



Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi
Bursa Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of
Philosophy

Araştırma Makalesi | Research Article
Kayı, 23 (1), 191-224.

Makale Geliş | Received: 13.11.2023
Makale Kabul | Accepted: 18.02.2024
Yayın Tarihi | Publication Date: 20.03.2024
DOI: 10.20981/kaygi.1389925

Fatma ERKEK

Dr. Öğr. Üyesi | Assist. Prof. Dr.
Çankırı Karatekin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü, Çankırı, TR
Çankırı Karatekin University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Philosophy, Çankırı, TR
ORCID: 0000-0001-7309-5694
fatoserkek@gmail.com

Bir Direniş Biçimi Olarak Sanat: Adorno'da Sanatın Toplum ve Politikayla İlişkisi*

Öz: Adorno'ya göre modern kapitalist dünyada kültür endüstrileşmiştir ve sanat eserleri meta haline gelmiştir. Kültür endüstrisi insanları tahakküm altına alarak seçimlerine ve eylemlerine yön verir. Bu endüstri düşünmeyi ve eleştirel bakışı ortadan kaldırarak var olan düzeni olumlar ve bu düzenin varlığını sürdürmesine katkı sağlar. Nitekim, kültürün endüstrileştiği modern kapitalist toplumda sanat özgürleşmeye imkân tanımaktansa bir tahakküm alanına dönüşmüştür. Adorno, sanatın özerk olması gerektiğini vurgulayarak onun "toplumun toplumsal antitezi" olduğunu söyler. Ona göre özerk sanat toplumla bağdaşmaz. Sanat, Ortodoks Marksistlerin savunduğu gibi mevcut toplumu yansıtarak ya da politik sorunları temsil ederek politik olamaz. Adorno'ya göre belli bir sınıfın amaçlarına hizmet eden, bu doğrultuda mesaj veren ve propaganda amacı güden sanatın politikliğinden de bahsedilemez. Onun için, sanat insanların yabancılaştığı ve bir yanılsama içinde yaşadığı modern kapitalist topluma karşı bir direniş aracıdır. Çünkü özerk sanat, insanları düşünmeye, eleştirmeye yönlendirerek mevcut toplumu olumsuzlar ve alternatif bir topluma işaret eder. Ayrıca bu sanat insanların politik tutumlarını değiştirmeyi amaçlamasa da bunu gerçekleştirir.

Anahtar Kelimeler: Adorno, Özerk Sanat, Angaje Sanat, Kültür Endüstrisi, Politika, Toplum, Negatif Diyalektik

* Makaleyi okuyup önerilerde bulunan Dr. Yasin Karaman'a, Dr. Ahmet Kadir Uslu'ya ve hakemlere teşekkür ederim.

Art as a Form of Resistance: The Relationship of Art with Society and Politics in Adorno

Abstract: According to Adorno, in the modern capitalist world, culture has become industrialized and works of art have become commodities. The culture industry dominates people and directs their choices and actions. This industry affirms the existing order by eliminating thinking and critical perspective and contributes to the maintenance of this order. As a result, in modern capitalist society where culture is industrialized, art has become a field of domination rather than an opportunity for emancipation. Adorno emphasizes that art should be autonomous and says that it is "the social antithesis of society". For him, autonomous art is incompatible with society. Art cannot be political by reflecting existing society or representing political problems, as orthodox Marxists claim. According to Adorno, art that serves the purposes of a certain class, gives messages to people in this direction and aims for propaganda cannot be considered political. For him, art is a means of resistance against modern capitalist society in which people are alienated and live in an illusion. Because autonomous art directs people to think and criticize, negates the existing society and points to an alternative society. Moreover, although this art does not aim to change people's political attitudes, it does so.

Keywords: Adorno, Autonomous Art, Committed Art, Culture Industry, Politics, Society, Negative Dialectic

Giriş

Yirminci yüzyılın önde gelen düşünürlerinden biri olan Theodor W. Adorno, sanatla, özellikle de müzikle doğrudan ilgilenmiş, sanat ve estetik üzerine önemli birçok çalışma kaleme almıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısı, kitleleri politik açıdan etkilemek ve onları belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmek amacıyla sanata yoğun bir şekilde başvurulduğu bir dönem olmuştur (Erkek 2019: 100). Bu durum ise sanatın amacının, onun toplum ve politikayla ilişkisinin sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Adorno da pek çok çağdaşı gibi sanatın, toplum ve politika ilişkisini sorgulamıştır ve bu konuda yapılan tartışmalara katılmıştır.

Adorno, sanatın toplum ve politika ile ilişkisi konusunda Ortodoks Marksistlerin, Brecht'in, Sartre'ın ve Benjamin'in düşüncelerini eleştirmiştir. Onun bu konuda en çok polemige girdiği düşünürlerden biri yakın dostu Walter Benjamin'dir. Sanat konusunda Marksizmden ve Bertolt Brecht'in epik tiyatro görüşünden etkilenen Benjamin faşizme ve kapitalizme politik sanat ile, daha doğrusu politize edilmiş sanat ile karşı durulabileceğini iddia etmiş ve özerk sanatın ise bunu yapamayacağını ileri sürmüştür. Benjamin, sanat eserlerinin teknik aracılığıyla yeniden üretilmesinin onların auralarının kaybolmasına yol açtığını, bu şekilde üretilen sanat eserlerinin, fotoğraf ve bilhassa film gibi

sanatların, radyonun politik anlamda ilerici olduğunu ve kitlelerin özgürleşmesine imkân sağladığını savunmuştur. Ancak Benjamin'in aksine Adorno, onların kitlelerin özgürleşmesine imkân tanımaktan daha çok kapitalizmin amaçlarına hizmet ettiğini ve kültür endüstrisinin yönetimi altında kaldığını öne sürmüştür. Ona göre müzik ya da film alanında üretilen sanat eserleri kültür endüstrisinden bağımsız olmayıp pazar için üretilen birer metadır. Fakat bu durum bütün sanat eserleri için tamamıyla geçerli değildir. Çünkü onların bir kısmı parçası oldukları sistemi aşma potansiyelini kendilerinde barındırırlar (Zuidervaart 1991: 29-31).

Adorno'nun sanat konusundaki düşüncelerine bakıldığında Marksist düşünce çizgisinde kalarak sanatın ekonomik temeli üzerine eğildiği görülür. Bununla beraber Adorno, modern sanat geleneğini takip ederek sanat eserlerinin özerk olması gerektiğini savunur ve sanat ile toplumu diyalektik bir ilişki içinde düşünür (Hohendahl 1981: 137) Benjamin ve Brecht'in düşüncelerine karşıt olarak özerk sanata – ki Adorno, modern kapitalist dünyada sanatın bütünüyle özerk olamayacağını bilmesine rağmen- büyük bir önem atfederek bu türden bir sanatın ilerici olduğunu belirtir ve özerk sanatın bu yanını görmeyen, teknik aracılığıyla üretilen sanata, radyoya büyük bir rol atfeden ve onların gerici yanını görmeyen Benjamin'in bu konudaki düşüncelerini eleştiriye tabi tutar (Zuidervaart 1991: 30-31). Adorno, Lukacs ve Sartre'in sanatın toplum ve politika ile olan ilişkisine dair öne sürdükleri düşüncelerini de eleştiriye tabi tutar. Ancak Adorno'nun sanat görüşü de kendi döneminde materyalist bir sanat kuramı olmadığı gerekçesiyle Alman solu tarafından benimsenmez ve eleştirilir. Alman solu "politik praksis" için daha çok Lukacs, Brecht ve Benjamin'in sanat ve estetik üzerine olan görüşlerine yönelir ve olumlar (Hohendahl 1981: 133-134). Fakat bu durum, Adorno'nun sanat kuramının bu düşünürlerin görüşleriyle mukayese edildiğinde devrimci bir potansiyele sahip olmadığını göstermez. Ona göre sanat, kapitalizmin tahakkümü altında olan, insanın yabancılaştığı ve bir yanılısama içinde yaşadığı, tikel olanın tümel karşısında yok sayıldığı modern topluma karşı bir direniş aracıdır. Bundan dolayı sanatın özgürleştirici ve kurtarıcı bir rolü vardır. Sanat, daha doğrusu özerk

sanat kapitalizmin yarattığı vahşetten ve tutsaklıktan insanlığı kurtaracak, özgürleşmeye olanak sağlayacak alanlardan biridir.

1. Aydınlanma ve Araçsal Akıl

Adorno ve Horkheimer'a göre aydınlanma düşüncesi bir özgürlük vaadi ile yola çıkmıştır. Onlar *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı ortak çalışmalarında Aydınlanmanın insanları "korkudan" uzaklaştırarak "efendi konumuna" getirme amacıyla olduğunu dile getirmişlerdir (Adorno ve Horkheimer 2010: 19). Aydınlanma her şeyden önce insan üzerindeki baskı ve denetimi kaldırarak insanı özgürlüğe ulaştırma amacındaydı. Ancak Adorno ve Horkheimer'a göre gerçek amacından sapmıştır. İnsanın kendisi üzerindeki denetimi kaldırarak, ona hükmeden bütün otoritelere karşı savaşmanın aracı olacak olan akıl, modern toplumda gelinen noktada bir denetim aracına dönüşmüştür. Adorno ve Horkheimer için, gerçek amacından sapan Aydınlanma yeni bir baskı durumuna yol açar: "insan rasyonel olarak düşünmeye ve davranmaya zorlanır. Aydınlanmanın bu dayatması, rasyonellik derecesinin evrensel olarak geçerli tek standart olmasını gerektirir. Her şey aletsel etkinlik ve denetlenebilirlik bakımından ele alınır ve tanımlanır" (Van Reijen 1999: 50). Nitekim, Aydınlanma akli kendini imha ederek insanlar ve yaşamları üzerinde bir tahakküm aracına dönüşmüştür.

Aydınlanma eleştirisinin aslında akıl eleştirisi olduğu söylenebilir. Adorno ve Horkheimer'a göre akıl zamanla araçsallaşmıştır. Bu nedenle onlar daha çok Aydınlanma ile birlikte ortaya çıkan, yirminci yüzyılda barbarlığa yol açan "araçsal akıl" eleştirirler. Çünkü her şeyden önce araçsal ve hesapçı olan bu akıl ekonomik bir sistemin hizmetinde olup ondan bağımsız değildir. Bu durumda onun tek bir işlevi olacaktır: "Akılcı hesaplama, her şeyi parasal değer ile gören bir ekonomik sistemin hizmetine verildiğinde, saymak ve değerlendirmek, insanlar da dahil her şeyi nesne olarak görmek zorundadır. Onları şeyleştirmiştir" (Boucher 2013: 13). Her şeyi şeyleştiren bu araçsal akıl, "dünyanın büyüünü" bozarak "insan doğası ve

doğa arasında doğal olmayan bir yaranın" oluşmasına neden olmuştur (Bernstein 2003: 201). Aydınlanma akli biçimsel bir akıldır ve nesnel içeriğinden soyutlanmış, bu şekilde araçsallaşmıştır. İnsanın doğaya hükmetmek ve evrensellik için ön plana çıkardığı akıl, insan yaşamı üzerinden bir denetim aracına dönüşmüştür. Bernstein, bu konuda şöyle der:

Aydınlanmış aklın bu geri dönüşe sebebiyet veren özelliği, akılsallığı ve kavrayışı, tikelin evrensel içinde kapsanmasıyla bir tutmasıdır. Bu kapsayıcı ya da araçsal akıl, şeylerin kendilerine özgü niteliklerini, onlara duyusal, toplumsal ve tarihsel biricikliğini veren özelliklerini göz ardı eder; öznenin amaçlarına ve hedeflerine, kendini korumaya odaklanır. Böylesi bir akılsallık, birbirine benzemeyen (eşit olmayan) şeylere benzer (eşit) muamelesi eder, nesnelere öznelere (düşünümsel olmayan dürtüleri) içinde eritir. (Bernstein 2009: 14).

Aydınlanmanın yarattığı ve Adorno için önemli olan sorunlardan bir diğeri ise her şeyin aynılaştırıldığı, biricikliğin göz ardı edildiği modern kapitalist toplumda tümünün tikel üzerinde tahakkümü ve yönlendirmesidir. Özgür bir birey ve toplum yaratmaktansa, yönetilen bir birey ve toplum yaratan Aydınlanma aklın gerçek amacını bir yana bırakarak insanları ve her şeyi araçsallaştırmıştır. Bu aklın araçsallaşmasının en önemli göstergelerinden biri de kültür alanıdır. Adorno için, kültür ve sanat artık bir özgürleşme alanı olmaktan daha çok bir tahakküm alanına dönüşmüştür. Oysa, kültür insanların kendilerini gerçekleştirdikleri, isteklerini dışa vurdukları ve tüm toplumsal tahakkümler karşısında eleştirel bir konuma sahip bir alan olmalıdır.

2. Kültür Endüstrisi

Adorno ile Horkheimer'ın kültüre ilişkin analizlerinin merkezinde yer alan kavramlardan biri "kültür endüstrisi" kavramıdır. Bu kavram ile başta Amerika ile Avrupa'da olmak üzere kültürel ürünlerin metalaştığına ve kültürün eğlence endüstrisinin parçası haline geldiğini anlatmaya çalışmışlardır ve kültürün kapitalist, sermayeci yönüne dikkat çekmek istemişlerdir. Adorno'ya göre insanlar, artık kendi ihtiyaçlarını kendileri belirlemiyor, bu endüstri onların ihtiyaçlarını kendisi belirlemektedir ve üretmektedir (Adorno 2009: 78). Adorno ve Horkheimer yaptıkları araştırmalar neticesinde toplumsal ve kültürel değerlerin giderek irrasyonelleşmekte olduğu ve kültür alanındaki tahakkümün toplumsal

tahakkümün son aşaması olduğu sonucuna varırlar. Bu nedenle mevcut kültür üzerine düşünmek ve onu eleştirmek kaçınılmaz hale gelmiştir.

Kültür endüstrisi sayesinde sanat ve kültür, sahte, aldatıcı ve manipüle edici bir yapıya bürünmüştür ve bir tüketim malı haline gelmiştir. Adorno'ya göre, artık gerçek bir kültür yerine şeyleşmiş bir kültür¹ üretilmektedir. Kültür endüstrisinin hâkim olduğu bir kültür dünyasında sanat eserinin değerini belirleyen tek şey, piyasadır veya onun ne kadar talep edildiği ya da tüketildiğidir. Bu nedenle Adorno kendi döneminde sanatın "sanat piyasaları"ndan bağımsız olmadığını söyler (Boucher 2013: 49). Bu endüstrinin ürettiği ürünlerin özerkliğinden hiçbir şekilde bahsedemeyiz. Dolayısıyla, kültür geçmişteki konumunu kaybetmiş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Kültür endüstrisi sadece sanat, sanatsal yaratım üzerinde etkide bulunmamış, aynı zamanda insanların estetik tercihleri üzerinde de etkide bulunmuştur. Başka bir deyişle, "kültür endüstrisi sadece sanatsal yaratım ile meta üretimi ve dolayısıyla sanat eseri ile meta arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakla kalmamış, aynı zamanda kitlelerin estetik tercihlerini ve hatta gündelik yaşamlarını sinsice manipüle etmiştir" (Songtao 2013: 351).

Adorno'ya göre, kültür eğlenceye indirgenmiş, bu şekilde ideolojik bir yapıya bürünmüştür ve kültür endüstrisi "modern kapitalist toplumun" totaliter yanlarının güçlenmesine katkı sağlamıştır (Lunn 2011: 235). Bu toplumun totaliter yanlarını besleyen kültür endüstrisinin hakimiyeti altında üretilen sanat, sürekli sahte ihtiyaçlar ile tatminler yaratarak insanları aldatmış ve iktidarın güçlenmesi, kendi ideolojisini benimsetmesi ve yayması için bir araç haline gelmiştir. Diğer bir deyişle bu endüstri "insanları dolaysız bir biçimde kandıran ama vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminlerin dağıtımını yapıyordu" (Lunn 2011: 236). Örneğin, yirminci yüzyılda kültür endüstrisinin yönlendirmesi altında olan müziğe

¹ Adorno, kültür endüstrisi eleştirisinde bulunurken, kendisi gibi Marx'ın meta fetişizmi kavramını kendisine temel alan Lukacs'ın şeyleştirme kuramından yola çıkar. Böylece Adorno, meta fetişizmi kavramının alanını genişleterek, onu kültür endüstrisi için, popüler kültür üretimi için kullanır. Buradan hareketle, öncelikle Adorno'nun "kültür endüstrisinin toplum-kuramsal eleştirisinin mihenk taşı, şeyleştirmenin eleştirisiydi" (Claussen 2012: 269) denebilir.

bakarsak, onun müzik piyasasının hizmetinde olduğunu, dolayısıyla onun amaçlarından bağımsız olarak üretilmediğini görebiliriz. Bu dönemde müzik sadece bir eğlence aracına indirgenmiş ve geçici bir haz için üretilmiştir. Dolayısıyla müzik piyasasının hizmetinde olan müzik toplumsal gerçeklikten bağımsız olma gücünü yitirmiş ve her gün biraz daha toplumla uyuşmaya başlamıştır. Dolayısıyla onun özerkliğinden söz edemeyiz.

Modern dünyada yalnızca kültür bir meta haline gelip şeyleşmemiştir, aynı zamanda onun “endüstrileşmesi, endüstri toplumunun içinde yer alan insan tekinin de bir endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi, yani şeyleşmesi sonucunu doğurur” (Dellaloğlu 2003: 25). İnsanın şeyleşmesi, onun özgünlüğünü ve özerkliğini yitirmesini de beraberinde getirir. İnsan aynı zamanda bu kültürün kendisi için belirlediği ihtiyaçları edindiği oranda toplum içinde var olabilmekte ve varlığını sürdürebilmektedir. Dolayısıyla kültür endüstrisi bireyin var olan “sisteme” yabancılaşmasına engel olur ve onu genele uyum sağlaması için yönlendirir (Dellaloğlu 2003: 25).

İnsanlar, kültürün bir endüstri haline geldiği bir toplumda özgür olduklarını düşünürler. Adorno'ya göre insanlar “görünüşte” özgürdürler, fakat gerçekte “toplumun ekonomik ve toplumsal aygıtlarının bir ürünü” olmaktan daha fazlası değillerdir (Adorno 2009: 92). Adorno için onların sahip olduğu bu özgürlük yanıltıcı, sahte bir özgürlüktür. Kültür endüstrisi aracılığıyla topluma tüketime dayalı bir yaşam biçimi dayatılmakta, daha önce de ifade edildiği gibi sürekli yanlış ve fazladan ihtiyaçlar yaratılmaktadır. Birey, gerçekte kendisinin olmayan bu ihtiyaçlar karşısında pasifleşmekte ve özgürlüğünü yitirmektedir. Başka bir deyişle Adorno için, kültür endüstrisi her şeyden önce bir eğlence ve haz kültürü yaratarak, bireyin gerçek arzu ve ihtiyaçlarını manipüle eder. Ayrıca yeni arzu ve ihtiyaçlar yaratarak onlar karşısında bireyi pasifleştirir. Kültür endüstrisi insana sanki özgürmüş, kendisi neyi tüketeceğini, nasıl bir yaşam biçimine sahip olabileceğini seçebileceğini, buna karar verebileceğini hissiyatını verir. Ne var ki gerçekte durum böyle değildir. O, kitlelerin aldatılmasını ve tahakkümün her yerde

gizlenmesini sağlar (Adorno 2009). Tahakküm, “öznenin sözde özerkliğinde, idealist mutlak özgürlük kavramında, arzu hakkının ortadan kaldırılmasında” (Spurk 2008: 57) gizlenir. Kültür endüstrisi insanın sahte, yanlış bir yaşam içinde yaşamasına hizmet eder. Sözgelimi, insanın boş vaktini nasıl değerlendirmesi gerektiği bile insanın kendi istenciyle belirlenen bir şey olmaktan çıkmıştır. Bütün boş zamanımızı nasıl değerlendireceğimiz önceden belirlenmiştir. İnsanın bir hobisinin olması gerektiği artık neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir (Spurk 2008: 201). Bu gereklilik sadece kar odaklı işleyen ekonomik sistem, toplumdaki tahakküm araçları, denetim mekanizmaları tarafından belirlenmiştir.

İnsan aklının sadece araçsal düşünmeye indirildiği, kültürün endüstrileştiği, ticarileştiği bir toplumda ekonomik çıkarlar, insani çıkarların önüne geçmiştir. Kültür endüstrisi denetiminde üretilen şeyler, kitlelere iletilerek herkesin aynılaşması sağlanmış ve bu kültürün tüketimi de olağanlaştırılmıştır. Bu nedenle, kültür halktan çıkan, ya da onu dikkate alan bir şey olmaktan çıkmış, tamamen bir endüstri ürünü haline gelerek halkın tükettiği bir metaya dönüşmüştür. Bu kültür karşısında, insan pasif bir konuma geçmiştir. Kültür endüstrisi aynı zamanda bireyin sisteme yabancılaşmasına engel olmuştur ve engel olmayı sürdürmektedir. Dolayısıyla insanın dünya ile barışık olmasını, onu olumlamasını sağlamaktadır. Adorno, bu dünyanın “kötü” bir yer olduğunu, bu nedenle insanların onu olumlamamaları ve “kendilerini bu dünyaya yabancı hissetmeleri” gerektiği görüşündedir (Keskin 2003: 56). Sonuç olarak Adorno'ya göre kültür endüstrisinin hakimiyeti altında olan kültür mevcut toplumu ve düzeni onaylar ve onun varlığını devam ettirmesine katkı sağlar.

O halde kültür endüstrisinin belirleniminde kültür her şeyi ve herkesi birbirine benzetmektedir. Var olan topluma ve dünyaya bakıldığında tikel olanın yok olduğu, tikel olanın tümel olan içinde eritildiği bir toplum ve dünya görülür. Kapitalist bir toplumda tikel olanın tümel olan karşısında varlığını sürdürmesi neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Çünkü Adorno'ya göre, “Kültür endüstrisi, kendi

tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genele karşı çıkan her tikel, ona uyum sağlamakla hayatta kalabilmektedir” (Dellaloğlu 2007: 125).

Eğlenmeyi, hazzı ve tüketimi ön plana çıkaran bu endüstrinin korkutucu yanlarından biri ise düşünmeyi ve eleştirel bakışı ortadan kaldırmasıdır. Bu durum, Adorno'ya göre, büyük bir tehlike yaratır.

Eğlenmek her zaman bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. Bunun temelinde yatan şey güçsüzlüktür. Gerçekten de bu bir kaçıştır, ama eğlencenin iddia ettiği gibi bayağı gerçeklikten değil, gerçekliğin insana bıraktığı direnişe ilişkin son düşünceden kaçıştır. Eğlencenin vaat ettiği özgürleşme, yadsıma gibi, düşünceden de kurtulmaktır (Adorno 2009: 78-79).

Her şeyin aynılaştığı bir toplumda düşünme de eleştirel gücünü yitirir. Kültürün endüstrileştiği bir toplumda, kültür insanları düşünmeye yöneltmez, onlara hazır düşünceler sunar. Gelinek noktada eleştirel düşünme gücünün yitirildiği, insanın kendi bireysel düşünme ve davranış biçimlerinden tamamen uzaklaştığı görülür. Herkes aynı şekilde düşünür ve davranır. Adorno, işte insanı aynılaştıran, insanı düşünmeye ve eleştirmeye yönlendirmeyen bu kültüre karşı çıkar. Ona göre “kültür ‘ancak örtük biçimde eleştirel olduğu zaman hakiki olur’, bu çerçevede eleştiri, kültürün aslî ve ayrılmaz bir parçasıdır.” (Bernstein 2009: 28).

Sanatı metaya dönüştüren kültür endüstrisi, sanat eserinin biricikliğini ve özerkliğini yitirmesine neden olmuştur. Artık biricik, tek olan sanat eserleri yerine birbirine benzeyen aynı eserler üretilmektedir. Sanat böyle bir toplumda, mevcut olana alternatif olan bir toplum sunmaktan giderek uzaklaşmıştır. Boucher'e göre kapitalist toplumda kültür endüstrisinin hakimiyetinde sanat eserleri kar elde etme amacıyla üretilmiş, bu durum onların “içsel yapılarını” değiştirmiştir. “Gerçekçi diye tasvir edilen sanat artık toplumsal dünyayı tasvir etmeyen, aksine toplumla uyumlu bireylere kaçış imkanları sunan jenerik bir geleneğe dönüşmüştür” (Boucher 2013: 49).

Adorno, sanatın insanı tahakküm altına alan, onun biricikliğini göz ardı eden böyle bir toplumdan kurtulmaya imkân tanıyıp tanımayacağı üzerine düşünür. Diğer bir deyişle onun üzerine kafa yorduğu meselelerden biri de kültür endüstrisi tarafından bütünüyle “tahakküm” altına alınan “bir toplumda karşı

kültürün nasıl ortaya çıkabildiğini açıklamak”tır (Bottomore 2013: 64). Ya da *nasıl bir karşı kültürün* ortaya konulabileceğidir. Onun için kültür endüstrisinin yarattığı toplumsal tahakkümden kurtulmanın bir yolu ya da aracı sanattır. Fakat her şeyden önce bu sanat özerkliğini ilan eden, özerk bir sanattır. Sanat, bu topluma karşı alternatif bir toplum, diğer bir deyişle başka bir toplum yaratmanın bir yoludur. Öyleyse şimdi Adorno'nun kurtarıcı rolü atfettiği sanat anlayışına, sanatın toplum ve politika ile ilişkisine bakmak yerinde olacaktır. Ancak her ne kadar bu makalede iki başlık altında sanatın toplum ve politikayla ilişkisi konusunu ele alsak da Adorno'nun bu konuda ortaya koyduğu görüşler birbirlerinden bağımsız değildir ve iç içe geçmiştir.

3. Negatif Diyalektik ve Sanat

Adorno'nun sanat anlayışını, sanatın toplum ve politika ile ilişkisini ortaya koyabilmek için, öncelikle onun “negatif diyalektik” olarak adlandırdığı diyalektik anlayışına bakmak yerinde olacaktır. Çünkü onun estetik görüşünü diyalektik görüşünden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Adorno için, büyüğü bozulmuş dünya veya yanlış olan bütün karşısında bireyi kurtaracak ya da özgürleştirecek iki şey vardır: “özerk sanat” ve “diyalektik felsefe”. Sanat ile felsefeyi özgürleştirici işlevleri bakımından birbirinden ayırmayan Adorno'ya göre “geç kapitalizm döneminde felsefe özgürleştirici işlevlerinin çoğunu yitirdiğinde, hakikat kulesinde durmak ve onu savunmak otantik sanat eserinin görevi haline gelir” (Hohendahl 1981: 144).

Adorno, diyalektiği, “özdeşsizliğe dair tutarlı bir farkındalık” olarak tanımlar (Adorno 2019: 17). O, özdeşlikçi bütün düşünce tarzlarına karşı çıkar ve onlara karşı yeni bir düşünme tarzı olarak negatif diyalektiği ileri sürer. Adorno'nun özne ve nesneyi özdeşleştirmeye yönelik özdeşlikçi akıl ve “onun şiddetine” karşı ortaya koyduğu önemli kategorilerden biri “olumsuzluk”tur (Martinez 2013: 250). Ancak hemen belirtmeliyiz ki onda “olumsuzlama Hegel'de olduğu gibi olumlama” olarak düşünülemez (Adorno 2019: 151). Olumsuzlamanın onun için neden önemli olduğuna değinmeden önce onun kendisinden önce ortaya

konulan diyalektik görüşlerden neden farklı bir diyalektik görüş ortaya koyduğuna bakmak gerekir.

Ona göre Hegel ve Marx'ta (pozitif diyalektik) olduğu gibi, daha önceki diyalektik görüşlerde bir açıklık yerine bir kapanış vardır. Çünkü onlar tarihin bir sonu olduğu görüşündedirler. Onlarda uzlaştırılmaz olan karşıtlıklar diyalektik yoluyla çözülür. Biri "burjuva devletinde", diğeri ise "komünist toplumda" son bulan bu diyalektik görüşler, "tamamlanmış", "kapalı" diyalektik görüşlerdir. Buna karşın Horkheimer ile Adorno, tamamlanmış bir diyalektiğin, diyalektiğin kendisiyle çelişeceği görüşündedir (Dellaloğlu 2007: 29). Çünkü Adorno, kapalı bir diyalektik görüşte olumsuzlamanın ortadan kalkacağını düşünür. Diyalektik, Adorno için öncelikle bir sentez olmaktan öte bir "olumsuzlama"dır (Adorno 2019: 18).

Özdeşliğe karşı temel kategorilerden biri, özdeşsizliktir. Adorno, özdeşlikçi bir düşünmeden yana değildir. Çünkü özdeşlikçi bir düşünme, varolanın değişimine, dönüşümüne neden olmayacaktır, aksine onun varlığını sürdürmesine hizmet edecektir. Adorno'nun özdeş olmayı düşünme çabası olarak ifade ettiği negatif diyalektiği, ona göre yanlış bir dünya karşısında olabilecek en iyi düşünme biçimlerinden biridir. Zira özdeş olanı parçalayan özdeşsizlik yeni bir şey yaratmanın yolunu açar. Bundan dolayı o yaratıcı bir harekettir (Holloway vd. 2013: 17). Nitekim negatif diyalektik, insan özgürlüğüne ve toplumsal değişimine olanak sağlayacak bir düşünme biçimidir.

Bu bakımdan Adorno'nun negatif diyalektiği hiçbir şekilde olumsuz olan ile ya da olumsuz olan koşullarla uzlaşmak istemez. Adorno, bütünü yanlış olduğunu görüşündedir (Adorno 2005: 50). Onun için, yanlış olan bu bütünü ortadan kaldırılabilmesi için negatif diyalektiğe ve sanata gereksinim vardır. Sanata düşen görev insanın "özdeş olmayı deneyimlemesi için alanlar yaratmak"tır (Schwaabe 2013: 139).

4. Adorno'da Sanat ve Toplum İlişkisi

Sanat ve toplum ilişkisi konusunda Adorno'nun en çarpıcı ve ünlü ifadesi sanatın "toplumun toplumsal antitezi" (Adorno 2002: 8) olduğudur. Bu yüzden ona göre sanat topluma karşı sürekli muhalif bir konumdadır. Sanatın toplum dışılığı, topluma karşıt, onun antitezi olması "belirlenmiş bir toplumun belirli bir şekilde olumsuzlanmasıdır." (Adorno 2002: 226) Bu olumsuzluk sayesinde sanat eserleri özgünlüğünü koruyabilir ve "toplumsal statükoyu" reddedebilir (Hohendahl 1981: 142). Bununla birlikte Adorno, sanatı "toplumun toplumsal antitezi" olarak ifade ederken sanatın hem toplum karşısındaki eleştirel yönüne hem de toplumsallığına işaret eder. Fakat Adorno'nun sanata ilişkin görüşleri her tür sanat için geçerli değildir, sadece özerk sanat için geçerlidir. Ona göre sanat özerk olduğunda muhalif bir duruş sergileyebilir. Sanat özerkliği sayesinde şu karşı duruşlara sahiptir: "şeyleşme ve rasyonelleşmeye karşı bir protesto", "araçsal aklın ve meta şeyleşmesinin" bir "antitezi", "rutinleşmeye ve tahakküme karşı" bir "direniş" ve başta da belirtildiği gibi "toplumun antitezi" (Boucher 2013: 100-101).

Sanatın özerk ve otantik olabilmesi onun varolan toplumdan uzaklaşması koşuluyla mümkündür. Terry Eagleton, Adorno'nun sanat anlayışı bağlamda şöyle demektedir: "sanat, ancak kendi muhalefet ettiği şeyle nasıl derinden derine uzaklaştığının farkına varırsa otantik olabilir" (Eagleton 2010: 436). Dolayısıyla, sanatın otantik olabilmesi ve toplum karşısında ayrıcalıklı konum edinebilmesi toplumdan uzaklaşmasına, ona yabancılaşmasına bağlıdır. Sanatın otantik olabilmesinin diğer bir koşulu ise, "olumlayıcı geleneğin olumsuzlanması"dır (Hohendahl 1981: 137). Burada şu önemli hususu açmakta fayda var: Adorno'nun anladığı anlamıyla özerk sanat kendisiyle toplum arasına bir mesafe koyan bir sanat olmasına rağmen ortaya çıktığı topluma karşı bütünüyle ilgisiz değildir. O, sanatı tarih ve toplumdan bağımsız okumaz, sanat ile toplum arasında özel bir ilişkinin varlığına dikkat çeker: "Sanat, Adorno'nun da ait olduğu eleştirel geleneğe göre toplumsal dünyayı biçimsizleştiren şeyleşme sürecinden özerktir. Aynı zamanda, sanat kendi içeriğini toplumdan alır" (O'Connor 2022: 214).

Sanatın özerk olması, onun herhangi başka bir şey için araç olmaması, bir amaçsızlık taşıması demektir. Adorno, modernist, özerk sanat eserlerinin “kendilerini topluma” kapattığını ifade eder (Boucher 2013: 98). Bu durumu, Leibniz’in monad kavramına başvurarak açıklamaya çalışır. Sanat eserlerini Leibniz’in monadlarına benzeterek “sanat ve gerçekliğin diyalektiğini keşfetmeye çalışır. Monadlar kapalıdır, deyim yerindeyse pencereleri yoktur ve bu nedenle gerçekliğe doğrudan erişim sunmazlar” (Hohendahl 1981: 139) Sanatın toplum ile ilişkisi monadların gerçeklikle ilişkisine benzer. Adorno sanat eserlerinin toplum karşısında “kapalı” ve “penceresiz” olduklarını dile getirir. Onun açısından sanat eserinin özerkliğinin anlamı onun “kendi kurallarını kendisinin koymasındır; yani toplumsal ve doğal ham malzemeleri kendi cismi içinde soğurur ve onları biçimin kuralları uyarınca sanatsal içeriğe dönüştür.” (Boucher 2013: 98). Paragrafın başında belirtildiği üzere Adorno için, sanatın özerkliği onun herhangi bir amaç için araç olmaması, kendinde bir amaç taşıması anlamına gelir. O, bu konuda Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nde dile getirdiği “kasıtlı işe yaramazlık” görüşüne katılır (Boucher 2013: 101) ve sanat eserinin “toplumsal işlevi”nin, esasında “işlevsizliği” olduğunu önemle vurgular (Adorno 2002: 227). Bundan ötürü sanat eserinin sınıfsız toplum için bir mücadele aracı olamayacağı kanaatindedir. Kısacası, sanat bir şeye “karşılık” gelmez, o her şeyden önce “kendisidir” (Slater 1998: 244).

Ona göre, sanatın toplumu değiştirme ya da topluma yön verme gibi bir amacı yoktur. Onun topluma “doğrudan müdahale edebileceğine ya da bir müdahaleye yol açabileceğine inanmak saf bir batıl inançtır” (Adorno 2002: 320). Ancak sanatın böyle bir amacının olmaması, sanatı değersiz kılmaz. Adorno’nun özerklikten ne anladığına bakarsak, bu daha anlaşılır olacaktır. “Adorno özerkliği iki türlü okur: hem sanatın (doğrudan) toplumsal amacını kaybetmesi hem de sanatın topluma hükmetmeye başlayan amaçlılık türünü reddetmesi olarak.” (Berstein 1992: 209). Adorno için, sanatın amacı sanat eserlerinde, onların “dışsal”

amaçları uçup gittiğinde “kendinde” bir özellik olarak alıkonulur (Berstein 1992: 210).

Adorno'da “özerklik” ve “toplumsallık” sanatın iki temel belirlenimi olarak kendilerini gösterirler. Adorno, bu temel belirlenimlerden birini öne çıkarıp diğerini geri plana itenlere, yok sayanlara karşı çıkar. Bunun için verilecek iki örnek: Modernizmdeki avangard eğilimler ve Ortodoks Marksist estetik ya da estetikteki sosyalist gerçeklik anlayışı. İlki “toplumsallığı” görmezden gelir ve onu geri plana atar, ikincisi ise “özerkliği” göz ardı eder (Dellaloğlu 2003: 30). Adorno, “uzlaşmaz, devrimci öznenin son sığınağı” olarak gördüğü sanatı (Lohman 1999: 91), yani Ortodoks Marksist estetikçiler tarafından sonunun geldiği ilan edilen modern sanatı savunur, ama bunu yaparken bütünüyle Marksizmden kopmaz. Ona göre, modern sanat, muhalif olan bir sanattır.

Adorno, Marksizmden, Marx'ın görüşlerinden beslense de Ortodoks Marksist estetik görüşü savunmaz. Marx için, genel olarak duyguların eğitilmesi ve özgürleştirilmesi için önemli olan sanat sadece toplumsal gerçekliği yansıtmaz, toplumsal gerçekliğe “insani amaçları” da enjekte eder (Lunn 2011: 18-19). Marx'ın düşüncelerini kendisine temel alan Ortodoks Marksist estetiğe de kaba hatlarıyla bakarsak; bu estetik anlayışında alt-yapı ve üst-yapı arasında doğrudan bir ilişki olduğunu, bu yüzden üretim ilişkilerinden bağımsız bir üst-yapının söz konusu olamayacağını, dolayısıyla estetik alanın, toplumsal alandan bağımsız olmadığı söyleyebiliriz. Ortodoks Marksistlerde sanat sınıf çıkarlarını yansıtan bir alan olarak kendisini gösterir. Bu görüşe göre, sanatçı, bir sanat eseri ortaya koyarken işçi sınıfının çıkarlarından bağımsız olan bir sanat eseri ortaya koymamalıdır. Bundan ötürü bu sanat anlayışı sanatı belli amaçlara ulaşmak için bir araç olarak görür ve bu türden bir sanata önem atfeder. Ortodoks Marksist sanat görüşü için “sanat insanları harekete geçmeleri gerektiğine ikna etmek için politik duruma ilişkin hakikati tasvir etmeli” veya insanlara “ilham vermek için ideal bir durum göstermelidir” (Thomson 2020: 98-99). Dolayısıyla bu estetik

anlayışında sanat ile toplum ve politika arasında bir uyum, dayanışma söz konusudur.

Ortodoks Marksist sanat anlayışının aksine Adorno için sanat toplumsal gerçekliği anlatan ya da yansıtan bir şey değildir. Bundan dolayı Adorno yansıtma kuramını benimsemez, çünkü bu kurama göre, sanat toplumu yansıtır. Toplumcu gerçekçiliğin temsilcilerinden biri olan ve bu kuramı geliştiren Lukacs'a göre, sanatsal içerik toplumsal içerikten bağımsız değildir, onun bir "türevi"dir (Dellaloğlu 2007: 64). Toplum yansıtan gerçekçi sanat eserleri, onları alımlayan insanları harekete geçirme amacını kendilerinde taşırlar. Bu türden sanat eserleri insanı değiştirip dönüştürme gücüne sahip eserlerdir. Gerçekçi sanat eserleri, örneğin, insanlara kapitalizmin boyunduruğu altındaki bir toplumda birey ve toplum arasındaki kutuplaşmanın doğal olmadığını, aksine bu kutuplaşmanın "tarihsel koşulların ürünü olduğunu" gösterir. Bu nedenle, bu eserlerin devrimci bir potansiyele sahip olduğu söylenebilir (Boucher 2013: 41-42). Onlar, insanda içinde yaşadığı koşullar karşısında bir farkındalık yaratır ve bu farkındalık onu mevcut hayatın değiştirilmesi yönünde harekete geçirir. Fakat Adorno açısından bu türden bir eser "günümüz toplumunun çelişkilerini gözler önüne sermek yerine, tam da formu itibarıyla, bütünlüklü bir dünya yanılması yaratır- eserin içeriği bambaşka bir niyete işaret etse bile" (Bürger 2017: 157)

Adorno'nun felsefesine bakıldığında, onun felsefesinin özdeş-olmayan, başka olan için bir araştırma olduğu hemen fark edilir. Adorno sanatın bize özdeş olmayanın deneyimini vereceğini dile döker. Özdeş olmayanın deneyimi ile ilişkili olarak Adorno'nun mimesis anlayışı oldukça önemlidir. Adorno, klasik mimesis anlayışından farklı bir mimesis anlayışına sahiptir. Antikçağ'a baktığımızda Platon için, mimesis, ideaların kopyası, görünüşü olan maddi gerçekliğin taklit edilmesi manasına gelmekteydi. Bu anlamda sanat gerçek olmayan bu gerçekliği taklit eden bir alandı. Kısacası bu anlayışa göre sanat taklit edilen bir şeyin taklidi olmaktan daha fazlası değildir (O'Connor 2022: 192). Aristoteles ise "mimesis'in 'temsil' olduğunu, sanatsal çalışmalarda ise gerçek bir şeyin değil, gerçek olabilecek türden

şeylerin temsili anlamına geldiğini savunur” (Wilson 2007: 20). Adorno'nun mimesis anlayışı Aristoteles'in anlayışından uzak değildir. Her ikisi de estetik sürecin “mimetik” olduğu görüşündedir. Fakat onun “temsili açıdan taklitçi” olmadığını altını çizerler. Adorno, temsili “sahici bir estetik nitelik” olarak düşünmez (O'Connor 2022: 194). Benjamin'in aksine fotoğrafı bir sanat olarak kabul etmemesi de bundan dolayıdır. Adorno, var olan toplumsal gerçekliği olduğu gibi temsil eden sanat eserlerine önem atfetmez. Bu türden eserlerin “mimetik boyuttan yoksun” olduğunu söyler ve onları propaganda olarak görür. Ona göre, sanat propaganda amacı gütmemeli ama aynı zamanda var olan yaşamdan daha iyi bir yaşama dair imgeler de sunmamalıdır (O'Connor 2022: 194). Onun için mimesis, bir şeyi taklit etmek ya da kopyalamaktan daha çok onunla “benzerlik” (*affinity*) kurmaya ilişkindir. Özne ve nesne arasında benzerlik kurmaya ilişkin olduğundan, “öznel aklın nesneye egemen olduğu özne ve nesne arasındaki hiyerarşinin ortadan kaldırılmasını içerir” (Wilson 2007: 20).

Ona göre sanat mimetik bir karaktere sahiptir. Sanat iki açıdan mimetiktir ve gerçek bir sanat eseri bu iki mimesisi de kendinde barındırır: “Birincisi, sanatın, yaşanan dönemdeki haliyle, toplumsal realitenin bir taklidi oluşudur. İkincisi ise, biçimsel değişime uğratılmış (*transformed*), fakat gene de toplumsal nitelikteki realiteye indirgenemeyen doğal realitenin taklidi oluşudur” (Jay 2001: 217-218). Adorno, kendi mimesis kavrayışına uygun sanata Baudelaire'in şiirlerini örnek olarak gösterir. Benjamin'in 19. yüzyıl toplumunu okumak için başvurduğu en önemli kaynaklardan biri olan Baudelaire'in şiirleri Adorno için de mimetik karakterinden dolayı dikkate değerdir. Ona göre Baudelaire “şeyleşmeye ne karşı çıkar ne de onu tasvir eder” (Adorno 2002: 21). Baudelaire'in sanatını önemli kılan şey onun şiirinin “şeyleşmeyi ve metalaşmayı, onları temsil etmeksizin” ifade etmesidir (O'Connor 2022: 196).² Adorno, sanatın “ideolojinin sakladığı şeyi”

²Bu nokta Adorno'nun Benjamin'e yaptığı bir eleştiri üzerinden açıklanabilir. Benjamin, Baudelaire'in “şarap” üzerine olan şiirleriyle onun yaşadığı dönemde Fransa'daki şarap vergisi arasında bağ kurmuştur. Dolayısıyla Baudelaire'in şiirini dönemin sosyo-ekonomik koşullarıyla

görünür kıldığını ve başarılı olan bir sanat eserinin “yanlış bilincin ötesine” geçmeye, ondan kurtulmaya hizmet ettiğini ileri sürer. Lirik şiir de böyle bir amaca hizmet eder ve bireyi tahakküm altına alan, baskıcı olan meta toplumuna, bu dünyanın şeyleşmesine karşı bir protestodur. “Şiir, protestosunda, her şeyin farklı olacağı bir dünya düşünüyü dile getiriyordur” (Adorno 2012: 118). Adorno'ya göre Baudelaire'in yanı sıra Kafka ve Beckett'in eserlerinde de şeyleşme, metalaşma ifade edilir, fakat onların temsili hiçbir şekilde söz konusu değildir.

Adorno'ya göre estetik deneyim “özdeş-olmayanın”, başka olanın deneyimidir, ki bu deneyimde mimesis kendisini gösterir. Mimesis, “öznel bir deneyim tarzını, kavramsallık öncesi bir biliş biçimini amaçlar” (Altuğ 2012: 197-198). Adorno açısından mimesis, özneyi merkezden ederek özdeş-olmayana, başkılığa kapı aralar. Bu bakımdan mimetik deneyim, onun “başka olana” benzemesine imkân tanır. Bununla birlikte ona göre mimesis öznel bir deneyime ilişkindir fakat onun barınağı nesnedir, daha doğrusu sanat eseridir çünkü “estetik deneyime özdeş-kılıcı olmayan karakterini veren” sanat eseridir, ama burada sözü edilen sanat eseri, sık sık vurgulandığı gibi özerk sanat eseridir (Altuğ 2012: 198-199). Bundan dolayı Adorno, sanatı “mimetik davranış için bir sığınak” olarak görür (Adorno 2002: 53). Adorno'da mimetik deneyimin, Bertolt Brecht'te olduğu gibi, sanat alımlayıcısında yol açtığı durum şudur: “(...) mimesisin seyirciyle hipnotik bir ilişkisi yoktur, tam tersine, mimesis, alıcıların kendinden memnun hallerini yıkar ve onları katarsisin ötesine taşır” (Martinez 2013: 256). Burada dile getirilen temellendirmelerden dolayı, sanat, bireyin varolan toplum karşısında sarsılmasına, değişmesine ve dönüşmesine yol açar.

Adorno, sanat ile toplumu, negatif bir diyalektiğin iki zıt kutbunu oluşturan diyalektik momentler olarak düşünür. Onun sanatta yansıtma kuramını benimsememesinin nedenlerinden biri de budur. Çünkü negatif bir diyalektikte

ilişkilendirmiştir. Adorno'ya göre Benjamin'in “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair” adlı çalışmasında olmayan şey “dolayım”dır. Adorno, Benjamin'in üstyapı ve altyapı arasında kurduğu ilişkiyi eleştirerek şöyle der: “Kültürel karakterlerin materyalist açıklaması sadece toplam süreç göz önünde bulundurulduğunda mümkündür” (Adorno 2012: 139).

karşıt kutuplarda olan sanat ile toplumun uyuşması ya da sanatın olumsuzladığı şey ile uyuşması mümkün değildir. Ona göre sanat özerkliğini koruduğu müddetçe toplumu “sorgulama potansiyelini” canlı tutabilir (Dellaloğlu 2003: 29). Adorno özerkliği, hatırlanacağı üzere “toplumun baskın amaçlarına indirgenmeye karşı koyan sanatın eleştirel uğrağı olarak görür” (Altuğ 2012: 196) Özerkliği sayesinde sanat topluma, toplumsal körleşmeye karşı eleştireldir ve toplumsal körleşmeye karşı insanı sürekli uyanık tutar.

Nitekim özerk, otantik sanat kültür endüstrisinin hakimiyeti altında olan sanatın sunduğı deneyimden farklı bir deneyim sunar. Bu endüstri özerk olmayan bir sanatsal üretimde bulunur. Bu bakımdan kültür endüstrisi “heteronom olarak tüketicileri toplumsal normları sağlamlaştıracak şekilde tepkiler vermeye yönlendiren metalar yaratır. Onun metalarının biçimleri öngörülebilir ve basittir, dolayısıyla gündelik yaşamın deneyimiyle karşıtlık oluşturacak deneyimler ortaya koymaz. Bu nedenle, heteronom eserler toplumsal gerçekliğin koşullarına yönelik eleştirel bir bakış açısı olanağı sunmazlar” (O'Connor 2022: 228-229). Bu sanat insanların var olan mevcut düzeni, toplumsal düzeni kabul etmemelerine ve onu onaylamamalarına engel olur. Zira bu türden sanat eserleri “sanatçının tikel, bireysel ve heterojen deneyimlerine dalmış kişisel bir yaratım” olup “kültür endüstrisinin ideolojisini”, irrasyonel olan düzeni görünür kılar (Songtao 2013: 357-358). Kültür endüstrisinin yarattığı yanlış yaşamda “doğru bir yaşam” sürdürmek mümkün görünmemektedir. Bu yaşamdan kurtulmak ancak “özgür” ve “yaratıcı” olan birey sayesinde olanaklıdır. Böyle bir bireyin oluşumuna katkı sağlayacak olan ise otantik sanattır. Çünkü bu sanat mevcut yaşamı sürdürmektense, bu yaşamla, düzenle arasına mesafe koyarak onun çelişkilerini ifşa eder. Songtao, Adorno'ya gönderme yaparak otantik sanatın “iyi yaşam düşüncesine” tutunduğunu dile getirir (Songtao 2013: 360).

5. Adorno'da Sanat ve Politika İlişkisi

Adorno'nun sanatı toplumsal gerçekliğı yansıtan bir şey olarak görmemesi, ona ideolojik bir rol atfetmemesi, Adorno'nun elitist olarak suçlanmasına neden

olmuştur. Adorno, Almanya'da estetik teorisinin politik olmadığı iddiası nedeniyle, praksise önem vermemesinden ve bu konudaki kötümser tavrından dolayı, özellikle 68 Kuşağı Öğrenci Hareketi tarafından benimsenmez. Oysa, Adorno'nun sanat anlayışı düşünülen aksine kendi içinde devrimci potansiyeller taşır. Estetik alanın kaçınılmaz olarak politik olduğunu düşünen Adorno için, sanat, dinsel ve diğer "sindirici kurumların" baskısına ve her türlü toplumsal tahakküme karşı "insancıl protestonun daimî bir gücü"dür (Adorno'dan akt. Jay 2014: 287). Jacques Ranciere, *Estetiğin Siyaseti* adlı çalışmasında sırtını Adorno'nun estetik ve politika ilişkisi bağlamındaki görüşlerine dayayarak şöyle der: "Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle de siyasî olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasî olur" (Rancière 2012: 208).

Adorno'nun sanat ile politika ilişkisini konu alan temel çalışması "Angajman" adlı makalesidir. Zuidervaart'a göre Adorno'nun bu makalesi Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" başlıklı makalesine karşı bir yanıt olarak kaleme alınmıştır (Zuidervaart 1991: 34). Benjamin, "Üretici Olarak Yazar" makalesinde üretici ya da ilerici yazarın belli bir sınıf için, başka bir deyişle o sınıftan yana tavır alarak üretimde bulunan bir yazar olduğunu söyler ve seçimini proletaryadan yana yapan, bu sınıfa faydalı olacak şekilde üretimde bulunan ilerici, üretici yazarı savunur. Fakat bu türden bir yazarın aksine burjuva yazarın ise özerklikten ödün vermeden üretimde bulunduğunu ileri sürer. Ona göre "doğru politik eğilim, edebi eğilimi de kapsar" (Benjamin 2011: 98-99). Benjamin, Sovyet basınında bunun başarıldığını, ancak Batı Avrupa'da her ne kadar devrimci bir tutum takınan yazarlar olsa da bu yazarların burjuva yayıncılığına hizmet ettiklerini ifade eder. Elbette Benjamin, devrimci bir tutum takınan yazarlara ve yenilikçi olan yazılara önem verir, onlara gereksinim olduğunu belirtir ancak ona göre asıl "ihtiyaç duyulan şey, üretim aygıtını dönüştüren edebi tekniklerde bir devrimdir" (Zuidervaart 1991: 34-35). Benjamin için Brecht, epik tiyatrosunda

kullandığı tekniklerle bu devrimi gerçekleştirmiştir. Bu tiyatro “teknik olarak ilerici” olduğu gibi “politik olarak doğru”dur da (Zuidervaart 1991: 35).

“Angajman” adlı makalesinde Adorno, angaje sanat ile özerk sanat karşıtlığından yola çıkar ve sanat ile politika ilişkisi konusunda Benjamin’in yukarıda ifade edilen görüşüne katılmaz. Ona göre angaje olan sanat alımlayıcıların “politik tutumlarını” değiştirmeyi amaçladığı halde genelde bu amacını gerçekleştiremez. Oysa angaje sanat gibi insanların “politik tutumlarını değiştirmeyi” amaçlamadığı halde özerk sanat, onların politik tutumları çoğu zaman değiştirir (Zuidervaart 1991: 35-36). Adorno, angaje sanata işaret ederek politik sanatın zamanının geçtiğini belirtir: “Zaman politik sanat zamanı değildir, politika özerk sanata geçmiştir” (Adorno 2016: 288). Burada ifade ettiği gibi özerk sanat politik bir potansiyele sahiptir. Onun için, bir sanat eserini sanat eseri yapan, sanat eserini işe yarayan şeylerden ayıran, onun araçsallaşmasına engel olan ve onu politik kılan şey onun biçimidir. Adorno, biçimi içerik karşısında “bir başkalaşım yasası” olarak görür, başka bir deyişle “biçim var olanın başkalaşım yasasıdır ve ona karşı özgürlüğü temsil eder” (Adorno 2002: 143). Sanat, ona göre, bu bağlamda empirik gerçeklikten, toplumsal içerikten farklıdır. Bu nedenle, ona göre, “(...) sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile söylemeyecek. İçeriği ile söylediği zaman, sanatın politik propagandaya dönüşme riski var. Yani kapitalizmi eleştirecekse bunu anlattığı hikayeye değil formuyla yapacak. Rahatsız edici olacak.” (Keskin 2003: 57). Adorno’nun özerk sanat eserlerine atfettiği devrimci yön bir bakıma “estetik biçimin yeniliği”ne ilişkindir: “Biçim aracılığıyla deneyimin gramerine, ‘güdümlü toplum’ tarafından sunulan deneyim gramerine bir alternatif üretilir” (O’Connor 2022: 222).

İlk olarak “Angajman” adlı makalesinde Adorno bu bağlamda Sartre’ı angaje sanatı savunması nedeniyle eleştirir. Sartre, *Edebiyat Nedir?* başlıklı çalışmasında sanat eserinin bir amaç gütmeyeceği konusunda Kant ile hemfikir olduğunu fakat sanat eserinin kendisinin bir amaç olmasından dolayı bunun böyle olduğunu ifade eder (Sartre 2008: 57). Ona göre, yazar bir davaya kendisini adar, ancak onun

davası eseriyle okura yol göstermek ve onun özgürlüğüne çağrıda bulunmaktır (Sartre 2008: 53-55). Sartre'in oyunlarına eğilen Adorno'ya göre Sartre oyunları ile seyircinin, meseleye tarafsız bir gözle bakmasını sağlamaktansa onu özgür seçime yönlendirme amacındadır. Oysa Adorno için sanatın görevi bu değildir: "Sanatın işi seçeneklere ışık tutmak değil, insanın kafasına durmaksızın silah dayayan dünyanın gidişine salt kendi formuyla direnmektir" (Adorno 2016: 266-267). Sonuç olarak sanat bir toplumda mevcut olan "politik sorunları" tartışarak, onları temsil ederek ya da alımlayıcılara bir "mesaj" vererek hiçbir şekilde politik olamaz. Onu politik kılacak olan "biçimi"dir. Söz gelimi Adorno, bir oyun insana yapılan işkenceyi konu alıp insanı onunla yüzleştirdiğinde oyunun insanda bu durum karşısında bir tepki oluşmasına yol açmayacağı fikrindedir (Thomson 2020: 92-93). Bundan dolayı ona göre angaje sanat ile insanda politik bir tutum ya da tepki oluşturmak çok mümkün değildir. Ayrıca Adorno sanat ile mesaj vermenin politik bir etkiye ya da yana sahip olmayacağını altını çizer. Üstelik ona göre bu mesaj "politik açıdan radikal dahi olsa, dünyaya uymayı içerir" (Adorno 2016: 287).

Oysa özerk, modernist sanat için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Adorno angaje sanatı modernist sanata karşı yüceltenleri eleştirir ve modernist sanat eserlerinin politik yönüne işaret eder. Onun bu konuda verdiği örneklerden biri de Picasso'nun *Guernica* adlı tablosudur. Modern sanatın yozlaşmış olduğunu söyleyen görüşe de bu tablo üzerinden karşılık verir. Bilindiği üzere savaş karşıtı bir sanat eseri olan *Guernica* tablosu, Naziler tarafından İspanya İç Savaşı esnasında İspanya'daki Guernica şehrinin bombalanması sonucu ortaya çıkan yıkım ve dehşet görüntülerini konu alır. Nazi subaylarından biri, Nazilerin iktidarda olduğu dönemde Picasso'nun stüdyosunu ziyaret ederek *Guernica* tablosu için Picasso'ya "Bunu siz mi yaptınız?" sorusunu sorar. Picasso ise, "Hayır, siz yaptınız" cevabını verir (Adorno 2016: 282). Adorno, Picasso'nun sanat eserlerinin özerk sanatın bir örneğini oluşturduğunu ve *Guernica*'nın kendi zamanının, çağının bir ürünü olduğunu söyler. Bu bağlamda Adorno'nun Picasso'nun tablosuna ilişkin yorumu şu şekilde ifade edilebilir: "(...) ressam bir

öfke çılgınlığının varlığını bu şekilde resmederek, her şeyin başka türlü olabileceğine dair bir umut dalgasının yükselişine ateşli bir ses katar, hatta halihazırdaki dünyaya karşı çıkararak sanat daha iyi bir duruma dair umut aşılabilir” (Boucher 2013: 18). Bu örnek üzerinden de anlaşılacağı üzere bu türden sanat eserleri insanın mevcut dünyaya, var olan koşullara uymaya, vahşeti, yıkımı onaylamaya yönlendirmekten daha çok her şeyin farklı olabileceğine işaret ederler.

Adorno'nun “Angajman” adlı makalesinde eleştirdiği diğer bir isim ise Brecht'tir. Ona göre Brecht de angaje sanattan yanadır. “Brecht, özerk sanatın ölçütleri yerine adanmış teorinin ölçütleri tarafından yönetilmeyi seçmiştir” (Ray 2010: 8). Ancak Adorno, bu makalede sanatın politika ve toplumla olan ilişkisi konusunda Brecht'in Sartre'dan birkaç adım önde olduğu fikrindedir. Adorno, Brecht'in zaman zaman partiden yana bir duruş sergilemiş, onu yüceltme girişiminde bulunmuş olmasına karşın sanatın toplum ve politika ilişkisi konusunda Sartre'dan daha kayda değer tespitlerde bulunduğunu belirtir. Çünkü Brecht, epik tiyatrosunda kapitalizmin çirkin yüzünü, onun insan ilişkileri üzerindeki etkisini göstermeyi arzulamış ve kullandığı yabancılaştırma efekti gibi teknikler sayesinde seyirciyi yanılısma ve özdeşleşmeden kurtararak düşünmeye ve eleştirmeye yöneltme amacıyla olmuştur. Brecht, Sartre'dan farklı olarak bireyin ve toplumun özü arasında bir özdeşlik olduğunu reddetmiştir. Ayrıca mevcut düzenin, “tüketim alanının” var olan “toplumun özünü” sakladığını fark etmiş, bu saklı özü gün yüzüne çıkararak seyirciye gösterme gayretinde olmuştur. Buna rağmen Adorno'ya göre onun estetik görüşü, hakikatin önüne perde çeker. Brecht'in oyunlarına bakıldığında, onun kapitalizmin özünü tam olarak yakalayamadığı görülür. Bu oyunlarda politik gerçekliğin hafifletildiği söylenebilir. Benzer bir durum Chaplin'in *Büyük Diktatör* filminde de söz konusudur. Bunlarda Adorno'ya göre politik angajman, politik gerçekliğin önüne geçmiştir (Adorno 2016: 270-274). Bu noktada Adorno'nun “Auschwitz'ten sonra şiir yazmanın barbarca olduğu” iddiasına dönmek iyi olacaktır. Ona göre Auschwitz'te yaşananları, onun kurbanlarını konu alan sanat eserleri, bütün diğer sanat eserleri

gibi kitlelere sunulan birer tüketim nesnesi haline gelmiştir. Bu türden sanat eserleri burada yaşananları, çekilen acıları temsil etse de aynı zamanda bu acılardan haz duyulma imkânını da kendilerinde barındırırlar ve yaşanan dehşeti, çekilen acıları hafifletmekten başka bir şey yapmazlar (Adorno 2016: 279-281). Adorno, Auschwitz'i ele alan angaje edebiyat eserlerine gönderme yaparak şöyle bir iddiada bulunur: "Soykırım bile angaje edebiyatın temaları arasına girip kültürel mirasın parçası haline geldiğinde, cinayeti doğuran kültürle uyum içinde yaşamaya devam etmek daha kolay olur" (Adorno 2016: 281).

Adorno, "angaje eserlerin Batı Almanya'da savaş sonrası kültürün ve gelişmiş kapitalizm sisteminin özellikleri nedeniyle politik olarak uygunsuz hale geldiği"ni ve mevcut dünyada özerk sanat eserlerinin politik bir etkiye sahip olduğunu ve bu türden eserlerin "kapitalizmin gizli çelişkilerini" görünür kılacağını savunur (Zuidervaart 1991: 37-38). Adorno, toplum ile sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran, böylece eleştiriye imkân vermeyen Sartre ile Brecht'in sanatına karşı eleştirel olması bakımından Beckett, Kafka ve Celan'ın sanatına önem atfeder ve onları gerçek sanatçı olarak görür. Çünkü "öznenin modern hayattaki katline acılar içinde tanıklık etme yürekliliğini yalnızca bunların sanatı gösterebilmekteydi" (Jay 2001: 179). Onun için Beckett'ın ya da Kafka'nın eserleri var olan yanılmayı ortadan kaldırırlar ve mevcut toplumu olumsuzlayarak kesintiye uğratırlar. "Üzerinden Kafka'nın geçtiği bir insan, artık bir daha ne dünyayla barışık olabilir ne de dünyanın kötü bir gidişat içinde olduğu yargısıyla teselli bulabilir; kötülüğün hakimiyetini kabullenen tevekkülde sinsice saklanan icazet ögesi saklanmıştır" (Adorno 2016: 283-284).

Son olarak sanatın toplum ile politika ilişkisi bağlamında Adorno'nun müzik görüşüne de genel hatlarıyla değinmek yerinde olacaktır. Adorno, kapitalist ekonomik sistemin egemenliği altında yirminci yüzyılda müziğin de bir meta haline geldiğini, müzik endüstrisinin belirlenimi altında olduğunu ve değerinin piyasa tarafından belirlendiğini ifade eder (Adorno 2018b: 48). Ona göre bu durum hem ciddi hem de hafif müzik için geçerlidir, her ikisi de sistemin parçası olup

piyasanın taleplerine uygun bir şekilde üretilir (Adorno 2018b: 52). Topluma en fazla yabancı olan müzik meta olarak üretilen hafif müziktir. Bundan ötürü bu müzik “toplumsal sefalet ve çelişkilere dair tek bir şey anlatmaz artık, daha çok, insanlara bahşettiği arzu tatminiyle gerçekliğin bilgisini tahrif eder, onları gerçeklikten uzaklaştırır...” (Adorno 2018b: 89). Adorno, hafif müzik için söylediklerini, sistemin parçası olsa da kendisini bütünüyle piyasaya, onun yasasına teslim etmeyen ciddi müzik için söylemez. Bu türden bir müziğin toplumdaki yabancılaşmayı, toplumsal çatışmaları sunabileceğini belirtir. Adorno, bu türden ciddi bir müziğin toplumla ilişkisine dair şöyle demektedir: “Leibniz’in monadları gibi penceresizdirler sanki ama önceden istikrarlı bir hale getirilmiş bir uyum yerine tarihsel olarak üretilmiş bir uyumsuzluğu, yani toplumsal çatışmaları sunar” (Adorno 2018b: 53). Ona göre bu türden sanat eserleri, parçası oldukları sistemi aşma potansiyeline sahiptir. Buna verilebilecek en iyi örnek ise Schönberg’in modern müziğidir. Adorno için “ilerici müzik tekniği sayesinde, bu tür müzik, müzik endüstrisinin aurasına yenik düşmeden geleneksel sanatın aurasını sürekli olarak tasfiye eder. Dinlemenin gerilemesini teşvik etmeden estetik tefekkürü rahatsız eder ve kitlesel medyatik müziğin bastırıldığı radikal ihtiyaçları dile getirir” (Zuidevart 1991: 31). Bunun yanı sıra ciddi müzik, hafif müzik gibi konsantrasyon gerektirmeyen hızlıca dinlenip tüketilecek bir müzik değildir. Dinleyiciden çaba göstermesini, yoğunlaşmasını bekler. Bu müzik sunduğu estetik deneyim nedeniyle “gündelik hayatın devamlılığına engel olur ve anımsamaya teşvik eder” (Kızılçelik 2013: 427).

Adorno'nun en çok eleştirdiği müzik türü cazdır. Adorno, cazın uygarlık karşısında protestocu olduğu görüşüne karşı çıkararak cazın da meta olduğunu, dolayısıyla piyasanın yasalarına tabi olduğunu ifade eder. Bundan dolayı cazın tüketilmesi yabancılaşmayı ortadan kaldırmaktansa artırır, daha doğrusu onu güçlendirir (Adorno 2018a: 113). Daha çok siyahilerin müziği olarak görülen caz, ona göre onların köleliğe başkaldırmasına katkı sağlamaktan daha çok onların var olan köleleştirmeye boyun eğmelerine yol açar. Onun demokrat olduğundan ya da

özgürleşmeye imkân tanıdığından da bahsedemeyiz. Onda bireye de yer yoktur. Caz, tamamen toplumsaldır ve “kişisel düşlemlerin yerine ortak düşlemleri” koyar ve bu da onun demokratmış gibi düşünülmesine, görünmesine neden olur (Kızılçelik 2013: 425-426). Bunun yanı sıra “cazın vurmaları ve ondaki ritimler askeri marş formundan çıkmadır. Böylelikle caz, örtük bir biçimde de olsa, otoriter ve totaliter söylemlerle yakın ilişki içindedir” (Kızılçelik 2013: 425).

Sonuç

Adorno'ya göre kapitalizm belirlenimi altında kültür endüstrileştirilmiş, sanat bir özgürleşme alanı olmaktan çıkmış ve bir tahakküm alanına dönüşmüştür. Kültür, sanat özerk konumu kaybetmiş, aldatıcı ve manipüle edici bir yapıya bürünmüştür. Piyasanın belirlenimi ve yönlendirmesi altında sanat eserleri metalaşmıştır. Bunun yanı sıra kültür endüstrisi sadece sanatsal yaratımı etkilememiş, insanların estetik tercihleri konusunda da belirleyici olmuştur. Ayrıca kapitalist toplumun totaliter yanlarını besleyerek insanları tahakküm altına alıp onların seçimlerine, eylemlerine yön vermeye başlamıştır.

Kültür endüstrisinin güdümü altında özerkliklerini yitiren sanat eserleri mevcut toplumu, düzeni olumlayarak onların varlığını sürdürmesine hizmet etmişlerdir. Düşünmeyi ve eleştirel bakışı ortadan kaldırarak bireyin sisteme, mevcut topluma yabancılaşmasını engellemişlerdir. Dolayısıyla bu endüstrinin güdümü altında olan sanat, var olan topluma ve yaşama alternatif olacak bir toplum ve yaşam sunmaktan uzak görünmektedir. Adorno'ya göre buna ancak özerk sanat ve diyalektik felsefe imkân verebilir. Adorno, yanlış bütüne karşı negatif diyalektik ile özerk sanatı sunar ve hem sanatın hem de felsefenin çağının sorunları karşısında sorumlu olduğunu dile getirir. Çağının sorunları karşısında sorumlu olabilecek, mevcut topluma ve yaşama bir alternatif sunabilecek, var olandan başka olana imkân tanıyacak, insanı özgürleştirecek ve aradığımız umudu bize verecek olan sanat ise özerk sanattır.

Adorno için, sanat eserleri (özerk sanat eserleri) bir çelişkiler dizgesi, bağdaşmazlıkları meydana getirerek var olan toplumsal yapı ve kültür karşısında

eleştirel bir konum kazanır. Sanat, "toplumun toplumsal antitezi"dir, dolayısıyla toplumla bağdaşmaz ve ancak toplumu sürekli olumsuzlayarak kendine bir varlık alanı açabilir. Sanatın, toplumsallığı ya da politikliği, onun mevcut, olumsuz olan toplumu olumsuzlamasından, insanları düşünmeye ve eleştirmeye yönlendirmesinden gelir. Yoksa sadece mevcut toplumu yansıtarak, bir sınıfın amaçlarına hizmet ederek, propaganda amacı güderek, politik sorunları temsil ederek ya da politik bir amaç için insanlara mesaj vererek sanat politik olamaz.

Berstein, Adorno'nun "*Estetik Kuramı*"nda, büyü bozulmuş tikelin bakış açısından tümelin tikelden ayrılması konusu işlenir" (Bernstein 2003: 203) diyerek, Adorno'nun estetik görüşünün kendi içinde barındırdığı amacı çok güzel bir şekilde ifade eder. Bireyselliğin hem Adorno'nun zamanında hem de günümüzde topluma uyum mekanizmaları tarafından giderek daha fazla bastırıldığı, bireyselliğin düşüşte olduğu bir çağda bireysel olanı, tikel olanı koruyacak olan ya da bu tikelliğin, bireyselliğin oluşmasına neden olacak olan şey, Adorno için sanattır. Sanat bireyin topluma uyumuna engel olur. Adorno, özdeşlik düşüncesine karşı olduğundan tikele tümel olan karşısında öncelik tanır. Tikel olanın tümel olanın boyunduruğu ve tahakkümü altından çıkarılması gerekmektedir. Sanatın tümel olan karşısında, tümelin amacına araç olmadan tikel olanı kurtarması, onun eleştirel olmasıyla mümkündür. Eğer sanat, tümelin amacına hizmet ederse, bir davaya kendini adarsa onun eleştirel olmasından söz edilemez. Sonuç olarak, Adorno için, bireyin piyasa ekonomisinden, kapitalizmin yarattığı çelişkiler dünyasından, her türlü otoriter yönetimden ya da politik güçten ve konformizm kültüründen kendisini mümkün olduğunca bağımsız kılabilmesi, başka, ayrı olabilmesi, ancak özerk sanat sayesinde mümkündür. Bu sanat, insanları düşünmeye ve eleştirmeye yönlendirerek insanların politik tutumlarını değiştirir ve onları özgürleştirir. Bundan ötürü politiktir.

Art as a Form of Resistance: The Relationship of Art with Society and Politics in Adorno

Summary

Fatma ERKEK

Assist. Prof. Dr.

Çankırı Karatekin University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Philosophy, Çankırı, TR

ORCID: 0000-0001-7309-5694

fatoserkek@gmail.com

Introduction

At the beginning of the twentieth century, art was used to shape society and for political purposes. During this period, many philosophers were concerned with the relationship between art, society and politics. Theodor W. Adorno was also one of the philosophers who examined and questioned the relationship between art, society and politics. Adorno disagreed with the ideas of the orthodox Marxists, Brecht, Sartre and Benjamin on the relationship between art, society and politics. Like these thinkers, Adorno emphasized the economic basis of art from a Marxist perspective. However, the German left criticized Adorno's conception of art for not being a materialist theory of art and adopted the ideas of Lukacs, Brecht and Benjamin for "political praxis" (Hohendahl 1981: 133-134). Despite this criticism, it would not be correct to claim that Adorno's theory of art has no revolutionary potential compared to the views of these thinkers. For him, art, especially autonomous art, is a means of resistance against modern society, which is under the rule of capitalism. Art can offer the individual the opportunity to free themselves from the captivity of modern society and liberate themselves.

1. Enlightenment and Instrumental Reason

Adorno and Horkheimer criticized Enlightenment thinking. They stated that the Enlightenment aimed to make people "masters" by liberating them from "fear" (Adorno ve Horkheimer 2010:19). Enlightenment thinking held the view that people should live according to their reason without being guided by certain authorities and aimed to liberate people by eliminating the control and oppression of people. However, according to Adorno and Horkheimer, it has moved away from this goal. For reason has ceased to be a tool that opposes the authorities that dominate it by destroying itself and has become an instrument of control and domination in modern capitalist society. In this respect, they stated that reason has been instrumentalized and is at the service of the capitalist economic system. For them, reason has been

abstracted from its objective content and formalized. In this way, it was detached from all human content and idiosyncrasies and made dependent on factors outside itself. Instead of creating a free individual and a free society, the Enlightenment thus created a dominated individual and a dominated society and instrumentalized everything, including the human being. The instrumentalization of reason has also had an impact on culture. According to Adorno, culture and art are no longer a field of emancipation, but a field of domination.

2. Culture Industry

Adorno and Horkheimer emphasized the capitalist side of culture with the concept of the culture industry. According to them, culture has become industrialized and ideological. With the industrialization of culture, art has become false, deceptive and manipulative. Works of art have become commodities, so that their value is now determined by the market (Boucher 2013: 49). However, "the culture industry has not only eliminated the distinction between artistic creation and commodity production, and thus between an artwork and a commodity, it has also insidiously manipulated aesthetic preference and even the *everyday*-life of the masses"(Songtao 2013: 351). Therefore, the culture industry is not only a determining force in the field of art, but also in people's lives and preferences. According to Adorno, this industry imposes a consumption-based lifestyle on society and constantly creates false and additional needs. The individual becomes passive and loses his freedom in the face of these needs that are not really his own. According to him, in modern capitalist society, where culture is industrialized, people have the illusion that they are free. However, apparently they are free, but in reality they are no more than "the product of the economic and social apparatus of society" (Adorno 2009: 92).

The culture industry emphasizes entertainment, pleasure and consumption and eliminates thinking and critical perspective. Thought has therefore lost its critical power in modern society. Adorno criticizes this culture that makes everyone the same and does not make people think and criticize. The art produced under the domination of this industry has served to strengthen power and to adopt and spread its own ideology. The culture dominated by the culture industry confirms the existing society and order and contributes to its continued existence. Adorno is in search of a culture that represents an alternative to this culture, a culture that opposes it.

3. Negative Dialectics and Art

Adorno's aesthetic conception is dependent on his dialectical conception. For this reason, his conception of negative dialectics is important for understanding his conception of art and its relation to society and politics. According to him, autonomous art and dialectical philosophy can free man from his imprisonment in modern society. Adorno turns against any kind of identity thinking and opposes it with negative dialectics as a new way of thinking. He does not accept Hegel's and Marx's conception of dialectics (positive dialectics). This is because Adorno believes that negation would disappear in this dialectic. For Adorno, the dialectic is first and foremost a "negation" and not a synthesis (Adorno 2019: 18). Adorno believes that "the whole is false" (Adorno 2005: 50). For him, negative dialectics, "a consistent consciousness of non-identity" (Adorno 2019: 17), is one of the best ways to think against this false whole. Negative dialectics and art are necessary in order to eliminate the false whole. In this

respect, the task of art is to “create spaces where the subject—a ‘new subject’—can experience the non-identical” (Schwaabe 2013: 139).

4. The Relationship between Art and Society in Adorno

Adorno claims that “art is the social antithesis of society” (Adorno 2002: 8). In this sense, art is “the determined negation of a determined society” (Adorno 2002: 226). However, when Adorno speaks of art as “the social antithesis of society”, he refers both to the critical aspect of art in relation to society and to its sociality. What Adorno means by art here is autonomous art. According to him, art can take an oppositional stance if it is autonomous. Art can be autonomous by distancing and alienating itself from existing society. Works of art lose their autonomy when they become a tool for something else. Works of art have no social function. More precisely, their function is their “functionlessness” (Adorno 2002: 227). In this respect, art does not aim to change society or give it direction.

Adorno opposes the orthodox Marxist-aesthetic view that art has such a purpose. This view claims that there is a direct relationship between the infrastructure and the superstructure. Therefore, according to this view, we cannot consider the aesthetic field as independent from the social field. Art is something that describes or reflects social reality. Art should reflect class interests, and the artist should not create a work of art that is independent of the interests of the working class. According to the orthodox Marxist view of art, “art should depict the truth of the political situation in order to persuade people of the need to act, or it should show an ideal situation in order to inspire them” (Thomson 2006: 60). Realistic artworks that reflect society aim to move people to action. These works enable people to become aware of the conditions in which they live. They therefore inspire them to act in order to change their current lives. However, according to Adorno, a realist work of art, “instead of revealing the contradictions of contemporary society, it creates, by its very form, the illusion of a whole world through its form, even if the content of the work reveals a completely different intent” (Bürger 2017: 157)

According to Adorno, art conveys the experience of the non-identical. His understanding of mimesis is very important in relation to the experience of the non-identical. For him, aesthetic experience is the experience of the “non-identical”, the other (Altuğ 2012: 197). Adorno’s understanding of mimesis is not far from Aristotle’s. Both are of the opinion that the aesthetic process is “mimetic”. But they underline that it is not “representationally mimetic” (O’Connor 2022: 194). Adorno attaches no importance to works of art that represent existing social reality as it is. He says that such works “lack a mimetic dimension” and regards such works as propaganda. According to him, art should not aim at propaganda, but at the same time it should not offer “images of a better life” than the existing one (O’Connor 2022: 194). For him, mimesis is less about imitating or copying something and more about creating an “affinity” with it. Since it is about creating an “affinity” between subject and object, it “involves the abolition of a hierarchy between subject and object in which subjective reason dominates the object” (Wilson 2007: 20).

Art and society are dialectical moments that represent two opposite poles of a negative dialectic. Adorno therefore rejects the theory of reflection. According to him, as long as art retains its autonomy, it can maintain its potential to “question” society

alive. (Dellaloğlu 2003: 29). Because of its autonomy, art is critical of society, of social blindness, and keeps people constantly awake against social blindness. Autonomous art prevents people from accepting and approving the existing social order. Because this kind of artwork is "a personal creation immersed in the particular, individual, and heterogeneous experiences of the artist" and makes "the ideology of the culture industry," the irrational order, visible. (Songtao 2013: 357-358).

5.The Relationship between Art and Politics in Adorno

Adorno was not adopted in Germany, especially by the student movement of the 1968 generation, because his aesthetic theory was not political, did not attach any importance to praxis, and had a pessimistic attitude toward the subject. As mentioned before, however, contrary to popular opinion, Adorno's understanding of art had revolutionary potential. For Adorno, who sees aesthetics as unavoidably political, art is a "permanent force of human protest" against the pressure of religious and other "domineering institutions" and all forms of social domination (Adorno cited by Jay 2014: 287).

In his essay "Commitment" on the relationship between art and politics, Adorno criticizes the views of Sartre and Brecht. According to Zuidervaart, Adorno's essay was written as a response to Benjamin's essay "The Author as Producer" (Zuidervaart 1991: 34). Benjamin calls the writer who favors the proletariat and produces in a way that benefits this class a progressive, productive writer. In contrast to this writer, the bourgeois writer produces without compromising autonomy. According to him, "the correct political tendency includes the literary tendency" (Benjamin 2011: 98-99). Benjamin states that this was achieved in the Soviet press, but in Western Europe, although there were writers who took "revolutionary attitudes", these writers served the bourgeois publishing industry. Of course, Benjamin values writers who take "revolutionary attitudes" and produce "innovative writing". But for him, "what is needed is... revolution in literary techniques that transforms the productive apparatus" (Zuidervaart 1991: 34-35). Benjamin argues that Brecht achieved this revolution with the techniques he used in his epic theater and that this theater was "both technically progressive and politically correct" (Zuidervaart 1991: 35). Adorno disagrees with Benjamin's view and distinguishes between committed art and autonomous art. According to him, committed art aims to change the "political attitudes" of the recipients. Although committed art has such a goal, autonomous art is more successful in this respect. Autonomous art changes the "political attitudes" of the recipients (Zuidervaart 1991: 36). In this sense, autonomous art is political.

Adorno criticizes Sartre for defending committed art. According to Sartre, the writer is committed to an ideal, a political goal. The author's aim is to guide the reader with his work and appeal to his freedom (Sartre 2008: 53-55). According to Adorno, Sartre's plays do not make the audience look at the issue from an objective point of view. His aim is to lead the audience to make a free decision. Adorno does not ascribe such a task to art and says in this context: "The work of art does not have the task of setting light to the alternatives, but of resisting, with its form alone, the course of the world, which constantly holds a gun to man's head" (Adorno 2016: 266-267). For Adorno, art can in no way be political in that it discusses the political problems of a society by representing them or conveying a "message" to the recipients. It is its "form" that

makes it political (Thomson 2006: 56). Therefore, in his opinion, it is the form of artwork that distinguishes it from useful things, prevents its instrumentalization, and makes it political. Adorno sees form as the “the law of the transfiguration” in relation to content; in other words “Form is the law of the transfiguration of the existing, counter to which it represents freedom” (Adorno 2002: 143).

Adorno also criticizes Brecht for his preference for committed art. In this article, however, Adorno argues that Brecht is several steps ahead of Sartre in terms of the relationship between art, politics, and society. Because Brecht wanted to show the ugly face of capitalism and its effects on human relations in his epic theater. Using techniques such as the alienation effect, he aimed to encourage the audience to think and criticize by freeing them from illusion and identification. In contrast to Sartre, Brecht rejected the identity between the essence of the individual and the essence of society. He also realized that the existing order, the “sphere of consumption,” concealed the “essence of society,” and he attempted to reveal this hidden essence to the audience. Nevertheless, according to Adorno, his aesthetic view draws a veil over the truth. When one analyzes Brecht’s plays, one realizes that he did not fully grasp the essence of capitalism (Adorno 2016: 270-271). Adorno attaches importance to the art of Beckett, Kafka, and Celan and regards them as genuine artists in the sense that they critically oppose the art of Sartre and Brecht, which eliminates the distance between society and art and thus makes criticism impossible. For him, Beckett’s or Kafka’s works eliminate the existing illusion and disrupt existing society by negating it (Adorno 2016: 283-284).

In the context of the relationship of art with society and politics, we should also look at Adorno’s conception of music. Adorno explains that under the domination of the capitalist economic system, music has also become a commodity, and its value is therefore determined by the market (Adorno 2018b: 48). For him, this is true for both serious and light music, both of which are part of the system and are produced according to the demands of the market (Adorno 2018b: 52). In contrast to light music, however, serious music can point out antinomies and alienation in society, so it has the potential to transcend the system to which it belongs. Adorno also criticizes jazz. He opposes the view that jazz is a protest against civilization by claiming that jazz is also a commodity and subject to the laws of the market. Therefore, the consumption of jazz increases alienation instead of eliminating it or even intensifying it (Adorno 2018a: 113).

Conclusion

Works of art, which have lost their autonomy under the domination of the culture industry, have served to maintain the existing society and order by confirming their existence. The culture industry eliminates thinking and critical perspective and prevents the alienation of the individual from the system and the existing society. Therefore, under the domination of this industry, art seems to be far from offering a society and a life that is an alternative to the existing society and life. According to Adorno, autonomous art, can emancipate us from the social domination of the culture industry, which dominates people and ignores their uniqueness. Only autonomous art can offer an alternative to the existing society and life. For him, art can be political by negating the existing, negative society, by directing people to think and criticize.

Otherwise, art cannot be political by reflecting the existing society, serving the goals of a class, making propaganda, representing political problems, or conveying a message to people for a political purpose.

KAYNAKÇA | REFERENCES

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory* (Trans. by R. Hullot-Kentor). London: Continuum.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (çev. N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T. W. (2016). Angajman (çev. E. Gen). *Estetik ve Politika* (ss. 261-290). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018a). Caz Üzerine (çev. Ş. Öztürk). *Müzik Yazıları* (ss. 109-135). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2012). *Edebiyat Yazıları* (çev. S. Yücesoy-O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (çev. N. Ünler). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia* (trans. by E. F. N. Jeohcott). London and New York: Verso.
- Adorno, T. W. (2018b). *Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine* (çev. Ş. Öztürk). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2019). *Negatif Diyalektik* (çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T.W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine* (çev. Dilman Muradoğlu, 3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). Üretici Olarak Yazar (çev. H. Barışcan – G. Işısağ). *Brecht'i Anlamak* (ss. 98-116). İstanbul: Metis Yayınları.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2003). Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği (çev. K. Atakay). *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, Sayı: 36, 201-233. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2009). Sunuş (çev. E. Gen). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (5. Basım, ss. 7-41). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bernstein, J. M. (1992). *The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Boucher, G. (2013). *Yeni Bir Bakışla, Adorno* (çev. Y. Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı* (çev. E. Özbek-Ş. Öztürk). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Claussen, D. (2012). *Son Deha: Theodor W. Adorno* (çev. D. Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında. *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, Sayı: 36, ss. 13-36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (4. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (çev. A. Çitil). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Erkek, F. (2019). Walter Benjamin'de Sanat, Estetik ve Politika İlişkisi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Hohendahl, P. U. (1981). Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Ästhetische Theorie. *The German Quarterly*, Vol. 54, No. 2, 133-148.

Holloway, H., Matamoros, F., Tischler, S. (2013). Olumsuzluk ve Devrim: Adorno ve Politik Eylemcilik. *Olumsuzluk ve Devrim: Adorno ve Politik Eylemcilik* (der. J. Holloway, F. Matamoros, S. Tischler, çev. K. Tunca, ss. 11-26). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Jay, M. (2001). *Adorno* (çev. Ü. Oksay). İstanbul: Der Yayınevi.

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]* (çev. S. Doğan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Keskin, F. (2003). Ömer Naci Soykan-Ferda Keskin-Besim F. Dellaloğlu: Adorno ve Yapıtı. *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, Sayı: 36, ss. 37-64. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kızılçelik, S. (2013). *Frankfurt Okulu* (3. Basım). Ankara: Anı Yayıncılık.

Lohman, H. M. (1999). Adorno'nun Estetik Teorisi. *Adorno: Bir Giriş* (çev. M. Cemal, ss. 85-94). İstanbul: Belge Yayınları.

Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme* (çev. Y. Alogan). Ankara: Dipnot Yayınları.

Martinez, J. M. (2013). Mimesis ve Mesafe: Adorno Düşüncesinde Sanatlar ve Toplumsal Olan. *Olumsuzluk ve Devrim: Adorno ve Politik Eylemcilik* (der. J. Holloway, F. Matamoros ve S. Tischler, çev. K. Tunca, ss. 249-261), İstanbul: Otonom Yayıncılık.

O'Connor, B. (2022). *Adorno* (çev. S. Soysal). İstanbul: Alfa Yayınları.

Rancière, J. (2012). "Estetiğin Siyaseti" (çev. Elçin Gen), *Sanat/Siyaset* (Ed. Ali Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ray, G. (2010). Dialectical Realism and Radical Commitments: Brecht and Adorno on Representing Capitalism. *Historical Materialism*, 18 (3), 3-24.

Sartre, J. P. (2008). *Edebiyat Nedir?* (Çev. B. Onaran, 3. Basım). İstanbul: Can Yayınları.

- Schwaabe, C. (2013). Kunst und Politik in Zeiten ihrer kulturindustriellen Vereinnahmung, *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik* (Hrsg. A. Hellinger, B. Waldkirch, E. Buchner, H. Batt, ss. 125-178), Weisbaden: Springer VS.
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu* (çev. A. Özden). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Songtao, L. (2013). Art and Society in Light of Adorno's Non-Identity Philosophy. *Frontiers of Philosophy in China*, Vol. 8, No. 2, 349-361.
- Spurk, J. (2008). *Toplumsal Aklın Eleştirisi, Frankfurt Okulu ve Toplum Teorisi* (çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.
- Thomson, A. (2006). *Adorno: A Guide for the Perplexed*. London and New York: Continuum.
- Thomson, A. (2020). *Kafası Karışmışlar İçin Adorno* (çev. A. Geniş). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Van Reijen, W. (1999). *Adorno: Bir Giriş* (çev. M. Cemal). İstanbul: Belge Yayınları.
- Wilson, R. (2007). *Theodor Adorno*. USA and Canada: Routledge.
- Zuidervaart, L. (1991). *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. MIT Press.