

ADORNO VE RANCIÈRE’DE ESTETİK VE POLİTİKA

AESTHETICS AND POLITICS IN ADORNO AND RANCIÈRE

Ayşe Bilge DEMİR¹

Özet

Bu çalışmada Theodor Adorno’nun ve Jacques Rancière’in estetik deneyimin politik tahakkümden özgürleştirici potansiyellerine dair düşünceleri betimlenmektedir. Adorno’nun dissonance olarak ifade ettiği şey, sanat eserinin gerçekliği negatif bir şekilde göstermesinden kaynaklanan uyumsuzluktur. Bu uyumsuzluk sanat eserlerine, Aydınlanmacı aklın ve onun yol açtığı toplumsal patolojilerin kuşatamadığı duyuşsal anlamları sergileme işlevi yükler. Rancière’in dissensus olarak ifade ettiği şey, farklı duyuşsal rejimlerin karşılaşmasından doğan ihtilafı ve politikanın olduğu gibi estetiğin de kurucu edimidir. Estetik deneyimde yeni mekânsal zamansal tarzlar var eden dissensus, politik eylemde bu yeni mekansallıklar-zamansallıklardan bir müştereklik meydana getirir. Adorno için olduğu gibi Rancière için de duyuşsal deneyimin istikrarsızlaştırıcı kapasitesi, ona politik olarak özgürleştirici bir potansiyel yükler. Rancière, estetik deneyimin tanımını tüm deneyim alanlarını kapsayacak şekilde genişletirken, Adorno bunu yalnızca sanatın özel alanıyla sınırlandırır. Eldeki çalışma Adorno ve Rancière arasındaki yakınsamaları ve ayrımları görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dissensus, dissonance, duyuşsallık, uyumsuzluk, özgürleşme.

Gönderim Tarihi/Submitted	:	02.03.2024
Kabul Tarihi/Accepted	:	09.05.2024
Sorumlu Yazar/Corresponding Author	:	Ayşe Bilge DEMİR
E-posta / E-mail	:	aysebilged@gmail.com
Doi	:	10.47124/viraverita.1446112
Atıf / To Cite:	:	Demir, A. B. (2024). Adorno ve Ranciere’de Estetik ve Politika. <i>ViraVerita E-Dergi</i> , 10(19), 77-95. Doi: 10.47124/viraverita.1446112

¹ Doktora Öğrencisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Felsefe Bölümü (ORCID: 0000-0001-7592-3051).

Abstract

The ideas of Jacques Rancière and Theodor Adorno regarding the ability of aesthetic experience to free people from political dominance are illustrated in this study. The discord that arises from a piece of art portraying reality negatively is what Adorno calls dissonance. Because of this incompatibility, art serves the purpose of presenting sensory meanings that the Enlightenment rationality and the social pathologies it gave rise to were unable to fully comprehend. The struggle that results from the collision of many sensory regimes is what Rancière refers to as dissensus, and it is both the foundational act of politics and aesthetics. In political activity, dissensus, which generates new spatiotemporal styles in aesthetic experience, produces a commonality from these new spatialities-temporalities. For both Adorno and Rancière, sensory experience has the potential to be politically emancipatory because to its unstable nature. Rancière broadens the definition of aesthetic experience to encompass all domains of experience, whereas Adorno limits it to the exclusive realm of art. Bringing Adorno and Rancière's similarities and contrasts to light is the goal of this study.

Keywords: Dissensus, dissonance, sensuality, disharmony, emancipation.

Adorno ve Rancière’de Estetik ve Politika

GİRİŞ

Theodor Adorno ve Jacques Rancière duyusal deneyimin istikrarsızlaştırıcı potansiyeli temelinde estetiği, politik tahakküme karşı özgürleştirici bir deneyimin mekânı olarak kurmuşlardır. Adorno açısından *dissonance* (uyumsuzluk) yaratan sanat eserleri şeyleşmiş bir kültürün yol açtığı yabancılaşmaya karşı bir direnci mümkün kılmaktadır. Rancière açısından ise *dissensus* (uyumsuzluk) yaratan estetik deneyim, onun “duyulur olanın paylaşımı” dediği düzeni bozarak, bu paylaşımı yeniden yapılandırmaktadır. Adorno sanat eserinin kendisinden kaynaklanan bazı özelliklere dikkat kesilirken, Rancière daha ziyade estetik deneyim tarzıyla ilgilenmektedir. *What to Do With Adorno’s Aesthetics* başlıklı söyleşisinde Rancière, Adorno ile arasındaki bu farkın gerekçesini, Adorno’nun Marksizmi bir şekilde düzeltmeye yeltenmesi, kendisinin ise politikayı Marksizmin üst-politik söyleminden farklı bir şekilde ortaya koyması olarak açıklar (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 131). Öyleyse onların sanata ve estetik deneyime dair düşüncelerinde bir yakınsama oluşturan şey, bu tür bir deneyimin yol açtığı kesintilerin politik potansiyeline ilişkindir. Ancak onları en temelde ayırt eden, ne tür bir politik potansiyelin söz konusu olduğudur.

Eldeki çalışma, Adorno’nun ve Rancière’in sanata ve estetiğe dair düşüncelerini, politik özgürleşmeyle ilişkisi ekseninde incelemeyi amaçlıyor. Bu doğrultuda ilk olarak Adorno’nun sanata ve estetik deneyime ilişkin düşüncelerinden hareketle, sanatın ve estetik deneyimin politik tahakküme nasıl bir direniş oluşturduğunu açıklamaya çalışacağız. İkinci olarak Rancière’de politikanın özel anlamından hareketle, estetik deneyimin politikayla olan yakınlığını ve ne anlamda politik olarak devrimci potansiyeller taşıdığını ortaya koyacağız. Üçüncü olarak, Adorno ile çok benzer bir noktadan, duyusal deneyimin istikrarsızlaştırıcı potansiyelinden yola çıkan Rancière’in, Adorno’ya dair eleştirilerini betimleyeceğiz ve onlar arasındaki farkları belirginleştireceğiz.

ADORNO'DA ESTETİK VE POLİTİKA

Adorno, Kant'ın estetik özerklik düşüncesi ile Hegel'in tarihsel diyalektiğini bir araya getirerek hem özerkliğini koruyan hem de tarihsel-toplumsal gerçeklikle ilişkili olan bir sanat eseri anlayışı geliştirir. Sanatın toplumsal pratiğe etki etmesinin de kaynağında bulunan bu ikilik, bir yandan üstyapının altyapıyı izlediği şeklindeki Marxçı görüşü takip ederken, öte yandan üstyapıda altyapıyı aşan şeylerin içerildiğini ortaya koyarak Marxizme yönelik bir eleştiriyi de ihtiva eder (O'Connor, 2022, s. 49-50). Yani sanat, Adorno'ya göre, maddi deneyim koşullarına dayanmakla birlikte bu koşulları aşan bir şeydir (Buck-Morss, 1979, s. 25). Çünkü bir eserin "hakikat içeriği", içinden çıktığı tarihsel koşullara indirgenemez. Bu hakikat içeriğini Adorno şöyle tanımlar: "Görünüşün görünmesinin ötesinde olan şey, estetik hakikat içeriğidir: görünüşün, görünüş olmayan yönüdür. Hakikat içeriği artık bir sanat eserinin olgusal gerçekliği değildir, bir sanat eserindeki diğer gerçekler arasında bir gerçek olmadığı gibi, onun görünüşünden bağımsız da değildir" (Adorno, 2002, s. 284). Hakikat içeriği, tarihsel koşullara tabi olan materyalin, kendi içsel olanaklarını, bu koşulları paranteze alarak sergilediği eserde ortaya çıkan anlamlarıdır. Bu doğrultuda, kapitalist üretim koşulları içerisinde şekillenen bir eserin materyali, bu koşulların ürettiği meta yapısına tabi bir şeydir. Ancak bu materyalin formel yapılanış tarzı, ilişkili olduğu toplumsal yapının değişimine yeni bir ivme kazandırma potansiyeline sahiptir. Eserin hakikat içeriği tam da meta yapısına tabi olan materyalin formel yapılanış tarzından türer. Böylelikle Adorno'da estetik form, toplumdan bağımsız olmamakla birlikte, toplumu mevcut haliyle yansıtmaya indirgenemeyecek olan esere özerkliğini tesis eden unsur olarak karşımıza çıkar.

Michael Feola, Adorno'da estetik formun "içeriğine, büyüdü bozulmuş anlamın şiddetinden kaçınacak şekilde" şekil verdiğini, "içeriğin unsurlarını, onların gerilimlerini silmeden anlamlı bir ilişkiye soktuğunu" ileri sürer (Feola, 2018, s. 31). Estetik formu yoluyla sanat eseri "*enigmatik*" (muammalı) hale gelir. Eserin muamması, bir yandan içinden doğduğu topluma karşı mesafe alarak, estetik bir özerkliği devreye sokarken, diğer yandan bu toplumsal-tarihsel dinamikleri içermesi anlamına gelir. Eserin enigmatik karakteri bir gerilim alanı oluşturmaktadır. Bu karakteri yoluyla sanat eseri, bir yandan şeffaf ve tek anlamlı bir alımlamayı olanaksız kılarken, bir yandan da toplumsal gerçekliği yadırgatır. Sudeep Dasgupta'nın ileri sürdüğü gibi, tek anlamlılık eksikliği, eserin bu karakterinden (enigma) kaynaklanır. *Enigma*, eserin şeffaf bir şekilde alımlanmasını tehdit eder. Tam anlaşıldığı düşünüldüğü anda yitirilir eser. Bu da form unsurundan kaynaklanır. Form bir uyumsuzluk (*dissonance*) yaratır (Dasgupta,

2019, s. 124). Bu uyumsuzluk "hem gerilim ilişkilerinin özü hem de onları çözme girişimidir" (Adorno, 2002, s. 292).

Eserdeki muammaların deneyimi yoluyla öznedede meydana gelen uyumsuzluk deneyimi, duyum ve anlam arasındaki sürekliliği ima eden türdeki bir rasyonaliteye tehdit oluşturmaktadır. Bu tür bir rasyonaliteyi Adorno, "özdeşleştirici rasyonalite" olarak ifade eder. Özdeşleştirici rasyonalite, duysal özelliklerinden yalıtıldığı tikelleri bir tümel kavrama tercüme ederek işler. Ancak bu durumda bilişselliğe tercüme edilemeyen birtakım duysallıklar geride bırakılmaktadır. Bu kalıntıları Adorno, *Negatif Diyalektik*'te "özdeş-olmayan" olarak ifade eder (Adorno, 2014b, s. 17, 141). Feola'nın da ileri sürdüğü gibi, özdeş olmayan, bilişsel araçlar yoluyla yakalanamayan bir anlam fazlalığı değildir, fakat kavramın bakış açısından gerçekten önemli olana ulaşmak için ayrıştırılması gereken deneysel gürültüdür (Feola, 2018, s. 26). Adorno'ya göre nesnelere duysallıklarından ayrıştırmak yoluyla Aydınlanmacı akıl, onları mübadele edilebilir hale getirir ve bu durum *-Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde ayrıntılandırılan bir dizi toplumsal patolojiye yol açar.

İşte sanat eserinin estetik formu yoluyla oluşturduğu muamma karakterinin yol açtığı *dissonance* deneyimi, böyle bir akılcılığa ve onun toplumsal sonuçlarına karşı durur. Gerçekliğin mevcut haline bir itiraza yol açar. Bu itirazi üç yolda özetleyebiliriz:

- I) Toplumsal eleştiriye yönlendirme.
- II) Kavramsal olmayan bir düşünme becerisi kazandırma.
- III) Toplumsal normlara ve standardizasyonlara karşı bir direnç vektörü oluşturma.

Adorno gerçek bir politik direnişi yalnızca sanatın alanı içerisinde olanaklı görmektedir (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 36). Sanat kendi form unsuru sayesinde bir anlam deneyimi yaratarak, mevcut dünyanın anlam gramerinden dışlanan özdeşsizede işaret ederek, mevcut dünyayı olmadığı halleriyle sergileyerek, toplumsal ve politik olarak etkili olur. Sözüne edeceğimiz üç toplumsal etki de temelde *dissonance* kategorisinden türer.

I) Sanatın Adorno açısından ele alacağımız birinci toplumsal etkisi, onun mevcut toplumsal koşulların eleştirisine yönlendirmesidir. Burada sorulması gereken, duysal bir şey olarak sanat eserinin eleştiriye nasıl bir itici güç sağlayabildiğidir. Walter Benjamin'in auranın ölümünü ilan ettiği ve sanatın görünüş niteliğine karşı oyun niteliğini ön plana çıkardığı *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Eseri* makalesine getirdiği eleştirilerde Adorno, bu görünüş niteliğini yeniden kurtarmaya çalışır (Adorno, 2004). Çünkü sanat eseri tam da aurasının yol göstericiliği, yani bir görünüş (*Schein*) olması sayesinde mevcut tahakküm ilişkilerini anlaşılır

kılabilmektedir. Sanat eserinin tam da pratiğe olan mesafesi, ona eleştirel gücünü sağlamaktadır.

Nathan Ross'un da ileri sürdüğü gibi, "(t)oplumda yanlış olanın ne olduğuna dair bir açıklama olmadan sanatta doğru olanın ya da eleştirel olarak dönüştürücü olanın ne olduğunu söylemek de olanaksızdır" (2017, s. 194). Bu nedenle, her şeyden önce Adorno'nun modern toplum analizinden kaynaklanan, öznelerin tüm ifadelerini kapsayan iletişim ağları içerisinde eleştirinin olanaksız hale geldiği düşüncesi vurgulanmalıdır. Bu iletişim ağları öyle sıkı örülmüştür ki, onun içerisinde her söz, mevcut ilişkileri yeniden üretmeye yaramaktadır. Bu nedenle Adorno, eleştirinin ancak sanatın iletişimsizliği yoluyla mümkün olduğunu düşünmektedir (Adorno, 2002, s. 5). Yani sanat, gösterge ve anlam arasındaki gündelik bağlantıların dışına çıkabildiği ölçüde eleştirel bir nitelik kazanır. Bu bağların dışına çıkması ise onu özerk hale getiren formu yoluyla olanaklıdır.

Sanat eserinin formu, özdeşlik mantığına hapsolmuş ve kavramın evrenselliği içerisinde kuşatılır hale gelmiş duyusalın, kavram tarafından dışlanan kalıntıları görmeyi mümkün kılar (Adorno, 2002, s. 144). Adorno'ya göre form, tikelin kavrama sığmayan bireysel özelliklerini tanımaya ve ardından başka mümkün dünyalar imgelemeye olanak sağlar. Tikeli tikelliği içerisinde tanımak, özdeş-olmayanın, "otoritenin grameriyle uzlaştırılmayanın" deneyimidir (Feola, 2018, s. 25). Sanat tam da duyusalılığı sayesinde özdeşliğe tercüme edilemeyen anlamları gösterir ve özdeşlik mantığının ve ondan kaynaklanan tahakküm ilişkilerinin otoritesini sarsar.

Formun materyal unsurların tikellikleri arasındaki gerilimi indirgemeci olmayan bir yolda sergileyerek sanat eserini yapılandırması, belirli bir üreticilik ve alımlayıcılık tarzını talep eder. Sanatçı, materyalin kendisine yüklediği sorumlulukları disiplinli bir şekilde yerine getirmekle yükümlüdür. Paul Valéry'e ilişkin bir yazısında Adorno, bu sorumlulukların temelde, eserin kendine içkin mantıksallığı kurduğu süreçte, sanatçının bu sürece olanak tanımak üzere kendisini araçsallaştırma yeteneğine bağlı olduğunu ifade eder. Bu ise sanatçının, dünyanın olduğu haline değil, olabilecek hallerine bir açıklığını gerektirir (Adorno, 2018, s. 147-148). Talep edilen alımlayıcılık tarzı ise, nesnenin önceliğini kabul eden ve nesnelerin, düşüncenin ona yüklediği kategorilerin ötesinde anlamlar ihtiva ettiği fikrine açıklıkla karakterize olan bir alımlayıcılıktır (Feola, 2018, s. 33). Bu açıklık, edilgin bir alımlayıcı konumundan çıkmayı ve esere etkin bir katılımcı olmayı gerektirir. Yani eser, tek başına alımlayıcının anlam aktarına bağlı

değildir. Fakat o, eserin kendisi, üretici ve alımlayıcıdan oluşan bir takımyıldız içerisinde anlam kazanmaktadır (Adorno, 2002, s. 121).

Eserin duyuşal materyalleri, onların birbirleriyle gerilimlerini sergileyen estetik bir mantıksallık içerisinde biçimlendirmesi nasıl olur da toplumsal eleştiriye yöneltir? Öyle görünüyor ki bu sorunun cevabı, sanatın, tikel nesnelere özdeşleştirici aklın tahakkümünden çıktıklarında nasıl göründüklerini bize göstermesiyle ilgilidir. Bu özelliği nedeniyle Adorno, sanatın “ütopyanın negatif görünümünü” sunduğunu söyler (Adorno, 2002, s. 139). Böylelikle mevcut anlam aktı içerisindeki şeylere ve ilişkilere, onlara dışsal bir mantık tarafından yönelmek mümkün olmaktadır. Bu, Terry Eagleton’un “aralarında bağlaç olmaksızın sıralanan unsurların mantıksallığı” diyerek ifade ettiği şeydir (1998, s. 363). Bu mantıksallık içerisinde tikel olanın, tümel olanın içinde barınmakla birlikte onun tarafından tüketilmediği türde bir ilişkinin olanağı da görünür olur. Tam da bu ilişki, Adorno’yu *toplum sanata değil, sanat topluma model olmalıdır* diye düşünmeye iter.

II)Sanatın kavramsal olmayan bir düşünme becerisi kazandırması şeklinde formüle ettiğimiz ikinci toplumsal etkisi, ilk etkiyle yakın bir ilişki halindedir. Çünkü kendine özgü mantıksallığı içinde sanatın hakikat içeriği, bir yandan mevcut toplumsal ilişkilere yönelik eleştirel bir perspektifi mümkün kılarken, öte yandan deneyimi zenginleştiren pozitif bir içerik taşır. Başka deyişle sanatın kendine özgü mantıksallığı, bir yandan özdeşleştirici aklın sentezlerine yönelik eleştirel bir tavra olanak tanırken, öte yandan dünyayı anlarken ve yargılamak için kullanacağımız, özdeşleştirici olmayan türde bir sentez önerir.

Adorno’ya göre sanat iletişim değil iletişimsizlik olduğu ölçüde, gösterge ve anlam arasındaki gündelik bağların dışına çıkarak eleştirel bir nitelik kazanıyordu. Gösterge ve anlam arasındaki bu bağların yerine, sanat eserinde, bu bağları yerinden eden bir mimesis mantığı hakimdir ve mimesis mantığı, Adorno’nun estetik üzerine derslerinde “kavramsal olmayan sentez” olarak ifade ettiği bir sentezi içerir (Adorno, 2017). Adorno’nun diskursif ve iletişimsel bilginin bir özelliği olarak gördüğü kavramsal sentez, duyuşal tikelleri kavramlar altında kategorize ederek ve bu kavramları sentezleyerek çalışır. Burada, dünyayı anlamak için kullandığımız kavramları, bu dünyayı oluşturan tikellerle özdeşleştirmemizden kaynaklanan bir indirgeme söz konusudur. *Aydınlanmanın Diyalektiği’*nde öne sürüldüğü gibi, buradaki problem, bu özdeşleştirmenin zorunlu olarak doğaya ve diğer insanlara yönelik tahakküme yol açmasıdır (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 122). *Aesthetic Theory’*de kavramsal senteze dayanan diskursif bilginin aslında subjektif bir şey olduğunu ileri sürer. “İçlerindeki konunun özgürlüğü sayesinde

sanat eserleri diskursif bilgidен daha az öznel-dir” (Adorno, 2002, s. 126). Nitekim diskursif bilgide kavramlar, tam olarak kuşatamayacakları duyusalıkları temsil ettikleri iddiasındadırlar. Oysa sanat eserinin mimesis mantığı içerisinde nesnenin bireyselliklerine daha açık olduğumuz bir deneyimin sonucu olarak daha az öznel bir bilgiyle karşı karşıya geliriz. 3 Şubat 1959 tarihli *Estetik* derslerinde şöyle der:

Sanat, sanatın gerçek deneyimi, genellikle düşünceye atfettiğimiz ve basitçe sezgiye atfedilmemesi gereken tüm sentetik işlevleri içerir; ama burada, yapısı neredeyse hiç analiz edilmemiş bir tür düşünceyle, yani kavramsız bir düşünceyle, kavramsız bir sentezle ve bunun ötesinde, yargısız bir sentezle, ‘Bu böyledir’ diyerek sonuca varmayan, bunun yerine sanat eserinin dışından bunun böyle olduğuna dair herhangi bir öngöründe bulunmadan ‘Bu böyledir’ jestiyle oraya bir şeyin yerleştirilmesiyle sonuçlanan bir sentezle karşı karşıyayız (Adorno, Lect. 19, 2017).

Yine 12 Şubat 1959 tarihli dersinde;

Bir şeyin lehinde ya da aleyhinde olan -bir şeyin öyle olduğunu ya da olmadığını söyleyen ve eleştiriden ya da bir konumdan öteye gitmeyen- tipik yargılar, bir anlamda hakikat ile hakikat olmayanın tüm iç içe geçmişliğini, canlı olanın iç içe geçmişliğini yok ederken, sanat yapıtı, bu yönleri gelişigüzel bir şekilde ayırmayarak ve kararlara doğru ilerleyerek değil, iç içe sunarak, tam da yargı biçimiyle kaybettiğimiz o hakikati geri kazandırıyor denilebilir (Adorno, Lect. 21, 2017).

Sanat eserinin sunduğu sentez, duysal materyalleri gerilimleri içerisinde koruyarak onları, kendilerinden (kendi tarihselliklerinden) türeyen (ancak ona indirgenemeyen) bir formel yapı içerisinde bağlamlaştırıyorsa, estetik form için bir ilişki inşa eden bir şey olarak karşımıza çıkar. Öyleyse form parçaların bütünle ve bütünün parçalarla ilişkisinde kendiliğinden doğan bir hakikati ifade etmektedir. Sanatın halihazırda dış dünyada bulunan bir hakikati değil, fakat tam da orada bulunmayan bir hakikati elde etmesi, mimesis mantığının bu kavramsal olmayan sentez ediminin sonucudur.¹ Başka deyişle sanat eserinin mimetik mantığı içerisinde form, deneyim dünyasından aldığı içerikleri öyle bir şekilde bir araya getirmektedir ki, bu ilişkinin kendisinden yeni bir hakikat peyda olmaktadır.

Fakat bu kavramsal ve özdeşleştirici olmayan türdeki sentez neden mimetiktir ve böyle bir senteze dayanan türde bir düşünme becerisi toplumsal olarak nasıl etkide bulunur?

Mimesis kavramının Adorno için temsil (*representation*) kavramıyla bir karşıtlık içinde anlaşılır (Adorno, 2002, s. 98). Temsil bir şeyi bilincimde kendime tercüme etmemle ilgilidir. Mimesis ise deyim yerindeyse kendi bilincimi o şeye tercüme etmemdir. Bu yolla mimesis, o

şeyi alımlayan ve ifade eden özneyi dönüştürür. Örneğin bir ressam bir nesneyi temsil etmez, fakat o nesneyi spesifik bireyselliği içerisinde sunar. Yine bir nesnenin resmine yönelik seyir, basitçe özne ile sanat nesnesi arasındaki tek yönlü bir ilişki değildir. Fakat o, çift yönlüdür. Mimetik mantık nesneyi öznenin amacına tabi kılmaksızın, onu kendi amaçlılığı içinde sunmayı amaçlar. Bu, Adorno'nun araçsal aklın ele geçiremediği davranış biçimlerinin (taklit) mirasçısı olarak gördüğü sanatta mümkündür.

Sanat eserindeki sentez mimetiktir, çünkü duyuşsal nesneyi, öznenin amaçlarına göre yontmaksızın, kendi tüketilemezliği içinde taklit etmektedir. Bununla birlikte taklit ettiği şeyin mevcut haliyle değil, mümkün halleriyle diyaloga girmektedir. Böylece mimetik düşünme bir yandan eserin yapısını karakterize ederken, öte yandan onu deneyimleyen bilinçlerin de yine başka bir özneliliğin perspektifine yerleşmek yoluyla dönüşümünü mümkün kılmaktadır.

Öyleyse mimesis özne ve nesne arasındaki kavramsal olmayan bir yakınlığı, nesnedeki özneliliği keşfetmeyi ifade etmektedir. Dünyayla ve nesnelere kategorize eden bir mantıksallıktan kaçan, daha karmaşık bir etkileşime dayanmaktadır. Örneğin Kafka'nın yazıları, Adorno'ya göre, kapitalist dünyayı betimlemek ve temsil etmek yerine, onu mimetik bir mantık içerisinde kavramsal olmayan bir tarzda sentezlemenin bir örneğini sunmaktadır (Adorno, 2002, s. 230-231). Kafka'nın yazılarında, modern toplumun irrasyonelliği doğrudan ileri sürülmez. Fakat bu irrasyonel bütünlük içerisinde bu bütüne karşı düşünmeye ve eylemeye kalkışan öznenin, nihayetinde nasıl olup da bu bütünün lehine konuşur ve eylem hale geldiği ortaya koyulur. Yani bu bütünsel sistemin içinden bir şekilde çıkmaya çalışan özneliler, nihayetinde ona yenik düşmekle kalmaz, sürekli olarak bu sistemin irrasyonelliğini beslerler. Kafka'nın romanları yaşamdaki yanlışlığı doğrudan betimlemek yerine, var olan perspektiflerin duruş noktasından bu yanlışlıkların nasıl yeniden üretildiğini anlatarak söz konusu yanlışlığı gösterir (Adorno, 1988, s. 270-271). Böyle bir mimesis kapasitesi bizi araçsal rasyonalitenin sahası içerisinde çıkarmaya yarar. Bir bütünlük içerisinde temellük edilemeyen bireyselliklerin, tümele indirgenmemiş bir tikelin anlaşılmasının olanağını gösterir.

III) Sanatın ve estetik deneyimin üçüncü toplumsal etkisi, onun toplumsal normlara ve standardizasyonlara karşı bir direnç vektörü oluşturabilmesidir. Bunu da büyük ölçüde modern toplumun yanlış bilinç örüntülerine karşı, içsel gerilimi bir özdeşlikte son bulmayan, kavramsal olmayan bir sentezi gereksinen düşünme yoluyla gerçekleştirir. Adorno'nun *Society*'de öne sürdüğü gibi, özdeşlik mantığından beslenen toplumsal bütün, bir karşılıklı etkileşim ağından ziyade, tahakkümcü bir yapıdadır:

Biz, insanlığın büyük bir tüketici ağına dönüştürüldüğü, gerçekten gereksinimleri olan insanların, birinin safça hayal edebileceği herhangi bir şeyin ötesinde toplumsal olarak önceden biçimlendirildiği bir gerçekliğin içerisindeyiz. Bu, genelin tikel üzerindeki, toplumun kendi köle üyeleri üzerindeki tahakkümünü temsil eder (Adorno, 1965).

Nesnenin önceliğiyle karakterize olan estetik deneyim ise, egemen pratiklerin bu tahakkümünü ihlal eder. Bu pratiklerin kurduğu yapılara karşı kendi mantıksallığını ileri sürer. Burada Adorno'nun kültür endüstrisinin ürünleriyle özerk sanat arasında yaptığı ayrım gündeme gelir; çünkü bu egemen pratikler, kültür endüstrisinin ürünlerinde ifade bulur. Kültür endüstrisi, bilince kültürel ürünler sunmaz; daha ziyade kendi ürünlerine uygun düşecek biçimde bilinci aynılaştırır. Bilinç burada, yalnızca üretim ilişkilerinin öngörülen tüketicisi olarak anlam kazanmaktadır. Böylece sahte bir deneyim üretilmektedir. Bu deneyim görü ile kavram arasında bir senteze ulaşarak deneyimleyen öznenin deneyimi değildir. Fakat burada görü ile kavram arasında sahte bir sentez, bizzat endüstrinin kendisi tarafından üretilmektedir.

Duyular daha algı vuku bulmadan kavrama aygıtı tarafından belirlenir; yurttaş da apriori olarak dünyayı bir tür malzeme olarak görür ve bu dünyayı aynı malzemeleri kullanarak oluşturur. Hollywood'un bilinçli olarak gerçekleştireceği şeyi Kant sezgisel olarak öncelemiştir: imgeler daha üretim aşamasında, daha sonra nasıl algılanacaklarını belirleyen anlama yetisinin standartlarına göre önceden sansürlenir. Kamusal yargı tarafından onayladığını zanneden algı daha gerçekleşmeden o yargı tarafından şekillendirilmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2010, s. 118-119).

Buna karşılık özerk sanat eseri, onun deneyiminin salt edilgin bir reseptivite konumunda olmakla mümkün olmayışı, fakat duysal deneyime bilişsel bir aktiviteyi dahil etmeyi gerektirmesi nedeniyle, yanlış bilince karşı bir direnç vektörü oluşturmayı mümkün kılar. Nitekim o daima, herhangi bir kavram altında zapt edilemeyecek duysal bir kalıntıyı devamlı yorumlamayı ve anlamlandırmayı gerektirir. Bu bakımdan o, şeyleştirilmemiş bir anlam deneyiminin farkındalığına yol açar. Böylece kültür endüstrisi tarafından imal edilen aynılaştırılmış bilinçlere karşı bireysel bir perspektifi mümkün kılar. Nitekim Adorno'ya göre özgürleşme, tam da böylesi bireysel perspektifleri geliştirmek ve aynılaştırma dizgesinden çıkmakla mümkün olabilir. *Minima Moralia*'nın ünlü son cümlelerinde ileri sürdüğü gibi;

Perspektifler oluşturulmalı, öyle perspektifler ki dünyayı yerinden oynatsın, yadırgı kılsın, onu bütün çatlakları, kırışıklıkları, yara izleriyle birlikte bir gün mesihin ışığında görüneceği gibi sefalet ve çarpıklığıyla gösterebilir. Keyfiliğe ya

da cebre kaymadan, sadece nesnelere temas yoluyla böyle perspektiflere ulaşmak – düşüncenin görevi sadece budur (2014a, s. 259).

RANCIÈRE’DE ESTETİK VE POLİTİKA

Rancière’de estetik ile politika ilişkisini tesis eden şey, politik özneleşme koşullarını belirleme problemidir. *Siyasalın Kıyısında* bize, politikada ütopyik vaadin ortadan kalkmasıyla birlikte politikanın kültür endüstrisiyle iş birliğine girdiği ve politikanın sonunun geldiği şeklinde bir söylemin üretildiğini söyler (2022, s. 20). Rancière’e göre bu meselenin çözümü, politikayı, politik özneleri var eden “özneleşme tarzı” olarak tanımlamaktır (2022, s. 13). Bu ise eşitliği gelecekte ulaşılacak bir vaat olarak değil de hareket noktası olarak almayı gerektirir.

Mesele, eşitliğin bakış açısından hareket etmek, onu olumlamak, neler üretebileceğini görmek için varsaydığı şeyden hareketle çalışmak ve özgürlük ve eşitlik olarak verili ne varsa azamileştirmektir. Tersine, güvensizlikten yola çıkan kimse, eşitsizlikten hareket edip onu ortadan kaldırmayı öneren kimse, eşitsizlikleri hiyerarşiye sokar, öncelikleri hiyerarşiye sokar, zekâları hiyerarşiye sokar ve eşitsizliği durmadan yeniden üretir (Rancière, 2022, s. 65).

Eşitliği bir varsayım olarak alan ve politikayı bu eşitlik temelinde inşa edilen bir özneleşme hareketi olarak inşa eden Rancière, onu, polis ile karşıtlığı içerisinde belirgin hale getirmektedir. Polis, “yapıp-etme tarzları, varlık tarzları ve söyleyiş tarzlarının dağılımını tanımlayan, bedenlere dair bir düzendir; bu bedenlerin adlarına göre şu ya da bu mevkiye, şu veya bu göreve tayin edilmelerini güvence altına alır” (Rancière, 2011, s. 48). Polis düzeni içerisinde neyin müzakerenin ve anlaşmanın konusu olduğu ve neyin olmadığı baştan tesis edilmiştir. Neyin iş, neyin boş zaman etkinliği olduğu, kimin neyi yapmaya muktedir olduğu statik bir şekilde belirlenmiştir. Oysa politika bu düzenlemeden bir kopuşu ifade eder. Rancière’in ifadesiyle;

Siyasi etkinlik, bir bedeni kendisine tayin edilen yerden koparan ya da bir yere biçilen işlevi değiştiren faaliyettir. Görülmesi beklenmeyen bir şeyi görünür kılar, gürültüden başka bir şeyin mümkün olmadığı bir yerde sözün işitilmesini sağlar; bir zamanlar yalnızca gürültü olarak işitilen şeyin söz olarak duyulmasını mümkün hale getirir (2011, s. 49).

Politika, polis düzeni içerisinde, yani verili bir deneyim alanında gerçekleşen bir etkinliktir. Bu verili alanda özneler, özneleşme tarzlarıyla politik bir sahne yaratırlar. Rancière politik özneleşmeyi bir *konsensus*’tan ziyade *dissensus* olarak görmekte, onu verili düzen içerisinde kendilerine atanan konumla bir uzlaşmazlık ilişkisinde olan öznelerin etkinlikleri olarak ifade

etmektedir: “Her özneleşme, kimlikten bir sıyrılıştır, tayin edilmiş olan yerin doğallığından kopuştur; içerisinde herhangi bir kişinin kendisini kabul ettirebileceği bir özne mekanının aralanmasıdır” (Rancière, 2011, s. 56).

İnsan tam da bir söz varlığı olduğu için, Rancière’in deyişiyle “poetik bir varlık” olduğu için, kavram ile duyuşal, kelime ile şey arasındaki mesafe ile kendi özneleşme tarzını meydana getirmek üzere ilişkilendirir. Rancière bu nedenle politikayla eş anlamlı olarak kullandığı demokrasinin deneyiminin, bir politika estetiğinin deneyimi olduğunu söyler (2022, s. 65). Politik özneleşme, mevcut düzenin atadığı belirlenmiş konumlara ve işlevlere yönelik bir uzlaşmazlığın neticesinde, yenilenen aktörler ve eylem biçimlerini ihtiva eden politik bir sahne yaratır. Yani Rancière’e göre politikanın kurucu deneyimi, *dissensus*’tur. *Dissensus*, her türlü uzlaşmayı önceleyen bir şeydir, çünkü *dissensus* yoluyla, ihtilafa konu olan şeyin var olup olmadığına dair ilkin estetik bir ihtilaf gerçekleşir. Rancière’e göre demokrasi için, bu sahnelemenin durmaksızın gerçekleşmesi gerekir (Rancière, 2011, s. 76). Bu estetik ihtilaf yoluyla müşteregin dağılımı yeniden yapılandırılır.

Rancière’in *Dissensus*’ta ifade ettiği gibi estetik deneyim, yapılandırılmış duyuşal deneyimdeki hiyerarşilerin ortadan kaldırıldığı bir duyuşal deneyimdir (2020, s. 136). Yani estetik ona göre, geniş anlamda duyuşallığa dair bir şeydir. Politikada özneleşme tarzları yoluyla duyuşallığın yeni bir formu, “yeni bireysellik kipleri, bunlar arasında yeni bağlantılar, yeni zamansallıklar” inşa edilmektedir (2020, s. 140). Rancière’in politikanın estetiği adını verdiği bu süreç, estetiğin politikası adını verdiği ve sanatı ilgilendiren bir başka süreçle ilişkilidir. Bu diğer süreci açıklamadan evvel, Rancière’in, sanatın politik tahakküme işaret ederek ona karşı bir direniş meydana getirdiği şeklindeki geleneğe karşı çıktığını belirtmemiz gerekiyor. Bu geleneği Rancière, sanatın temsil rejimi olarak ifade eder ve buradaki problemin, sanat eseri ile yol açtığı etki arasında bir süreksizlik varsayımı olduğunu düşünür. Yani temsili rejimi içerisinde, sanatın bize başkaldırıcı şeyleri göstermekle bir başkaldırıya zorlayacağı kabul edilir ve problem buradadır (Rancière, 2020, s. 132). Temsilde *poiesis* (üretici doğa) ile *aisthesis* (alıcı doğa) arasında bir devamlılık kabul edilir ki bu devamlılık, pedagojik bir parmak sallama yoluyla, paradoksal olarak sanatın hayattan kopukluğunu ihtiva etmektedir.

Rancière, sanatın temsili rejimine karşı çıkan Rousseau’nun etik bakış açısını da reddetmektedir. Rousseau’nun temsil rejimine karşı çıkarken savunduğu şey, “herkesin iştirak ettiği, herkesin birer aktöre dönüştüğü, tiyatro sahnesinde boş hayallere yönelen bütün o

duyguları herkesin birbiriyle paylaştığı yer olan şenliktir” (Rancière, 2018, s. 44). Böylece Rousseau, bir gösteriye tanık olanların edilginliğini kırmayı ve onları birer aktör olarak gösteriye dahil etmeyi önermektedir. Rancière sanatın bu etik rejimini de temsili rejimi gibi pedagojik bulmakta ve sanatın gerçek etkililiğini şöyle ifade etmektedir:

Sanatın etkililiği, onun üreteceği davranış kalıbında (veya karşı-kalıbında) bulunmaz; aksine, her şeyden önce onun, birlikte veya ayrı olma yollarını, karşısında veya ortasında olma yollarını, içeride veya dışarıda olma yollarını tanımlamak için ürettiği zaman ve uzamdan pay almalarında bulunur (2020, s. 134).

Sanatın estetik rejimi olarak ifade ettiği bu tavır, *poiesis* ile *aisthesis* arasında bir kopuşa, bir sanat formuyla onun toplumsal işlevi arasındaki dolaysız ilişkilerin askıya alınmasına işaret eder. Yani eser kendi niyetinden kopuk bir şekilde toplumsal bir etkiye yol açar. Böylece sanatın estetik rejimi, Rousseau’cu şölen fikrinin barındırdığı etkin-edilgin karşıtlığını da ortadan kaldırır (Rancière, 2018, s.45). “Bu rejimin işaret ettiği durum, sanatın formları ile hayatın formları arasındaki özdeşliktir” (Şiray, 2016, s. 286). Sanatın estetik rejimi içerisinde faaliyet gösteren şey, *dissensus*’tur. “Dissensus bir duyuşal temsille onu anlamlandırma yolu arasındaki veya birden çok duyuşal algı rejimleri ve/veya ‘bedenler’ arasındaki çatışmadır” (Rancière, 2020, s. 137). Sanatta *dissensus*’un ortaya çıkması içinse, eserin temsil mantığını ve pedagojik niyetlerini terk etmesi gerekir.

Rancière’e göre sanat eseri, duyuşal deneyim dokusunu şekillendiren yeni görünürlük kipleri yaratmakta, duyuşalın yeni bir bölüşümünü gerçekleştirmektedir. Yine duyuşalın bölüşümüne ilişkin bir etkinlik olan politikayla sanatı ayırt eden şey, Rancière’e göre, ilkinin bunu özneleşme formları yaratmak yoluyla, ikincisinin ise yeni bireysellikler yaratmak yoluyla gerçekleştirmesidir (Rancière, 2020, s. 140). Başka deyişle sanat, yeni bir dünya algısı, ne “neyse o’luklar” yaratır. Politika ise bu yeni dünya algısından yeni bir müştereklik şekillendirir. Ancak Rancière, sanatın bu etkisi ile politik pratik arasında bir süreklilik olmadığını altını çizer. Yeni bir görme tarzını mümkün kılan bir sanatın yol açtığı deneyimin, politik sahnede bir değişikliğe yol açması tamamen tesadüflere bağlıdır ve bu nedenle politik olma niyetiyle ortaya çıkan sanatın nedensellik mantığı kuşkuludur. Sanatın yol açtığı etkinin politik bir değişime yol açması, Rancière’e göre aşağıdaki üç sürecin kesişimini gerektirmektedir:

- I) Yabancıliğin duyuşal bir formunun üretilmesi (yeni neyse o’luklar)
- II) Bu yabancıliğin nedenine yönelik bir farkındalığın geliştirilmesi (duyuşun bilişsel hale gelmesi)

III) Bu farkındalığın sonucu olarak bireylerin harekete geçirilmesi (politik eylem)

Duyuyla algılanabilirin mevcut formu içerisinde, onun yeni bir formunu deneyimleyen alımlayıcı, illa da gerçekliğin potansiyel hallerine ilişkin bir farkındalığa erişmek veya gerçekliği değiştirmek üzere eyleme geçmek şeklinde bir tepki vermez. Ne duyusalıktan bilişselliğe, ne de bilişsellikten eyleme uzanan dümdüz bir yol vardır. Rancière burada bir geçişten ziyade bir kopuş görür. Bu, bize tahsis edilen konumlarda kalmamızı olanaksız kılan bir kopuştur. Kesin olan, estetik deneyimin bu kopuş yoluyla duyusallığın yeni bir dağılımını mümkün kılmasıdır. Ama bu hesaplanarak üretilen bir etkiye eşdeğer değildir. Daha ziyade, eserin deneyimi yoluyla zamanın ve mekânın yeni katmanlara açılması söz konusudur.

Öyleyse Rancière’de estetik deneyim, zamanın ve mekânın mevcut bölüşümü içerisinde bir değişiklik meydana getirmektedir. Ancak bu değişiklik, alımlayıcının konumuyla etkileşim içerisinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla *poiesis*, *aisthesis*’i kuşatamamaktadır. Ancak tam da bu mesafenin yarattığı *dissensus* yoluyla estetik deneyim, yeni kurgular icat ederek gerçekliğe de katılmaktadır. Rancière’e göre dışarıda bir gerçeklik olduğu ve sanatın onu temsil ettiği şeklindeki görüş, polis’in otokratik yöneliminin bir yansımasıdır. Oysa kendinde gerçek diye bir şey yoktur, “algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırılmaları vardır. Gerçek her zaman için kurmacanın inşasıdır. Yani görülür, söylenilir ve yapılır olanın birbirine bağlandığı bir mekânın inşası” (Rancière, 2021, s. 71). Sanatta da politikada da kurmaca yaratmanın iki farklı biçiminin karşılaşması ve mevcut gerçeklikten kopuşlar ve bu kopuş vesilesiyle yeni mekansallıklar ve zamansallıklar yaratması söz konusudur.ⁱⁱ

Rancière’e göre sanatın estetik deneyiminin politik olarak devrimci işlevi, duyusalın mevcut dağılımıyla bir uzlaşmazlık yaratarak demokrasiye ve eşitliğe katkıda bulunmasıdır. Böyle bir deneyimi yaşayan özne, deneyimden önceki konumundan kopar ve karşılaşmanın yol açtığı yeni bir konumsallığın inşasına katılır. Böylece sanat doğrudan müşterekliği biçimlendirmese bile, onu oluşturan özneleri atanmış yerlerinden ederek, müşterek içinde yeni bir dağılım yaratır. Politikayı veya demokrasiyi kuran da tam olarak bu yerinden etmedir.

RANCIÈRE VERSUS ADORNO

Rancière’i Adorno’dan ve genel olarak eleştirel teori geleneğinden ayıran başlıca husus, onun eşitliği ve özgürlüğü gelecekte ulaşılacak bir idealden ziyade, verili bir durum olarak kabul etmesidir. İnsanlar eşit ve özgürdür. Eleştirel teori geleneği, toplumsal tahakküme karşı çıkmak

ve özgürlüğü ve eşitliği tesis etmek için, bu tahakküm mekanizmalarını ifşa etmeyi amaçlamaktadır (Rancière, 2021, s. 37). Ancak bu ifşa, eleştiriyi olanaksız kılacak şekilde kapsayıcı hale gelmiş bir tahakküme varmaktadır. Rancière’in “solun melankolisi” olarak ifade ettiği bu eleştiri geleneği, ona göre, özneleri suskunluğa ve boyun eğmeye teşvik etmektedir.

Demek ki, bir anlamda solda ironi veya melankoli var. Bu ironi veya melankoli, tüm o yıkıcı arzularımızın hala pazar yasalarına bağlı olduğunu ve yalnızca küresel pazardaki yeni bir oyuna, yani kendi hayatımızı sınırsızca tecrübe etme oyununa yaranmaktan başka bir şey yapmadığımızı itiraf etmeye zorluyor bizi. Bu ironi veya melankoli, bizi canavarın karnına sıkışıp kalmış gibi gösteriyor ve ona karşı kullanabileceğimiz etkileşim şebekesi ile özerk ve yıkıcı pratiklerde bulunma yeteneğimiz bile canavarın yeniden güçlenmesinden, gayrimaddi üretimin güç kazanmasından başka bir şeye yaramıyor (Rancière, 2021, s. 37-38).

Rancière’e göre bu tür bir eleştiri düşüncesi, eleştiriyi bir olumsuzlama düzeyinde alarak yanlışa düşer. Oysa eleştiri, pozitif bir şeydir; “eleştirmek, zaten bir şey yapmaktır” (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 140). Eleştiri içerisinde ele alınan konu yeni bir perspektif içerisinde anlatılmaktadır. Bu bakımdan eleştiri, algılanabilir ve düşünülebilir üzerinde bir etki yaparak müşteregin yapılandırılmasına aktif olarak müdahalede bulunmaktadır. Eleştiri, belli bir duruş noktasından gerçekleşen bir şey olarak, o duruş noktası ile eleştirdiği şeyi ilişkiye sokar, ikisi arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve yeni bir mekân yaratır (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 141). Eleştiri, eşit ve özgür öznelerden kaynaklanan farklı ifade rejimleri arasında bir ihtilafı sahneye koymak ve böylece politikayı ertelemek yerine onu icra etmektir.

Adorno’da eleştiri, temelde Aydınlanmacı araçsal akli ve bu aklın yol açtığı toplumsal patolojileri hedef alır ve estetik deneyimi, bu araçsallık mantığını yıkan bir şey olarak ayrıcalıklı bir yere yerleştirir. Ancak sanatın ayrıcalıklı alanı içerisindeki özgürleşme düşüncesi, sık sık Adorno’nun elitizmle suçlanmasına yol açmıştır. Rancière’e göre esas sorun onun elitizminden ziyade, “ezilenlerin kolektif bir pratiği olarak politikaya ilgi duymamasıdır” (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 131). Toplumsal tahakkümü şeyleşme üzerinden inceleyen Adorno, sanatın etik rejimi içerisinde konuşmaktadır. Nitekim onun hakikat içeriğinden söz etmesi de Rancière’e göre belirli bir normatifliğe işaret etmektedir. Bu hakikat içeriği Adorno’da yabancılaşmış yaşamın ötesine işaret etmekte, gerçekliğin başka olasılıklarını göstermektedir. Ama böylelikle bu olasılıkların gerçekleşmesini de reddetmektedir. Rancière kendisinin eserleri hakikat içeriğine göre değerlendirmede iddia etmektedir (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 135). Ona göre önemli olan tekil yapıtların, onları anlaşılır kılan kurgularla ilişkisi ve

böylelikle yeni kurgular, yeni yorum biçimleri icat edebilmesidir. Yani Adorno'da estetik deneyim, özdeşleştirici düşünmenin hakimiyetini sarsarken, Rancière'de estetik deneyim, düşünmenin mevcut şekliyle ilişkilene tarzını yeniden yaratır. "Bana göre sorun öncelikle anlaşılır olanın duyulur olan üzerindeki hakimiyeti değil, daha ziyade onların birbirleriyle olan ilişki biçimleridir" demektedir (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 134). Adorno için mesele, estetik form yoluyla materyalin özgürleştirilmesi, yeni kılıklar kazanmasıdır. Oysa Rancière tam da materyal ve form arasındaki ayrımı, bu ayrımı yaratan yorumlama mekanizmalarını hedef almaktadır. Mesele bir *dissonance*'ı sergileyen sanat eserinden ziyade, bir *dissensus* yaratan estetik olaydır.

Adorno'da bir *dissonance*'ın sergilenmesi, mevcut akılsallığın kuşatamadığı duyuşsal anlamların gösterilmesidir. Başka deyişle özerk bir eser, tarihsel belirlenimlerini paranteze alarak sunduğu malzemede, başka türlü bir gerçekliği göstermektedir ve bu 'başka türlü', duyum-anlam arasındaki tek anlamlı ilişkileri askıya alan bir uyumsuzluğa yol açmaktadır. Rancière içinse mesele duyum-anlam arasındaki tek anlamlı ilişkilerin askıya alınması değildir, çünkü böyle bir tek anlamlılık zaten mevcut değildir. Bu ilişki her zaman anlamlandırma, yorumlama ve eleştirme tarzlarına ilişkindir. Dolayısıyla mesele sanat eserinin yapısının bir çatışmayı göstermesi değildir. Eserle karşılaşan öznel deneyimleri bir estetik olay meydana getirir. Bu karşılaşma duyulur olanın çoklu rejimlerini sahneye koyan bir olaydır. Yani *dissensus*, verili bir duyarlılık düzeni içerisinde gerçekleşmez, bunun yerine farklı duyarlılık düzenleri arasında bir ihtilafır. Rancière'in ifadesiyle mesele bir görünüş-gerçeklik ilişkisi değildir, kendisi de bir kurgu olan gerçekliğin yeni kurgularla karşılaşmasıdır (Allerkamp, Genel ve Hazoume, 2019, s. 138).

Bununla birlikte Rancière ile Adorno'nun estetik ve politika ilişkisine dair düşüncelerini yapılandıran çok temel ortaklıklar mevcuttur. Rancière gibi Adorno da sanatın gerçekliğin realist bir temsili olduğu düşüncesine karşı çıkmaktadır. Adorno'da bu karşı çıkış, gerçekliği görünüşle karşı karşıya getirmek ve görünüş yoluyla gerçekliği olumsuzlamak şeklindedir. Rancière'de ise farklı duyulur dünyaların ihtilafı şeklindedir. Yine hem Rancière hem de Adorno için duyuşsal deneyimin çoklu potansiyellerinden hareket eden bir politik özgürleşme fikrinden söz etmek mümkündür. Adorno'da böyle bir özgürleşme, özdeşleştirici aklın belirlenimlerini askıya alan ve başka mümkün dünyaları gösteren türde sanat eserlerinin (görünüşlerin) deneyimleri yoluyla

gerçekleşebilir. Rancière’de ise özgürleşme, iki farklı duyusallık tarzının karşılaşması yoluyla, kendisi de bir görünüş olan gerçeklik içerisindeki hiyerarşilerin dağıtılmasıdır.

SONUÇ

Farklı tarihsel ve felsefi sahneler içerisinde düşünün Adorno ve Rancière, duyusal deneyimin canlılığında ve dolaysızlığında, politik tahakküme karşı bir kutup meydana getirecek bir olanağı bulmuşlardır. Ancak Adorno, Aydınlanmacı aklın ve onun kültürel mekanizmalarının yol açtığı manipülasyon içerisinde duyusal deneyimin yoksullaştığını düşünmektedir. Yine de duyusallığın, özerk sanatın alanı içerisinde bu canlı gücüne kavuştuğunu düşünmektedir. Rancière ise duyusal deneyimin yalnızca sanatın alanında değil, yaşamın tüm alanında güçlerini koruduğunu düşünmektedir. İkisi için de duyusallıkta, belirlenmiş, düzenlenmiş, sınırları çizilmiş ve kalıplaşmış deneyim tarzlarını bozan, bu sınırları yerinden eden olanaklar barınmaktadır. Bu duyusallık geniş anlamda *aisthesis*’tir. Adorno’nun sanatın alanına yerleştirdiği estetik deneyim, gerçekliğin mevcut düzenlenişine bir muhalefettir. Rancière’de ise deneyim, tüm veçheleriyle, ilk olarak estetik ve farklı gerçekliklerin (aynı anlama gelmek üzere, görünüşlerin) icrasında oluşturucu bir etmendir. Bu nedenle Adorno için estetik deneyim her şeyden önce bir direniştir. Rancière içinse estetik deneyim yeni mekanlar-zamanlar inşa ederek politikaya aktif olarak katılır.

Yazar Beyanı | Author's Declaration

Mali Destek | Atif Şekli: Ayşe Bilge DEMİR, bu çalışmanın araştırılması, yazarlığı veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek almamıştır. Ayşe Bilge DEMİR has not received any financial support for the research, authorship, or publication of this study.

Yazarların Katkıları | Authors's Contributions: Bu makale Ayşe Bilge DEMİR tarafından tek başına hazırlanmıştır. | This article was prepared by Ayşe Bilge DEMİR alone.

Çıkar Çatışması/Ortak Çıkar Beyanı | The Declaration of Conflict of Interest/Common Interest: Ayşe Bilge DEMİR tarafından herhangi bir çıkar çatışması veya ortak çıkar beyan edilmemiştir. | No conflict of interest or common interest has been declared by Ayşe Bilge DEMİR.

Etik Kurul Onayı Beyanı | The Declaration of Ethics Committee Approval: Çalışmanın herhangi bir etik kurul onayı veya özel bir izne ihtiyacı yoktur. | The study doesn't need any ethics committee approval or any special permission.

Araştırma ve Yayın Etiği Bildirgesi | The Declaration of Research and Publication Ethics: Ayşe Bilge DEMİR, makalenin tüm süreçlerinde Vira Verita E-Dergi'nin bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyduğunu ve verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığını, karşılaşılabilecek tüm etik ihlallerde Vira Verita E-Dergi'nin ve editör kurulunun hiçbir sorumluluğunun olmadığını ve bu çalışmanın Vira Verita E-Dergi'den başka hiçbir akademik yayın ortamında değerlendirilmediğini beyan etmektedir. | Ayşe Bilge DEMİR declares that he complies with the scientific, ethical, and quotation rules of Vira Verita E-Journal in all processes of the paper and that she does not make any falsification of the data collected. In addition, she declares that Vira Verita E-Journal and its editorial board have no responsibility for any ethical violations that may be encountered, and that this study has not been evaluated or published in any academic publication environment other than Vira Verita E-Journal.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. (1965). *Society* (F. Jameson Çev.). Erişim: http://isr.press/Adorno_Society/
- Adorno, T. (1988). *Prisms* (4. Baskı). (S. and S. Weber Çev.). MIT Press. (Özgün eser basım 1955).
- Adorno, T. (2002). *Aesthetic Theory* (1.Baskı). (Robert Hullot-Kentor Çev.). University of Minnesota Press. (Özgün eser basım 1970).
- Adorno, T. W. (2004). *Walter Benjamin Üzerine* (2. Baskı). (D. Muradoğlu Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Özgün eser basım 1970).
- Adorno, T. W. (2014a). *Minima Moralia* (8. Baskı). (O. Koçak, A. Doğukan Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 1951).
- Adorno, T. W. (2014b). *Negatif Diyalektik* (2. Baskı). (Ş. Öztürk Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 1966).
- Adorno, T. W. (2017). *Aesthetics 1958/59* (W. Hoban Çev.). Polity Press.
- Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları* (5. Baskı). (S. Yücesoy, O. Koçak Çev.). Metis Yayınları.
- Allerkamp, A., Genel, K., ve Hazoume, M. (2019). What to do with Adorno's Aesthetic Theory? An Interview with Jacques Rancière. *Journal of French and Francophone Philosophy*, 27(2), 127-141.
- Buck-Morss, S. (1979). *The Origin of Negative Dialectics*. The Free Press (1. Baskı).
- Dasgupta, S. (2019). The Aesthetics of Displacement: Dissonance and Dissensus in Adorno and Rancière. S. Durham ve D. Gaonkar (Ed.), *Distributions of the Sensible: Rancière, between Aesthetics and Politics* içinde (ss. 119-144). Northwestern University Press.
- Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi* (1. Baskı), (yay. B. Gözkan). Özne Yayınevi.
- Feola, M. (2018). *The Powers of Sensibility: Aesthetic Politics through Adorno, Foucault and Rancière* (1. Baskı). Northwestern University Press.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1. Baskı). (N. Ülner, E. Ö. Karadoğan Çev.). Kabalcı Yayınevi. (Özgün eser basım 1944).
- O'Connor, B. (2022). *Adorno* (1. Baskı). (S. Soysal Çev.). Alfa Yayıncılık. (Özgün eser basım 2013).
- Rancière, J. (2011). *Anlaşmazlık: Siyaset ve Felsefe* (1. Baskı). (A. D. Temiz Çev.). Monokl Yayınları. (Özgün eser basım 1995).
- Rancière, J. (2018). *Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler* (1. Baskı). (A. D. Temiz Çev.). Monokl Yayınları. (Özgün eser basım 2011).
- Rancière, J. (2020). *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine*. (M. Yalçinkaya Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen Seyirci* (4. Baskı). (E. B. Şaman Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 2008).
- Rancière, J. (2022). *Siyasatın Kıyısında* (3. Baskı). (A. U. Kılıç Çev.). Metis Yayınları. (Özgün eser basım 1998).
- Ross, N. (2017). *The Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*. Palgrave Macmillan.
- Şiray, M. (2016). Jacques Rancière'de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine. G. Ateşoğlu (Ed.), *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji: Çağdaş Felsefenin Macerası* içinde (s. 277- 296). Belge Yayınları.

ⁱ “Sanatın tüm paradoksları arasında şüphesiz en derin olanı, sanatın yapılmamış olana, hakikate asla doğrudan bir vizyon yoluyla değil, yalnızca kendi içinde ve tamamen şekillenmiş belirli eserlerin yapılması yoluyla, üretilmesi yoluyla ulaşmasıdır” (Adorno, 2002, s.131).

ⁱⁱ Bkz. *Politik Sanatın Paradoksları*’nda (*Özgürleşen Seyirci* içinde) alıntılanan, 1848 Devrimi’nde işçilerin devrimci gazetelerinden birinde yayınlanan parke döşeyen işçinin gününü betimleyen metin ve devamı (s.63,64).