer bir deyişle on iki ton dizgesinde bütünlük, anlaşılabilirliği sağlamaktadır. Bu yüzden on iki ton müzik sistemindeki diziliş ve onun türevlerinden doğan eserler, bir bütünlük içerisinde müziği oluşturabilir ve beraberinde anlatmak istenilen şeyi bütünün her bir parçasında dışa vurarak anlaşılabilirliği de getirebilir.²⁴⁵

Adorno, Schönberg'in on iki ton müziğinde anlaşılabilirlik olarak tabir ettiği şey, yaratılan müziğin icrasından sonra dinleyici tarafından anlaşılıp anlaşılamadığıdır. Adorno'ya göre müzik gerçekliği olumsuzlamalıdır. Bu yüzden Adorno, tonal sistemde yazılmış olan müzikle karşılaştırıldığında Schönberg'in atonal düzende oluşturduğu

²⁴³ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 49.

²⁴⁴ Adorno, Theodor, W., **Prisms**, çev. Shierry Weber Nicholsen ve Samuel Weber, Mit Press, Cambridge 1997, s.165.

²⁴⁵ Yılma Sakalar, G., "20. YY 'da Gelenekselden Kopuş: V. Kandinsky ve T. W. Adorno Üzerinden Schönberg'in "On İki Ton" Müziği", Turkish Journal of Arts and Social Sciences, 2016/2 (2), s. 25-32.

müziğin anlaşılabilirliğinin zorluğuna dikkat çekmektedir. Çünkü bu müziğin getirmiş olduğu kurallar ve dizgelerin türevleri anlaşılabilirliği zorlaştırabilmektedir.²⁴⁶

Schönberg'in on iki ton kompozisyonuna göre bütün kompozisyonun her bir tonu diziyle belirlenir. Bundan dolayı serbest nota yoktur. Bu tam olarak aynı düzende bütün parça boyunca kullanılan dizi anlamına gelir. Schönberg radikal olarak kompozisyona klasik biçimde olanı entegre etmiştir. Ayrıca o, dört dönüşümde diziyi kullanmıştır. Bu dört modla kromatik ölçünün on iki başlangıç notasının perdeleri değiştirilebilir. Ayrıca, kompozisyon dizisi kırk farklı modda dizilebilir. Bağımsız diziler ise temel diziyle ilişkili olsa da belirli tonların simetrik gruplandırılmasıyla türevleri elde edilebilir.²⁴⁷ On iki ton müziğinde diziden doğan biçimlemeler şunlardır:

- 1) Belirli bir düzen içinde sıralanmış olan dizi, bir kez baştan sona dinletilir. Hiçbir ses bir defadan fazla tekrar edilmez. 2) Dizi sondan başa çalınır. (Yengeç), 3) Dizideki tüm aralıklar, tersine çevrilir. (Çevrilme ya da ayna) 4) Çevrilmekle yeni bir düzen kazanmış olan bu aralıklar da, sondan başa okunur. (Çevrilmenin, 'Aynanın' Yengeci) ²⁴⁸

On iki ton müziğindeki bu dört biçimle tekniğin getirmiş olduğu sınırlandırmalar matematiksel olarak hafife alınır. Bununla birlikte on iki ton tekniğinin klasikleşmesine karşı özgünlüğünü koruması kendisinin değişen gelişimine bağlıdır.

Adorno'ya göre müzik ürünlerinde doğanın egemen bir sistemi vuku bulur. Bu burjuvazi çağının ıllkeliğinden kaynaklanan bir isteğe, müziğin çözümlenmesi ve kavranmasına cevaptır. Müzik materyalinin bilinçli kullanılması hem doğanın sınırlandırmasından hem de insanın amaçlarına doğanın egemenliğinden kurtuluşu sağlar.²⁴⁹ Kültür endüstrisinde egemen sistemin doğaya ve insanlara hükmetme amacına karşı yeni müzik, şok dalgalarıyla tepki verir. Bu sistemin yaymak istediği stile karşı müzik, kendi alanına geri çekilerek özerkliğini koruyabilmiştir. Fakat yeni müziğin stilinde herhangi bir gelişme olmaksızın tekrarlanması kendi anlamına ters düşen bir durumu meydana getirmiştir.

Schönberg müzikte tortulaşmış bir ifadeye uygun anlamı kökünden sökmüştür. Ona göre, müzikal anlamın nasıl düzenlenebileceğinden ziyade, müzik biçiminin nasıl

²⁴⁶ Yılma Sakalar, G., 2016, s. 25-32.

²⁴⁷ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 51.

²⁴⁸ Pamir, 2000, s.348.

²⁴⁹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 52-53.

anlamli olabilecegi üzerinde durulmalidir.²⁵⁰ Schönberg bu sorunu cevaplama girişiminde bulunur. Onun müziğinde anlam önemli öğelerin birisini temsil eder. Anlamda sözlerin anlatım gücünün belirleyiciliğinin yanında müziğin biçimi de göz ardı edilemez. Çünkü müzik biçiminin özerkliğini kaybetmesinde ortaya çıkan eserler bağımlı olduğu sistemin izlerini taşıyacaktır. Bu sistemle oluşturan kültür endüstrisi ise kendi stiliyle pazarlanabilir meta ürünlerinin üretimini sağlayacaktır. Müzik, tarihsel diyalektiğin esirliğine girer. Bu ise on iki ton tekniğinin kaderidir. Yeni müziği sistem hükmü altına alır. Özne rasyonel sistemin çökmesi için rasyonel sistemden yararlanarak müziğe hükmeder.²⁵¹

Schönberg on iki ton kompozisyonunda anlam, kavram ya da duygu kümesinin içerik ve sürekliliğinin bütünlüğünü amaçlamıştır. On iki ton bir bütünü temsil eder. Bu bütün, bir özden ya da öz on iki tondan var edilebilir. Bu anlayışta özün, sürekli olarak on iki tonla bağıntısını devam ettirmesi önemlidir. Müziğin dokusu on iki tonla bütüne varmayı amaçlar. Bu bütün içerisinde bir tümevarımı içerir. Müziğin her bir ögesi, ritim ve çeşitli dokular, özü vurgulayan bir biçimde düzenlenir. Ayrıca bu düzenlemede sözcüklerin de önemli bir yeri vardır. Müzikte doğru sözcük ve gramerin kullanılması biçim ve içeriğin bütünlüğünü sağlar.²⁵²

On iki ton müziğinin yapısında bütün tekrarların yetersizliği, on iki ton formunun zorluğunu gösterir. Estetik bütünlüğün dışavurumcu eleştirisinin ötesinde başlıca biçimlerin yeniden kurulması şüpheli olduğu kadar yabancılaşmanın devam ettiği toplumun entegrasyonudur. On iki ton tekniğinde buna ilişkin olarak antagonizmaları içerisinde barındırır. Antagonizmalar toplumda modern sanat tarafından temsil edilir. Bu yeniden yapılandırmada enstrümantal müziğin sonat, rondo gibi başlıca formlardan yararlanır.²⁵³

On iki ton tekniği varyasyonların diyalektik ilkesinden ortaya çıkar. Varyasyonlar toplam olurken, müzikal aşkınlık ortadan kaldırılır. Her müzik fenomeni dizinin permütasyonu olarak belirtilmesinden farksızdır.²⁵⁴ Bu tekniğin varyasyonlarıyla,

²⁵⁰ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 54.

²⁵¹ A.g.e.

²⁵² Pamir, **2000**, s.351.

²⁵³ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 75.

²⁵⁴ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 80.

dayatılan ilkelerin sınırlandırmalarını aşmayı hedefler. Müziğin girişimde bulunduğu sınırlı özgürlük yeniden değerlendirilir. Müzik, tarihin meşruluğunu kabul eder ve bu yüzden tarih bu yaklaşımı yıkmak ister. Tarihin bu tavrı, müzikte ortadan kaybolmak üzere olan yaklaşımın devam etmesini sağlar. Sanata karşı bu yaklaşım yanlıştır. Sanatın hakikati, temel olan bir ilkeye itaatin olumsuzlanmasıdır. Sanat kitle üretimi kategorilerinde oluşturulması boyunca ideolojiye hizmet eder. Fakat en son ürünler ideolojiden çok bütün baskının imgesini tasavvur eder. Gerçekliğin görüntüsünün uzlaştırılamamasından sanat gerçeklikle ölçülemez olur. Bu yüzden, bu gerçeklik içerisindeki yargı eleştirilir. Teknik yöntem, kitle reproduksiyon yönteminden daha ileridir. Buna göre, yeni müzik baskı uygulayan toplumdan daha ileridir. Kitle reproduksiyonu ve üretim, endüstriyel şemayı modern olana uygun hale getirir. Fakat bu modernlikte ürünlerle temas halinde değildir. Bu açıdan dinleyiciler propaganda ve psikolojinin yöntemiyle idare edilirler.²⁵⁵

Schönberg'in müziğinin odak noktası, sanat eserinin bilgiyle bir noktada birleşmesidir. Örtük sanat eserleri bilginin bir eylemi değildir. Bu daha ziyade, sanat eserinin bilgi üzerindeki etkisidir. Sanat eserleri sezginin nesnesi yapılır ve her çatlak gizlenir. Bu yüzden geleneksel sanat eserlerinde düşünme feragat edilen bir öğeydi. Kant'ın söylediği gibi, kavramsız görüler kördür. Bu ilkede, özne ve nesne arasındaki çatlağın üstesinden gelinebilmesi için sanatın sezilebilen olması gerekir. Sezilebilirlik sanatın görünüşünün kendisidir. Yeni müzik sahip olduğu yapıyla gerçekliğe antagonizmi çeker.²⁵⁶

Bilme eyleminde sanatın gerçekleştirdiği, çelişkilerin uzlaşma olasılıklarını belirterek eleştirdiği formdur. Dolayısıyla form duraksamaya varan bilgi hareketinin bir ögesi olur. Olasılıklar katılaştığı için sanat daima çelişkilerin gerçekliğini tekrarlamıştır. Fakat sanat, bilgi olarak radikal olur. Bu ise yeni sanatın eşiğidir. Bu sanat, artık bir çözümüne izin verilmeyen çelişkileri kavrar. Tamamlanmamış sanat eseri özgürlüğüne kavuşturulmuş radikal ve eleştirel bir içeriktir.²⁵⁷

²⁵⁵ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 87-88.

²⁵⁶ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 96.

²⁵⁷ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 97.

Müziğin son aşamasında toplumsal pozisyonunda bir değişim gösterir. Müzik artık ruhsal bir iç olgunun ifadesinden çok gerçeklik ilişkilerinin ifadesidir. Geleneksel müziğin, toplumsal dayanağından ayrılan teknik ve görevleri otonomdu. Fakat bu müzikten toplumsal gelişme basit bir şekilde çıkarılmadı. Müzik anlaşılır toplumsal içeriğin eksikliğinin yanında formun saf kurallarıyla da donatılmıştır. Müzik toplumsal gelişmelerin ötesinde ontolojik kendinde varlık olarak iddia ettiği kadar ideolojidir. Bu Beethoven'ın müziğinde görülebilir. Burjuva sınıfının bir ürünü olarak varolan müzikte, katı yapı bütün toplumu içerir ve üründe dışa vurulur. Bu anlayış, geleneksel ve kurtarılmış müzikte görülür. Feodalizm, kent burjuvasıyla müziği serbest bırakırken, proletaryanın, bütün toplumun baskısının bir nesnesi olarak kendi müzikal öznesini oluşturması yasaklanmıştır. Yeni müzikteki bu politik tutumların sanat eserlerinde izleri görülür. Radikal yeni müzikte, olumsuz alımlamada, toplumsal içeriğin değişmesi, müzikal taraflılığın bir türünde çaba harcanmaz. Daha ziyade bu, yasaklanmış olanı aşma, müziğin kendi estetik otonomisiyle gerçekleşir.²⁵⁸ Yeni müzik, gerçekliğin saptırıldığı armoninin aldaticılığını terk etmesiyle istemsiz olarak toplumsal bir duruş üstlenir. Radikal modern müziğin bu yaklaşımıyla artık kendisi bir ideoloji olmaktan çıkar. Bundan dolayı, müzik temel toplumsal dönüşümle birleşir.²⁵⁹ Toplumun heteronomisine tepki gösteren sanat eserleri, bu durum içerisinde gerginleşir. Gerginleşen sanat anlamsız dünyayı aydınlatmayı amaçlar. Yeni müzik bu amaç için kendisini feda eder. Bu neticede boş konser salonlarına çalınır. Yeni müzik, unutulmuşluğa doğru ilerlese de doğru bilgi onun içerisinde.²⁶⁰

Schönberg'in müziği Adorno'nun eleştirel felsefe anlayışıyla uyumludur. Schönberg sanatın konformizme gerileyişinde özgün bir yaklaşım içerisinde olmasıyla eleştireliliğini korur. Schönberg eserlerinin özgünlüğüyle yeni bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış toplumsal olarak bastırılan şeylerin dışa vurulmasına olanak sağlar. Fakat müzik toplumsal karşıtlıkları dışa vurmaktan daha fazlasını yapamaz. Müzik insanların düzenli birlikler haline getirilmesinin toplum içinde çözülmesi gerektiğini ne kadar iyi dışa vurursa o kadar görevini iyi bir şekilde yerine getirmiş olur. Schönberg'in bu anlayışı, gerçekliği olumsuzlayan sanat anlayışını savunan Adorno'yla yakın bir çizgidedir. Bu

²⁵⁸ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 99-100.

²⁵⁹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 101.

²⁶⁰ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 102.

sanat anlayışında müzikte süs değil doğruluk ön planda olmalıdır. Bu müzik gerçekliği olumsuzlayarak doğru bilgiye ulaşmayı amaç edinir. Müzik doğru olma duruşuyla kültür endüstrisinin etkisiyle benimsettirilen algılama biçimine tepkisini ortaya koyar. Schönberg müzikte dışavurumcu akım içerisinde stil olarak yalnızlık yaklaşımını ortaya koymuştur. Schönberg müzikal biçimin nasıl düzenleneceğinden çok müziğin nasıl mesaj verebileceği üzerinde durarak müzikal özerkliğe önem vermiştir.

2.5. Igor Stravinsky'de Restorasyon

Yeni Müziğin Felsefesi'nde bir diğer model olan Stravinsky, günün moda ihtiyaçlarını geçmiş tekniklerle bağ kurarak eserlerini vermiştir. Adorno, Stravinsky'nin müzik anlayışını eleştirerek Schönberg'in müzik anlayışının anlaşılmasında önemli bir role sahip olmuştur. Stravinsky'nin sahilliği (otantisite) amaçlayan neo-klasik müziği konformist bir stile sahiptir. Bu anlayışla Stravinsky, Schönberg'in antitezidir. Stravinsky'nin eserleri negatif bir stili içermesinin yanında pozitif bir stilin izleri de görülür. Onun sanat yaklaşımı daha çok yapıcıdır. Bu yaklaşım içerisinde Stravinsky'nin müziğinde diyalektik unsurlar bulunsa da bunlar sonunda uyuma vararak özdeşliği sağlar.

Bir Stravinsky/Schönberg kutuplaşmasının doğmasında Adorno'nun önemli bir rolü vardır. Adorno'ya göre Stravinsky müziğinde bireyin topluluğa kurban edilmesini (*Bahar Ayini*'nin sonu), öznenin yabancılaşmasını, şizofrenik bir biçimde sistemle barıştığını ortaya koymuştur. Adorno *Bahar Ayini*'nde dur durak bilmeyen, düzensiz ritimlerinde makine fetişizmini ve bireyin makine çağının ritimlerine teslim olmasını saptamıştır. Stravinsky'nin savunduğu "Müzik hiçbir şey anlatmaz!" tezi Adorno'nun karşı çıktığı objektivist yapıyı ortaya koymuştur.²⁶¹

Adorno'yu, Stravinsky'nin müziğine olumsuz olarak yaklaşmasında etkili olan neden, sanatın ideolojiye gerileyişinde sistem ve kültür endüstrisinin getirdiği düzeneklere karşı konformist bir stil içerisinde olmasıdır. Stravinsky, sanatın kültür tarafından biçimlendirildiğini ileri sürer. Stravinsky, insanların soyutlanarak düzenli

²⁶¹ Ekici, Armağan, "*Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki*", *Sanat Dünyamız*, 2004/93, s.141-143.

birlikler haline getirmesinde konformist bir yaklaşım içerisindedir. Stravinsky, Schönberg'in süregiden dinamizmine karşı diyalektik bir stilinin sonunda özdeşliğe varan statikliği savunmuştur. Bu statiklik, kültür endüstrisinin süregiden tekrarlarla sanatçılara benimsettirdiği geleneğin devamını ve müziğin konformist biçimle oluşturmasıyla kültür endüstrisine hizmet etmesini sağlar.

Stravinsky, Adorno'nun Schönberg ile ilgili değerlendirmesinden sonra çalışmalarına yöneldiği bestecidir. Adorno'ya göre Stravinsky, yabancılaşmayı ve modern toplumun çelişkilerini görmezden gelir ve burjuva öncesi tonal biçimleri neo-klasik bir nesnelciliği temsil eder. Bu anlayışıyla Stravinsky, mevcut ihtiyaçlar için eski biçimlerden yararlanmışır. Adorno, Stravinsky'nin nesnelci anlayışını faşizmle ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Nesnelci kompozisyonun ilkeleriyle ilgili irrasyonellikler, müziğin içkin diyalektiğinden ziyade bestecinin beğenisinin belirleyici olması, faşist Führer'in keyfi kontrolünü ortaya koymuştur.²⁶²

Stravinsky'nin eserlerinin nitel özgünlüğünü savunarak aydınlanmanın diyalektiğine verdiği yanıt, rasyonelleşme sürecinin tersine yönelerek nicel farklara dönüşmeleriyle kaybolmuş eski türden niteliksel özgünlükleri savunma çabasıdır. Rasyonel güdümlü sanat teknikleri ve yeni anlayışları reddeden Stravinsky, sezgi ve ilkellikle yok olmuş sahici duygu ve içgörü çatışmalarını geri getirmeye çalışır.²⁶³ Bu anlayışıyla Stravinsky eserlerinde bireyselliği yok ederek kolektif bir konformizmi ortaya koyar.

Adorno, müzikteki sosyalist gerçekliğin, neo-klasik nesnelcilik kadar gerici olduğu ima etmiştir. Sosyal gerçekçilik gibi neo-klasik nesnelcilik de uyumlar oluşturmuştur. Neo-klasik nesnelciliğin oluşturduğu uyumlar, toplumsal çelişkilerin sürekliliğini görmezden gelmiştir. Bunun neticesinde, teknolojik rasyonelliğe bağlılıkla bilgilendirmekten çok eğlendirmeye hizmet eden faydacı bir müzik tarzı ortaya çıkmıştır.²⁶⁴

Stravinsky'nin tarihsel bağlantı noktası, müzikte bağlayıcı özelliklerin işlendiği biçime ilişkin yöntemin etkisi altındadır. Stravinsky, müziğin rasyonelleştirme sürecinin

²⁶² Jay, **2014**, s.293.

²⁶³ Boucher, **2013**, s.64.

²⁶⁴ Jay, **2014**, s. 294.

öznelleştirme süreciyle örtüşmesine eleştirilerde bulunur. Öznenin tam özgürlüğüne doğru müziğin ilerlemesi irrasyonel olanı kanıtlar. Bu ilerleme müzik dili ve mantığında çözümlenir. Stravinsky, müziğin sahilliğini yeniden inşa etmeyi amaçlar.²⁶⁵ Bu amaç doğrultusunda Stravinsky geçmiş dönemin biçimlerinden yararlanmıştır.

Stravinsky, biçime ilişkin bir modele sahiptir. O, modern klasiklerin bestecisi olarak ifade edilebilir. Stravinsky 1920'ye kadar süren Rus müziğinden yararlanmıştır. 1920'lerde ise neo-klasisizmi benimsemiştir. Adorno, Stravinsky'nin geçerlilik ve sahillik iddialarını eleştirir. Stravinsky müzikte modası geçmiş yaklaşımları öven bir tarzı benimsemesinden dolayı gerileme sürecine içerisine girer.²⁶⁶ Adorno ve Horkheimer Stravinsky'nin anlayışına dair şu saptamaları yaparlar:

Stravinsky'nin müziğinin içsel çatışmaları ele alışı, çağın toplumsal eğilimlerine doğrudan dokunan mevcut karakteristikleri zorlamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın uylasimsal müzik dilini dinamitleyen yeniye ait sayılırken, aynı zamanda başlangıçtaki stili biraz inatçı ve baskılayıcıdır. Akan giden ritimler ve iniş çıkışlı düzensiz dokunmalardan kurulu telkin gücü lehine, özel kımıltılar bastırılmaktadır. En ünlü ve ilk eserlerinden biri sayılabilecek "Sacre du Printemps" bütün içeriğini balenin konusuyla tanımlamakta; burada insan kurban etme töreni sahnelenmekte ve bir ölçüye kadar bu kendi sorunu haline getirilmektedir. Genç kızın kurban olmaya ve ölüme giden dansa dirençsizce anlayış göstermesi tarzıyla, Stravinsky'nin müziği özel momentine yönelimi yok etmektedir. Bu, kapsamlı bir bütünde pozitif sayılmaz; aksine tabu olarak açıklanır, iftiradır ve ondaki zayıflık da gülünçtür.²⁶⁷

Bu açıklamalardan hareketle, Stravinsky'nin müziği diyalektik bir biçime sahiptir. Onun müziğindeki çatışmalar geçicidir. Müzikte çatışmalar düzen için gerekli olan unsurlardır. Böyle bir düzen içerisinde duygular bastırılarak özneliliğin ortadan kaldırılması amaçlanır. Müzikte mutluluk, acı, hüzün, neşe gibi duyguların bastırılmasıyla dinleyiciler, müziğin kusursuzluğuna ulaşabilirler.

Stravinsky müzikte zorunlu konformite programını takip eder. Onun restorasyon girişimi ince bir anlayışı üstlenir. Bunun yanında O, objektivist bir anlayışa sahiptir.

²⁶⁵ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 105.

²⁶⁶ Adorno, **2011**, s.145-146.

²⁶⁷ Adorno ve Horkheimer, **2011**, s.127-128.

Müzikte öznenin bastırılmasıyla bireyin kaderi zincire vurulmuştur.²⁶⁸ Stravinsky bunu şu şekilde ifade eder:

Beğenin tam değerini ortaya çıkaran ve ona uygulama yoluyla değerini kanıtlama fırsatı veren, kültürdür. Sanatçıya bir kültür kabul ettirilmiştir, o da bunu başkalarına kabul ettirir. Gelenek böyle yerleşir.²⁶⁹

Stravinsky beğeniye karşı bir başkaldırıda bulunur. Onun konformizmi beğeniyle birleştirmesi ve objektif yaklaşımı geri teper. Ayrıca Stravinsky, müziğin yapısı olarak gelişimi reddeder.²⁷⁰ Adorno Stravinsky'nin bu yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

İnsanlığa ait izler, groteske'nin mayasındadır. Stravinsky'nin müziği, büyük ölçüde, adalet jestleriyle inceltilmiş duygusallaştırılmış şeylere karşı sergilenen, kâh yıkımın ve ironik efsunlu uylarımların kırıntılarından kâh arkaik veya çocuksu iç kımıldlarından oluşan bir gruba sokulabilir. "Volksgemeinschaft" [halk cemaati ç.n.] çağrışımlarını andıran bir tarzda gizemli bir geçişte, "negatif", yani yıkım ve çürümeyi yansıtan bu çok harika müzik, birdenbire pozitif olarak ortaya konulur. Stravinsky'nin daha sonraki eserleri, kolektif bağlar içeriyormuşçasına bir edadadır. Ancak bu bağlantılılıkla ilişkilendirilmiş müzik dili, özsel bir kolektif ile gitmez, tersine büyük oranda sentetik, öznel keyfiyetlerden kurulur.²⁷¹

Stravinsky müziğinde gerçekliği olumsuzlayan sanat anlayışını araç olarak kullanmıştır. Stravinsky'nin müziğindeki negatif görünüş yapıcı sanatın bir ögesidir. Böyle bir sanat anlayışının biçimlenmesinde kültürün etkisi söz konusudur. Stravinsky müziğinde geleneğe bağlı bir anlayış içerisindedir. Bu ise kültürün Stravinsky üzerindeki etkisini gösterir.

Stravinsky, bir yandan esas temaya ilişkin ilerlemede Viyana Klasisizmine bağlı kalırken öte yandan, onun senfonileri diyalektik bir karakteristiğe sahiptir.²⁷² Stravinsky, sadece barbarlıkla estetik bir ilişkide değil fakat aynı zamanda müzikte kültürün çağrıştırdığı şeyin askıya alınmasında karışıklığı da teşvik eder. Stravinsky gelişen burjuva öznesinin arkasında kalan müziğin yerini çizmiştir. Stravinsky zanaata bağlı sınırların aşılmasında tinselleştirmenin boş bir çaba olduğu anlayışında iş bölümünü

²⁶⁸ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 106.

²⁶⁹ Stravinsky, Igor, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık,(2. Baskı), İstanbul 2004, s. 45.

²⁷⁰ Adorno, **2011**, s. 164.

²⁷¹ Adorno ve Horkheimer, **2011**, s.128.

²⁷² Adorno, **2011**, s. 165-166.

takdir eder. Bu noktada, Stravinsky oyunda kültürün izlerinin olmasını önerir. Müzik bestelerinde kültürün izlerinin olması bestecinin sınırlandırılmasına neden olur.²⁷³ Kültür sanatçıları önceden biçimlendirerek eserlerin belirli kalıplar içerisinde olmasına yol açar. Bu durumda sistem ve kültür endüstrisine zarar verebilecek herhangi bir olayın önüne geçilmiş olur.

Stravinsky müziği, geç liberalizmden totaliterizme kadar akrabalığıyla kendisini ortaya çıkarmaktadır. Onun tinsel teknik öğeleri: insani olanın iflası, sadece merhametsiz bir boyun eğişe yol açan bir başkaldırı, körlük ve biat edilen bir düzenin kendi oynaklığı; bütün dinamiklerin zorla susturulması ve bağlanma isteğine bağlanmanın yüceltilmesi. Bunların hepsi sadece totaliter bir ideolojiyi onaylamaz, aynı zamanda daha fazlasını yaparak totaliter bir ideoloji gerçeklikle uyuşmaya girer.²⁷⁴

Stravinsky'nin 1911'de bestelediği ve Paris'te sahnelenen *Petrushka* (daha sonra piyano için üç bölüm) Rus ritimleriyle çarpıcı bir atmosfer yaratır. Bu yapıtta, aşk, kıskançlık, ölüm, ölümsüz ruh vb. yansıtılır. Eski Rus motiflerinden yararlanılarak hazırlanan bu yapıtta yer alan Rus dansları, yan yana modal melodik kısa çizgilerle örülmüştür ve sert bir ritmik yapılanmayı sergiler.²⁷⁵

Stravinsky'nin önemli eseri *Bahar Ayini*, *Petrushka* eserinin üzerinde çalışması sürecinde oluşturulmuştur. *Petrushka* ve *Bahar Ayini* arasındaki ortak nokta, kolektife feda edilmeyi benimsedikleri bir biçim olmalarıdır. *Bahar Ayini* doğrudan gerçekliği sunarken *Petrushka*'da dolayımılama söz konusudur.²⁷⁶ Stravinsky, *Bahar Ayini*'ne ilişkin devrimci bir eser olarak nitelendirilmesine karşı çıkması şu sanat anlayışından dolayıdır:

Aslında sanat tarihinde devrimci diye nitelenebilecek tek bir olgu bile bulmak güçtür. Sanat özü gereği yapıcıdır. Devrim dengenin sekteye uğramasını ima eder. Devrimden söz etmek geçici kaostan söz etmek demektir. Oysa sanat kaosun tersidir. Yaşayan eserlerini, bizzat kendi varoluşunu da tehdit altına sokmadan, kendini kaosa teslim edemez.²⁷⁷

²⁷³ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 108.

²⁷⁴ Adorno ve Horkheimer, **2011**, s.128.

²⁷⁵ Say, **2003**, s. 487.

²⁷⁶ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 111.

²⁷⁷ Stravinsky, **2004**, s. 17.

Stravinsky'nin bu ifadelerinden hareketle, sanatın devrimci bir biçiminin olmaması, kültür tarafından biçimlendirilmesinden kaynaklanır. Kültür, kitlenin yabancılaşmasının bir aracı haline gelmesiyle sanatın stiline kendi ideolojisini yansıtan bir tarzla sanatçılara etkisi söz konusudur. Kültür endüstrisinin stili, oluşturulan toplumsal sistem hiyerarşisine uyumun sağlanmasını amaçlar. Bu amaçla sanatın kendi alanına geri çekilerek gerçekliği dışa vurması engellenir. Kültür endüstrisinin stili, var olan gerçekliği sanat eserlerinde dışa vurulmasını amaçlayarak egemenliğini kuvvetlendirmeyi amaçlar. Bu çerçevede *Bahar Ayini*, değişen ritmiyle ve vurgularının kaydırılmasıyla kültür endüstrisinin stiline uyumunu gösterir.

Bahar Ayini'nin Paris'te 1913 yılında ilk sahnelenişi bir skandal yaratmış, salonda olaylar çıkmıştır. Bu yapıt, Stravinsky'nin yaratılışındaki barbarlığın dışa vurumunun sonucudur.²⁷⁸ *Bahar Ayini*'nin geçmiş biçim etkisi, dürtülerin feragat edildiği müzikal sansürden kaynaklanır. Sanatsal olarak, tekniğin yıkımı, düzensel yöntemin yoksullaşması, kompozisyonun gerilemesine sebep olduktan sonra gerileme üretilmiştir. Schönberg ekolü, ritim kavramına karşı çıkarken Stravinsky ritmi kısıtlar. Dolayısıyla ritmik eklemler zorla kabul ettirilmeye çabalanır. Stravinsky'nin müziğinde, sıkı sıkıya ölçünün korunmaması ve esnekliğin olmamasının yanında eserin iç düzensel yapısında tutarlı olarak birbirini takip eden ritmik ilişkiler de eksiktir.²⁷⁹ Stravinsky tekniğe ilişkin yaklaşımını şu şekilde ifade eder:

Etkinlik alanımı ne kadar sınırlarsam ve kendimi ne kadar çok engelle kuşatırsam, özgürlüğüm o kadar büyük ve anlamlı olacaktır. Sınırlamayı azaltan gücü de azaltır. İnsan kendini ne kadar kısıtlarsa, ruhuna pranga vuran zincirlerden de kendisini o kadar kurtarabilir.²⁸⁰

Bahar Ayini'nin olaylı temsilinden sonra Stravinsky tam anlamıyla sarsılmıştır: Stravinsky, daha sonra yazdığı yapıtlarında çekingen davranmıştır. 1923'te bitirdiği "solocular, koro, dört piyano ve vurmali çalgılar için" sahne müziği olan *Düğün*; kaçak bir askerle şeytanın çatışmasını öyküleyen "soloculardan oluşan oda orkestrası, anlatıcı

²⁷⁸ Say, 2003, s. 487.

²⁷⁹ Adorno, *Philosophy of New Music*, 2006, s. 116.

²⁸⁰ Stravinsky, 2004, s. 51.

ve dansçılar için” iki bölümlü bir bale olan *Askerin Öyküsü* (1918) ve oda müziği yapıtları, bestecinin öncü anlayışından geri adımlar attığını gösteren müziklerdir.²⁸¹

Stravinsky *Askerin Öyküsü*’nde, müziğin imgelerinde dünyasını yitirmiş bir adam vermiştir. Stravinsky ölüm maskesini takar yüzüne; müziği ise ruhaniliğin ölmekte olan düşüdür. *Oedipus Rex*’te ise yeni ton sert, emin ve incelmıştır. Çırpının ve karmaşanın, ama aynı zamanda insani huzursuzluğun bütün izleri silinmiştir. Stravinsky’de mekanik eğilimler *Oedipus Rex*’ten önce var idiyse ve *Concerto*’sunu ancak “bir dikiş makinesi koşar biçimde” aktığında doğru çalınmış buluyorsa, bu kusursuzluk bir kader oyununun kesinliğine adanmıştır. Müzik iki durumda da zorunluluğun taşıyıcı kayışını söyler, montaj tezgahının aksamadan çalışmasını kaderin ışıksız yürüyüşünü yüceltir. Böylece Kral Oidipus somuta vidalanmış bir müzikal kader-makinesi gibi çalınır. Bu müzikteki katılık dünyanın kapitalizmce dengelenmesine duyulan saygıdır. Bu müziğin nesnelliğinin kaynağı da budur. Ayrıca müziğin nesnelliği insani olan her şeye yabancılaşmadır; müzik yapmaya, dolayısıyla fabrikanın gerçek ve aman bilmez yabancılaşmasından, kaçınılmazlıktan vicdan huzuru yaratmaya çalışan estetik yabancılaşmadır.²⁸²

Stravinsky, bestecinin amaçlarının ortaya çıkmasını temsil eden her şeyi yasaklayarak objektif bir tutumu benimsemiştir. Onun müziği daha çok pozitif olarak, özgür olmayan ve sınırlamanın unsurlarını temsil eder.²⁸³ Bu anlayış, kültür endüstrisinin stiline ve müziğin anlatımına ilişkindir. Sanatçılara kültür tarafından konformist bir düzeni üretmeleri çerçevesinde izin verilir. Bu düzen içerisinde, araçsallaşmış akılla kâr güdüsünün sanatçılara benimsettirilmesi amaçlanır. Bu anlayışla müziğin anlatımındaki duygular tarihsel olaylar ve doğanın dışavurumu sınırlandırılır.

Stravinsky’nin neo-klasik tarzdaki yaratılarında kurbanın koreografi olarak tasarlanması müziğin yapılış biçimini şekillendirir. Bu koreografinin sahnelenmesinde kolektiften bireyselleştirilmiş olanın kökü kazınır. *Petrushka*’da bireyselleşmenin ögesi groteskin formunda görünür ve bu yüzden kınanır. *Bahar Ayini*’nde ise hakkında gülünecek hiçbir şey kalmaz. Stravinsky modernizm ve arkaiki aynı şeyin iki yüzü

²⁸¹ Say, 2003, s. 489.

²⁸² Bloch, Ernst, “Zamanın Yankısı Stravinski”, (çev. Mehmet H. Doğan), *Sanat Dünyamız*, 2004/93, s. 207-211.

²⁸³ Adorno, 2011, s. 154.

olduğunu açık olarak gösterememiştir. Groteskin tasfiyesiyle birlikte, *Petrushka* avangardın yanında konumlanır.²⁸⁴ Stravinsky neo-klasik anlayışına ilişkin şu ifadelerde bulunur:

Plastik sanatlardaki çok renklilik yöntemi çeşitliliğe, tek renklilik yöntemi birliğe tekabül eder. Kendi payıma, her zaman, benzerlikle ilerlemenin zıtlıklarla ilerlemekten genellikle daha doyurucu olduğunu düşünmüşümdür. Müzik, çeşitliliğin baştan çıkarıcılığına kapılmadığı ölçüde güç kazanır. Su götürür zenginliklerde kaybettiklerini geri alır.²⁸⁵

Müzik var olduğundan beri bir protestodur. Fakat mite ve kadere karşı etkisizdir. Adorno'ya göre, müzik için esas gereksinim özgürlüktür. Bu ise diyalektik bir yapının göstergesidir. Adorno, Stravinsky'nin yaklaşımında, müzikte özgürlüğün, objektifliğin baskısı altında bağlı kalmasını reddeder. Stravinsky'nin yazdığı şey, duyguların bastırıldığı bir müziktir.²⁸⁶ Stravinsky, duyguların izlerini ortadan kaldırdığı bir anlayışı müziğe uygular. Onun yaklaşımındaki nesnellik, sanatta insanın gücünün insan dışılığına dönüştürülebildiğinin kanıtını sunar. Ayrıca bu tavır, Stravinsky'nin sanatsal ilkesiyle özdeşir.²⁸⁷ Müzikte anlatım kendisinin içkin bir niteliği değildir. Müziğin oluşumları anlatımdan kaynaklanmaz. Buna göre, müzikte ifadesini bulan duygular, tarihsel olaylar, doğa gibi öğeler müziğin oluşumundan kaynaklanmazlar.²⁸⁸

Psikoanalitik teori “şahsiyetsizleştirme” olarak şizofreniyle benzerdir. Öznen müziğin yabancılaşması ve maddeye ilişkin algılamalarla ilintiliği hastalığa neden olur.²⁸⁹ Stravinsky zihinsel hastalığın görüş açısını oluşturur. O, müziğinde saplantılı nevrozları taklit eder. Hatta psikotik ilerleme olan şizofreninin izleri görülür. O, bu yaklaşımı sıkı bir biçimde sunar. Fakat bu, aldatıcı bir sistemin görünüşüdür. Öte yandan, otoriter tarzın üstesinden gelen ve bu sistem karşısındaki her şeye de izin verir. Bundan dolayı arkaik, modern olur. Stravinsky müziğinde, mücadelecı bir psikoza karşı şizofrenik modellerin kurduğu bir anlayışı savunur.²⁹⁰ Stravinsky *Askerin Öyküsü* yapıtını psikotik tavrın öğeleriyle biçimlendirir. Müzikte organik estetik birlik ayrıştırılır.

²⁸⁴ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 118.

²⁸⁵ Stravinsky, **2004**, s.30.

²⁸⁶ Adorno, **2011**, s. 151.

²⁸⁷ Adorno, **2011**, s. 149-150.

²⁸⁸ Pamir, **2000**, s.398.

²⁸⁹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 130.

²⁹⁰ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 126.

Şizofren birisinden bu izlenim verilir. Bu ise orkestrasyonla başarılı olan bir anlayıştır.²⁹¹ Ayrıca bu eser aldatıcı bir sistemin görünüşünde yaşam içerisindeki olayları doğrudan içerir. *Askerin Öyküsü* yaşam içerisindeki ilkel tepkileri, olayları ve algılama biçimlerini değiştirecek bir devrimci anlayıştan uzaktır.

Kültür endüstrisinin aldatıcı yapısı içerisinde bilinç şekleştirebilir. Bu durumda şekleştiretilen bilinç kültür endüstrisine karşı koymaz. Kültür endüstrisinin mekanize yapısı içerisinde düşünme enformasyona indirgenir. Bunun neticesinde bireyler mekanize yapıya tepkisizlik gösterirler. Bu durum onları akıl hastası insanlarla, şizoidlerle ilişkilendirilmesini olanaklı kılar.

Stravinsky’de kendine yabancılaşmanın, duyarsızlaşmanın, en belirgin ögesi olarak anlatımın reddi, şizofrenide karşılığını bulur. Şizofrenin bir türü olarak hebefrenide, hasta dış dünyaya karşı kayıtsızdır. Bu durumda anlatım, iletişimde etkisiz kaldığı için yasaklanmalıdır. Anlatımın olumsuzlanması, saf bir hümanizmin görülmesi değildir. Ayrıca, anlatımın olumsuzlanması bir toplumun yıkıcı ilkeyle donatılmasından dolayı, ifadenin toplumsal dayanağının olumsuzlanmasını hesaba katar. Stravinsky’de kasvetli kayıtsızlık biçiminde pasajlar vardır. Onun anlatımı olumsuzlaması gerileyici ve yanlış olur.²⁹² Stravinsky’nin yabancılaşma süreçleri şöyle özetlenebilir:

- 1) Ölçülerin, ölçü birimlerinin, cümlelerin, ölçü gruplarının ve yapıt bölümlerinin eski bir yapıttan kesilerek çıkarılması ya da içerilmesi, 2) Ritimlerde vurgulanan ya da ağırlık noktalarının tümüyle kaydırılması ve ölçü birimlerinin değişime uğraması, 3) Tek tek seslerin eklenmesi ya da çıkarılması 4) Armonik çizgilerin disonanslarla bozulması, armonide çeşitli derecelerin, kadans kalıbına uymadan karıştırılması ve armonik gelişimin çeşitli hızlar içinde geliştirilmesi, 5) Çalgılarında yabancılaşmaya birer araç olarak kullanılması ve geleneksele karşı işlevlerinin yeni olması, gelenekle bağlarının çözülmüş olması.²⁹³

Hebefrenik kayıtsızlık, Stravinsky’nin müziğinde pasiflikle bağıntılıdır. Onun ritmik tavrı, katatonik bir durumla ilişkilidir. Katatoni, motor sistemin özerkleşmesi, egonun çöküşüyle kelime ve hareketlerin sonsuz tekrarı olarak dışa vurumudur. Müziğin zenginleşmesi bedensel hareketin yanılsamasını meydana getirir. Bu hareket, aynı olanın

²⁹¹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 130.

²⁹² Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 131-132.

²⁹³ Pamir, **2000**, s. 391.

çeşitli tekrarlarından ibarettir. Buna göre, aynı ritmik modeller, aynı uyumlar ve aynı ezgi formları tekrarlanır.²⁹⁴ Dolayısıyla Stravinsky, Çok'un içinde Bir'e ulaşmayı hedefler. Stravinsky, bu amacını şu şekilde ifade eder:

Güçlü bir şekilde çatışan tonları yan yana getirerek ilerlersem, çabuk ve şiddetli bir duygu yaratabilirim. Tersine eğer birbirleriyle yakından ilgili renkleri bir araya getirmeyi becerbilirsem, amacıma daha dolaylı ama daha emin bir yoldan ulaşırım. Bu yöntemin ilkesi, birliğe yönelmemizi sağlayan bilinçaltı etkinliğini açığa vurmaktır; zira tutarlılığı ve onun sakin gücünü içgüdüsel bir biçimde, dağılmanın huzursuz güçlerine tercih ederiz. Yani farklılık dünyasına karşı düzen dünyasını tercih ederiz.²⁹⁵

Stravinsky'nin bu yöntemi, Schönberg'in müzik anlayışına karşı bir yaklaşım olmasıyla kültürün müziğe etkisinin bir göstergesi olur. Bu yaklaşımla Stravinsky, kültür endüstrisiyle konformist olmayan Schönberg'in on iki ton tekniğiyle bestelediği müziğinin boş salonlara çalınarak ekonomik ve kültürel alanlardan yoksun bırakılmasıyla karşı karşıya kaldığı tepkilere karşılık kendi çıkarı için mücadele etmeyi savunmuştur. Bu çıkar doğrultusunda da müzik, kültür endüstrisinin ideolojisiyle uygunluk göstererek, sisteminin sunduğu gerçekliği hakikat olarak sanat eserlerinde dışa vurur. Bu anlayış içerisinde müzik sözde bir gerçekliği sunarak hem meta olarak değer görürken hem de toplum tarafından alkışlanan bir müziği temsil eder.

Stravinsky'nin yaklaşımı müziğin gelişime yönelik değildir. Onun müzik anlayışı daha çok geleneğin etkisindedir. Stravinsky, gelenekle biçimlendirdiği neo-klasik müzikte müzik dışı öğelere yer vermemiştir. Buna göre, tarihsel olaylar, doğa ve duygular müzikte ifade edilmemelidir. Ayrıca Stravinsky'nin pasajları saf olarak birbirine benzerliğiyle anlaşılması zordur. Stravinsky müzikte dans gibi tekrarlanan, kelimesi kelimesine tekrarlara karşı çıkmıştır. O her parçada müziğin kurtarılmasını varsaysa da bilerek bir esareti kabullenmiş olur. O, zamana dayalı bir sanatın zamansız ürünlerinin krizi içerisine girer. Onun müzikte yaptığı şey, müziğe ilişkin müzik yazmasıdır.²⁹⁶

Stravinsky'nin sahilik ideali tüm büyük müziklere rehberlik eder. Bu tavırla sahilliğin elde edilmesi, onun taleplerine uyulmasına bağlıdır. Bu anlayışın benimsenmesi, nesnelcilik karşısında Schönberg'in üstünlüğünü gösterir. Schönberg

²⁹⁴ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s. 132.

²⁹⁵ Stravinsky, **2004**, s.52.

²⁹⁶ Adorno, **2011**, s. 153.

ekolü adıcılık gerçeğine uyar. O, müziksel malzemenin sınırlarının serbest bırakılmasını ve doğanın müziksel hakimiyetini onaylar. Ayrıca Schönberg, sahillik illüzyonunu reddeder. Çünkü bu, liberal düzende bireyselleşmeyi amaçlayan bilince uyum sağlamaz.²⁹⁷

Stravinsky'nin sahillik idealinde sanat yapıtının doğruluğundan hareket edilir. Bu anlayışa göre, tutarlı ve sezgisel sanat görüşünün yanında nesnellığe varma amaçlanır. Fakat bu, nesnellikte mutlak otonominin heteronom geçişiyle maddesel düzeyde kendine yabancılaşmanın çözümsüzlüğünü ortaya çıkarır. Bu anlayışın aydınlanmasının bedeli de bireyin entegrasyonu olur.²⁹⁸

Sahillik ideali toplumsal olarak gerekli olan yanılısamadır. Güç üzerine kurulu bir toplumda sanatın bu ideali olmadan var olamaz. Fakat bu ise güce dayanmayan bir toplum yönetimini gerektirir. Stravinsky'nin arkaizme dönüşü, sahillikte dolaylı bir ilişkinin göstergesidir. Stravinsky bir mitoloji oluşturduğunda aynı zamanda mitosun olumsuzlamasını da gösterir. Mitosu yalanlarken, sahil bir mitosla bağlantıyı gerçekleştirir.²⁹⁹ Stravinsky'nin sahillik ideali kendi müziğindeki diyalektiği açığa vurur. Fakat müzikte sahillik anlayışı içerisinde gerçekleşen kaos geçicidir. Bu kaos sonunda kültür endüstrisinin ideolojisiyle konformizme ulaşmaktadır. Bu ideoloji, kendisinden önceki bir ideolojiyi yıkıcı olarak eleştirirken kendi gerçekliğini hakikat olarak kültür endüstrisinin ideolojisiyle topluma yerleştirir.

Müzik, toplumun kusur ve çelişkilerini kabataslak tarif ederken aynı zamanda, bu toplumdan ayrılır. Toplum kendi içerisindeki bu durumları içerisine daha fazla çekemez. Toplumsal süreçte müziğin rolü, belirlenen meta değerinden kaynaklanır. Bu çerçevede müzik, kültür endüstrisinin stilinde genelin ideasıyla uzlaştırılması amaçlanır. Müzik daha çok soyut birlik baskısına uyum gösterir.³⁰⁰ Bu baskı içerisinde Stravinsky'nin neo-klasik müziği, disonanslarla geçici bir çatışmayı yapısında bulundursa da sonunda konsonanslarla uzlaşma varan bir dizgeyi oluşturur.

²⁹⁷ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s.155

²⁹⁸ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s.156

²⁹⁹ Adorno, **Philosophy of New Music**, 2006, s.158.

³⁰⁰ Adorno, Theodor, W., **Essays on Music**, çev. Richard Leppert, Susan H. Gillespie, (1. Baskı), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California 2002, s.391.

Müzik, insandan yabancılaştırılarak rasyonelleştirme ve nesnelleştirmeyi içeren bir duruma getirilir. Bu durumda müzik, toplumsal sorumluluktan ve anlaşılması zor bir alandan uzaklaştırılarak olgulara ilişkin içerik ortadan kaldırılmıştır. Bu, müziğin toplumsal pozisyonunda asıl olguların gizlenmesi amacıyla içerisinde bulunduğu aldatma durumudur. Bu aynı zamanda, insandan şeyleştirme ve yabancılaştırmanın, tekel kapitalizminin müzik üzerindeki sonucudur. Müzik bu süreç içerisinde toplumsal sürecin bilgisinin eksikliğiyle eleştirilir.³⁰¹

Arnold Schönberg ve ekolü modern müzikle dinleyicilere ciddi bir şok sunarlar. Bu müzik, tarihsel olarak üretilen disonansı, yani toplumsal antinomileri, temsil eder. Diğer müzik tipi ise bireysellik ve kendi izolasyonu olarak yabancılaşma gerçeğini içeren müziktir. Bu müzikte, geçmişin biçimsel formlarına başvurulur. Objektivist olan, var olamayan nesnel bir toplumu anımsatır. Kapitalist endüstrinin üst düzeyde olduğu uluslarda neo-klasisizm nesnelciliğin önemli bir bileşenidir. Bu müzik yaklaşımının temsilcisi olan Stravinsky dinleyiciye diyalektik bir müzik portresi çizer.³⁰² Fakat bu diyalektik Schönberg'in konformist olmayan müziğinin antitezi olarak, uyumda özdeşliğe varır. Onun müziğindeki çatışan unsurlar geçicidir. Bu çatışmalar sonunda düzene vararak kültür endüstrisinin ideolojisini müziğin yapısında sergiler.

Schönberg müziğinde toplumsal yapı açısından, bütün psikolojik referansları ortadan kaldırmıştır. Onun bu yaklaşımı, burjuva bireyselliliğinin diyalektik bir biçimi olarak görünür. O, özel burjuva bireyinin anlamlı müziğini reddederek kendi müzik anlayışını yerine koyar. Bu müzik, çağın müzikal niteliğini geride bırakır. Schönberg'in sunduğu müzik bu nedenle mevcut toplumsal yapıyla uyumlu değildir. Yeni müziğin on iki ses sistemi, stilde var olan gerçekliğe karşı kendi alanından hareket etmesiyle hakikati dışı vurur. Schönberg'in müziği, rasyonel bir biçim olarak ifade edilebilir.³⁰³

Stravinsky'nin müzik anlayışı, Schönberg'in yaklaşımının bir antitezidir. Stravinsky'nin objektivist müziği, toplumsal olarak daha şeffaftır. Müziksel düzenlemelerle müzik dışı öğeler daha açık olarak anlatılabilir. Bu müzikte tarihsel olaylar, doğa ve duyguların müziksel düzende düzenlenmesiyle şeffaf olarak anlatılabilir.

³⁰¹ Adorno, **2002**, s.392.

³⁰² Adorno, **2002**, s.396.

³⁰³ Adorno, **2002**, s.397-398.

Objektivist müzik girişiminde, müziğin yabancılaşmasının düzeltilmesi gerekir. Müzikal olarak yabancılaşmanın içkin düzeltilmesi geriye doğru burjuva öncesi müzikal formlara gerilemedir.³⁰⁴

Yüksek endüstriyel ekonominin örgütlenmesinde objektivist müzik uyumlu bir biçim olarak görünür. Stravinsky'nin müzikal organizma üzerindeki egemenliği faşizmde seçkin sınıfın liderliğinde görülür.³⁰⁵ Stravinsky, objektivist müzik anlayışıyla faşistler tarafından yıkıcılıkla olumsuz olarak eleştirilse de onun müziği faşistlikle nitelendirilebilecek bir müzik anlayışına sahiptir. Bu yapısıyla müzik, var olan gerçeklikle uyum göstermesinin ötesine gitmeyecektir.

Stravinsky'nin objektivist üslubuyla faşizmin ilişkili olduğu ileri sürülebilir. 1930'ların Alman toplumuyla bu müziğin uyumu, objektivist müziğin kendi içkin sorunlarını doğru değerlendirememesindendir. Bu ilişkinin etmenlerini sadece müziğin içyapısında değil müzik-dışı öğelerde de aranması gerekir. Stravinsky toplumsal yaşam dönemini, yeni görünen bir biçimle yansıtılabileceğini ileri sürer.³⁰⁶

Stravinsky toplumsal antinomileri müziğin içerisindeki antinomilere dönüştürür. O bu antinomileri objektif müzik dili ve avangart bir ironiyle çözümleme girişiminde bulunur. Fakat bu çözümleme yetersiz kalacaktır. Bu nedenle Stravinsky müzikal anlayışında şizofrenin sınırlarına dayanan bir yıkıma ve umut kırıklığına yer vermiştir. Stravinsky objektivist müzik anlayışını *Askerin Öyküsü*'nde gözler önüne sermiştir.³⁰⁷

Müziğin toplumdan yabancılaşması, müzikal üretimin antinomilerinde toplumsal bir gerçek olarak somuttur. Müzikal reproduksiyon bu ilişkiye aracılık eder. Reproduksiyon, sadece yabancılaşmış müziği içerişiyile, kültür endüstrisinin dayattığı stille topluma ulaşmaktan uzak kalacaktır. Müziğin yeniden üretimi, gelişimsel bir çeşitlilik içermez. Bu anlayışla birlikte müzik yapıtı, tekrar tekrar icra edilen bir ürün olur. Bu müzik, daha çok toplumsal şartlardaki değişime, müziğin toplumsal şartlardaki durumuna ve onların tarihsel değişimiyle ilişkilidir. Müzik eserlerindeki bu değişimler reproduksiyonda tasvir edilir. Bu değişimler, radikal yabancılaşmanın altında

³⁰⁴ Adorno, **2002**, s.403.

³⁰⁵ Adorno, **2002**, s.404.

³⁰⁶ Oskay, **1982**, s. 98-99

³⁰⁷ Oskay, **1982**, s.99.

gerçekleşir.³⁰⁸ Bu ise yabancılaşmanın ve toplumsal çelişkilerin göz ardı edildiği bir müziğin ortaya çıkmasına neden olur.

Stravinsky'nin sahici neo-klasik müziği konformist bir stile sahiptir. Bu müzik sanatın ideolojiye gerileyişinde sistem ve kültür endüstrinin düzeneklerine katkı sağlar. Stravinsky yabancılaşmayı görmezden gelerek neo-klasik bir nesnelciliği ortaya koyar. Stravinsky bu yaklaşımıyla Adorno'nun eleştirel felsefe anlayışına verdiği cevap, rasyonelleştirme sürecinin aksine eski türden özgünlükleri savunmasıdır. Stravinsky rasyonel güdümlü sanat tekniklerini reddederek sahici duyguyu geri getirmeyi amaçlar. Stravinsky bu amaç doğrultusunda neo-klasik uyumlar getirerek kültüre bağlılığını ortaya koyar. Bu anlayış içerisinde müzik doğru bilgiyi dışa vurmaktan uzak olup eğlendirmeye yönelik bir müziği ortaya çıkarır. Bu müzik anlayışının ortaya çıkmasında kültürün etkisi söz konusudur. Kültür sanatçılara benimsettirilmiştir ve sanatçılar da kültürü başkalarına kabul ettirerek geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlar. Bu anlayışıyla Stravinsky, *Petrushka* ve *Bahar Ayini* eserlerinde devrimci diye nitelendirilebilecek bir müzik anlayışından uzaktır. Buna göre sanatı devrimci diye nitelendirmek zordur. Sanat bu niteliğin tam tersidir. Bu anlayışıyla Stravinsky yabancılaşma ve anlatımın reddi psikotik bozukluklarda karşılığını bulur. Bu yaklaşımla müzikte aynı ritmik model, ritim ve uyumlar tekrarlanır. Bu müzik toplumdan yabancılaşmasıyla kültür endüstrisinin dayattığı gerçekliği eleştirel olarak dışa vurmaktan uzak kalır.

³⁰⁸ Adorno, 2002, s.412.

SONUÇ

Yeni Müziğin Felsefesi’nin incelenmesi Adorno’nun eleştirel felsefe anlayışına katkı sağlar. Adorno’nun aydınlanma ve kültür endüstrisi eleştirisi, Horkheimer’in geleneksel felsefeyi eleştiren eleştirel teori anlayışına yakın bir çizgidedir. Adorno eleştirel anlayışını yeni müzikte de sürdürmektedir. Yeni müzik kendi yapısında özgünlüğü korumasıyla kültür endüstrisindeki konformizme ters düşer.

Adorno’nun *Yeni Müziğin Felsefesi*’ni *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nin ek bir arasözü olarak ifade etmesinin nedeni, yeni müziğin, kültür endüstrisinin merkezinde bütün düşüncelerin biçimlendirmesine karşı, gerçekliği kendi yapısında ifade edilebilmesidir. Adorno bu anlayışını yeni müziğin modellerinden gerçekliği olumsuzlayan Schönberg’in kompozisyon yaklaşımında bulmaktadır. Çünkü bu yaklaşım, kültür endüstrisinin sanatı biçimlendirmesinden uzak bir biçime sahiptir. Adorno, bu kompozisyon yaklaşımının tam tersini ise Stravinsky’nin anlayışında bulur. Adorno, Stravinsky’nin anlayışını, geçmiş müzik biçimlerinden yararlanması ve kültür endüstrisiyle uyumlu olduğundan restorasyon olarak nitelendirir. Adorno’nun aydınlanma anlayışı, *Yeni Müziğin Felsefesi*’ndeki benimsediği yaklaşımı biçimlendirmiştir. Bu yaklaşımda diyalektiğin müzikteki yansımasına ulaşılır. Onun aydınlanmaya ilişkin çalışmalarındaki eleştirileri, yeni müzikte karşılığını bulmaktadır. Buna ilişkin olarak, Schönberg ve Stravinsky’nin modelleri takım kümelerinin birer temsilidir. Adorno bu modellerden Stravinsky’nin kültür endüstrisinin konformizmini taşıdığını savunmuştur. Diğer model olan Schönberg ise müziğin kendi yapısı içerisinde diyalektiğin bulunduğunu dile getirerek bu müziğin kültür endüstrisinin dayattığı konformiteden uzak oluşunu kendi felsefe anlayışına paralellikinden dolayı savunmuştur.

Kültür endüstrisi araçsal aklı kullanarak özgün bir yaklaşım içerisinde olan sanatı biçimlendirmeye çalışır. Buna karşı Schönberg ilerleme olarak nitelendirilen özgün bir anlayış içerisindedir. Bu anlayış insanların düzenli birlikler haline getirilmesine karşı bir tepkidir. Bu duruma karşı Stravinsky ise konformizme direnmekten uzak bir anlayışla geleneğin yerleştirilmesine katkı sağlar.

Gerçekliği olumsuzlayan sanat, kültür endüstrisi tarafından baskı altına alınmıştır. Bu baskı altında sanat kültür endüstrisinin birer ürününe dönüşür. Bu konu, yeni müzikte Schönberg ve Stravinsky’nin anlayışlarıyla eleştirilir. Bu modellerden Stravinsky’nin

besteleri kültür endüstrisinin birer ürünü olarak konformist düşüncüyü barındırır. Stravinsky'nin kompozisyonları kültür endüstrisiyle uyum içerisinde. Kültür endüstrisinin getirdiği soyutlamalar tıpkı bir işçinin kendisine yabancılaşması gibi, Stravinsky'nin anti-psikolojik bir biçimde bütün soğukluğuyla bestelerinde yer bulur. Adorno'nun bu modele karşı eleştirel yaklaşımı, eleştirel toplumsal anlayışına paralellliğini gösterir.

Aydınlanmanın etkisiyle insanların düzenli birlikler haline getirilişi kültür endüstrisiyle de yakından ilişkilidir. Kültür endüstrisi yapısı içerisinde toplum bozuk bir düzene ve yapıya sahiptir. Kültür endüstrisi sistemin bir parçası olup düzenleme ideolojisini gerçekleştirir. Bu ideolojide tüketim ürünlerinin üretimi ve tüketim planlamaları yapılır. Kültür endüstrisinin bu ideolojisiyle yönetim altına alınmış kitleler, sistemin bir mekanizması olarak işlev görürler.

Adorno, yeni müzikte Schönberg'in müziğini, çağı aşan bir kompozisyon anlayışına sahip olmasıyla ilerici müzik olarak nitelendirir. Yeni müzik, sistem ve kültür endüstrisinin düzeneklerine karşı özgün bir anlayış içerisindedir. Tam da bu nedenden dolayı Adorno, yeni müziğe olumlu olarak yaklaşmıştır. Sanatta aktüel dünyanın olumsuzlanması anlayışını benimseyen Adorno, Schönberg'de bunun örneğini bulmuştur. Schönberg'in müziğinin devrimsel olması, bu olumsuzlama anlayışından dolaydır.

Schönberg'in kompozisyonu yabancılaşmaya karşı yıkıcı bir etki yaratmıştır. Yeni müziğin negatif görünüşü, kültür endüstrisine ters düşmüştür. Bu modellerden Schönberg'in anlayışı, özdeşsizliğin temsili olarak kültür endüstrisinin ideolojisine ters düşen bir stile sahiptir. Diğer model Stravinsky'nin yaklaşımı ise özdeşsizliğin antitezidir. Stravinsky, kültürün sanatçılara dikte ettirildiğini ileri sürmüştür. Bu nedenle de Stravinsky, müziğin konformist bir stilde olması gerektiğini ileri sürmüştür. O, müzikte geçici çatışmayı benimser. Bu yaklaşımla, Stravinsky'nin müziğinde devrimci olmaktan çok uzlaşım esastır. Fakat Schönberg'de, süregiden çatışmalar uzlaşımın son bulan bir sonuca varmaz. Bu anlayışla Schönberg kompozisyonlarında, tekniğin getirdiği kurallarla dikte edilmek istenen şeye karşı çeşitliliği savunmuştur.

Stravinsky'nin müzik anlayışında diyalektik bir anlayış hakimdir. Stravinsky'nin diyalektik portresinde, Aydınlanmanın etkisiyle insanların soyutlayarak düzenli birlikler

haline getirilişini, psikotik bozukluklarda dışa vurur. Bu psikotik bozukluklarla ben işlevini yitirir. Bu durum, hebefreniyi, sürekli tekrar eden davranış kalıplarını ortaya çıkarır. Sistem ve kültür endüstrisinin bireyleri yabancılaştırmasıyla, montaj bandında sürekli olarak aynı davranışları gerçekleştirmeleri gibi bir durum müzik stiline karşılığını bulur. İşte tam da bu nedenle Adorno bu anlayışa karşı çıkar.

Schönberg'in kompozisyonundaki olumsuzlamalar, on iki ton tekniğinde statikliğin reddedilmesiyle kültür endüstrisinin dayatmalarına karşı koymaktadır. Bu müzik kompozisyonu kültür endüstrisinin statik reproduksiyonlarından ayrılır. Ayrıca, Schönberg'in bu kompozisyon anlayışı müzik üzerinde kurulan rasyonel bir egemenliğin de göstergesidir. Schönberg'in on iki ton kompozisyonu, tıpkı paletteki renklerin aktarılmasındaki sınırsız olasılıkların olması gibi on iki notadan hangi dizinin oluşturulacağına da tükenmez olasılıkların olmasıyla ilerleme olarak nitelendirilmiştir. Adorno, Schönberg'in kompozisyon anlayışına, bireyin hapsedilmişliğini olumsuzlaması ve kendi felsefesine paralel bulmasından ötürü önem vermiştir.

Schönberg, on iki ton kompozisyonuyla gerçekliği olumsuzlayan bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışla Schönberg, sistem ve kültür endüstrisi düzeneklerine karşı özgün bir tavır içerisindedir. Schönberg'in felsefesi on iki ton kompozisyonunun sürekli değişen dizgesi ve tekniğe bağlı kalmamasıyla da Adorno'nun aydınlanma ve kültür endüstrisindeki eleştirel anlayışıyla paraleldir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor, W., (2013), **Aesthetic Theory**, çev. Robert Hullot Kentor, (1. Baskı), Bloomsbury Academic, London, New York.
- Adorno, Theodor, W., (2012), **Ahlak Felsefesinin Sorunları**, çev. Tuncay Birkan, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., M., Horkheimer, (2014), **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, (1. Baskı), Kabalcı Yayıncılık, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (1991), **The Culture Industry**, ed. J. M. Bernstein, (1. Baskı), Routledge, London, New York.
- Adorno, Theodor, W., (2002), **Essays on Music**, çev. Richard Leppert, Susan H. Gillespie, University of California Press, (1. Baskı), Berkeley, Los Angeles, California.
- Adorno, Theodor, W., (2012), **Edebiyat Yazıları**, çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, (3. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (1990), **Eleştiri-Toplum Üstüne Yazılar**, çev. M.Yılmaz Öner, (1. Baskı), Belge Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., vd., (2006), **Estetik ve Politika**, çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (2006), **History and Freedom**, ed. Rolf Tiedemann çev. Rodney Livingstone, (1. Baskı), Polity Press, Cambridge.
- Adorno, Theodor, W., (2000), **Introduction to Sociology**, çev. Edmund Jephcott, (1. Baskı), Stanford University Press, Stanford, California.
- Adorno, Theodor W., (1976), **Introduction to the Sociology of Music**, çev. E. B. Ashton, Seabury Press, New York, s. 70-71'den aktaran, Oskay, Ünsal, (1982), **Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, (1. baskı), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul.

- Adorno, Theodor, W., (2014), **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**, ev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, (9. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (2009), **Minima Moralia**, ev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, (6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (2009), **Night Music**, ev. Wieland Hoban, (1. Baskı), Seagull Books, Calcutta.
- Adorno, Theodor W., (2016), **Negatif Diyalektik**, ev. şeyda ztrk, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor W., **On the Social Situation of Music**, *Telos*, 1978/35, s.130'dan aktaran, Jay, M., (2001), **Adorno**, ev. nsal Oskay, (1. Baskı), Der Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (2011), **Otoritaryen Kişilik üstüne**, ev. Doğan şahiner, Say Yayınları, (1. Baskı), İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (2006), **Philosophy of New Music**, ev. Robert Hullot-Kentor, (1. Baskı), the University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Adorno, Theodor, W., (1997), **Prisms**, ev. Shierry Weber Nicholzen ve Samuel Weber, Mit Press, Cambridge.
- Adorno, Theodor W., (2011), **Quasi Una Fantasia**, ev. Rodney Livingstone, (3. Baskı), Verso, Brooklyn.
- Adorno, Theodor, W., (2015), **Sahicilik Jargonu**, ev. şeyda ztrk, (2. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, Theodor, W., (1999), **Sound Figures**, ev. Rodney Livingstone, Stanford University Press, Stanford.
- Adorno, Theodor, W., M. Horkheimer, (2011), **Sosyolojik Açılımlar**, ev. M. Sezai Durgun, Adnan Gümüş, (1. Baskı), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- Adorno, Theodor W., (1932), **Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik**, *ZfS* 1, 105, Slater, Phil, (1998), **Frankfurt Okulu**, ev. Ahmet zden, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Boucher, Geoff, (2013), **Yeni Bir Bakışla Adorno**, çev. Yetkin Başkavak, (1. Baskı), Kolektif Kitap, İstanbul.
- Cevizci, Ahmet, (2003), **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, (2. Baskı), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Everdell, William R., (2007), **İlk Modernler / Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller**, çev. Hülya Kocaoluk, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Holloway, J., vd. (2013), **Olumsuzluk ve Devrim: Adorno ve Politik Eylemcilik**, çev. Kutlu Tunca, (1. Baskı), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Horkheimer, Max, (2005), **Akıl Tutulması**, çev. Orhan Koçak, (6. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Horkheimer, Max, (2005), **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, çev. Mustafa Tüzel, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jay, Martin, **Adorno**, (2001), çev. Ünsal Oskay, (1. Baskı), Der Yayınevi, İstanbul.
- Jay, Martin, (2014), **Diyaletik İmgelem-Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları**, çev. Sevgi Doğan, (1. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kant, Immanuel, (2014), **Seçilmiş Yazılar**, çev. Nejat Bozkurt, (4.baskı), Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Kejanlıoğlu, D. Beybin (Ed.), (2011), **Zamanın Tozu: Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri**, (1. Baskı), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Kızılçelik, Sezgin, (2008), **Frankfurt Okulu**, (2. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.
- Marx, Karl, (2011), **Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi 1. Cilt**, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, (1. Baskı), Yordam Kitap, İstanbul.
- Pamir, Leyla, (2000), **Müzikte Geniş Soluklar**, (3. Baskı), Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Oskay, Ünsal, (1982), **Müzik ve Yabancılaşma, Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma**, (1. Baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Say, Ahmet, (2002), **Müzik Sözlüğü**, (1. Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

- Say, Ahmet, (2003), **Müzik Tarihi**, (5. Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Schoenberg, Arnold, (1983), **Theory of Harmony**, çev. Roy E. Carter, (1. Baskı), University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- Schoenberg, Arnold, (1950), **Style and Idea**, çev. Dika Newlin, Philosophical Library, New York.
- Slater, Phil, **Frankfurt Okulu**, (1998), çev. Ahmet Özden, (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Soykan, Ömer Naci, (2000), **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, (2. Baskı), Bulut Yayınları, İstanbul.
- Stravinsky, Igor, (2004). **Altı Derste Müziğin Poetikası**, çev. Cem Taylan, (2. Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Witkin, Robert, W., (1999), **Adorno on Music**, (2. Baskı), Routledge, London New York.
- Yibing, Zhang, (2012), **Adorno'nun Negatif Diyalektiği ve Zizek'in Lacanvari İmkansız Devrimi**, çev. Aylin Muhaddisoğlu, (1. Baskı), Kalkedon Yayın Evi, İstanbul.

Makaleler

- Adorno, Theodor W., **Müzik ve Dil**, (çev. Bülent O. Doğan), *Cogito*, 2003/36, s. 320-324.
- Bloch, Ernst, **“Zamanın Yankısı Stravinski”**, (çev. Mehmet H. Doğan), *Sanat Dünyamız*, 2004/93, s. 207-211.
- Boran, İlke, **“Türkiye’de 12 Ton”**, *Sanat Dünyamız*, 2004/93 s.166-183.
- Dellaloğlu, Besim F., **“Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”**, *Cogito*, 2003/36, s. 13-36.
- Ekici, Armağan, **“Schönberg ve Stravinski: Kirpi ve Tilki”**, *Sanat Dünyamız*, 2004/93, s.141-143.

Habermas, Jürgen, “Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve **Theodor Adorno**”, (çev. Bülent O. Doğan), *Cogito*, 2003/36, s. 85-107.

Kayıkçı, Murat, “**Adorno’nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine**” *Üniversite ve Toplum*, 2007/7, (2), <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=311> 08.03.2017.

Lyotard, Jean-François, “**Şeytan Adorno**”, (çev. Orçun Türkay), *Cogito*, 2003/36, s. 110-123.

Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, “**Adorno’nun Sosyo-Politik Eleştirel Toplum Kuramı Çerçevesinde On İki Ton Müziği ve Yabancılaşma**”, *Müzik ve Politika Konferansı*, İstanbul, 16 Şubat 2005.

Yılma Sakalar, G., “**20. YY ’da Gelenekselden Kopuş: V. Kandinsky ve T. W. Adorno Üzerinden Schönberg’in “On İki Ton” Müziği**”, *Turkish Journal of Arts and Social Sciences*, 2016/2 (2), s. 25-32.

Zeytinoğlu, Emre, “**Theodor Adorno’nun Sanat Tanımı ve Protesto**”, *Cogito*, 2003/36, s. 244-254.