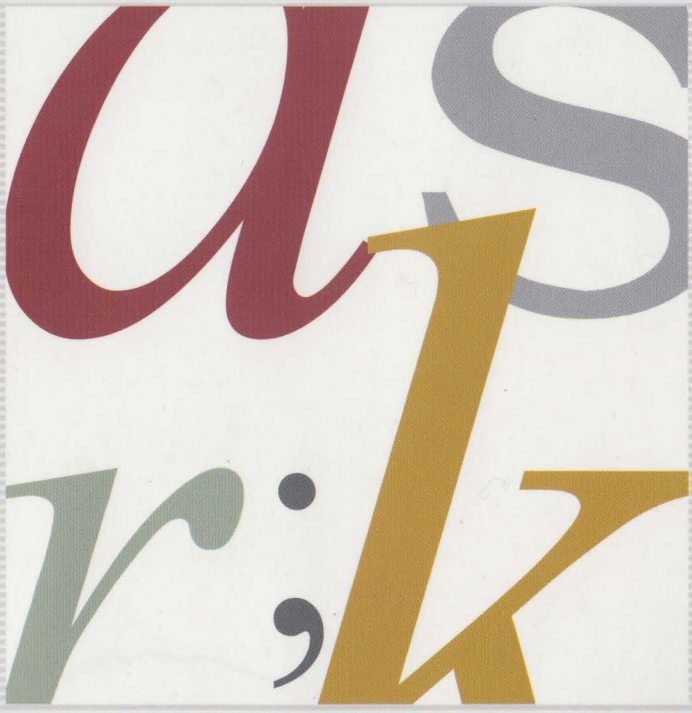
R. Behrens • Adorno Sözlüğü

Roger Behrens

Adorno

Sözlüğü



versus



Roger Behrens, Filozof, sosyolog ve sanat teorisyeni, Hamburg Üniversitesi, Weimar Bauhaus Üniversitesi ve Lüneburg Üniversitesi'nde öğretim görevlisi, 'Zeitschrift für kritische Theorie'nin editörü ve altı ayda bir yayınlanan 'testcard. Beiträge zur popgeschichte' dergisinin yayın kurulu üyesi. Yayımlanmış kitaplarından bazıları: *Ton Klang Gewalt* (1988), *Kritische Thelorie* (2002), *Krise und Illusion – Beträge zur kritischen Theorie der Massenkultur* (2003)

Versus Kitap (120)

Adorno Sözlüğü
Roger Behrens

Özgün Künye:
Adorno ABC
© Roger Behrens

Çeviri:
Mustafa Tüzel

Kapak Tasarımı
İlknur Kavlak

Sayfa Düzeni
İlknur Kavlak

Baskı
Ayhan Matbaası
0212 445 32 38

ISBN: 978-605-5691-34-9

VERSUS KİTAP Ocak 2011
© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.
Benson İş Merkezi No:21/2
Kadıköy / İstanbul 34710
Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
versuskitap@versuskitap.com

Adorno Sözlüğü

Roger Behrens

Çeviri:
Mustafa Tüzel

versus

İçindekiler

A

Adornesk, Adornocu, Adornoesk -7 • Adorno Gecesi-8
Adorno Ödülü-9 • Adorno'nun Dilinin Anlaşılmazlığı-10
Adorno'nun Eleştirel Teorisinin Güncelliği-13
Adorno'ya Benzeme Yarışması-14
Adorno'yu Eleştirenler-15 • Adorno'yu Okumak-17
Ağlak Şarkıcı-20 • Almanya, Almanlar, Alman-21
Amerika-22 • Amfibi-24 • Amorbach-25 • 'Anbruch'-26
Anders, Günther-26 • Anketler-29 • Antisemitizm-30
Apori-33 • Aptallık-34 • Aşk-36 • Auschwitz-36
'Aydınlanmanın Diyalektiği'-38

B

Bakış Açısı Felsefesi-41 • Barbarlık-42
Beethoven, Ludwig van-43 • Ben-44
Benjamin, Walter-45 • Berg, Alban-47
Besteler/Kompozisyonlar-48 • Bilgisayar-49
Bilimkurgu-49 • Bilmece, Bilmece karakteri-51
Bloch, Ernst-52 • Blues-54
"Bütün, hakiki olmayandır."-54 • Büyük Uçurum Oteli-56

C

Caz-56 • Caz Yasağı 'Caza Veda'-59 • Cıvıldamak-60
Cıvıltı-61 • Cinsellik, Seks, Erotizm-61 • Cool-63
Cüce Meyve-64 • Çete-66 • Çocukluk-67
Çok Bilmek-68 • Çöp-69

D

Darkafalı-69 • Devam Edecek-70 • Dilsizleşme-73
Diyalektik-74 • Doğa-76 • 'Doktor Faustus'-78
Donald Duck-78 • Düşüş-79

Eğlence-80 • Eğlenme İşletmesi, Eğlenme Metaları-80
Eisler, Hanns-81 • Eleştirel Teori-82
Eksantrik Palyaçolar-84 • Endişe/Korku-85 • Ernsttal-86
Evrensel Tarih-86 • Eylemcilik-87

F Cetveli-88 • Felaket-89 • Felsefe-90 • Fetiş Karakteri-93
Fildişi Kule-95 • Film Müziği-95 • Frankfurt am Main-97
Fransız Felsefesi-98

"Geç Burjuva İdeolojisinin Nevi Şahsına Münhasır
Yapılanması"-100 • Gerçek Hümanizm-102

Hakikat Kapsamı- 102
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich-104
Heidegger, Martin-104 • Hobiler-105 Horkheimer, Max-106

Indiana Joe-107 • Islık Çalmak-108 • İçkin Eleştiri-109 •
İdeoloji-110
'İğne İzleri'-110 • İletişim-112 • İletişim Endüstrisi-113
İşletme-113

"Kahramanların Hazinesi"-115 • Kant, Immanuel-116
Kâr güdüsü-116 • Karplus, Margarete-117
Kategorik Buyruk-119
Kavram, kavramlar, kavramsal ve kavramsız-119
Kız, Tezgahtar Kız-121 • Kierkegaard, Søren-122
Kitle Kültürü-122 • Konferanslar-125
Körleştirme Bağlamı-126 • Kracauer, Siegfried-128
Kulaklarıyla Düşünmek-129 • Kurbağa Prens-130
Kurtarma-130 • Kuvvet alanı, kuvvet alanları-131
Küçük Çelenk-132 • Kültür Endüstrisi-132

M
N

Kültür Kötümserliği-137 • Kültürel İncelemeler-139
Mahler, Gustav-143 • Marcuse, Herbert-145
Marx, Karl-147 Matematik-148 • Metafizik-148
Metinde İkâmet Etmek, Kafede Yazmak-149
Mizah, Gülmek-150 Musique informelle-151
Mutluluk, Mutluluk Vaadi-152
Nasyonal Sosyalizm, Faşizm-153
'Negatif Antropoloji'-155 • 'Negatif Diyalektik'-156
Nesnenin Önceliği-158 • Nietzsche, Friedrich-159

O

Oniki Ton Müziği-160 • Otomobil Mezarlığı-163
Otoriter Kişilik-164 • Oxford-166 • 'Oyun Sonu'-167
Ölüm-168

P

"Parçalanmanın Mantığı"-169
Pollock, Friedrich-170 • Polis Müdahalesi-172
Pop Kültürü-174 • Pornografi-179
Postmodern-180 • Pozitivizm Tartışması-182
Pratik-183 • Psikanaliz-184 • Punk-185

R

Radyo-186 • Reklam-189 • Resimler, Resim Yasağı,
Tasvirler-190 • Rottweiler, Hektor-192

S
Ş

'Sahicilik Jargonu'-194 • Sanat-195
Sanatın Kırılmışlığı, Ortadan Kaldırılışı-196
Sanatların Sınırlarının Kaybolması-199
Schönberg, Arnold-201 • Sistem-202
Sivrisinek Pastası-203 • Soğukluk-203
Son Olarak-204 • Strawinsky, Igor-205
Su Aygırı-206 • Şefkat-208 • Şeyleşme-208
Şiir-210 • Şişedeki Mesaj-211

Teddie-212 • Televizyonda Müzik-213
Teori ve Pratik-214 • Teslimiyet-215
The Beatles-215 • The Consolidated-218
'The Stars Down to Earth'-218
Theodor W. Adorno Arşivi-219
Theodor W. Adorno Ekspresi-220
"Tırsmak Yok"-221
Toplum, Toplum Teorisi, Sosyoloji-221
Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü-222
Totallik, totaliter-224 • Tuvalet Kağıdı-226
Tüylerin Diken Diken Olması-227

Umut-227 • Uzlaşma-228 • Ümitsizlik-229
Ütopya-230

Viyana-232 • Wagner, Richard-233
Wiesengrund-234 • Wittgenstein Ludwig-235

Yabancı Sözcükler-235 • Yandaşlar-236
"Yanlış Durumun Ontolojisi"-238
"Yanlış Yaşam Doğru Yaşanmaz"-239
Yara İzleri-240 • Yarım Yetişim-241
Yaşamın Patriyarkal Düzeni, Patriyarka-242
Yayımlar-244 • Yeni Müzik-246
Yönetilen Dünya-249 • Yunanistan-250

Zenci-251

LİTERATÜR-252

Önsöz

"Düşünceleri sadece kesin bilgiye değil, onun da ötesinde hakikate ulaşmaya, bilgileri mevcut kötü olan hakkında doğru yargıyı ifade etmeye vardıracak şekilde dile getirmek anlamında hakikate ulaşmaya çabalayan insanlar var olduğu sürece, onun yapıtı da yaşayacaktır [..] Bugün yaşayan, zihinsel olarak üretken bir insan için [...] dâhi kavramını kullanmak uygun olacaksa, o insan Theodor W. Adorno'dur.

Max Horkheimer, 'Theodor W. Adorno zum Gedächtnis'

"Adorno bir dahiydi, yirmiden fazla cilt halinde önümüzde duran yapıtı, batı uygarlığının entelektüel tayfını kapsıyor."

Leo Löwenthal, 'Adorno und seine Kritiker'

"Bu yüzyılın bir dahisini onurlandırıyoruz, onun yapıtı hepimiz için zorunlu bir görevdir."

Siegfried Unseld, Theodor W. Adorno için yapılan anma levhasının açılış töreninde.

Kısa ve özlü olarak: Theodor W. Adorno'nun yirminci yüzyılın en önemli teorisyenlerinden birisi olduğunu iddia etmek abartılı olmayacaktır. Adorno yalnızca felsefeye ve sosyal bilimlere kalıcı olarak damgasını vurmakla kalmamış, müzik teorisine, sanat ve estetiğe, kültür bilimlerine, psikanalize ve edebiyata, son olarak da pop kültürü hakkındaki yeni tartışmalara girmiştir. Yaşasaydı 11 Eylül 2003 tarihinde yüz yaşına basacak olan Adorno'nun geliştirdiği bir eleştirel toplum teorisi, yeni yüzyılda da güncelliğini yitirmemiştir. Adorno'nun tezleri üniversite seminerlerinde, müzik dergilerinde ve sanat dergilerinde, hatta zaman zaman büyük şehir yaşantısının meyhanelerinde ve kulüplerinde tartışma konusu edilmektedir. Yapıtları birçok dile çevrilmiş ve ABD'de olduğu kadar, Rusya, Japonya, Hindistan, Avustralya, Güney Afrika ve Brezilya'da da okurların ilgisini çekmiştir. Orta ve Güney Amerika'daki kurtuluş hareketlerinden bazıları, Adorno'nun eleştirel teorisinden siyasal pratikte yararlanmaya çalışmışlardır. Bu arada Adorno'nun tezle-

ri kendisinin girmediği alanlarda da rol oynuyor: örneğin feminist teori tartışmalarında ya da toplumsal cinsiyet araştırmalarında (Gender Theory), ırkçılık tartışmalarında ve pop tartışması denilen tartışmada ve kültürel incelemelerde.

Günümüzde eleştirel teoriden ya da Frankfurt Okulu'ndan, altmışlı yılların öğrenci hareketinin "fikir babaları"ndan söz edildiğinde akla ilkönce Adorno'nun adı geliyor – oysa ki Adorno her türlü sempatisine rağmen, isyancılarla arasında eleştirel bir mesafeyi korumuştu ve bu onun ünlü oluş tarzının karakteristik bir özelliğiydi; oysa ki "eleştirel teori" kavramını Adorno değil, iki dostu ve meslektaşı: Max Horkheimer ve Herbert Marcuse belirlemişlerdi; oysa ki bir okula –en başta da Frankfurt Okulu denilen okula– dahil edilmek, Adorno'nun eleştirel düşüncesine aykırıydı... Horkheimer ile birlikte 1944/47 yıllarında kaleme aldıkları 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kendi dalının sınırlarının çok ötesinde, geçtiğimiz yüzyılın eleştirel sosyal felsefesinin bir anahtar yapıtı olarak kabul edilmektedir. Birbirinden çok farklı tartışmalar üzerinde bu ortak çalışmadan daha büyük bir etkide bulunmuş, daha fazla tartışmaya, karşı teze, savunmaya, gözden geçirmeye yol açmış –üstelik bir fragmanlar toplamı halinde yapılanmış– ikinci bir kitap daha yoktur. Ayrıca, bu metnin kazandığı ün de ayrı bir meseledir: Böylesine olağanüstü önem taşıyan bu eser, altmışlı yılların sonuna kadar kulaktan kulağa tavsiye edilen ve sadece korsan baskı olarak bulunabilen bir kitaptı. Üstelik Horkheimer uzunca bir süre, Adorno'nun ulaştığı ünlülük düzeyine ulaşamamıştı; oysa ki Horkheimer, ayrıca Marcuse, Adorno'nun çevresindeki diğer isimler gibi, Adorno'dan büyük ölçüde daha "basit" yani daha açık ve anlaşılır yazıyordu. Bu özellik karmaşık, üstü kapalı ve elitist kabul edilen bir dil için ayıp ve kötü sayılıyordu. Adorno'nun birçokları tarafından tam da dilinin bu özellikleri yüzünden benimsendiğini kabul etmemiz için birçok nedenimiz var: Bu dil bir yandan, ne söylediği anlaşılmadan bir jargon olarak kabul edilme olanağı sunuyor. Kimi zaman Adorno'nun yazdıklarının tek bir satırını bile okumadan Adorno hakkında, ondan yana ya da ona karşı konuşuluyor, onun yapıtlarına atıfta bulunuluyor. Diğer yandan Adorno'nun dili aynı zamanda onun gözden düşmesine de yol açtı – ni-

hayetinde birçok düşmanı da kendilerini gizlemiyorlar.

Adorno fragmanlar halinde kalmış, ölümünden sonra 1970 yılında yayımlanan 'Ästhetischen Theorie' ['Estetik Teori'] kitabında, genellikle kabul edildiği üzere, son büyük felsefi estetiği yazdı – ve böylelikle yetmişli yıllarda ve özellikle daha sonra, seksenli ve doksanlı yıllarda sanat ve sanatlar, estetik ve kitle kültürü konularındaki tartışmaları belirleyecek olan yapıtı kaleme almış oldu. Adorno artık bir toplum eleştirmeninden ziyade bir sanat eleştirmeni olarak görülüyor ve zaman zaman bir estetikçi olarak –bütün teorik iç farklılıklarına rağmen– gerçekliğe estetik ve sanat odaklı bir bakışı savunan postmodernliğe bile dahil ediliyordu. Ne de olsa Adorno'nun dili, toplumsal koşullar üzerinde pek de düşünmek zorunda kalmadan, radikal bir edayla eleştirel olduğu izlenimi bırakabilen bir okumaya izin verir. Kısacası: "Estetik" yani algılama tarzlarına, duyulara yönelik felsefi ilgi, güzel ve yüce olanın felsefesi, sanatların teorisi moda bir teori oldu ve Adorno bir sanat teorisyeni şeklinde yeniden modellendirildi. Bu açıdan bakıldığında Adorno'nun toplum eleştirisi, sadece estetiğe şirin bir katkıdan ibaret kalıyor. Üniversite dışındaki alımlamada –bu arada adeta bir tarikat gibi donuklaşmış gruplaşmalarda– parlamento dışı muhalefetten yola çıkıp, eleştirel bir teori projesinin sürdürülmeye çalışıldığı ortamlarda da, adeta bir Adorno modası doğmuştur. Adorno gibi konuşup yazmak, dahası bu jargonun yardımıyla başkalarını ihbar etmek şık kabul edilmiştir. Bunun ise teoriye, hele ki eleştirel teoriye pek bir katkısı dokunmamıştır. Modalarda kendini bir şeye benzetmek, belirli bir kişilik idealine dönüştürmek söz konusudur. "Adorno" etiketli teori modasında bu ideal tabii ki Adorno'nun cisimleştirdiği entelektüel tipidir.* Engin bilgisiyle ve kararlı tavır alışlarıyla kamusal olarak eleştirel konumla-

* Adorno, Gramsci'nin anladığı anlamda "organik entelektüel" ya da Sergej Tretjakow'un ve Walter Benjamin'in deyişiyle "operatif yazar" olarak tanımlanabilir. Foucault'nun yaptığı ayrıma göre Adorno hem "evrensel" hem de "özel" ya da "spesifik entelektüel" olarak kabul edilebilir. Böylelikle Adorno bir eleştirmen olarak taşıdığı kamusal önem açısından bir yandan dönemin önde gelen iktisatçılarıyla, (örneğin Henry Ford), diğer yandan kültür endüstrisinin bugün Adorno'nun hâlâ temsil ediyor olduğu entelektüellerin yerini tamamen almış olan starlarıyla rekabet etmiştir.

ra girebilen evrensel bir bilgin ve kültürlü bir yurttaş. Adorno felsefeci, sosyolog, besteci ve müzik eleştirmeniydi. Çelişkiyi eleştirel teorisinin ilkesi yaptı ama "mantıksız" veya "yanlış" argümanda bulunmadı. Bir "çok yönlülük" uzmanıydı, kendine özel bir dili vardı ve fildişi kulede olduğunu kabul etti; ama burada kendi kabuğuna çekilmiş ya da ziyan olup gitmiş değildi. Aynı zamanda aydınlanmacı ve eleştirel bir kamusallığın savunucusu olarak radyoda, televizyonda, basında, konferanslarda ve toplantılarda boy gösteriyordu. Adorno entelektüel bir bağlanmayı cisimlendiriyor ama tam da böyle bir bağlanmanın pratik menzilinin abartılmasına karşı uyarıda bulunuyordu. Medyaya teorik olarak hiçbir şans tanımayan, ama aynı zamanda onlardan yoğun bir biçimde yararlanan bir kötümserdi. Bu entelektüel pratikte eleştirel teorinin diyalektik, çelişkili kavramları uygulanıyordu: örneğin burada teslimiyet, teslim olmamak için devam etmekten başka bir anlama gelmiyordu. Bu gibi paradokslar hem toplumun eleştirel analizinde, hem de örneğin tekil sanat yapıtlarının maddi-estetik bağlamlarının değerlendirilmesinde Adorno'yu karakterize ediyorlardı. Yine de Adorno'nun yapıtında ve düşüncesinde çelişkilerin ötesinde, ya da –felsefi bir dille söylenecek olursa– çelişkileri kat eden bağlayıcı bir unsur, programsız bir programatik vardır: içinde yaşadığımız dünyanın olası dünyaların en iyisi olmadığı ve her şeyden önce: daha iyi bir dünyanın şimdi ve burada mümkün olduğudur bu. Moda haline gelen bir teorinin tam da bu gibi eleştirel itilimleri ihmal edilir. Moda, teoriye de giysilere yaklaştığı gibi yaklaşır: Tüm işaretler, imlemler, simgeler ve kavramlar aksesuarlara dönüştürülür. Adorno, 'Negative Dialektik'te ['Negatif Diyalektik'] zaten şunun farkındaydı: "Artık hiçbir teori pazarın elinden kurtulmuyor: her bir teori, rekabet eden görüşlerden olası bir tanesi olarak arz ediliyor, hepsi tercihe sunuluyor, hepsi yutuluyor." (GS cilt 6, s. 16) – Kimi yerlerde Adorno artık bir kültür varlığı düzeyine düşürüldü. Gerekli yerde "kültür endüstrisi' sözünü ortaya atmak ya da gözüpek bir tavırla "doğru yaşamın yanlış yaşanmayacağına" göndermede bulunmak, bugün liberal konformistlerin kendilerine verdikleri adla bir "eleştirel tüketici" olarak gereken kabulü görmelerini sağlıyor ve kültür endüstrisinin yeniden ürettiği yanlış yaşamda var olma-

larına yardım ediyor.

Bir moda, geldiği hızla gitmeseydi, moda olmazdı: güncelliği geçiciliğinin ters yüzüdür. Moda teoriler Adorno'nun eleştirel bir kaygıyla gözlemlediği –ve buna rağmen kendi teorisinin de onun bir kurbanı olduğu– kültür endüstrisinin biçimsiz bir ürünüdürler. Kültür endüstrisinin eleştirisi de bugün kültür endüstrisi tarafından, onun en rafine arzlarından biri olarak yönetilmektedir. Birer moda olarak teoriler artık doğru, mantıksal açıdan tutarlı ya da en azından ikna edici olup olmamalarına göre değil, "şık" olup olmamalarına göre, "in" mi yoksa "out" mu olduklarına göre değerlendiriliyorlar. Bu bakımdan Adorno, örneğin Dietrich Schwanitz'in 'Bildung' adlı sözümona el kitabında okuyabileceğiniz gibi, "mega-out"tur. (Schwanitz 2002, s. 454).

Ne var ki daha Adorno'nun eski ve iyi dostu Walter Benjamin "tam da modada kurtuluş motiflerinin" bulunduğunu dikkate almıştır.

Bir filozof ve toplum eleştirmeni olarak Adorno, yirminci yüzyılın kültürel ve sosyal değişikliklerini bol bol ele almıştır. Nasyonal Sosyalizme, nihayetinde sistematik kitle katliamına yol açmış olan tarihsel güçler Adorno'nun yazılarının odak noktasında, özellikle yer alırlar: Tarihin bu terörist mantığını düşünseyen bir yapıta, küçük bilgi lokmaları sunan bir sözlük aracılığıyla yaklaşmak sinik bir tavır değil midir? Elbette en az gerçekliğin kendisi kadar siniktir. Kültür endüstrisinin bilgi edinme ve iletme üzerindeki etkisi artık geriye alınamaz; burada klasik hümanist yetişim idealinin parçalanmış biçimlerinin mi yoksa ilerici, demokratik kitle kültürünün enformasyon biçimlerinin mi söz konusu olduğu fark etmez. Bu gelişimi önceden gören ve ona en keskin eleştiriyi yöneltin Adorno, aynı zamanda bu gelişmeden kazançlı çıkıyor: kitaplarına cep kitapları halinde ulaşılabiliyor, besteleri CD olarak bulunabiliyor – elinizdeki kitap da pop kültürü çağının kitlesel bir ürünüdür. Zaten eninde sonunda Adorno'yu bir ölçüde kültür endüstrisinin gözlüğüyle okumaktan kaçılamayacaktır. Işte tam da, Fransız Aydınlanmasının düşündüğü biçimiyle sözlük, Adorno'nun anladığı anlamda eleştirel bir düşünseme için olağanüstü bir yardımcı araç olabilir.

Bu Sözlük'ün Adorno'yu ve böylelikle onun adına bağlı olan eleştirel düşünceyi, tam da Adorno'nun kendisini bir moda olarak ve ürünlerini de bilmenin şeyleşmiş biçimi olarak, salt bilgi sahibi olma, yarım yetişim olarak kınadığı bir biçimde genel kullanıma sunduğu kuşkusu doğarsa, bunu önceden söylemiş olalım. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde "Üç yüz temel sözcük çağında, yargıda bulunmak için çaba gösterme yeteneği kayboluyor ve böylelikle doğru ile yanlış arasındaki fark da ortadan kalkıyor." (GS cilt 3, s 228). Burada Adorno'nun düşüncesine giriş yapılan ve rehberlik edilen çok daha az sayıdaki "temel sözcük" bulunuyor: amaç çaba göstermekten kaçınmak değil, tam tersine çaba göstermeyi kışkırtmaktır. Adorno'nun teorisinin farklı veçheleri hakkında çok sayıda sistematik inceleme var. Kitaptaki madde başlıkları kesinlikle mükemmellik iddiasında olamazlar, fragmanlar halindedirler ve deneme türünde olduğu gibi, yaklaşık olarak söylenmişlerdir, anekdot özelliğindedirler. Teori tarihine bir katkı oluşturacak bir biyografi ya da felsefi bir yorum sunmak niyetinde de değiliz. Sözlük bir başvuru kitabıdır, sayfalarını karıştırmak ve sonra da bırakmak içindir: özellikle göndermeler birer "çapraz düşünme" davetidir. Fritjhof Hager ve Hermann Pfütze'nin dediği gibi, "Adorno'nun kitaplarını herhangi bir sayfasından açıp okumaya başlanabilir [...] Ancak bununla bir şey kanıtlanamaz ve bunun nereye vardıracağından emin olunamaz." (Hager ve Pfütze 1990, s. 9) Sözlük; Adorno'nun felsefesinin kavramlarını yeni konumlanışlara sokarak, bu felsefenin her türlü sisteme karşı olan sistematiğine layık olabilir.

Metinde kişi isimlerine yapılan göndermelerde, kişinin ismi Sözlük'te soyadına göre yer almış olsa da, yıldız ön adının önüne konulmuştur. Madde başlıklarında kavramlar ve kitap adları söz konusu olduğunda, alfabetik sıralama dikkate alınmamıştır, ancak alıntılarda ve tam cümlelerde bu sıralamaya uyulmuştur. Kitabın ekinde Adorno'ya ait ve Adorno hakkındaki literatüre ilişkin kısıtlı veriler yer alıyor.

Roger Behrens

Hamburg, Weimar ve Belo Horizonte 2002

Adornesk, Adornocu, Adornoesk

Ondokuzuncu yüzyılda sanatçıların, politikacıların ve düşünürlerin popülerliğinin artmasıyla birlikte, onların adıyla okullar kurmak –ya da okulları onların adlarını kullanarak tanımlamak– da adet oldu. Bunun en güzel örneği "Marksizm"dir. Belirli bir felsefi ya da sanatsal çizginin tanımlanması için isimlerin sıfatlaştırılması da yaygındır: Kantçı, Hegelci vb. Ne var ki uzunca bir süredir bütün isimler bu yöntemle ebedileştirilecek kadar ünlü olamıyorlar; zaten bütün isimler bu iş için uygun da olmuyor. Bu sözcük yaratımlarının bazılarıyla, sözcüklerin kullanımının bağımsızlaşabileceği ve artık o adın sahibiyle herhangi bir bağıntı içinde olmasının gerekmediği özellikler de tanımlanıyor. "Kafkaesk" sözcüğü bunun has bir örneğidir; bu sözcükle ümitsiz ya da gerçeküstü bir durum, başarısızlığa mahkûm bir eylem kastedilmektedir.

'Eleştirel teoriciler' çevresinde bir tek Adorno'nun ismi, iki sıfatın oluşturulmasında kullanılmıştır: Adornocu ve adornesk (bazen de adornoesk). Bu iki sözcük Adorno'nun teorisinden ziyade dilsel özelliklerine ve bu özelliklerde tespit edilen düşünce mantığına işaret ediyorlar. Sonunda bir "dır" ile bağlanan karmaşık bir cümle yapısı ve benzeri yapılar "adornesk" olarak tanımlanıyor (çok isabetli, çünkü Latin dillerinde "Adorno" sözcüğü "süsleme" anlamına geliyor). Adornocular denilince ise Adorno'nun yandaşları anlaşılıyor. Bu sıfatla çoğu zaman sadece Adorno'nun dilini, özellikle de yazım tarzını ve cümle yapısını taklit eden şakirtlere, aşağılayıcı bir tavırla işaret ediliyor.

Adorno Gecesi

16 Kasım 1993 tarihinde, Hamburg'taki Kampnagel Fabrik kültür merkezinde, "Hamburg Adorno Gecesi" yapıldı. Bu gece Hamburg'ta Adorno'nun öğrencisi Herbert Schnädelbach'ın yanında 'Sanatlara Süs Yapılmak İçin Avangardın İçinin Boşaltılması' konulu doktora tezini veren Christine Eichel tarafından düzenlenmişti. Sadece Adorno'nun estetik incelemelerine ayrılan programda Adorno'nun, Arnold Schönberg'in ve Jens Peter Ostendorf'un bestelerinin de seslendirildiği dinletiler, ayrıca Eichel ve Schnädelbach'ın tebliğleri yer alıyordu; sözü edilen tebliğlerde Frankfurt Üniversitesi'ndeki Adorno seminerlerine ilişkin anılara da yer verildi: o zamanlar filozofun adeta göklere çıkarılmasına, onun anlaşılmazlığının mı neden olduğunun henüz anlaşılmadığından dem vuruldu ("onu seviyordum", "o benim büyükbabamdı"). Eichel, program broşüründeki 'Teoriyi estetik kılma derdindeki biri hakkında' başlıklı yazısında şunları yazdı: "Adorno'nun kavram terörü ile metafor tınısı arasındaki dili, dikenli telden çitler gibi geçilmez ve korunaklı metinler, sentaks oltalarıyla dolu metinler [...]" Bir dakika: kavram terörü mü? Kavramların dehşetli iktidarı mı? İmha kampları gibi teller ve tuzaklarla korunan bir teori mi? Kavram terörü – hem de bu doksanlı yılların başında, tam da neofaşist terör pogrom için ortam yaratmaya çalışırken mi?

O tarihlerde 'tageszetiung' gazetesinin Hamburg edisyonu olan 'taz-Hamburg'ta şöyle yazılmıştı: "En eğlenceli pasajlardan bir 'best of' okundu (örneğin Adorno'nun, bestecilik öğretmeni Alban Berg'in çalışma odasını temerküz kampı olarak adlandırdığına dair notu – buna gülenlerin sayısı hiç de az değildi)." Program broşürünün arka kapağında "firmalar ve kişisel kullanıcılar için bir bilgisayar acil yardım servisinin" ilanı bulunuyordu: "Lanet olası teknoloji: ona ihtiyaç duyulduğunda ihtiyacı karşılamaz. Ona *tamamen* acil ihtiyaç olduğunda, bize itaat etmeyi bıraktığı bile olur." Altında da Adorno'nun "Yönetilen dünyanın sefaleti" cümlesi yer alıyordu. (Bkz. Bilgisayar; Konferanslar.)

Adorno Ödülü

Frankfurt am Main şehri, 1979'den bu yana her üç yılda bir felsefe, müzik, tiyatro ve sinema alanlarındaki seçkin başarımlara 50.000 DM tutarında bir 'Adorno Ödülü' veriyor. Bu ödülü şimdiye kadar alanlar: Sosyolog Norbert Elias (1977); Sosyolog ve Adorno'nun öğrencisi Jürgen Habermas (1980); Adorno'yla sorunlu bir yakınlığı olan eleştirmeni Günther Anders (1983); besteci ve opera yönetmeni Michael Andreas Gielen (1986); Adorno'nun meslektaşı ve dostu Leo Löwenthal (1989); yine Adorno'nun arkadaşı, besteci Pierre Boulez (1992); ödül konuşmasını toplum kuramcısı Klaus Theweleit'ın yaptığı sinemacı Jean-Luc Godard (1995), Polonyalı-İngiliz sosyolog Zygmunt Baumann (1998) Fransız filozof Jacques Derrida (2001), Avusturyalı besteci György Ligeti (2003), Alman felsefeci ve sosyolog Albrecht Wellmer (2006), Alman sinemacı ve yazar Alexander Kluge (2009). – Ödülü vermek için seçilen kişiler ya da bunların Adorno'nun eleştirel teorisiyle ilişkileri zaman zaman şaşırtıcı olabilir. Löwenthal, bindokuzyüz seksenli yılların sonunda "Küçük ve Büyük Ben" başlıklı ödül konuşmasında, postmodernliğe ve onun sosyal felsefeyle sinik bir biçimde vedalaşmasına keskin bir eleştiri yöneltmişti; oysa oniki yıl sonra belki tam da postmodernliğin temsilcisi olan Fransız felsefecisi Jacques Derrida bu ödülü alıyordu. Ne var ki, Derrida'nın kendisi de "bu ödülü hak etmiş" olup olmadığını "tam olarak" bilememekten korkuyordu (Derrida 2001).

Ayrıca Frankfurt şehri Adorno'ya 60. doğum günü vesilesiyle 11 Eylül 1963'te Goethe plaketi vermişti.

Adorno'nun Dilinin Anlaşılmazlığı

"Teorinin menedici zorluğu günümüzde dilde görülüyor. Dil artık deneyimlediği gibi söylemeye izin vermiyor. Ya şeyleştirilmiştir, meta dilidir, banaldir ve düşünceleri yarı yolda sahteleştirir. Ya da banal olandan kaçmaktadır, törensiz törensiliktedir, güçsüz güçlendirir, kendi gücüyle onaylar. Örneğin Brecht gibi tasarruf etme yoluyla her ikisinden de kaçınmaya çalışıldığında, üslup olarak yeni nesnelciliğe, görünmez olan görüntüsüne, çeliğin çift anlamlı ışımasına düşülür. Dili matematiksel simgelerle ikame etmeye çalışan mantıksal pozitivistler, farkında olmadan, tarihsel bir kararı infaz ediyorlar. Dil nesneyi reddediyor: korkunç bir hastalığa kapılmış. Kraus, dili çaresizce doğal yollardan tedavi etti. Olguların şiddetinin bir dehşete dönüşmesi, öyle ki her türlü teorinin ve doğru teorinin bile bunun karşısında bir şaka gibi durması – bu durum bizzat teorinin aracına, dile bir alamet gibi dağlanmıştır." (Adorno 1995, s. 7)

Adorno'nun felsefesinde kavram enkazları, fragmanlar halindeki ifadeler ve parçalanmış dil imgeleri bulunur. Adorno'ya bunun ötesinde tekrar tekrar anlaşılmazlık suçlamasının yöneltilmesine neden olan ise, onun cümle kuruluşlarıdır: sonu gelmeyen, birdenbire ve hiçbir önbilgi olmadan "ki" ile başlayan şerit gibi cümleler, araya eklemeler, herhangi bir yere yerleştirilen "dönüşlü zamirler"; "olmak" ya da başka bir fiilin eksikliği ve benzeri durumlar. Sonra yine, içerikleri bir kristal halinde sıkıştırılmış görünen ve elmas gibi parıldayan çok kısa cümleler. Eleştirel teori, okunduğu sırada çok fazla konsantrasyon ve dikkat gerektiren bir dile sahip olduğu bilindiği için de pek sevilmemektedir. Ancak sırf kendisine zor görünüyor diye eleştirel düşünceyi öğrenmek istemeyenler, işin kolayına kaçmaktadırlar: Bir dergiyi, aslında önemsiz haberleri daha güzel fotoğraflarla ya da daha iyi bir grafik tasarımla verdiği için bir diğer magazin dergisine tercih edenler böyle düşünürler. Oysa eleştirel teori haber vermek istiyor ya da hoşa giden resimlerle çirkin dünyayı güzelleştirmek istiyor değildir: Adorno felsefede anlaşılırlığın kendi başına ne ölçüde

sözkonusu olabileceğini, daha otuzlu yılların başında 'Filozofların dili hakkındaki tezler'inde açıklamıştı. "Felsefi dilde yönelinen anlaşılırlığın, bugün bütün parçalarda bir aldatmaca olduğu açığa çıkartılmalıdır. Bu anlaşılırlık ya banaldir: yani nesneyle ilişkisi hakikatte sorunlu hale gelmiş sözcükleri naif bir biçimde verili ve geçerli olarak kabul eder, ya da sözkonusu sorunluluğu gizlemeye giriştiği için hakiki değildir." (GS cilt 1, s. 368) dile yöneltilebilecek biricik haklı anlaşılırlık talebi, dilden, "imlenen nesnelerle sadık bir örtüşme" istemektir (GS cilt 1, s. 368), yani kavram ve nesnenin özdeşliğini istemektir: Hegel için hakikate işaret eden bu özdeşlik, Adorno'ya göre özdeş olmayanı alıkoyar ve bu yüzden zorla elde edilmiştir ve hakiki değildir. Demek ki talep edilen örtüşme dolaysızca elde edilemez ve dilsel olarak kavramsal düşüncenin özdeşleştirilmesiyle de elde edilemez, çünkü Adorno'ya göre dil "sadece diyalektik olarak düşünülebilir." (GS cilt 1, s. 269): kavram ve nesnenin bir örtüşmesi ve hatta birliği dolaysızca mevcut değildir; kavram ve nesnenin birliği ancak özdeş olmayan aracılığıyla mümkün olabilir. Adorno dil sorunsalının Heidegger'in belirlediği gibi "derin" ve "sahici" dilin sözümona başlangıçsallığı konu ediniliyor. Aynı zamanda Adorno, örneğin Wittgenstein tarafından savunulan protokol cümlelerinin pozitivizmine de karşı çıkar: Dil, pozitivizmin istediği gibi, gerçekliği dolaysızca resmetmez. Eleştirel düşünce diyalektik mantığa göre hakikatin artık basitçe kavram ve nesnenin örtüşmesi anlamına gelmediğini, özdeşlik mantığındaki dilde eksik olan bir fazlalığın kaldığını düşünser. Negatif Diyalektik'in konusu budur. Bunun ötesinde dil –en geç– Nasyonal Sosyalizmden bu yana örselenmiştir ve böylece "filozof bugün parçalanmış dille karşı karşıyadır. Onu tarihe bağlayan malzemesi, sözcüklerin enkazıdır." (GS cilt 1., s. 368 vd.)

Hakikat kavramlarla yakalanamayacağı için sanatın yardımını gerektirir. Felsefi dil "felsefi bir yapılanmanın nesnel yapısıyla [...] biçimlendirilmiş bir gerilim ilişkisi" içindedir. (GS cilt 1, s. 370) ve dikkatli konuşacak olursak, mantıksal anlamda yanlış kalır, en azından

ister istemez anlaşılmazdır.

Merkezi olarak kalan: Dilde dile gelen hakikat, dil gibi zaten tarihin yara izlerini taşımaktadır. Hakikat de dil gibi ancak tarihsel olarak anlaşılabilir, çünkü her sözcükte tarih de konuşur. Hiçbir felsefi söz tek anlamlı değildir, diyalektik olarak uzlaştırılmıştır; dilin "diyalektik imgesi" olarak (Bkz. Benjamin) tarihsel hakikati depolar. Sözcükler böylesi diyalektik imgeler olarak işlev görürler; örselenmiş ve yabancılaşmış bir dilde tüm felsefi kavramlar yabancı sözcüklerdir.

Adorno kavramların katı bir biçimde tanımlanmasına karşı çıkmış ve "kavramların yaşamı"nı savunmuştu: "Terimlerde, sözcüklerde pıhtılaşmış bu yaşamı canlandırmak" sözkonusuydu (PT cilt 1, s. 18; Adorno'yu okumak) Adorno'nun felsefi metinlerini okumak, bir tatil seyahati değildir. 'Adorno'nun 'Negatif Diyalektik' için yazdığı önsözde zikrettiği Benjamin'in bir sözüyle "Somut felsefeye kesin olarak ulaşmak için soyutlamanın buz gölünden geçmek" gerekir. (GS cilt 6, s. 9) Bu yolu aşmak için kavramın Hegelci sihirli çizmeleri uygundur – bunlar da çizmedir işte, plaj terliği değil. Adorno'nun dilini anlaşılmaz bulmak, yine de okumaya devam etmek, anlaşılmaz olanı düşünsemek ve kavramların sorunlarını ortaya çıkartmak, Adorno'nun okuma anlayışına çok yakındır – Adorno'nun anlaşılmazlık suçlamasıyla henüz genç bir insanken, çocukluğunda okulda mücadele etmek zorunda kaldığı, 'Minima Moralia'da okunabilir. Adorno sözü geçen kitapta, "Tek bir doğru cümle kuramayıp, benim kurduğum her cümleyi çok uzun bulanlar – Alman edebiyatını ortadan kaldırmadılar mı, yerine kendi literatürlerini koymadılar mı?" (GS cilt 4, s. 219) diyordu.

Ek: Bir şeyin anlaşılmaz olduğu suçlamasında her zaman geçerli modanın bilincinde olduğuna inanıp "neyin gideceğini" ve bunun hakkında nasıl konuşulması gerektiğini bildiğini varsayanın –gizli ya da gizlenmiş– gururu yatar. Dilsel modaların ne olduğu reklamlardan okunabilir. Bu arada, felsefenin kendisi de moda bir söz ola-

bilir (otomobil felsefesi, çamaşır makinesi felsefesi, banyo felsefesi, işletme felsefesi vb.) Yazılanın ne kadar anlaşılır olması gerekir? Bugün anlaşılırlığın uyması gereken ölçütü reklamlar veriyor; salt bilgi iletimine indirgenmiş basın da elinden gelen katkıyı sunuyor. Anlaşılırlık emir demektir; reklamların vaadine uymak ve kendi gereksinimlerini buna göre düzenlemek emredilmektedir. Nihayetinde reklamların anlaşılırlığı ölçüt haline gelir ve bir otomobil markası, kendini ilkönce kendi icat eden ve kendi sosyolojisini uyduran bir 'Generation Golf' ortaya çıkar.

Adorno için bir jargon olarak politik açıdan da kuşkulu olan bu tür dil modalarından çok uzakta, cümlelerinin anlaşılınazlığının üzerine, biraz eski modalık siner: Adorno'nun dilinin "mega-out" olduğu söylenir (Schwanitz 2002, s. 454) Buna karşılık bugün anlaşılmazlık "in" olmuş görünüyor; özellikle pop kültürünün yayınlarında yaygınlaşan bir moda ise, sözdebilimsel bir jargonla çok bilme jestiyle kendi kendine gevezelik etmektir. (Bkz. Yarım Yetişim)

Adorno'nun Eleştirel Teorisinin Güncelliği

'Der Spiegel' dergisinin 1969 yılında Adorno'yla yaptığı bir mülakatta, aşağıdaki diyalog yer alıyor: "'Sayın Profesör, dün dünyada işler hâlâ yolunda görünüyordu.' Adorno: 'Bana öyle görünmüyordu'" (GS cilt 20.1., s. 402). Adorno zaman zaman, Leibniz'in bu dünyanın olası dünyaların en iyisi olduğu cümlesiyle oynardı: Bu dünya tüm olası dünyaların en iyisi değildir elbette. Daha iyi bir dünya yapılabilir, onu kurma olanağı ortadan kaldırılmış olsa da. Hâlâ birileri aç kaldığı sürece ve hem de bu insanların neden oldukları ve insanlar tarafından sürdürülen koşullar yüzünden gerçekleştiği sürece eleştirel teori güncelliğini korur. Adorno'nun eleştirel teorisi mevcut durumların sorumlu olduğunu iddia etmekle kalmaz, tarihsel süreçleri gösterir ve dünyanın içinde bulunduğu duruma yol açmış olan mantığı inceler. Adorno'nun yandaşları arasında büyük

bir ayrım vardır: bir fraksiyon, sosyal demokrat geleneğin içinde, siyasal liberalizme ve burjuva özgürlüklerine inanmakta ve ekonomik adaletsizliğin gelir dağılımını yeniden düzenlemek suretiyle önlenebileceğini düşünmektedir. Diğer fraksiyon ise eleştirel teorinin temel güdüsünü temel alıyor ve üretim ilişkilerinde kökten bir dönüşüm olmadıkça tüm reform ve değişiklik çabalarının sadece görünüşte çözümler üreteceği, bu çabalarla ne mevcut tahakküm ilişkilerinin ne de bu ilişkileri ortaya çıkartan koşulların değiştirilemeyeceğini söylüyor.

Adorno'nun eleştirel teorisi, tam da üzerinde tartışılmaya devam edilmesi gereken boşluklar içerdiği için güncelliğini koruyor; bu noktada da eleştirel olarak adlandırılabilecek, açık, geliştirilmesi gereken bir teori olanak anlaşılmalıdır. Adorno ve Horkheimer bizzat kültür endüstrisi eleştirisini devam ettirmenin gerekliliğinden söz ediyorlar. Eksik olan ise, örneğin modaya ve pop kültüre yönelik bir eleştirel teori, çizgi romana, turizme ya da televizyona yönelik bir eleştirel teoridir. Kültürel İncelemeler ile birlikte, Adorno'nun eleştirel teorisi, toplumsal cinsiyet veya ırkçılık gibi konularla da ilişkilendirilebilirdi.

Adorno'ya Benzeme Yarışması

Almanya'da yayımlanan mizah dergisi 'Titanic' yirminci yüzyılın doksanlı yıllarının sonuna doğru 'Adorno'ya Benzeme Yarışması' başlığı altında bir okuma turu düzenledi. Katılımcılar arasında Fanny Müller, Reik Wieland, Wiglaf Droste ve Rene Martens gibi isimler bulunuyordu. Bu politik mizahçılar çevresinden, sözümona "Yeni Frankfurt Okulu"ndan sık sık Adorno'ya ironik göndermeler yapılsa da, bu etkinliğin Adorno'yla bir ilgisi yoktu. Hanz Mentz'in 'Titanic' dergisindeki "Humorkritik" [Mizah Eleştirisi] köşesinin logosu, Adorno'nun üstüne keçi sakalı çizilmiş bir portresidir: Eleştirel

mizahın Leninisti olarak Adorno.

Genellikle hicivcilerin sataşmaları Adorno'yu ve eleştirel teoriyi değil, Adorno'nun dünyaya yabancılığını, gerçeklik karşısındaki körlüğünü ve özellikle eğlence endüstrisinin nimetleri hakkındaki bilgisizliğini vurgulamayı kendilerine görev edinip, bunu yapmaya hakları olduğunu düşünen ve sonra Adorno'yu anlamamış olmakla övünüp, bunu da eleştirel teorinin saçmalığının kanıtı olarak gösterenleri hedefliyor. Mizah yazarı Jürgen Roth, "'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin 50. yılı" için verdiği bir konferans vesilesiyle "Bobby MacFerrin'in A-capella inlemesi 'Don't worry be happy'nin günümüzün pop kültürlerinin muazzam özdüşünsemeliliğini açıklamak için çok uygun olduğu" (Roth 1999) tezini ortaya atan Martin Seel hakkında "Bunun üzerine daha çok gülmemiz gerekir" diye yazıyor – Adorno'ya benzeme yarışmasını sürdürmenin tam zamanıdır.

Adorno'yu Eleştirenler

Yeni Frankfurt okulunun şiarı "Yumurta çıkmış kabuğunu eleştirmiş" idi. Özdüşünseme eleştirel teoriye zorunlu olarak dahildir – yoksa eleştirel olmazdı. Adorno 22/23 Aralık 1962 tarihli 'Süddeutsche Zeitung' gazetesinde yayımlanan bir okur mektubunda şöyle diyor: "Olumsuz eleştirilere tepki vermenin, benim tarzım olmadığını biliyorsunuz: isteyen beni istediği gibi hırpalasın; benim konuların bir şeye yarayacaklarsa, buna karşı kendilerini onların savunması gerekir, benim değil." (GS cilt 20.3, s. 741)

Adorno'nun felsefi eleştirmenleri: pozitivizm ve eleştirel rasyonalizm, Hans Albert, Karl R. Popper (Bkz. Pozitivizm Tartışması) ama aynı zamanda, bunların karşı kutbu olarak fundamental ontoloji, Martin Heidegger.

Altmışlı yıllardaki protesto hareketi sırasında muhafazakâr basın Adorno'ya parlamento dışı muhalefetin eylemlerinden sorumlu ol-

duğu gerekçesiyle "suçluların elebaşı", "devlet düşmanı" diye küfretmişti.

Reel sosyalist Almanya'nın Marksist-Leninist cenahı, Adorno'ya, eleştirel teorisinin işçi sınıfının çıkarlarıyla yeterince ilgilenmeyen, bu yüzden zamanın devrimci akışını da fark etmediği için teslimiyetçi bir şekilde kültür konusunda sızlanıp duran bir küçükburjuva düşünüş tarzını temsil ettiği eleştirisini yöneltmişti.

Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer ve Axel Honneth gibi teorisyenler, Adorno'yu sosyal demokrat bir bakışla eleştirdiler: Onlara göre Adorno'nun toplum eleştirisi ne çağa uygundur, ne de normatif olarak temellendirilebilir. Ne var ki Habermas'ın, Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne ilişkin saptamalarında körleşme bağlamının çıkmazı, teori içi bir soruna indirgenmektedir: ('Aydınlanmanın Diyalektiği, onların "aydınlanmanın kendini yok etme sürecini kavramak için yazdıkları "en kara kitaplarıdır. [...] Yine de teorinin paradoks hale gelmiş çalışmasını bırakmak istemediklerinde bu çabalarında onlara Benjamin'in ironikleşmiş umutsuzların umudu kılavuz olmuştur. Bu ruh hali, bu tutum artık bizim tutumumuz değildir [...] 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kültürel modernliğin burjuva ideallerinde korunmuş (ve onlarla birlikte araçsallaştırılmış) olan akılcı içeriğini takdir etmemektedir." (Habermas 1985, s. 130 ve 137 vd.) Bu konuda Honneth, Habermas'tan da ileriye gidiyor. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ni işe yaramaz buluyor, çünkü artık çağdaş olmadığını, ama her şeyden önce "reel tarihsel olaylarla" çok az ilişkili olduğunu öne sürüyor (Honneth 2000, s. 23).

Adorno'nun toplum analizleriyle tartışmanın yanı sıra, Adorno'nun estetiğinin ve müzik eleştirisinin tartışılması da tartışmaları belirliyor. Adorno'nun caz değerlendirmesine yönelik eleştiri özellikle Joachim-Ernst Berendt'ten geldi; ama bu konuda Simon Frith (Bkz. Kültürel İncelemeler) ve ayrıntılı olarak Heinz Steinert da (Steinert 1992) (Bkz. Kültür Endüstrisi) eleştirilerde bulundular. Örneğin Richard Shusterman tarafından kültür endüstrisi savına yönelik bir

eleştiri ve kültür kötümserliği suçlaması getirilmiştir. Shusterman Adorno'ya karşı hiphop'u savundu (Bkz. The Consolidated): Adorno alt kültürlerin tahripkâr potansiyelini de, pop kültürün pozitif eğilimlerini de fark edememişti.

Bu eleştirilerin üstüne, Adorno'ya yönelik, özellikle dilinin anlaşılmazlığı açısından beslenen genel garezler, ya da entelektüellerin kör öfkesi de ekleniyor.

Adorno'yu Okumak

Adorno okumaya ne kadar erken başlansa o kadar iyidir. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin kapağını açtığımda, reşit olmama kısa bir süre kalmıştı, ama bu dünyanın temelden değiştirilmesi gerektiğinin çoktandır bilincindeydim. Kitapta Kültür Endüstrisi'nin ele alındığı bölüm hakkında bilgim vardı; ayrıca: a) Adorno'nun caz müziğinden hoşlanmadığını, ne var ki b) Bu müziği bilmediğinin söylendiğini de duymuştum. Bu kitapla, bir o kadar da punk ile rock'un kaba bir karışımından (Crass, The Clash, Deat Kennedys, Deep Purple, Grand Funk Railroad, The Who, Emerson Lake&Palmer...) (Bkz. The Beatles; Pop Kültürü) oluşan plak koleksiyonumun temellendirilmiş, yani pratik bir kültür eleştirisi talebiyle teorik olarak ilişkilendirmek istediğim için de ilgileniyordum. Buna karşılık –bunu da çoktandır biliyordum– Adorno'nun 'aydınlanmanın Diyalektiği'nin çetrefil, zor dili de tam bana göreydi, anlaşılmazlığı son derece çekiciydi. Çok bilmek ya da –bugün söylenildiği gibi– farklılaştırıcı kazanımlar biriktirmek istiyordum. O zamanlar, özellikle de gözlüklü delikanlılar arasında, harika kadınlar birisiyle partilerde bile ilgilenmiyorlarsa, onları en azından akıllıca konuşarak etkilemenin mümkün olduğu inancı tedavüldeydi. Feminizm bunu kafa ütülemek olarak aşağılamıştı; zaten bugün genç insanlar teoriyle hiçbir ilgisi olmamakla çalım satan berrak bir doğrudanlıkla anlaşmanın yolunu biliyorlar.

Neyse, okumaya başladım ve bir not defterine kültür endüstrisi hakkındaki bölümün ilk parçasının bir tercümesini özenle aktardım. Çok sayıdaki yabancı sözcüğün her birine sözlükten baktım – ve hiçbir şey anlamadım. Marx ve Engels'in 'Alman İdeolojisi'ne ve Herbert Marcuse'ün 'Tek Boyutlu İnsan'ına çark ettim. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'yle ilgilenen herkese bu dolambaçlı yolu bugün bile tavsiye ederim.

Çapraz okuma. Adorno, özellikle de kendi yazılarında sistematik olandan böyle sistematik bir biçimde kaçındığı için, kitaplarını okumanın yarıda bırakılmasına, sayfalarının gelişigüzel karıştırılmasına, satırların, paragrafların, sayfaların ve hatta bölümlerin atlanarak okunmasına izin verir. Aynı zamanda bu Adorno'nun her kitabının, her yazısının, her cümlesinin iki yıllık aralarla da olsa en azından iki kez okunması görevini içerir. Birçok şey ancak o zaman açılıyor. Çok şirin ifade edilmiş cüce meyve'den birçok şey kafaya takılıp kalıyor. Ayrıca: 'Minima Moralia' her zaman iyi bir başlangıçtır. Hacimli ve kendini kolay ele vermeyen başyapıt 'Negatif Diyalektik'e giriş yapmak isteyenler 'Zu Subject und Object' ['Özne ve Nesne Üzerine'] (GS cilt 10.2, s. 741 vd.) makalesinde ele alınan sorunsala temel bir genel bakış bulabilirler; erken bir dönemde yazılmış 'Die Aktualität der Philosophie' ['Felsefenin Güncelliği'] (GS cilt 1, s. 325 vd.) makalesi de bunun için uygundur. 'Estetik Teori' hacimli olmasına rağmen fragmanlar halinde yazıldığı için küçük lokmalar halinde okunabilir; bütün bir kış idare eder. 'Résumé über Kulturindustrie' ['Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış'] (GS cilt 10.1, s. 337) ve 'Kulturkritik und Gesellschaft' ['Kültür Eleştirisi ve Toplum'] (GS cilt 10.1, s. 11 vd.) gibi makaleleri birçok noktada 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki kültür endüstrisi bölümünden daha öğretici ve daha yoğundurlar; bu makaleleri daha eski bir metinle, örneğin 1932 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'da yayımlanan 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' ile ['Müziğin Toplumsal Konumu Üzerine'] (GS cilt 18, s. 729 vd.) okumak gerekir. Özellikle kültür endüstrisi tezinin somut uygulanışı açısından Adorno'nun Hanns

Eisler ile birlikte kaleme aldığı 'Komposition für den Film' ['Film Müziği Besteciliği'] (GS cilt 15) kitabından yararlanılabilir.

Adorno'nun nerede ve ne zaman okunduğu fark etmez: Mevsimlerden bağımsız olarak öğleden sonra okumak da tercih edilebilir – belki de bir kafede ve hiç olmazsa bir fincan kahve eşliğinde (akşam saat altıdan sonra kırmızı şarap da iyi gider, Bkz. Cıvıldaşmak). Adorno'nun eleştirel teorisi kentlidir; büyük şehirlerdeki bazı kafelerde, aydınlanmış ve modern bir tarzda dışarıda içmek için aldığı kahveyi Galâo [Portekiz usulü sütlü espresso –çn.] sipariş eden kişiler, otoriter kişiliğin eleştirisi için iyi birer somut örnek oluşturabilirler.

Adorno'nun Hegel hakkında yazdıkları, kendi metinleri için, toplam olarak ve her daim geçerlidir "Kitabı saygısız kenar notlarıyla donatan, hiçbir zaman en kötü okur olmamıştır. Üniversitelilerin bu konuda gevezeliğe kapılmaları ve atıp tutmaları, mesele hakkında narsisist-rahat bir tavır takınmaları gibi pedagojik bir tehlikenin varlığının yadsınmasına gerek yoktur, ancak bunun işin epistomolojik yanıyla bir ilişkisi de bulunmuyor." (GS cilt 5, s. 373 vd.)

Sonuç olarak: Adorno daima müzik eşliğinde okunmalı. Müziğin de özenle seçilmiş olması gerekir. Adorno'nun tüm yapıtlarının dört kalın cildi 'Müziksel Yazıları'nı içeriyor – Aslında Adorno'nun tüm metinlerinde müziksel bir şeyler var gibidir. Adorno müziksel olarak yazar, metinlerini besteler olarak anlamak gerekir; ilkönce anlaşılmaz gelen bazı cümleleri de yüksek sesle okunurlarsa ve kişi okurken kendini dinlerse, açıklığa kavuşurlar. (Bkz. Kulaklarıyla Düşünmek)

Ağlak Şarkıcı (Crooner)

Ağlak şarkıcılar, duygusal, duyulara hitap eden bir sunum tarzı olan, böylelikle "ucuz duygusal" olarak kabul edilen özel bir eğlence ve eğlence şovu türüne damgasını vurmuş olan şarkıcılardır. Bing Crosby, Tony Bennett, Dean Martin, Frank Sinatra vb. ünlü ağlak şarkıcılardır. "Radyoda ağlak şarkıcıların hadımlarınkine benzer sesi" vardır. Adorno ve Horkheimer'a göre bu yüzden şurası kesindir: "Ağlak şarkıcılar [...] sistemin boyun eğdirmek için insanları dönüşmek zorunda bıraktığı şeye birer örnek oluşturur." (GS cilt 3, s. 176). – "Ekspresyonistlerin ve dadaistlerin kavgacı bir tonda anlatmak istedikleri şey, üsluptaki hakikatsizlik, bugün ağlak şarkıcıların şarkı söyleme jargonunda...zaferini ilan etmektedir." (GS cilt 3, s. 152). Son olarak, hayranların bağlılığı: "Hayranlar kız çocuklarıysa, bir ağlak şarkıcının, bir caz şarkıcısının sesine ayılıp bayılmayı öğrenmişlerdir." (GS cilt 10, s. 132).

Ağlak şarkıcı, Fordizm çağında, bohemin, dandinin kültür endüstriyel varyasyonudur. "Yakışıklı, smokin giymiş, gecenin geç saatinde bekar evine yalnız gelen, dolaylı ışıklandırmayı açan ve kendine bir viski-soda hazırlayan: maden sodasının özenle kaydedilmiş tıslaması, inatçı dilin suskunlukla geçiştirdiği şeyi: onun tütün, deri ve traş kremi kokmayanları, özellikle de kadınları aşağıladığını ifşa eder, özellikle de bu yüzden koşarlar kadınlar ona." (GS cilt 4, s. 50 vd.)

Burada da Adorno'nun caz hakkındaki yargısına benzer bir durum sözkonusudur. Eleştiri isabetlidir, ama eleştirel teorinin ortaya çıkartmak istediği şeyi: malzeme bağlamındaki diyalektik gerilimi, bu müziğin hakikat kapsamını ıskalamıştır. Ağlak şarkıcının oynadığı rol, kendisi için trajedi haline gelen bir yaşamın farsına dahildir. Tam da ağlak şarkıcı, kültür endüstrisinin star tipidir; bu star tipinde ideolojik güdü o denli abartılı bir biçimde öne çıkmaktadır ki, bu abartmadaki ilk çatlaklar bile, hemen ardındaki sefaleti görünür kılmaktadır. Bu bakımdan ağlak şarkıcıların Beckett'in 'Son Oyun'u ile,

Adorno'nun tahmin ettiğinden daha fazla ortak yanı vardır. Kültür endüstrisi mutluluk aldatmacası yaratır ve ağlak şarkıcılar mutluluğun değil, bu aldatmacanın şarkısını söylerler. Ağlak şarkıcı bu aldatmacayı kendisi için bir fırsata dönüştürür. Bu yüzden Sinatra ölemez; gerektiğinde Robbie Willliams'ın aldatılmış kazanan klişesini miras edinmeye çalıştığı video perdesinde diriltilir. – 'Swing when you are winning'* şarkısıyla selam gönderir ağlak şarkıcıya; onun 'Sing when you are winning'** plağına atıfta bulunur. Elbette Malcolm X'in ırkçı eğlenceye yönelen "Stop singing, start swinging!"*** talebinin esamesi okunmaz.

Ek: 'To croon' aynı zamanda "Mırıldanmak" demektir. – Adorno da bundan zaten hoşlanmıyordu. Bazı yerlerde geçici olarak kendi kendine mırıldanmakla ve ıslık çalmakla alay eder.

Almanya, Almanlar, Alman

Adorno 1949 yılında Amerika'dan doğduğu şehir olan Frankfurt am Main'a döndü ve dostu ve meslektaşı Max Horkheimer gibi Almanya'nın savaş sonrası döneminin en önemli entelektüellerinden biri oldu. Nasyonal Sosyalizm, Adorno'yu iltica etmek zorunda bırakmıştı ve 1945 yılında demokratik bir toplum olmaya çalışan Almanya da henüz faşist eğilimlerden, Antisemitizmden tamamen arınmış değildi. Adorno'nun Almanya ve Alman ulusuyla ilişkisi tamamen çelişkiliydi. Her türlü ulusalcılık ona yabancıydı. Bununla birlikte Alman Felsefesi, Kant, Hegel ve Nietzsche; Richard Wagner'e kadar uzanan tekinsiz gelenek çizgisi, Adorno'nun eleştirel teorisinin referans noktalarını oluşturmuşlardır. "Almanya'ya dönme kararı sadece öznel gereksinimden, hiçbir zaman yadsımadığım sıla özleminden kaynaklanmamıştı. Nesnel bir saik de vardı. Bu saik dil-

* 'Kazanırken Swing yap' (ç.n.)

** 'Kazanırken şarkı söyle' (ç, n,)

*** 'Şarkı söylemeyi bırak, swing yapmaya bak!' (ç.n.)

dir [...] Daha ziyade Alman dilinin felsefeyle, üstelik batıda felsefenin tehlikeli bir müphemlik olduğundan kuşkulanılan –kesinlikle temelsiz bir kuşku değildir bu– spekülatif momentiyle, özel bir seçilmiş akrabalığının bulunduğu açıktır." (GS cilt 10.2, s. 699 vd.). Şimdi bu, yeri geldiğinde öne sürüldüğü gibi sahicilik jargonuyla, yani Heidegger'in felsefesiyle kurulmuş bir köprü değildir, tam tersine bu felsefeyle en uzak mesafede durulduğunu gösterir: Adorno dilin *spekülatif* unsuruna, Heidegger ise Alman'ın *yerli özüne* işaret ediyor.

"Bir Alman kendisi de buna inanmadan bir yalan söyleyemeyecek olan insandır." (GS cilt 4, s. 124). Adorno'da bu gibi cümleler de vardır. Adorno'nun 'Alman olan nedir, sorusuna' verdiği yanıt olan "insanlığa geçiştir" gibi bir not da vardır (GS cilt 10.2., s. 701). Ayrıca Adorno kolektif suç tezinden de fazla yararlanamamıştır: "Faşizmi sözümona Alman ulusal karakterinin bir meselesi olarak göremeyecek kadar fazla toplumsal düşündüğüm, faşizmi toplumsal-ekonomik bir gelişmenin sonucu olarak kavradığım için, bir kavim olarak Almanların suçlu oldukları düşüncesi de bana tamamen yabancıydı; bu gibi kolektif kavramların kurulması da, faşizmin yarattığı o alana dahilmiş gibi görünüyor bana." (GS cilt 20.1, s. 394) Ne var ki, yakın tarih otoriter kişiliğin Almanya'da hâlâ kendine bir vatan bulduğunu gösteriyor.

Amerika (Amerika Birleşik Devletleri)

"Amerika'ya gelindiğinde, her yer birbirine benziyor." (GS cilt 10-1, s. 304) Birçok Yahudi ve solcu entelektüel gibi, Adorno da ABD'ye göç etti: 1938 Şubat'ından itibaren Adorno karısı Gretel (Bkz. Karplus) ile birlikte önce New York'ta oturdu. 'Princeton Radio Research Project'de çalışmaya başlayınca Los Angeles'e taşındı ve orada Horkheimer ile birlikte 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ni yazdı. Ador-

no, 1949'da Frankfurt am Main'e döndü. Martin Jay'in ortaya koyduğu gibi, Adorno ve meslektaşları Amerika'da kendilerini yalıtılmış hissediyorlardı ve oradaki bilim insanlarıyla, özellikle de eleştirel, Marksist bir toplum teorisini savunanlarla aralarında herhangi bir araştırma bağı yoktu. (Jay, 1993, s. 10 vd.)

Hem New York'ta hem de Los Angeles ve Hollywood'da kültürel yaşamdan da fazla yararlanamamışlardı. Çoğunlukla siyahî caz ortamının "şehir gerillası" (Mike Davis), Adorno ve Horkheimer tarafından görmezden gelinmişti – üstelik tam da o sıralar Kültür Endüstrisi'nin eleştirisi üzerinde çalıştıkları halde. Oysaki 'Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika' ['Amerika'daki Bilimsel Deneyimler'] makalesinde şöyle yazıyordu: "Amerika'da kültür inançlısı naiflikten kurtuldum, kültüre dışarıdan bakma yetisini edindim." (GS cilt 10.2, s. 734). Ne yazık ki Adorno'nun caz eleştirisinde bu durum pek fark edilmiyor.

Adorno'nun 1940 yılının bir akşamında metroda yaşadığı, hiç de bilimsel türden olmayan bir karşılaşmayı da anmadan geçmeyelim. Adorno'nun karşısında bir kız oturuyordu ve Adorno bu kıza gülümsedi: Ne var ki kız "surat astı ve eteğini ince uzun dizlerinin üstüne çekti. Bu jest 'kadınlarla konuşulamayan Amerika'da olduğumuzu bilmiyor musunuz?' anlamına geliyordu. Benim için, gülümsemek bile söz konusu olamaz. Eve gidiyorsam, eve gidiyorumdur; eğleniyorsam, eğleniyorumdur." – "Hitler'in zaferi bu işte diye düşündüm. Elimizden sadece ülkemizi, dilimizi ve paramızı almakla kalmadı, birazcık gülümsemeyi bile gasp etti." Adorno buna "serüvenin yokluğu" diyor. (G.S. cilt 20.2, s. 585 vd.)

Amfibi

"Hayvani olan insanileşir ve insani olan hayvanileşir" (MEW Ek. – cilt 1, s. 515) Marx Paris'teki erken dönem yazılarında "İktisadi Felsefi Elyazmaları"nda (1844) yer alan bu cümlede yabancılaşmanın diyalektiğini geliştiriyor. Bundan bir yüz yıl sonra, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde, bireyin sonu benzer bir imgeyle betimlenecektir. "Niteliklerin bertaraf edilmesi, işlevlere tahvil edilmesi, rasyonelleştirilmiş çalışma tarzları sayesinde bilimden, halkların deneyim dünyasına geçmekte ve onları eğilimsel olarak yine amfibilere benzetmektedir." (GS cilt 3, s. 53) daha sonra Adorno bu amfibi insan imgesine yeniden başvurur: "İnsanların koşulların baskısıyla pratikte kitle iletişim araçlarının ve intizam altına alındırılmış diğer zevklerin zorunlu tüketicileri olarak yapıldıkları gibi, 'amfibilerin tepki verme tarzı'na düşürüldükleri yerde kamuoyu araştırması [...] onlar için 'anlayıcı bir sosyoloji'den daha uygundur." (PS s. 87) – Anlamanın, bilmenin, düşünmenin ve düşünsemenin yerine sadece tepki vermek geçirilmektedir. Yalnızca toplumsal anlamda değil, evrimsel anlamda da gerileme figürü, insan ile hayvan arasındaki diyalektik ilişkiye dayandırılır. Benliğe tahakküm etmek olarak doğaya tahakküm edilmesi ve insan doğasına boyun eğdirilmesi bu diyalektiğin karakteristikleridir. "Avrupa tarihindeki insan ideası, hayvandan ayırt etmede dile gelir. Hayvanlar akılsızlıklarıyla, insanın değerini kanıtlarlar." (GS cilt 3, s. 283) – 'Aydınlanmanın Diyalektiği' "Aptallığın Doğuşu" hakkında bir notla biter: " 'yoklayan yüzüyle' salyangozun kabuğu zekâ alametidir. [Goethe, 'Faust'] insan türünün içindeki zihinsel basamaklar da hayvanlar alemindeki türler gibi sıralanırlar [...] Umudun sessizleştiği ve taşa kesilmeleriyle canlı olan her şeyin bir efsuna kapıldığına tanıklık eden duraklar." (GS cilt 3, s. 296) (Bkz. Su Aygırı; Şeyleştirme)

Amorbach

Adorno genç bir erkek olarak zaman zaman tatillerini geçirdiği Odenwald'daki Amorbach beldesinde, 'Post' adlı otelin duvarında bir gitarın asılı durduğunu anımsar. Otelin salonunda, genç Adorno için eşsiz bir yaşantı oluşturacak bir olay gerçekleşmişti – pop kültürü açısından, özellikle de Adorno'nun ölümünden sonraki pop müziği açısından elbette semptomatik bir olaydı bu: Gitar çalmasını bilmeyen Adorno, bu güzel aleti duvardan aldı. Gerçi enstrümanın "bir ya da iki" teli eksikti (zaten altı teli olan bir enstrüman için önemli bir fark). Sağlam tellerin de "akortları çok bozuktu" Adorno şöyle anımsıyor: "Gitar çalamıyordum, ama bir vuruşla tüm telleri aynı anda çektim ve titreşmelerini sağladım, o karanlık dizonansdan esrik olmuştum, Schönberg'in tek notasını bile bilmediğim yıllarda, karşılaştığım ilk çok sesli dizonanstı bu herhalde." (GS cilt 10.1, s. 306). Muhtemelen Adorno bir daha böyle bir dizonans duymadı. Müzik tarihinde böyle bir dizonans Punk müziğinde, Crass'ta, ama Sex Pistols'da da üslubu belirleyici olarak ortaya çıkar. Bunu andıran sesler daha önce Velvet Underground'da, MC5, The Stooges veya Vanilla Fudge gruplarında duyulmuştur. Adorno "Böyle, bu gitarın tıngırdayışı gibi yapmalı: arzusuna" kapıldı. (GS cilt 10-1, s. 306). Besteci Glenn Bianca ve Sonic Youth bu arzuyu gerçekleştirdiler.

Tüm bunlar Amorbach'ın küçük postanesinde yaşanıyordu – daha iyi bir dünyanın Amorbach'ında bu enstrümanın altında, "Theodor 'Teddie' Adorno, bu gitarla, insanlar için direnişin simgesi olan müziği buldu. Bu müziğin karanlık dizonansıyla, mücadele ederek, özgür bir topluma ulaştık" yazılı bir pirinç levha asılmalı. (Bkz. Pop Kültürü; Ütopya; Oniki Ton Müziği)

Ayrıca: Bir ideal olarak Adorno'nun hafızasına yerleşen ve yine bir pop momenti içeren bir başka öykü de, Amorbach yakınlarında, Ernsttal'de gerçekleşmişti.

'Anbruch' ['Şafak']

1920 yılında 'Musikblätter der Anbruch' ['Şafağın Müzik Yaprakları'] dergisi kuruldu; yayın yeri Viyana'ydı. İlk yayın yönetmeni Alban Berg'ti. Yirmili ve otuzlu yıllarda Adorno bu müzik dergisinde çok sayıda yayın yaptı. Adorno 1929 yılında derginin yayın kuruluna girdi, niyeti 'Anbruch'u ['Şafak'] (derginin ismi Adorno'nun önerisiyle kısaltılmıştı) "müzik politikasına var gücüyle müdahale eden", [...] "modernliğin etkili bir dergisi" haline getirmekti. Hedeflenen ise "Müziksel gericiliğe varolan bütün enerjiyle karşı koymak"tı. (GS cilt 19, s. 595 vd.) Adorno 1930 yılı sonunda dergiyle yaptığı sözleşmeyi iptal etti. Ernst Křenek'e yazdığı bir mektubunda (8 Ekim 1030) belirttiği gibi, "çünkü yayınevi dergiyi katıksız bir propaganda organına dönüştürmek istiyor"du. 'Anbruch' dergisinin 1931 yılına ait ilk sayısında şu açıklama yapılmıştı: "Dr. Theodor Wiesengrund-Adorno, iki yıl boyunca dahil olduğu 'Anbruch' yayın kuruluyla dostça anlaşarak, yayın kurulundan ayrılmıştır. 'Anbruch'a değerli katkılarını bundan böyle sunmaya devam edecektir." (Akt. Steinert 1989, s. 133). Hartmut Scheible, Adorno hakkındaki monografisinde şu yorumda bulunuyor: "Böylelikle Adorno'nun yaşamındaki, sanatsal faaliyetinin siyasal pratiğe dolaysızca yararlı olduğu yanılsamasına kapılabildiği yegâne dönem kapanmıştır." (Scheible, s. 57)

Anders, Günther (1902 – 1992)

Günther Anders ile Adorno arasındaki ilişki daha ziyade bölünmüş ve bu arada donacak kadar soğutulmuş bir ilişki olsa da: Adorno Anders'i ara sıra, örneğin 'Negatif Diyalektik'te ve 'Estetik Teori'de alıntılamıştı. Anders de, 1983 yılında kendisine Adorno Ödülü verildiğinde şunları söylemişti: "Biz, ikimiz [...] Auschwitz'de işi bitirilenler gerçeğiyle işini bitiremeyenler ve kendisi de işi bitirilenlerden birisi olmamak gibi hak etmedikleri bir lütufla asla başa çıkama-

yacak olanlar kuşağına dâhiliz [...] Biz kederli bir ekip oluşturuyoruz. Benden sonra doğan ve benden önce ölenin, çok erkenden içine konulduğu mezarı derin bir saygı ve telafi edici bir dostlukla selamlıyorum." (Frankfurter Rundschau, 12 Eylül 1983)

"Zekâ Katsayısı" kavramını ortaya koyan gelişim psikologu William Stern'in oğlu olarak doğdu, daha sonra adını Anders olarak değiştirdi --efsaneye göre bir gazete için o kadar çok yazı yazıyordu ki, editörü kendisini farklı adlandırmasını tavsiye etmişti– o da kendini 'farklı' anlamına gelen Anders olarak adlandırdı. Bindokuzyüz yirmili yılların başında Freiburg'ta Husserl ve Heidegger'in yanındaki üniversite öğrenimi, felsefesini kalıcı olarak belirledi: Ancak, dünyanın-içinde-olmak'tan söz eden Heidegger'in aksine, modern toplumun gelişiminde ve yıkıcı gücünde dünyanın-dışında-olmayı görüyordu. Anders 1993 yılında önce Paris'e sonra 1936 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti, orada Horkheimer ve Adorno ile de buluştu. 1950'de Avrupa'ya döndü ve hayatının sonuna kadar Viyana'da yaşadı.

Anders, Amerika'daki sürgün dönemi hakkında şöyle yazıyor: "Kaliforniya'da yaşadığım sırada kaldığım Marcuse'ün evinin yakınında Brecht yaşıyordu. Birkaç cadde ötede Eisler, biraz daha ileride Thomas Mann ve Heinrich Mann (kardeşinin yanında değildi) yaşıyordu. Schönberg, yanılmıyorsam Westwood'da yaşıyordu. Horkheimer mutena bir semtteydi. Döblin Hollywood'taydı. Ve Adorno. Zaman zaman felsefe yapmak için toplanılıyordu. Avrupa'da Hitler kudururken ve Auschwitz'de milyonlar yanıp kül olurken, Pasifik Okyanusu'nun kıyısında böyle politika, sosyoloji ve felsefe tartışan bir grubun var olmuş olması abes değil midir?" (Anders 1987, s. 36). 25 Ağustos 1942'de gerçekleşen Gereksinimler Teorisi Semineri böyle bir felsefi buluşmaydı ve bu seminere Anders'in yanı sıra Horkheimer, Ludwig ve Herbert Marcuse, Brecht ve Adorno katılmışlardı. Adorno, açlık sorununun çözümü için Sivrisinek Pastası'nı önerdiği 'Gereksinim Üzerine Tezler'ini bu seminerde sunmuştu.

Anders, 'Zeitschrift für Sozialforschung'da bazı kitap eleştirisi yazıları yayımladı. 1943 yılında 'Felsefi Dilin Ezoterizmi Üzerine' başlığıyla küçük bir diyalog yazdı. (Anders 1987, s. 181 vd.) "Profesör T." ile "genç Dr. A" arasında geçen bir tartışmada, Adorno'nun zor nüfuz edilebilen diline, bu dilin anlaşılmazlığına yönelik bir eleştiri geliştiriliyordu.

Anders yaşamı boyunca bir marjinal olarak kaldı; – tıpkı Walter Benjamin gibi– akademik alanda bir başarısı bulunmuyordu. Sürgündeki yaşamları hakkında bir kez daha Anders'e kulak verelim: "Benjamin benim gözümde Adorno çevresinin bir parçası değildi, aksine Benjamin benim büyük kuzenimdi. Onu, doğduğum günden beri tanıyordum. Paris'te birlikte felsefe yaptığımızı söyleyemem. Çünkü biz ilk planda antifaşisttik, ikinci planda antifaşisttik, üçüncü planda antifaşisttik ve *ayrıca* felsefe yapmış da olabiliriz. Oturup spekülasyon yapmak için vaktimiz olduğunu sanıyorsanız, sürgün hayatını gözünüzde yanlış canlandırıyorsunuz. Belki Adorno ve Horkheimer'in bunun için zamanları vardı, çünkü onlar güvenceye alınmış bir yaşam sürüyorlardı. Adorno ve Horkheimer göçmenliğin sefaletini asla yaşamadılar." (Anders 1987, s. 102).

Bununla birlikte, Anders uygarlık eleştirmeni olarak başarı kazandı ve 1956 yılında, bir bestseller olacak olan 'Die Antiquiertheit des Menschen'i [İnsanın Eskimişliği] yazdı. Anders, aralarında romanların, öykülerin ve şiirlerin de bulunduğu yapıtında nükleer tehdidi, dizginlerinden boşanmış, artık hükmedilemeyen bir teknik yoluyla gündeme gelen yaşamın toptan yok edilmesi tehlikesini konu edinir. Adorno'nun eleştirel teorisiyle, örneğin 'Aydınlanmanın Diyalektiği' ile sayısız paralellik ortaya çıkıyor. Anders de Adorno gibi, modern kitle iletişim araçlarına, özellikle insanlara dünyayı 'hayal ve matris' olarak sunan televizyona karşı argümanlar geliştiriyor. Böylelikle Anders, postmodern medya eleştirisinin, Jean Baudrillard'ın on yıllar sonra "simülasyon" diye tanımladığı önemli bir veçhesini telaffuz etmişti.

Ayrıca Anders kısa bir süre, 1929 ile 1936 yılları arasında Hannah Arendt ile evliydi; daha sonra Heidegger ile yakın bir dostluk kuran kadın filozof Arendt, Adorno'yu hiç sevmezdi.

Anketler

Adorno zaman zaman anketlere katılmış ya da anketler hakkında fikir beyan etmiştir, örneğin: 'Auf die Frage: 'Warum sind sie zurückgekehrt?' (GS cilt 20.1, s. 394 vd) ['Neden Geri Döndünüz? Sorusu Üzerine'] "Meine Stärksten Eindrücke 1953" ["1953 Yılına Dair En Güçlü İzlenimlerim"] "Die zehn grössten Romane der deutschen Literatur?" ["Alman Edebiyatının On Büyük Romanı?"] "Umfrage über die Todesstrafe" ["Ölüm Cezası Anketi"] "Welches Buch beeindrückte sie in den letzten 12 Monaten?" ["Son 12 ayda sizi en çok etkileyen kitap hangisidir?"] "Drei Fragen in der Silvesternacht 1966"] ["1966 yılbaşı gecesinde üç soru"] "Händedruck – Symbol des guten Willens. Soll man oder soll man nicht?" ["El sıkışma – İyi niyet simgesi, sıkmalı mı sıkmamalı mı?"] veya "Wohin steuern unsere Universitäten?" ["Üniversitelerimiz nereye gidiyor?"] (hepsi de GS cilt 20.2 içinde, s. 734 vd.)

Adorno zaman zaman alaycı metinler yazarak da tepki vermişti. Örneğin "Kocanızda asıl sevdiğiniz nedir?" sorusu hakkında şunları yazmıştı. "Belki de yanıtlara haksızlık ediliyor. Hiç kimse böyle düşünmüyordur ve sadece dalga geçmiştir. Ancak bu dalgacılıkları onların ciddiyetidir, çünkü başka ciddiyetleri yoktur [...] Ne var ki bu dünya değiştirilecekse, aptallık kalesinin çocuksu temellerinden havaya uçurulması gerekir", (GS cilt 20.2, s. 559) Adorno, başka bir anket hakkında şöyle yazmıştı: "'Neuen Zeitung' gazetesi tarafından edebiyat çevresine yöneltilen 'En çok hangi dönemde yaşamak isterdiniz?' sorusu bir yılbaşı şakası olarak insanlara yetişkinlerin yaşamında başka zaman ayıplanan, istediği çılgınlığı yapma ser-

bestliği veren bir tür zihinsel maskeli balo olarak düşünülmüş ve anlaşılmıştır." (GS cilt 20.2, s. 567)

Adorno bir toplum araştırmacısı olarak kendisi de anketlerin hazırlanmasına katılmıştır; örneğin F cetvelinin geliştirildiği otoriter kişilik araştırmaları çerçevesinde çalışmıştır. – 1957 yılında Adorno Christoph Oehler ile birlikte, "Eğitim hedefinin, öğrencilerin üniversite, öğrenim beklentilerine bağımlılığı"nı araştırdı. Üniversite öğrenimi niyetleri konusunda kendisiyle görüşülenlerin yanıtları, "Şaşırtıcı derecede soğukkanlı ve nesnel"di: "Üniversitede öğrenim görme kararını yararcı düşüncelere dayandırmakta hiçbir tutukluk görülmüyor. Bu kararda daha çok teslim olma dile geliyor: Meslek yaşamının gerçekleri büyük ölçüde can sıkıcı ve hazindir; başlangıçtaki eğilimler gerçekleştirilemeyecektir." (GS cilt 20.2, s. 693) bu yüzden öğrenciler daha en baştan, daha sonra en iyi para kazanabilecekleri dalları seçmişlerdi. Mizah dergisi 'Titanic' Üniversite eğitiminin kalitesi ve tek tek üniversitelerin kalite sıralamasındaki yeri hakkında –elbette hayali– bir anketin sonuçlarını yayımladı: "Lise mezunlarının okumak istedikleri alanlar: Medyayla ilgili = %70, parayla ilgili = %98, hareket tarifesi (banliyo ulaşımı) = %27, Adorno = %0, Diyalektik Nasyonal Sosyalizm = %36" ('Titanic', sayı 6/2001, s. 26)

Antisemitizm

Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği' çalışmalarının tarih felsefesi savını verili toplumsal koşullar üzerinden somutlaştırdıkları iki bölümden birisi 'Kültür Endüstrisi' ve diğeri de bunu izleyen 'Antisemitizmin Ögeleri. Aydınlanmanın Sınırları' bölümüdür. Ancak bu ikinci bölümün, kesinlikle 'Kültür Endüstrisi' bölümünün bütünlenmesinden ibaret olmadığı, sözkonusu bölümün yazılışına katkıda bulunmuş olan Leo Löwenthal tarafından, yıllar sonra bir kez daha vurgulanmıştır: Burada kültür endüstrisi ile antisemitizm arasındaki kesişmeyi ve yapısal benzerliği göstermek amaç-

lanmıştı. "Benim 'faşist ajitasyon'u ve 'kültür endüstrisi'ni, kısaca 'tersine çevrilmiş psikanaliz' olarak tanımlayışımı Adorno'nun onaylaması ve bu tanımı benimsemesi beni gurur ve memnuniyet hissiyle dolduruyor. Bu tanımda, insanları psişik bağımlılık durumunda tutmayı hedefleyen, nevrozlu ve hatta psikozlu davranışları, sonunda bir führer'e veya kurumlara veya ürünlere tamamen bağımlı oluşta doruk noktasına varacak şekilde teşvik eden ve pekiştiren teknikler kastedilmiştir. İkimiz de, modern antisemitizmin ve kültür endüstrisinin, zaman zaman farklı siyasal işlevlere sahip olsalar da, nihayetinde aynı toplumsal bağlama ait olduklarını söylüyorduk." (Löwenthal 1990, s. 61)

Kültür endüstrisinin mekanizmaları ile antisemitizmin mekanizmaları arasında özünde bir fark yoktur. Kültür endüstrisi de antisemitizm de kalıp yargılara dayanır; bu kalıp yargılar insanı tüketici ya da numune halinde düzenlerler. "Birisinin Yahudi olması, onun imgeye uygun hale gelinceye kadar düzenlenmesi için bir davet etkisi gösterir." (GS cilt 3, s. 211) – "Antisemitizm Yahudiler hakkındaki şayiadır." (GS cilt 4, s. 125). "Faşist antisemitizm bir anlamda önce nesnesini icat etmek zorundadır." (GS cilt 3, s. 233). Kültür endüstrisinde olduğu gibi, antisemitizmde de insan "değeri" söz konusu olduğunda önemsizdir, bu değer bir nesne olarak mübadele edilebilir. İnsanın değeri ve onuruna dair hümanist ideal, ekonomik ideale dönüştürülür. Nasıl ki pazar araştırması ideal tüketiciyi varsayarsa, antisemitik Yahudi tasavvuru da, genel olarak bir Yahudi prototipini varsayar. Burada belirleyici olan kârdır; bunun ötesinde kültür endüstrisinin ürünlerinin, mallarının anlam ve önemden uzak olmaları gibi, antisemitizm de nesnel bir amaçtan uzaktır – tam da bu nedenle bütüncül olduğu gibi totaliterdir de. "Antisemitizmin bir supap olduğu açıklamasına doğruluk ölçütünü, ancak onun körlüğü, yönelimsizliği veriyor. Öfkesi, korumasızca düşenin üzerinde boşalır. Nasıl ki kurbanlar duruma göre değişebilirlerse: –serseriler, Yahudiler, Protestanlar, Katolikler– bunlardan her biri de katillerin yerine geçebilir, kendini norm olarak güçlü hissettiği anda, aynı

öldürücü darbeyi vurma kör zevkiyle. Doğuştan gelen bir antisemitizm yoktur, elbette doğuştan bir antisemit yoktur [...] Antisemitizm ile totallik arasında en baştan beri çok içten bir bağ bulunuyordu. Körlük hiçbir şeyi kavrayamadığı için, her şeyi yakalar." (GS cilt 3, s. 195 vd.)

Adorno ve Horkheimer, modern antisemitizmin, kapitalist sermaye değerlenmesi mantığını izlediğini, Yahudi klişesinde insanı yok edinceye kadar değerlediğini ya da değersizleştirdiğini, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne eşlik eden sayısız araştırma çalışmasıyla kanıtlamışlardır (bu çalışmalar Horkheimer'in yazıları arasında bulunuyor, Bkz. HGS cilt 5.12) "Canlı ne varsa malzeme olur. [...] Antisemitizm daima asıl işi tamamlamaya çağırır." (GS cilt 3, s. 196)

Almanya'da antisemitizmin Nasyonal Sosyalizm döneminde Yahudilerin yok edilmesinde doruk noktasına ulaştı. Olay tamamen bastırılmıyor, Auschwitz yadsınmıyorsa eğer, kurbanların üstüne bir de işlenen cinayetin suçunun yüklenmesiyle, "İkincil antisemitizm" olarak devam ediyor. Adorno 1959 yılında verdiği bir konferansında, her an yeniden aktif hale geçirilebilir antisemitik hınç hakkında şöyle diyordu: "Nasyonal Sosyalizm yaşamaya devam ediyor. Kendi ölümünü henüz ölmemiş olan o korkunç hayaletinin mi olduğunu, yoksa kendisinin mi henüz ölmediğini bugün bile bilmiyoruz. Onları kuşatanların, insanlardaki kesintisiz devam etmeye hazır olmak mı olduğunu bilmiyoruz." (GS cilt 10.2, s. 555)

Bugün de açıkça Yahudilere yönelik bir antisemitizm yeniden ya da hâlâ var: artık yaşamadıkları yerlerde, mezarlarında ya da anma yerlerinde. "Birisinin korktuğu, başına getirilir. Son huzuru bile huzur olmamalıdır. Mezarlıkların tahrip edilişi, antisemitizmin bir taşkınlığı değil, ta kendisidir." (GS cilt 3, s. 208) Benjamin 'Tarih Kavramı Üzerine'de şöyle yazıyor: Ölüler de, galip gelen düşman karşısında, güven içinde olamazlar. Bu düşman galip gelmeye doymamıştır." (BGS cilt 1.2, s. 695)

Apori

Çıkışsızlık. 'Aydınlanmanın Diyalektiği' sadece aydınlanmanın mitosa dönüşmesini, gerilemeyi değil, aynı zamanda öz-aydınlanmanın yani eleştirel teorinin yükümlü kaldığı aydınlanmanın özeleştirisinin ve özdüşünsemesinin içkin çelişkililiğini de betimliyor: Bu demektir ki aydınlanmanın eleştirisi için ve aklın eleştirisi için elimizin altında en başta tam da aynı aydınlanma ve akıl dışında bir araç bulunmamaktadır. Bu yüzden eleştirel teori içkin bir eleştiriye mahkûmdur (Bkz. GS cilt 3, s. 13). Bu durum teorisyenler tarafından mantıkdışı, temellendirilemez ve nihayetinde pratik 'Apori' olarak ya da 'çıkışsızlık' olarak hor görülmüştür: Ya akıl ve aydınlanma kullanışlı eleştiri araçlarıdır, ne var ki o zaman eleştiri, aklın ve aydınlanmanın tamamen gerilemenin etkisine girdiğini saptayamaz; ya da tarihsel mantık aklın ve aydınlanmanın kaçınılmaz olarak mitosa ve irrasyonelliğe dönüşmesine izin verir, o zaman da eleştirel birer akıl ve aydınlanma kavramları tanımlanamaz.

Bazı Adorno eleştirmenleri, bu aporinin özellikle tümel körleştirme bağlamıyla ilişkili olarak varolduğunu saptıyorlar: Tüm insanlar körleşmişlerse, bu körleştirme bağlamını saptayan Adorno da körleşmiş olmalıdır. O zaman da, Adorno bu bağlamı saptayamaz –meğer ki bu bağlamda bir boşluk bulunsun. O zaman elbette bu körleşmenin temel olduğu söylenemez. Bu durumu mantık yoluyla çözmek çıkışsız göründüğü için, bazı eleştirmenler eleştirel teoriye hiç dokunmamayı tercih ediyorlar; sadece neyi temellendirebiliyorsak onu eleştirelim! –Adorno bu çıkışsızlığın –bir ölçüde zorunlu olarak paradoksun– aynı zamanda eleştirel bir teorinin olası yegâne çıkış noktasını da oluşturduğunu ünlü "Bütün hakiki olmayandır" (GS cilt 4, s. 55) cümlesiyle açıklamıştır.

Ayrıca fildişi kule kesinlikle aporiden bir çıkış yolu değildir. Adorno "Sadece herhangi birinin buna yöneleceğine hiç de ciddi ciddi inanmadığı için ahlakı kayıtsız şartsız kabul eden [...] bir felsefe profesö-

rünün duygu durumuna" (PT, cilt 1, s. 192) karşı çıkmıştı. Elbette, Adorno'ya göre "Nasıl olursa olsun fark etmez, sen burada [fildişi kulede, felsefe dersinde; R.B.'nin notu] bengi fikirlerin dünyasına giriyorsun, bunun sonucunda senin bir reklam ajansında çalışmanın bununla nasıl bağdaşabildiği sorusu, ne seni ne de beni ilgilendirir" denilemez. (PT cilt 1, s. 192) –Örneğin New Economy'nin ideolojisiyle paralel giden bir life style konformizminin sorunsal yanını önceleyen bir sanat eleştirisidir bu. Eleştirel teorinin bu çıkmaza yanıtı şöyledir: "Bu çelişkiyi çözemeyen, ellerini [felsefeden] çekmelidir." (PT cilt 1, s. 192). Kişisel gelişimden 'Yöneticiler İçin Nietzsche'ye kadar tüm bir ezoterik başvuru felsefesi, tüketicileri karşısında çelişkilerin daha fazla tahammül edilemedikleri durumlarda nasıl görmezden gelinebileceğine ilişkin çözümler bulmakla övünmektedir. Ne de olsa kitap piyasası için aporiden çıkmanın ekonomik olarak son derece kârlı bir yoludur bu.

Aptallık

Eleştirel teori, günümüzün durumunda yanlış olanı tanımlamak için etkili ve aynı zamanda polemik bir dil kullanmayı tercih ediyor. Özellikle Adorno kendi değerlendirmesine göre eleştirel ve düşünsemeli bir görüş açısının kıstaslarına ve ölçütlerine uymayan hemen hemen her şeyi "paçoz", "döküntü", "çöp", "barbarlık", yanı sıra "saçmalık", "eblehlik" tanımlarıyla diskalifiye ediyor; bu arada bundan ayrımcı –ve Adorno tarafından kesinlikle üzerinde düşünülmemiş– bir biçimde, başka insanlar da nasibini alıyor (Bkz. Caz; Zenci). Adorno'nun ünlü suçlamalarından biri de (etimolojik anlamda) dilsizliğin de kastedildiği "aptallık"tır. Kültür endüstrisinin ürünlerindeki dilsiz, sanatın dilsizleşmesiyle uygunluk içindedir. Buna benzer bir biçimde 'Estetik Teori'de sanattaki "Körlük"ten söz edilir (GS cilt 7, s. 9). Yarım yetişim sorunu çevresinde dolaşan aptallık eleştirisi, aynı zamanda duyusal algılamanın estetik problemine ilişkindir: Kültür endüstrisi insanların duyusal yetilerini de değiştirir, duygular

körelirler ve yüzeysel ayrıntılarla yetinirler. "Algılayan kişi, algılama sürecinde artık mevcut değildir." (GS cilt 3, s. 227)

Adorno ve Horkheimer "Kör bakışı ve boş kavramları donuk ve dolaysızca" biraraya getirmeye dayanan "Aptallaştırmanın sırrı"ndan söz ederler. Böylelikle aptallıkta bir şeyleştirme momenti de vardır. Adorno'nun, kendisini "aptallaştırmalarına izin vermemek" için (Bkz. GS cilt 4, s. 63) "kulaklarıyla düşüneceğini" söylemesinden bunu anlamak gerekir. Bu aptallık biçimi talk-şov programlarında üretildiği gibi geveze bir bilmişlik hali olan çok bilme olarak ortaya çıkan aptallık biçiminin karşısında yer alır. Adorno'nun aptallık eleştirisine benzer bir biçimde, daha sonra Hanns Eisler 'Müzik'te Aptallık'tan (1958) söz etmiştir. Polemiği dikkate almazsak, Adorno'nun aptallık eleştirisinde algılama problemi konu edinilmektedir. Duymak, aptallık ve dilsizlik birbirleriyle diyalektik bir ilişki içindedirler. Adorno bunu Horkheimer ile birlikte 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki ilk ara sözde ortaya koymuştur: Odysseus yol arkadaşlarıyla birlikte sirenlerin adasının önünden geçerken, kendisini yelken direğine bağlamalarını emreder. Sirenlerin şarkısını kaçırmak istememektedir; "aklın hilesiyle" ölümcül tehlikeyi savuşturur ve mitosu yener: Yol arkadaşları, kendisini serbest bırakmaları için bağırmalarını duymasınlar ve sirenlerin büyüsüne de kapılmasınlar diye, kulaklarını balmumuyla tıkamalarını ister onlardan. Burada kapitalist üretimde yinelenen efendi-köle ilişkisiyle karşılaşırız: Haz duymak kürekçilerden esirgenir, onların çalışması gerekmektedir. Bu çalışmanın zarar görmemiş ürününü, sirenlerin şarkısından haz almayı, Odysseus kendisine ayırır: çalışmadan ve zincire vurulmuş halde kendini şarkıya verir: bu hazzın verdiği acıyı ise iletememektedir. Çalışmak aptallaştırır, haz almak dilsizleştirir.

Ek: 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin son fragmanında "Aptallığın Oluşumu" ele alınır. Bu fragmanda "Aptallık bir yara izidir", "olanakların baskılanması", "organların korkudan ötürü giderek güdükleşmesi", "engelleme" sözleri geçer. (GS cilt 3, s. 295).

Aşk

İnsanların yaşamını araçsal süreçlere ve işlemlere indirgeyen yönetilen dünyada, aşk da hasara uğramıştır. Bununla birlikte ışığında hâlâ kurtuluşun düşünülebildiği ve ümitsizliğe tahammül edilebilen zayıf bir kuvvet olarak görünür. "Sevmek özel olandaki ayrılamaz genel olanı ima eder." (GS cilt 8, s. 84) "Aşk, benzer olanı, benzer olmayan olarak algılama yeteneğidir." (GS cilt 4, s. 217; Kız, Pornografi, Cinsellik, Seks, Erotizm.)

Auschwitz

Nasyonal Sosyalistlerin temerküz ve imha kamplarında altı milyondan fazla Yahudi öldürüldü. Bunun planlı olarak, endüstriyel bir sistem örneğine göre gerçekleşmiş olması, insanların bu kitle katliamını gönüllü olarak organize etmiş ve uygulamış olmaları, sinik bir tavırla olaydan haberdar olmanın ve kayıtsızca görmezden gelmenin bu cinayete tahammül etmiş olması, özgürleşmeden sonra hiç kimsenin bu terör suçunu, –faillerin bazılarının uygulanan terörü bile– kabul etmek istemeyişi, faillerden çok azının yasal kovuşturmaya maruz kalışı... – tüm bunlar insanların düzenli olarak ölüme götürüldükleri en büyük imha kamplarından birinin bulunduğu Auschwitz'in adının kavranılmaya da kavramsallığa da karşı koyan bir şeyin kavramı olmasına katkıda bulunuyor: kurbanların başına gelen vahşetin adı yoktur; kurbanlar isimsiz numunelere dönüşmüşlerdir. Yine de hiç olmazsa bu adın kurbanlara geri verilmesi gerekir.

"Auschwitz, masumca Oświęcim diye anılan bir Polonya taşra kasabasının Almanca adı, Adorno'nun metinlerinde orada ve başka imha kamplarında gerçekleşeni çağrıştıran bir sinyaldir yalnızca." (Tiedemann 1996, s. 11) 'Auschwitz' yirminci yüzyılın ve ona yaklaşmak isteyen her felsefenin dış merkezini oluşturur, bundan sonra eleştirel teorinin güncelliği sorusu bir alay gibi görünür. Adorno'nun

felsefesinin ne olduğunu sormak demek, o felsefenin zamansal imzasının bilincinde olmak demektir: bu felsefe Auschwitz'den *sonra* felsefedir. Bu felsefenin kategorik buyruğu, "Auschwitz bir daha olmasın [...] tekrar etmesin"dir. (GS cilt 10.2, s. 674)

Auschwitz toptan imhanın adıdır: Auschwitz'de kendi başına yaşam ilga edilmiş anlam ve önemini yitirmiştir. "Daha Auschwitz'ten önce bile tarihsel deneyimler yüzünden, varoluşa herhangi bir olumlu anlam atfetmek, olumlayıcı bir yalandı." (GS cilt 7, s 229) Kitle katliamından sonra, esas olarak dünyaya anlamı getirmek söz konusudur. Eleştirel teorinin *negatif* ütopyası şöyle temellendirilir: "Hiçbir toplumun, Auschwitz'i peydahlayan toplumdan daha iyi olmamış olduğunu varsaymak bana zor geliyor..." (PS 141)

Kitle kıyımının terörü karşısında sanat da akim kalır; Auschwitz'i kavranılabilir kılabilecek hiçbir anlatım aracına sahip değildir. Estetik tartışmada vahşetin hakkını verememe tehlikesiyle karşılaşmamak ve hatta sonunda bu vahşeti sinik bir tavırla estetik bir şeye indirgememek için, sanatın dilsizleşmesi gerekir. Adorno bunu sanatın kırılmışlığı olarak tanımladı: Nihayet, kitle kıyımından sonra nasıl bir sanatın mümkün olduğu sorusu, yalnızca kitle katliamını konu edinen yapıtlara değil, temel olarak sanata ilişkindir. Adorno'dan sonra sanat gerçekten dadaist montajda kullanarak, estetik bir şok yarattığı malzemeye: çöpe dönüşür. Nasyonal sosyalizmle birlikte gerçekliğin terörü sanatın kışkırtmasını geride bırakmıştır. Adorno'nun "Auschwitz'den sonra bir şiir yazmak barbarcadır" cümlesi (GS cilt 10.1, s. 30) bunu hedefler – Ne var ki, bir dehşetin son derece bilincinde olunarak sanatın mümkün olabileceğini, sadece Schönberg'in 'Ein Überlebenden aus Warschau' ['Varşova'da Hayatta Kalan Biri'] ya da Paul Celan'ın 'Ölüm Füğü' gibi yapıtlarında değil, Caz Müziği'nde de gösterilmiştir; New York'lu saksafoncu John Zorn'un 'Kristallnacht' adlı on dakikalık bestesi bunun bir örneğidir: Bu bestede kırılan cam parçacıklarının defalarca üstüste binen sesi duyulur, sesler faşist ayaktakımının Reichskristallnacht denilen gecede indirdiği vitrinlerin parçalanırken çıkardığı sesleri an-

dırırlar, John Zorn bu sesleri acı yüklü, tavsiye edilen ses yüksekliği açısından tahammül edilemez bir gürültü halinde yoğunlaştırmıştır.

'Aydınlanmanın Diyalektiği'

Eleştirel teorinin temel kitabının adı; bu arada artık bir deyim ve kavram haline gelmiştir. Adorno ve Horkheimer Amerika'da sürgündeyken kendi aralarında "diyalektik projesi" adını verdikleri bir proje üzerinde çalışıyorlardı; daha sonra bu çalışmadan 1944 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'un, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün iç çalışmalarında kullanılmak üzere teksir edilmiş özel sayısı olan 'Felsefi Fragmanlar' ortaya çıktı. 1947 yılında kitap 'Aydınlanmanın Diyalektiği' başlığıyla, Amsterdam'daki Querido yayınevinden yayımlandı.

Leo Löwenthal, Friedrich Pollock ve Adorno'nun eşinin (Bkz. Margarete Karplus) de katıldıkları bu ortak çalışma, burjuva toplum felsefesinin başarısızlığa uğramasını, Aydınlanmanın kendi zıttına barbarlığa dönüşmesini açıklama çabası olarak anlaşılmalıdır. "Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamaktan fazlası değildi." (GS cilt 3, s. 11). Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü çerçevesinde yapılan ve daha sonra 'Studies in Prejudice'te ['Önyargı İncelemeleri'] otoriter kişilik için sürdürülen 'Autorität und Familie' ['Otorite ve Aile'] (1936) empirik araştırmalarının 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin sosyolojik temellerini oluşturdukları kabul edilebilir.

Hegel'in tarih felsefesinde burjuva toplumu ve bu toplumun hümanist ideallerinin gerçekleştirilmesi, tarihsel ilerlemenin hedefi olarak kabul edilir, Marx bu önveriyi materyalist bir tashihten geçirdi. Marx'a göre gerçek hümanizm komünist bir toplumun hedefiydi. Ancak bu pozitif tarih felsefelerinin dayandığı toplumsal güçler –Aydınlanmış burjuvazi ya da devrimci proletarya– yirminci yüzyıl-

da özgür ve barış içinde varoluş ütopyasının gerçekleşmesini artık hiç de güvenceliyor görünmüyorlar. Burjuva kitle demokrasileri, Sovyetler Birliği'ndeki Stalinizm ve özellikle Nasyonal Sosyalizm ve işlediği suçlar karşısında, tarihsel insanlık idealinin başarısızlığa uğradığı teşhis edilmiştir. İnsanlar çeteler halinde örgütleniyorlar, insanlar arasındaki ilişkiler tamamen şeyleşmeyi ifade ediyor. Birey sadece kendisinin yönettiği bir dünyada bir işlev görüyor. Bu bakımdan faşist ve demokratik sistemler birbirlerine benziyorlar: daima bireyin otokontrolünü de talep eden bir iktidarın totalliği anlamına geliyorlar.

Marx tarihin hareket unsurunu üretim ilişkilerinde bulmuştu. Ücretli emek ve sermaye çelişkisinin, sınıfsal çelişkilerin sürekli keskinleşmesi ve kapitalizmin ortadan kalkmasıyla sonuçlanması, ekonomik sömürünün ekonomiden özgürleşmeye dönüşmesi gerekiyordu. Ne var ki Adorno ve Horkheimer 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde ekonomik ilişkilerin insanların toplumsal ilişkilerini asıl üretim alanının çok ötesine uzanarak belirlediklerini ortaya koydular: Sömürü insana insan tarafından genel olarak tahakküm edilmesine dönüşmüştü.

Hegel Kant'a ve burjuva devrimlerine dayanarak, tarihin akışını aklın gerçekleşmesi, dünyanın akıllılaşması olarak yorumlamıştı. Ancak akıl olarak kendini gerçekleştiriyor görünen şeyin, rasyonelliğin irrasyonelliğe dönüşmesi olduğu ortaya çıktı. Gerçekte savaş ve kitle kıyımları kesin bir biçimde rasyonel kıstaslara göre organize edilirler ve üst düzeyde bürokratik lojistik ve etkinlik gerektirirler. Bu olgu, Auschwitz'deki imha kamplarında ve fabrika tarzı kitle kıyımlarının organizasyonunda kendini korkunç bir şekilde kanıtlamıştır.

Ne ki, aklın kendi zıttına dönüşmesi, tarihsel mantığın içinde bir kopma değildir, tarihsel parçalanma mantığına uygundur. Felaket, evrensel tarihin içinde zaten yer alır: Şimdiye kadarki her türlü özgürleşme edimi, aynı zamanda baskının artışını da garanti-

lemiştir. Basitçe eski mitolojinin yerine yenisi geçiriliyor değildir – Aydınlanmanın kendisi bir mitoloji halinde donuklaşmaktadır. Değirmen ve saat, matbaa presi ve pusula, nal ve ateşli silahlar, yeni çağın başlarında çığır açıcı buluşlardır; özgürlük ve ilerleme ideallerini temellendirirler, ama onların arka yüzlerini de. Böyle bir diyalektik daha Aydınlanma düşüncesinde vardır; bu arada yazarlar bu kavramı "Aydınlanma Çağı"yla sınırlandırmazlar, tarihsel bir kavram olarak ortaya koyarlar. "En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor." (Bkz. GS cilt 3, s. 19). – Bu durum aydınlanmış dünyada körleştirme bağlamı olarak karşılığını buluyor. Doğa üzerinde kurulan tahakküm, insanın kendi yozlaşmış doğasına boyun eğdirilmesine, eski korku modern endişeye, Aydınlanma aptallığa dönüşüyor. "Aydınlanmanın Diyalektiği nesnel olarak çılgınlığa dönüşüyor." (GS cilt 3, s. 230.) – "Burjuva dünyası, tamamen burjuvaların onu tasavvur ettikleri gibi olmuştur." (GS cilt 10.2, s. 770).

Bu sav, bir eleştirel teoriyi temellendirmek için sorunlu bir savdır: Bir eleştirel teori, Aydınlanmanın Diyalektiği'nden bağımsızlaşamazsa ve kendisi de bir o kadar belirli bir tarihsel gelişmenin ürünü olarak görülmek durumundaysa, kendini nasıl eleştirebilir? "Çalışmamızda karşımıza çıkan bu apori, böylece incelememiz gereken ilk konu olarak belirdi: Aydınlanmanın kendi kendini yıkışı." (GS cilt 3, s. 13) Eleştirel teori kendini eleştirmesine, eleştirel akla bağlı kalır: "Aydınlanmanın sınırlarını, kendi kendine gücü yeten bir güç haline gelen Aydınlanma aşabilir." (GS cilt 3, s. 234)

'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin, Aydınlanma kavramını ele alan ilk bölümünde, bu özdüşünsemeli akıl sorunsalı geliştirilir: Aydınlanmanın Diyalektiği sadece insani bir idealin insan dışı bir tahakküme dönüşmesi anlamına gelmez, tahakkümün düşüncenin içine kadar, akla kadar uzandığını gösterir. Kitabın iki temel yazı-

sı, Kültür Endüstrisinin Eleştirisi ve Antisemitizmin Analizi'dir. Bu yazılar, dogmatik olmayan solcular tarafından, birkaç istisna dışında ancak seksenli ve doksanlı yıllarda, *kapsamlı* bir biçimde alımlanmıştır. Burjuva öznenin gelişimi –Homeros'un 'Odysseus'u ve Sade'ın 'Juliette'i hakkındaki– iki ara bölümde gösterilmiştir. Bir diğer ara bölüm olarak 'Yeni Müziğin Felsefesi' (1949) düşünülüyordu. "Örselenmiş yaşamdan düşünsemeler" içeren 'Minima Moralia' (1951) 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin son bölümünü, 'Notlar ve Taslaklar'ı bütünler. Yazarlar kitabı 1969 yılında, Adorno'nun ölümünden kısa bir süre önce, hafifçe gözden geçirilmiş (1949 versiyonuna dayanan ve Marksist terminolojisi keskinleştirilmiş) bir versiyonuyla yeniden yayımladılar. O zamana kadar 'Aydınlanmanın Diyalektiği' birinci baskının korsan basımlarıyla dolaşıyordu ortalıkta: bir şişe mesajı olarak.

Bakış Açısı Felsefesi

Adorno 'Ontologie und Dialektik' ['Ontoloji ve Diyalektik'] dersinin 1960/61 yarıyılının ilk oturumu için "Bakış açısı felsefesinin ötesine geçmek" notunu düşmüştü. 'Zum Studium der Philosophie'de ['Felsefenin İncelenmesi'] "Felsefenin görevi bir bakış açısı edinmek değil, bakış açılarını tasfiye etmektir" denilir, çünkü dışlayıcılık momenti "bakış açısı felsefesi"ne aittir (GS cilt 20.1, s. 325) Bakış açısı felsefesi, dünyanın göründüğü gibi olduğunu gösteren sözümona olguların dolaysızlığına dayanır. Verili olanı sorgusuz sualsiz kabul etmeyen, yapıcı önerilerde de hiç bulunmayan eleştirel teori, bakış açısı felsefesi tarafından kısır, hatta saçma ve nesnellik dışı bulunur. "Sonra bir de bordrolu filozoflar geliyor ve bize, sabit bir bakış açısına sahip olmadığımız suçlamasını yöneltiyorlar" (GS cilt 4, s. 83)

Barbarlık

Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği' tanısı, "insanlık neden sahiden insani bir duruma girmek yerine, yeni bir tür barbarlığa batıyor" (GS cilt 3, s.11) sorusuna eleştirel bir yanıt vermeye çalışır. Benjamin de 'Tarih Kavramı Üzerine Tezler'inde "Hiçbir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın" (BGS cilt 1.2, s. 696) derken bir parçalanma mantığı saptar. Uygarlığın barbarlığa geri düşüşünün Auschwitz'de doruk noktasına ulaşan tarihsel deneyimi, eleştirel teorinin temel konusudur ve onun güncelliğini temellendirir; çünkü geçmişteki bela hâlâ güncel-dir. "Barbarlığa geri dönüş ihtimalinden söz ediliyor. Oysa bir ihtimal değil, Auschwitz'di o; sözkonusu geri dönüşe yol açan koşullar esas olarak devam ettiği sürece, barbarlık devam eder." (GS cilt 10.2, s. 674). Adorno, Helmut Becker ile yaptığı bir radyo söyleşisinde "Barbarlıktan çıkartmanın" pedagojinin görevi olduğunu açıklamıştı." (Adorno 1971, s. 120 vd.) (Bkz. Yarım Yetişim).

Ek: Antik Çağda Yunanlı olmayanlara, büyük ölçüde polis'in dışında kalman uygarlaşmamış yabancılara barbar deniliyordu. Gündelik kullanımda "barbar" sözcüğü yontulmamış, yabani, ahlaksız anlamlarına gelir. Adorno "barbarlık" sözcüğünü bu gündelik dildeki anlamında kullanıyor. Bu sözcüğün antik çağdan bu yana ilintili olduğu etnomerkezcilik ve ırkçı tını üzerinde düşünmemişti; bu kavram tam da böyle bir insanları aşağılamanın eleştirisi amacıyla kullanıldığı için, burada bir sorun vardır.

Beethoven, Ludwig van (1770-1827)

Beethoven'in yapıtı, Adorno'nun müzik teorisi yazıları açısından merkezi bir önem taşıdığı gibi, Adorno'nun eleştirel teorisinin hemen hemen odak noktasında yer alır; çünkü Adorno'ya göre Beethoven reel hümanizmi temsil eder, aynı zamanda yapıtları bugün bizim için "kayıp"tır. (Beethoven, s. 25): sanatın kırılmışlığı düşüncesi daha Beethoven'in müziği üzerinde gösterilmiştir. Adorno, konsepti otuzlu yıllara kadar geri giden ve ömrü boyunca notlar topladığı, fragman halinde kalmış 'Beethoven. Philosophie der Musik' ['Beethoven. Müzik Felsefesi'] adlı kitabında Beethoven'in önemi hakkında şöyle der: "Ancak Beethoven cesaret edebilmişti istediği gibi beste yapmaya: bunda bir eşsizlik yatıyor. Belki de onu izleyen romantizmin talihsizliği, artık izin verilen ile istenilen arasındaki gerilimi yaşamamasıydı: zayıflığın yeri. Artık sadece yapmalarına izin verilen şeyi düşlüyorlar." (Beethoven, s. 51) Beethoven'in müziğindeki ütopya momenti de bununla açıklanır; Adorno bu momenti Hegel'in felsefi sistemiyle kıyaslar: "Belki de Beethoven'in yaşlanmayışı, müziğin henüz gerçeklik tarafından yakalanmamış olmasından başka bir şey değildir: 'reel hümanizm' [...] Beethoven'in müziğinin dünya tinini dile getirdiğini, içeriğinin dünya tini olduğunu, ya da buna benzer bir şeyi söylemek elbette kaba bir muziplik olur. Ancak Beethoven'in müziğinin, Hegel'in dünya tini kavramını esinleyen aynı deneyimleri dile getirdiği doğrudur." (Beethoven, s. 58 vd.) Örneğin ünlü dokuzuncu senfonide dile gelen bu deneyimler, burjuva toplumunun ütopyasının ifadesidirler. Ayrıca, Beethoven'in dokuzuncu senfonisi kadar kültür endüstrisinin konser sektörü tarafından kendi amaçları için kullanılmış bir başka senfoni daha yoktur (Bkz. GS cilt 3, s. 180 vd.).

Ben ("Birçok insanın daha Ben demeleri bile bir münasebetsizliktir.")

'Minima Moralia'daki bu cümle (GS cilt 4, s. 55) küstah ve elitist, ayrımcı ve hatta aşağılayıcı olarak tanımlanmaktadır. Adorno 'Offenen Brief an Rolf Hochhut' ['Rolf Hochuth'a Açık Mektup'] adlı yazısında şöyle bir düzeltme yapıyor: "Hiç kimse, kendini elitist bir kibirle, kendisinin de bir momentini oluşturduğu kitlenin karşısına koyamaz. Ancak karşı kavram olarak birey kavramı yeterli olmamaktadır." (GS cilt 11, s. 595 vd.) Sözü edilen cümle, "bununla reşitsizlik halinde zaptedilmiş olanlar değil de 'Ben politikacı olmaya karar verdim' diyen güç sahibi ya da büyük bir sanat yapıtını 'I like it' cümlesiyle değerlendirdiğini zanneden tipik bir işadamı suçlandığı sürece "insanlık dışı" değildi. (GS cilt 11, s. 596)

Bu cümlede artık bir Ben olmayan ve aynı zamanda yine de en gaddarı olan, düzenlenmiş Ben'den söz edilmektedir. Kişilik, başarısız kalmış Ben oluşumunun ikamesidir. "Kişilik [...] parlak beyaz dişlere sahip olmaktan ve koltuk altı terinden ve duygulanımlardan özgür olmaktan başka bir anlama gelmez. Kültür endüstrisindeki reklamların zaferidir bu, tüketicilerin aynı zamanda içyüzünü anladıkları kültür metalarına saplantılı bir biçimde öykünmeleridir." (GS cilt 3, s. 191) Adorno 'Glosse über Persönlichkeit' ['Kişilik Hakkında Kısa Açıklama'] makalesinde şöyle der: "Kişiliğin kriteri genel olarak şiddet ve güçtür; insanlar üzerinde iktidar sahibi olmaktır." (GS cilt 10.2, s. 641) Kişilik, giderek artan bir biçimde önderlik niteliğiyle özdeşleştirilir. Kültür endüstrisi tarafından takdim edilen kişilikler, yıldızlar, hayranlarının ve personelin anlayışına dayanırlar. Adorno'nun "Biz derken Ben'i kastetmek, hakaretlerin en kötüsüdür" (GS cilt 4, s. 217) cümlesi bunu hedeflemektedir. Kişilik ideolojisi yıldızların zafere ulaşmalarına yardım eder ve ekonomi önderlerinin ekonomik üstünlüklerini Ben-güçlülüğü olarak sahnelemelerine izin verir. "Saplantılı bir biçimde yansıtan Benlik" [...] "biz-

zat kendi içinde barındırdığı nedeninden, düşünsemesizliği içinde koparıldığı kendi mutsuzluğundan başka bir şeyi yansıtamaz." (GS cilt 3 s. 217)

"Ben demek"teki "münasebetsizlik", Ben'e bu toplum içinde kapalı kalan, telkin edilen anlam böyledir: "Kendi kendisinin anlam içermeyen uçurumuna düşen Ben için nesneler, içlerinde kendi düşüşünün anlamının kararlaştırılmış durduğu, felaketin alegorileri haline gelirler." (GS cilt 3, s. 217).

Benjamin, Walter (1892 – 1940)

"Bildik bilinç için kendiliğinden ölümcül bir tehlike kokusunu aldığı düşüncelere teslim olmayan, Benjamin karşısında ürpererek geri çekilir. Ancak bu tehlikeyle yüzleşebilenler için Benjamin okuması verimli ve başarılı olabilir [...]. Benjamin'in felsefesinden neyin çıkacağı araştırılırsa, zorunlu olarak hayal kırıklığına uğranır; bu felsefe, onun içinde barınanı buluncaya kadar kuluçkaya yatanı tatmin eder yalnızca." (GS cilt 11, s. 577 vd.)

Adorno, 1955 yılında eşiyle birlikte, iki ciltlik bir derleme olarak yayına hazırladığı "Benjamin'in Yazılarına Giriş"te böyle yazıyordu.

Yazar ve felsefeci Walter Benjamin 'Tek Yön' (1928) ve 'Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i' (1938) kitaplarıyla ve tamamlanmamış fragmanlardan oluşan 'Pasajlar Yapıtı' ile yirminci yüzyılda eleştirel teorinin en çetin ceviz rekonstrüksiyonunu ve yorumlanışını ifade etmişti. Benjamin yaşamı boyunca yollardaydı, çoğunlukla da kaçış halindeydi; akademik bir kariyeri olmadı; 1925 yılında resmi olarak reddedilmemek için doçentlik tezini kendisi geri çekmişti. Benjamin 1918'den itibaren Ernst Bloch'la temas halindeydi. 1923'te Adorno ve Siegfried Kracauer ile, 1928'de daha sonra Adorno'nun eşi olan Margarete Karplus ile tanıştı. Max Horkheimer'in Benjamin'i Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün çalışma çevresine dahil etme

ve Benjamin'in Amerika'ya göç masraflarını karşılama çabaları sonuçsuz kaldı. Benjamin, Nazilerden kaçarken İspanya'nın sınır kasabası Port-Bou'da 26 Eylül 1940'ta aşırı dozda morfin alarak intihar etti.

Benjamin'in 'Tarih Kavramı Üzerine' tezlerinin yedincisinde "Tek bir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı anda barbarlığın da belgesi olmasın." (BGS cilt 1.2, s. 696) denilir. Benjamin bu kısa metinde –ölümünden önce tamamladığı son metni– daha önceki ilerleme, kronoloji, zaman, devrim ve tarih yazımı kavrayışlarından tamamen kopan yeni bir materyalist tarih teorisi formüle etmişti. Aynı tarihte Adorno ve Horkheimer, ABD'de üzerinde çalıştıkları 'Aydınlanmanın Diyalektiği' için, Benjamin'in tarih felsefesi tezleri, 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kitabında zikredilmeseler de merkezi bir önem taşırlar. Adorno ve Horkheimer, Benjamin'in bu metnini 1942 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün başka üyelerinin makaleleriyle birlikte, yayını durdurulmuş olan 'Zeitschrift für Sozialforschung'un, enstitü içi özel sayısı olarak yayımlamışlardı. 'Aydınlanmanın Diyalektiği' iki yıl sonra, 1944'te 'Felsefi Fragmanlar' adıyla, yine 'Zeitschrift'in Enstitü içinde kullanılmak üzere teksirle çoğaltılmış özel sayısı olarak yayımlandı.

Benjamin'in metni ile, Adorno ve Horkheimer'in ortak çalışması arasındaki yakınlık, özellikle kitle kültürünün eleştirel teorisi etrafındaki tartışma açısından önem taşımaktadır ve Benjamin'in 1936 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'da Fransızca çevirisiyle yayımladığı 'Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı' adlı temel makalesine dayanmaktadır. Aynı yıl Adorno aynı yerde Caz müziği hakkındaki makalesini yayımlamıştır.

Adorno ve Benjamin'in kitle kültürüne yönelttikleri eleştiri açısından temelden farklı oldukları anlayışı yaygındır. Bu anlayışa karşı, aralarındaki farkın daha ziyade konunun diyalektiğinden kaynaklanıyor göründüğü söylenebilir. Adorno bir dostuna yazdığı mektupta, "açıkça" aralarındaki "ortak zemin"e işaret ediyor (AB, s. 168).

Ayrıca Adorno 'Caz Üzerine' ve 'Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı' makalelerini 'Tekelci Kapitalizmde Kitle Kültürü' üzerine bir derlemede yayımlamayı tasarlıyordu.

Benjamin'e göre de aralarındaki tartışma daha ziyade paralellikleri gösteriyordu: "Genel olarak, incelemelerimiz, aynı nesneye zıt yönden tutulan projektörler gibi görünüyor bana; günümüzdeki sanatın ana hatları ve boyutları şimdiye kadar ulaşıldığından tamamen daha yeni ve çok daha başarılı bir tarzda bilinebilir kılınabilir." (AB, s.190). Adorno, daha ziyade eğlenme mallarının yapısal mantığını ve mekanizmalarını, kültür endüstrisindeki stereotip kitle ürünlerinin standartlaştırılması işlemini betimlerken, Benjamin yeni tekniklerle değiştirilmiş bir algılama tarzının özgürleştirici olanaklarıyla ilgilenmiştir. (Benjamin 'şok'tan ve "dikkatin dağılması"ndan söz eder). Sonunda Benjamin, Adorno'nunkine benzer bir kültür diyalektiği teşhisinde bulunur. Teknik "Mülkiyet ilişkilerinin değiştirilmesi" mücadelesinde kitlelere yararlı olabilir ve kitlenin böyle bir değiştirmeye zaten hakkı vardır. Benjamin Nasyonal Sosyalizm'e bakarak, "faşist kitle kültürünün sadece "siyaseti estetikleştirme" yoluyla "bu ilişkileri koruyarak, kitlelerin kendilerini feda etmelerini" sağladığını yazıyor (BGS cilt 1.2, s. 467). Bu söyledikleri, Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisinden fazla uzak değildir.

Berg, Alban (1885 – 1935)

Adorno 1925 yılından itibaren Viyana'da yeni müziğin ya da oniki ton müziğin öncülerinden biri olan Alban Berg'in yanında bestecilik teorisi çalıştı. Berg Adorno'ya yazdığı 28 Ocak 1926 tarihli mektubunda "Çok açık ki, (Tanrı'ya şükür!) yalnızca bütünle ilgilenen biri olduğunuz için günün birinde Kant *ya da* Beethoven arasında bir karar vermek zorunda kalacaksınız " (Berg, s. 66) Adorno, Berg'le mektuplaşmalarında sık sık "Sevgili Bay ve ustam" hitabını kullanırdı.

Besteler/Kompozisyonlar

Adorno 5 Şubat 1925'te Alban Berg'e yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "ilk beste/kompozisyon denemelerimi erken tarihlerde yaptım; Armoni bilgisini kendi kendime öğrendim ve 1919 yılında elimde şarkılar ve oda müziğiyle Bernhard Sekkes'e gittim. [...] Bağımsız olarak kendim için yazmayı sürdürdüm: 6 tane 'Yaylı Çalgılar Dörtlüsü İçin Etüd'üm (1920) 1921 yılında Rebner-Hindemith-Quartett tarafından özel olarak icra edildi; 1. kuartetim (1921) 1923 yılında Hans Lange tarafından icra edildi. Ayrıca 2 yaylı çalgılar üçlüsü ve farklı sayıda enstrümanlar için şarkılar yazdım: Son yıllarda yazdıklarım esas olarak bilimsel yazılar, piyanistler için çalışmalar ve teknik çalışmalar; yalnızca dört sesli kadın korosu için 3 a capella (1923) ve 3 piyano parçası ortaya çıktı. Bugün bunların hiçbirinden hoşnut değilim ve yeni planlarımı gerçekleştirmek için, öncelikle sizin kılavuzluğunuza ve denetiminize girmek istiyorum" diye yazmıştı. Bu mektuptan kısa bir süre sonra Viyana'da kompozisyon eğitimi aldı.

Adorno'nun genellikle serbest atonalliği ve oniki ton müziğini temel alan kompozisyonları, Heinz-Klaus Metzger ve Rainer Riehn tarafından nota metinleri olarak yayımlanmıştır. Bazı çalışmaları, örneğin müzikal oyun 'Der Schatz des Indianer Joe'dan ['İndiana Joe'nun Hazinesi'] seçmeler CD kaydı olarak mevcuttur. Pierre Boulez, Claus Steffen Mahnkopf ya da Jens-Peter Ostendorf gibi besteciler Adorno'ya atıfta bulunurlar. Dieter Schnebel 'Glossalie' adlı bestesini, altmışıncı doğum günü vesilesiyle Adorno'ya ithaf etmiştir. Christine Eichel bu yapıtı şöyle betimliyor: "Şarkıcılar, konuşmacılar, bildik enstrümanlar ve tuhaf sesler için bir yapıt. Burada yapılabilir olanın sınırları, örneğin insan sesinin sınır bölgeleri bildiriliyor: Öksürükler, inlemeler, fısıltılar ve hayali bir dildeki dizelerin okunması. Ve daima, dinleyici kitlesinin beklentileriyle ironik bir şekilde oynamak da söz konusu. Bir yorumcu, talimat gereği, izleyici sıralarına doğru 'Bu müzikten neden hoşlanmıyorsunuz gerçekten?' diye

sesleniyor. Schnebel'in bildirdiğine göre Adorno, yapıtı büyük bir ilgiyle dinlemiş – tedirginmiş, ama tam da bu tedirginlik içinde güçlüymüş." (Eichel 1993, s. 31). Adorno, bugün aslında hor gördüğü ve bir döküntü diye reddettiği pop kültürünün müziği tarafından alımlansaydı daha da tedirgin olabilirdi. Örneğin Consolidated grubu Adorno'yla ilişkileniyor; bazı Punk ve Hardcore grupları ve caz müzisyenleri politik alt kültürler çevresinden gruplar, Adorno'nun estetiğini yeni araçlarla uygulamaya çalışıyorlar.

Adorno için beste yapmak ne kadar önemli idiyse, piyano çalmak ve yeniden üretim ve icra pratiği sorunlarıyla ilgilenmek de o kadar önemliydi: "Piyaniste, piyanoyu üç boyutlu çalma olanağı veren güçlü ve büyük bir ele sahip olması, onun yeteneğinin bir parçasıdır." (Reproduktion, s. 194).

Bilgisayar

Adorno modern bilgisayar teknolojisindeki mikroelektronik devrimin sadece ilk yıllarına tanık olabilmişti: Altmışlı yılların başlarında bilgisayarlar sadece basit hesap işlemlerini yapabildikleri halde, binanın bir katını tamamen kaplıyorlardı. Yine de Adorno –tamamen güncel teknoloji eleştirisi anlamında– bilgisayarın olanaklarını önceden görebilmişti: "Bilgisayarın insana yakışır anlamı, yaşayanların düşüncesinin yükünü, zaten içerilmeyen bilgiye ulaşmak için özgürlük kazanabileceği kadar hafifletmek olabilir." (GS cilt 10.2, s. 600)

Bilimkurgu

"Şeylerin ümitsiz durumu, tüyler ürpertici bir ironiyle, kirlenmeye dair sözkonusu pragmatik varsayımı çocuksu bir bilimkurguyla koruyan bir stilizasyon aracı sunar." (GS cilt 11, s. 286)

Lino Aldani'nin bilimkurgu romanı 'Arno'nun Kaçışı'nda şöyle de-

nilir: "Kendisi de Milena'nın yanında yerde uzanıp sigara içtiğinde ve tavana baktığında, kendini ikiye bölünmüş hissediyor. Sigaranın tadı acı geliyor. Köpoğlusu ona ot veya daha berbat bişey vermiş. Ama yine de tüttürmeye devam ediyor. Yalancı ve içten pazarlıklı. Her şeyden önce kaba. Bu sözcük uygun değil, aklına neden geldiğini anlamıyor. Horkheimer? Hayır, kabalıktan ne anlaşıldığına numunelik 'Kendi aşağılanmasının tarafında durmak' yanıtını veren, Frankfurt Okulu'nun öteki adamıydı, Adorno'ydu. (Akt. Naeher 1984, s. 5) Jürgen Naeher bu cümleyi 'Negatif Diyalektik' hakkındaki çalışması için motto olarak seçmişti. Aldani "İnsanların kendiaşağılanmalarıyla özdeşleşmeleri"ne atıfta bulunabilirdi. (GS cilt 7, s. 466)

Bu sahne bugün Adorno hakkında ve Adorno'yla nasıl tartışılacağını tasavvur etmeye izin veriyor. Yere uzanılıyor ve bakışlar gökyüzüne çevriliyor. Adorno da 'Minima Moralia'da kendi ütopyasını benzer bir biçimde betimlemişti: "Suya yatmak ve huzur içinde göğe bakmak, 'varolmak, başka birşey değil, başka her türlü belirlenim ve gerçekleşimden amade'" (GS cilt 4, s. 179) – İnsanın ahlaki yasada kendine ve üzerindeki yıldızlı gökyüzüne güvenmesi gerektiğine dair ünlü cümle Kant'ın aklına muhtemelen Königsberg'te yaptığı bir akşam yürüyüşünde gelmişti. Ahlaki yasa kategorik buyruktur, gökyüzü evrendir, ikisi de aklın timsali ve yeridir.

Bilimkurgu insanı uzak yolculuklara çıkartmış, evrenin derinliklerine, bütün yaratıkların kendisi gibi "akıl yetisine" (Kant) sahip olmadıkları yerlere götürmüştür. Ancak: "Gerçekten tüm yıldızlar içinde yalnızca dünya akıllı varlıklarla meskun olsaydı, bu aptallığıyla metafiziği gammazlayan sözde bir metafizik olurdu; sonunda insanlar gerçekten tanrı olurlardı, ancak onları bunu bilmekten alıkoyan efsun altında; ama ne tanrılar! – elbette kozmoz hakkında iktidarları olmazdı ve böylelikle ne iyi ki bu türlü spekülasyonlar yine sözkonusu olmazdı." (GS cilt 6, s. 392)

Adorno'nun eleştirel teorisi de zaman zaman bilimkurguya düşmüş-

tür. "Uçuşun küçültülmüş bir uçuş olarak serüvenli kısaltılışında, yeryüzü arzulanan gökcismine, yıldızlar içinde bir yıldıza dönüşür ve ona benzemeyenler hakkındaki umudu doğurur. Bu umudun bizim aramızda geride kalıp gözden kaybolmasıyla, başka yıldızlarda bizden daha mutlu canlıların yaşıyor olabileceğine dair temkinli bir güven doğar." (GS cilt 20.2, s. 551) Bu güven, mesihgil kurtuluş motifiyle birlikte kalan umuttur: "Religion à la lettre bizzat bilimkurguya benziyordur; uzay yolculuğu vaad edilmiş gerçek cennete götürüyordur." (GS cilt 6, s. 391) – "Beam me up, Teddie!"

Bilmece, Bilmece karakteri

Sanat yapıtları birer bilmecedir, bir sır saklarlar, birer resimli bulmaca gibidirler. "Yapıtlar, masallardaki periler gibi konuşurlar: mutlak olanı istiyorsun, senin olacak, ama kimse bilmeyecek." (GS cilt 7, s. 191). Sanat yapıtlarının hakikat kapsamının, mutlak olan olarak, kendini dolaysızca açığa vurmayışı, Adorno'nun estetik teorisi açısından merkezi önemdedir. Sanat yapıtlarının bir anlamda çözülmesi gereken birer bilmece olarak yorumlanması, Adorno'nun Benjamin'den aldığı bir düşüncedir. Sanat yapıtlarının bilmece karakteri, sanat yapıtından öteye işaret eder; sanatın sırrı sanattan daha fazla bir şeydir. Yönetilen dünyada hâlâ bir anlam varsa, bu anlam sanat yapıtlarında gizlidir. Sanat yapıtlarının anlamı, yorum olarak değil kehanet olarak dile gelir; bu bilmeceyi çözmek eleştirel bir sanat teorisinin görevidir. –Bu arada çözüm net bir çözüm olmaktan ziyade, sanatın bilmece karakterine, özellikle de sanatın kendi bilmecesinden başka bir şey olmadığına işaret eden bir metafor olabilir. "Sanat, varoluş bilmecesini çözmüş gibi göründüğü için bir bilmecedir, sadece var olanda ise bilmece, onun galebe çalan duygusuzlaşmasıyla unutulacaktır." (GS cilt 7, s. 191).

Bloch, Ernst (1885-1977)

Bloch felsefe ve fizik okuduktan sonra önce serbest yazarlık yaparak Berlin'de yaşadı. 1933 yılında Çekoslavakya'ya, 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Başyapıtı 'Umut İlkesi'nin büyük bölümünü Amerika'da yazdı. 1954-57 yılları arasında yayımlanan bu kitapta kendine özgü, henüz-olmayan ve somut ütopya felsefesini geliştirdi. Bloch 1949-1957 yılları arasında Leipzig Üniversitesi'nde felsefe ordinaryüs profesörüydü. Ernst Bloch, Demokratik Alman Cumhuriyeti'ndeki resmi Marksizm-Leninizm versiyonuyla ters düştü ve Federal Almanya'ya yaptığı bir ziyarette burada kalmaya karar verdi. 1961'den itibaren Tübingen Üniversitesi'nde felsefe ordinaryüs profesörü oldu; altmışlı yıllarda Batı Almanya'daki parlamento dışı muhalefet üzerinde büyük bir etkide bulundu.

Adorno'nun eleştirel teorisi büyük ölçüde ümitsizliğin damgasını taşırken, Bloch umut felsefesinde daha iyi bir dünyanın olanaklılığı için adeta iyimser bir perspektif geliştirir. İnsanlar bu somut ütopyayı fantazyada, gündüz düşlerinde, dinlerde, sanatta ve kitle kültürü ile onun metalarında dile getirirler. Umutta ütopyaların en büyüğü, özgür ve barış içinde bir varoluş ütopyası gizlidir. Bloch 'Umut İlkesi'ni bu anlamda, Kutsal Kitab'a özgü bir vahiy edasıyla bitirir: "Tarihin kökü ise çalışan, yaratan, verili olanları yeniden şekillendiren ve onları aşan insandır. Kendisini bir kez kavradığında ve varlığını kendinden vazgeçme ve yabancılaşma içermeyen gerçek demokrasi temelinde kurduğunda, herkese çocukluğunda ışıyan ve henüz kimsenin orada olmadığı bir şey doğar dünyada: vatan." (Bloch 1973, s. 1628)

Bloch bir marjinal ve tek tabanca olarak kaldı. Bu bakımdan, bir süre çok yakın arkadaş olduğu Walter Benjamin'e benzer. Araştırmacı çevresiyle gevşek bir ilişki içinde olduğu Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yayın organı 'Zeitschrift für Sozialforschung' için kitap eleştirileri yazdı, Enstitü yayınları arasında yayımlanması düşü-

nülen, hazırlayanlar arasında Bloch'un da yer alacağı materyalizm teorileri üzerine bir seçki ise gerçekleşmedi. Bloch bu seçkiye vermeyi düşündüğü metni, bir kitap oluşturacak şekilde geliştirdi. Otuzlu yılların sonunda yazılan bu kitap, 1972 yılında 'Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz' ['Materyalizm Sorunu, Tarihi ve Özü'] başlığıyla yayımlandı.

Adorno, henüz bir lise mezunuyken, Bloch'un erken yapıtı 'Geist der Utopie'den ['Ütopyanın Ruhu'] (ilk yazılışı 1918, ikinci yazılışı 1923) etkilenmiş, bu kitabı bir "kahramanlık hazinesi" olarak tanımlamıştı. Adorno'nun Bloch'ta kayıtsız şartsız savunmasa da değer verdiği yan, nereye varmak istediğini lafı dolaştırmadan söyleyen ve felsefe tarihini canlı kılan bir felsefenin ifadesiydi: Modern sanatta geçmiş olanın alıntılanması gibi, ya da Schönberg'in eski dönemlerin bestelerinin daha hızlı çalınmasını tavsiye etmesi gibi, Bloch da teori tarihine aynı şekilde yaklaşıyor, Lenin'e atıfta bulunup hemen ardından İbn Rüşd'ün ortaçağ materyalizmine köprü kuruyordu; sonra bunu Aristoteles ya da Hegel hakkında uzunca bir açıklama izleyebiliyordu. "Bu tempo, ekspresyonist, kısaltıcı olanla kıyaslanabilir. Felsefi açıdan ise nesneye yönelik tavırdaki bir değişikliğe işaret etmektir. Mesele artık daha fazla sakin, kayıtsız bir tavırla incelenemez. Özgür sinemada olduğu gibi, aktüel kamerayla düşünülmektedir." (GS cilt 11, s. 562). Bir de buna, aykırı olanla, bir ölçüde akademik işletmeden arta kalanlarla felsefe yapmak da eklenir. Bloch "belki de Benjamin gibi bir koleksiyoncuydu" der Adorno (GS cilt 11, s. 563). Bloch her şeyden önce felsefeyi gerçek bir serüvene dönüştürmek isteyen bir öykü anlatıcısıydı, bir anekdotlar filozofuydu. Bu özelliğini Adorno'yla değil, ama Benjamin'le paylaşıyordu: Bloch gündelik yaşamın felsefi gözlemine daha yakın duruyordu, ucuz şeylere, polisiye öykülere ve Karl May'a (Bkz. İndiana Joe) karşı duyarlıydı.

Adorno, Heidegger'i, özellikle onun sahicilik jargonu'nu eleştirirken, ara sıra Bloch'tan alıntı yapar. 1964 yılında Adorno ve Bloch ef-

sanevi bir biçimde karşılaştılar. Hessen Radyosu'nda 'Bir şeyler eksik...Ütopik özlemin çelişkileri' başlığı altında tartıştılar. Resim yasağı noktasında görüş birliğine vardılar: Ütopyanın "resminin yapılmaması" gerekiyordu. Ütopyanın gerçi somut olması gerektiği (Bloch) ama tam da bu yüzden sadece negatif ütopya olarak mümkün olabildiği (Adorno) şeklindeki diyalektik söz, felsefi bir hokkabazlık hilesini andırıyor.

Blues

Adorno bir kez blues da dinlemişti, en azından 1931 yılında Eugen d'Albert'in 'Piyano İçin Blues' adlı bir bestesi hakkında bilgisi vardı. Düşüncesi: "Blues'un caza uygun olduğu, iyi niyetle söylenemez. Son derece mütevazı sözde ölçüleri olan ritm çok primitifdir; arınoninin veristik-erotik atmosferi, sıradan senkopa yakışmıyor." (GS cilt 19, s. 314). Adorno daha sonra cazda bir göğüs germe algılamadığı gibi blues'ta da bir ümitsizlik algılamamıştı.

"Bütün, hakiki olmayandır." (GS cilt 4, s. 55)

Bu cümle, "Yanlış yaşam doğru yaşanmaz" ya da "Birçok insanın Ben demeleri bile bir münasebetsizliktir" cümleleriyle birlikte, Adorno'nun en ünlü aforizmatik ifadelerinden biridir. Bu cümle, Hegel'in 'Tinin Fenomenolojisi' kitabındaki "Hakiki olan, bütündür" cümlesine gönderme yapar. Hegel'in ifadesi, dünyanın bir birlik olarak bütünlüğü içinde "hakiki" olduğunu kastediyordu. "Doğru" ve "akıllı" yaşamdaki birçok olay ve ayrıntı, tarihteki trajik anlar bize acı dolu, yanlış ve adaletsiz görünseler de, Hegel'e göre yine de kendi içinde uyumlu, mantıklı ve rasyonel bir bütünün parçalarıdır. Bunun temelinde bir ilerleme mantığı, kendine gelen dünya tininin

kurtuluşuna dair bir dinsel model yatar. Eleştirel teori'de bu dünya tini komünist bir dünya toplumu ütopyasına dönüşür. Oysa daha Marx, Hegel'e karşı, tarihin komünizme doğru giden olası bir akışının bile en azından dolaysızca sefalet ve haksızlık üzerinden yol almadığına dikkat çekmişti; çelişkiler daha ziyade toplumsal mücadeleler olarak dile geliyorlardır; ayaklanmalar ve devrimler "dünya tarihinin lokomotifleri"dirler (Marx). Demek ki hakiki olan verili, tamamlanmış bütün değil, ancak kurulması gereken bir bütün, oluşturulması gereken bir "gerçek hümanizm" durumudur. "Aşırı uçlar çağı" (Erich Hobsbawm), "korku çağı" (Fredric Jameson) ya da "İmhacılık çağı" (Edward P. Thompson) olarak tanımlanan yirminci yüzyılda, tarihsel dinamik keskinleşir ve böylece Hegel'in ilkesi yalnızca olumsuzlamasında geçerlidir: en geç Auschwitz'den, Nasyonal Sosyalizm deneyiminden ve iki dünya savaşından sonra bu pozitif ve teleolojik tarih felsefesi artık geçerli değildir.

Adorno, Hegel'in ilkesini iki kez, bir yandan hakiki olanın maskesini düşürüp hakiki olmadığını göstererek ve diğer yandan bütünle olan bağıntıyı tersine çevirerek geçersiz kılar: Hegel'de idealistçe hakiki olan, hakiki bütündür; Adorno'da ise hakiki bütün, hakiki olmayan bütündür. Adorno 'Drei Studien zu Hegel'de ['Hegel Üzerine Üç İnceleme'] şöyle açıklıyor: "'Bütün, hakiki olmayandır', totallik savının kendisinin de hakikat olmayan oluşundan, mutlaklığa şişirilmiş iktidar ilkesi oluşundan değil yalnızca, [...] Hegel'in hakiki olmayışındaki hakikat budur. Bu hakiki olmayanı harekete geçiren bütünün gücü, yalnızca tinin bir kuruntusundan ibaret değildir, her bir tekilin içinde konumlanmış durduğu reel körleşme bağlamının gücüdür. [...] Tüm momentlerinde bütünün hakiki olmayan olduğunu açığa vuran ışın huzmesi, henüz gerçekleştirilmeyi bekleyen bütün hakikatten, ütopyadan başka bir şey değildir." (GS cilt 5, s. 324 vd.)

2 Haziran 1967 tarihindeki bir gösteride, üniversite öğrencisi Benno Ohnesorg bir polis tarafından vurulduktan sonra, çizer Alfred von Meysenburg'un bir karikatürü dolaşıyordu ortalıkta; üstünde "Bütün

olan, efsanevi bir olaydır!" yazılı karikatürde, polisten cop yiyen bir kadın: "Hüngür! Bütün, hakiki olmayandır!" diyor ve ekliyordu: "Bütünün içine edeyim!" (Bkz. Kraushaar 1998, s. 256).

Büyük Uçurum Oteli

George Lukács (1885-1971) bu ifadeyi 1962 yılında eleştirel teori için kullandı: "Önde gelen Alman entelektüellerinin, aralarında Adorno'nun da bulunduğu önemli bir bölümü 'Büyük Uçurum Oteli'ne yerleştiler. –Schopenhauer'in eleştirisi vesilesiyle söylediğim gibi– 'uçurumun, hiçliğin, anlamsızlığın kenarındaki güzel, her türlü konforla donatılmış bir otel. Her gün huzur içinde uçuruma bakmak, bu rafine konfordan duyulan sevinci artırabilir sadece.'" (Akt. Scheible, s. 152) Lukács'ın 'Roman Teorisi' (1916) ve 'Tarihte Sınıf Bilinci' –bu kitabında şeyleşme kavramını geliştirmiştir– kitapları Adorno üzerinde etkili olmuşlardır. Adorno ve Horkheimer 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ni yayımladıkları sırada, Lukács bir adım daha ileri gitmiş ve 'aklın' nihayet mükemmel, eksiksiz yıkılışından söz etmiştir.

Caz

Adorno cazdan hoşlanmıyordu, en azından yirmili ve otuzlu yıllarda caz olarak tanımladığı müzikten hoşlanmıyordu: Kimileri Adorno'nun Swing'ten öteye gidemediğini, eleştirisinin be-bop ve hard pop'u , cool caz'ı ve pop kültür adıyla varolan her türlü müziği ıskaladığını söylüyorlar. Christine Eichel, Adorno'nun caz gitaristi Volker Kriegel ile, müzisyenin diploma öncesi sözlü sınavı vesilesiyle yaptığı bir sohbetten söz ediyor; bu sohbet sırasında Adorno'nun caz bilgilerinin sadece Amerika'da göçmen olarak yaşadığı süre boyunca dinlediği popüler eğlence müziğine ilişkin olduğu ortaya çık-

mış. Adorno ne John Coltrane'i ne de Charlie Parker'i biliyormuş (Bkz. Eichel 1993, s. 301).

Adorno'nun caz eleştirisinin, eğilimlerin betimlenmesi söz konusu olduğunda, başka bir perspektiften, kültür endüstrisi çağında adeta *her türlü* müzik için geçerliliğe sahip görünse de, 'o' Swing için de yetersiz kalışı bir paradokstur.

"Tekrar eden her şey sağlıklıdır [...] Dergilerde hep aynı bebekler sırıtır durur, caz makinesi mütemadiyen gümbürder" ve "kültür endüstrisinin insanları beslediği ekmek, şablonun temel taşı"dır. (GS cilt 3, s. 171). Eleştirinin özü budur. Caza bitmek bilmeden tekrarlama, standartların değiştirilemezliği, işlem tarzının şematizmi, emprovizasyonlarda ve senkoplarda özgürlüğün tam tersi olan ve müziksel malzemenin şeyleştirilmesiyle sonuçlanan görünüşteki özgürlükler suçlaması yöneltilir.

"Caz [...] çalan ve dinleyeni sürekli devam eden bir teste tabi tutar: müziksel bilinci hiçbir zaman ciddi ciddi uzaklaşmayacağı normdan nereye kadar bir kaçamak yapacaktır?"

Hafif müzikte, genel olarak eğlenme metalarında standartlaştırma eğilimleri aşırı güçlüdür; oysa kültür endüstrisinde ise her türlü müziğin standartlaştırılmasına rağmen rekabete karşı kendini kanıtlamak zorundadır. Paradoksal bir biçimde, toplumsal açıdan büyük ölçüde önemsizleşmiş olan, hatta diğer türlerden çok daha fazla yönetilen yeni müziğin karşısında özellikle caz müziği, tarihinde standartlaştırmaya en az maruz kalmış görünmektedir: Blues'tan, swing üzerinden cool caza ve free caza, füzyona, P-funk'a, hiphop ve drum'n bass'a kadar bu açıkça görülür. Adorno'nun caz eleştirisi açıkça bu müziği eleştirel bir kulakla dinlemekteki yeteneksizliği üzerine kurulmuştur– kendisi ise bu yeteneksizliği caz hayranlarına isnat etmiştir. Her şeyden önce burada Adorno'nun içkin eleştiri kıstaslarını çok az kullanması ve kavramları sık sık burjuva müziği tarihinden körlemesine ve tarihsiz bir biçimde alması tereddüt uyandırmaktadır: ritim, tonalite, tını, efektler cazda zaten başka bir

mantık izlerler ve Avrupa sanat müziğinin estetik mantığına uymazlar. Yeni müzik, elektronik müzik üretiminin olanaklarını bugüne kadar estetik olarak yeniden şekillendirmek şöyle dursun yaklaşık olarak bile kavrayamamışken, caz müziği synthesizer'ün kullanılmaya başlamasından hemen sonra sınırsız bir tını dünyası açmıştır (Herbie Hancock, Patrick Moraz ya da George Duke'u, Kalheinz Stockhausen'in, John Cage'in ya da Pierre Boulez'nin elektronik besteleriyle karşılaştırın).

Adorno'nun bir makalesinin adıyla, günümüzde 'Müziğin Toplumsal Konumu'na bakacak olursak, Adorno'nun "Caz Özneleri"ne, hayranlar kitlesinin "sözde bireyler"ine günümüzde mainstream pop tüketicileri arasında da, sözümona avangardın ezoterik çevrelerinde de rastlandığı izlenimine kapılırız: caz öznelerinde konformizm cisimleşmektedir. Bu terimle, cazı direnişin ve yıkıcılığın ifadesi olarak görenlere değil, tüketicilerin bu ifadeyle aldatılmasına karşı çıkılmaktadır: caz öznesi "şeyleştirilmiş mekanizmaya tabi kılınmasının kusursuzlaşmasına, ona vakıf olarak" katkıda bulunan "fevkalade bir adam"dır: "O gerçek bir caz öznesidir: emprovizasyonları şemadan gelir ve şemayı kendisi yönetir, sigara ağzında, o kadar aldırışsızdır ki, sanki şemayı az önce kendisi icat etmiş gibidir." (GS cilt 14, s. 44)

Bu tavır, müzik branşı ve yıldızlar hakkındaki bilgisini, konuya vakıf olmak ve çok bilmek gibi sunan pop tüketicisi için de karakteristiktir. Her bir durumda, öteki müziğe beslenen hınçlar ayırt edicidir. Adorno'nun caz eleştirisini, hiç eleştirmeden benimsemek yerine içkin eleştiri anlamında sınamaya ve tıpkı Adorno'nun bir defasında çağdaş bir Hegel okuması için önerdiği gibi tersinden okumaya değer. Zaten Adorno'nun caz eleştirisini devam ettirmek ve hem pop kültür, hem de günümüzün müziksel modernliği üzerine aktarmak gerekiyor.

Ek: Adorno'da cazın kurtarma çabasına giriştiği pasajların bulunduğunu söylemeden geçmemek gerekiyor. Örneğin cazın gücünü *özel-*

likle ritmik müphemliğinden alması gerektiğine dair bir not bulunuyor: "Buradan, cazın gerçek işlevi üzerine bir ışık düşüyor: aksi halde kaybolup gidecek böylesi farklılaştırmaları korumak gerekir. Ayrıca *yorumun* da cazdan öğreneceği bazı şeylerin olması gibi." (Reproduktion, s. 172).

Caz Yasağı 'Caza Veda'

Adorno 1933 yılında 'Abschied vom Jazz' ['Caza Veda'] başlığıyla kaleme aldığı yazıda, Nazi Alman radyosunda caz müziğinin yasaklanmasını "Nesnel olarak, caz müziğinin sonu [...] çoktan kesinleşmişti" diye yorumluyordu. "Çünkü beyaz caz ve zenci cazı denilince neler anlaşılırsa anlaşılsın, burada kurtarılmaya değer bir şey yoktur." (GS cilt 18, s. 795)

Bu ifadedeki caz müziğine, hayranlarına ve üretenlerine yönelik hınç ve bir Nazi yargısının ardında hâlâ estetik bir hakikatin var olabileceğini zannetmenin yıkıcı naifliği utanç verici olduğu gibi, özellikle Adorno'nun cazı, caz yasağını, estetik eleştiriyi ve Nasyonal Sosyalizmi biraraya getirmeye çalıştığı cahillik ve aptallık da hayret vericidir. Heinz Steinert (1992) gibi yazarlar, bu konuda ayrıntılı eleştirilerde bulundular. Fred K. Prieberg (1982) ve Eckhard John'un (1994) çalışmalarında, söz konusu yasağın cazın kendisine yönelik olmaktan ziyade, insanları kovuşturmak, hapsetmek ve öldürmek için bir bahane olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu insanların arasında yirmili yıllarda hareketli bir ortam yaratmış olan Afro-Alman müzisyenler, oyuncular ve dansçılar da bulunuyordu. Nazi provakatörleri swing gençliğini karıştırırken, Goebbels cazdan keyif almayı sürdürüyordu. Ayrıca Nasyonal Sosyalist diktatörlükteki caz yasağının tarihi, kamplardaki caz grupları anlatılmadan yazılamaz – aynı şekilde, Adorno'nun konuya yaklaşımı anlatılırken de müziksel değil antisemitik gerekçelerle kovuşturmaya uğradığı, ama bir yandan

da deyim yerindeyse Alman arınaları altında çalınmaya devam ettiğine dair yeni araştırmaların da göz önünde bulundurulması gerekir (Bkz. Holtmeier 1998).

Kitle kültürü ile diktatörlük arasında, özel durumda ise caz müziği ile Nasyonal Sosyalizm arasında nasıl bir bağıntının bulunduğu; olağanüstü baskıcı koşullar altında çalışmanın nasıl mümkün olduğu; dans müziği yapanların çalışmalarının, konser besteleri üzerinde çalışmaktan nasıl farklı olduğu; yasaklanan müziğin nasıl yaygınlaştığı, örneğin direniş açısından –ABD'deki Afro-amerikalıların direnişi açısından da– hangi işlevi kazandığı ve bu tarihsel koşullarda müziğin estetik ölçütlerinin nasıl değiştiği – tüm bunlar eleştirel bir müzik teorisinin sorularıdır; Adorno "kulaklarıyla düşünmek" istemiş olsa da olmasa da, en azından caz söz konusu olduğunda bu sorular hakkında fikir yürütmemiştir.

Cıvıldamak

Adorno'ya göre şakıyan kuşların güzelliği de, şimdiden bir şeyleşmedir: Bize doğanın şirin, neşeli şarkısı olarak görünen şey bir yalandır; gerçekte ise kuşlar öyle kendiliğinden, neşeyle cıvıldamazlar, alanlarını savundukları için ya da kafeslerinde yalnız başlarına oturdukları ve canları sıkıldığı için öterler. Kaygı, rekabet ve yalnızlık – biz insanların neşelendiği her melodinin ardındaki hakikatlerdir bunlar. İnsanın kuş cıvıltılarından aldığı zevkte, doğaya yönelik uygarlaştırıcı tahakküm ilişkisi açığa vurur.

Ek: Adorno'nun bir ressam olarak takdir ettiği Paul Klee'nin 'Cıvıltı Makinesi' başlıklı bir çizimi var. Küçük bir kuş bir ayaklığın, belli ki bir antenin üzerinde duruyor. Buna benzer bir biçimde, Adorno ve Horkheimer'in deyişiyle sürekli yere ayak vuran bir caz makinesi de tasarlanabilir. (Bk. GS cilt 3, s. 171). Adorno ve Eisler'in yazdığı 'Komposition für den Film' ['Film Müziği Besteciliği'] adlı ki-

tapta "Bir kuşun ötüşünü, dokuzlu akort şeması içine girmeye zorlayan flüt melodilerine hiçbir koşulda yer yoktur" deniliyor. (GS cilt 15, s. 23).

Cıvıltı

Adorno, aşağıdaki öyküyü 1930'da not etti: Viyana'da "etrafı bilen" bir "hanımefendi", onu biraz şehirde gezdirmiş ve gideceği yolu göstermişti. Hanımefendi, Café Herrenhof'ta bir kız arkadaşıyla sözleşmişti: "Kız arkadaşının uzun sivri elleri, yakınır gibi bir sesi vardı ve adı Elsie'ydi. Tatlı ve ağır beyaz kahveyi içmemizden sonra, iki kız, çekinerek, bana şehri biraz daha göstermenin iyi olacağına, karar verdiler." (GS cilt 20.2, s. 536) Adorno'nun herhangi bir zamanda herhangi bir çapkınlık serüveni yaşadığına dair bilgimiz yok; hangi türden olursa olsun sefahatlere kapıldığı düşünülemez. Adeta, hiç olmazsa bu iki kızla cıvıldaşmış olduğunu arzu ediyoruz.

Cinsellik, Seks, Erotizm

Başka her türlü insani ilişki gibi, cinsellik –"seks"– dediğimiz ilişki de doğal ya da başlangıçsal olmaktan çok uzaktır; aksine insanın toplumsallaşmasıyla birlikte yerleşen tahakkümün bir sonucudur. Adorno psikanalize gönderme yaparak, entegrasyondan söz eder.

Eleştirel teori hazzın özgürleşimini de talep ederken, bununla gerçek cinselliğe bir geri dönüşü değil, onun geliştirilmesini kastetmektedir. Cinsel devrim denilen şey bir cinsel devrim değildi: Toplumun cinsel devrimi olarak bir cinsel devrim olabilirdi, çünkü hazzın özgürleşimi ancak özgürleşim hazzı olarak düşünülebilir. Herbert Marcuse bu bağlamı yeni duyarlılık kavramışla ele almayı denedi.

Şimdilik cinsellik pornografik olarak kalıyor ve pornografi de ege-

men cinselliğin, seksizmin kılavuz imgesi olarak kalıyor. Kültür endüstrisinin egemenliğinde bu pornografik cinsellik medyatik "teşhirci günah itirafları" (GS cilt 10.2, s. 539) olarak dile geliyor. Adorno seks endüstrisi konusuna "Gerçek erotik bir dürtü yaşamı, hazzın gerçekleştiği ilişkiler, kesinlikle bugün en ileri endüstri toplumlarında kozmetik endüstrisinden psikoterapiye kadar ekonominin tüm dallarının teşvik ettikleri healthy sex life [sağlıklı cinsel yaşam –çn.] değildir" diyor. (GS cilt 10.2, s. 537)

'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin ikinci arasözünde Adorno ve Horkheimer insanın dürtüsel yaşamının örselenişlerini ve feragatlerini ele aldılar. Yazarlar 'Juliette ya da Aydınlanma ve Ahlak' başlıklı yazıda, de Sade, Kant ve Nietzsche'den örnekler vererek, özellikle cinsel aydınlanmanın diyalektik bir karşı hareketle, cinsel serbestliğin burjuva tahakküm ahlakında dile gelen çarpık bir görüntüsüyle karakterize olduğunu gösteriyorlar. İnsanların disiplin altına alınışı, cinsellik adına gerçekleşir; disiplinin haz olarak, cinsel başarıma hazır olmanın ise spor olarak duyumsanması gerekir. Erotizm, hayvani arzulardan arındırılarak, her halükârda dürtüsel şehvetlilikle değil, içe dalışla beslenen sanat sujesine, siyah beyaz çıplak fotoğrafçılığa dönüştürülür. "Kombinasyonları hiçbir üyenin kendi rolü hakkında bir kuşkuya kapılmayacağı ve herkes için bir yedeğin hazırda bekleyeceği şekilde çok iyi düzenlenmiş olan modern spor takımları, hiçbir saniyenin boş bırakılmadığı, bedenin hiçbir açıklığının ihmal edilmediği, hiçbir fonksiyonun atıl kalmadığı Juliette'in cinsel ekiplerinde kusursuz modellerini bulurlar" (GS cilt 3, s. 107).

Ek (Cinsel İlişki): "Seks olarak dozlandırılmış cinsiyet" (GS cilt 4, s. 691) gibi bir ifade de, toplumsal cinsiyet teorisinin dikkat çektiği seks ile cinsiyet arasındaki farkı Adorno'nun zaten düşünmüş olduğu şeklinde okunabilir, ancak iki cinsiyetli sistemi sorgulayan postfeminist akımlarla gerçekten ilişkilendirme olanakları son derece yetersizdir. Adorno daha ziyade iki cinsiyetli sistemi savunur: "İnsani olan en güçlü deneyimi olan cinsiyetlere ilişkin deneyiminde, farka

yönelik duyarlılık olarak oluşur." (GS cilt 8, s. 84) Adorno'nun eşcinsellere yönelik ifadeleri zaman zaman düşmancadır. "Eşcinseller bir tür deneyim renk körlüğü, bireyselleşmiş olanın bilgisine yönelik yetersizlik gösterirler; onların gözünde tüm kadınlar ikili bir anlamda 'eşittir' " (GS cilt 8, s 84). Adorno'nun heteroseksüel aptallığı: Onun eşcinselleri erkektir, lezbiyenler söz konusu değildir; bu gibi cümlelerin, modern cinsiyetler ilişkisi açısından elbette özel nükteleri vardır...

Cool

Adorno'ya cool olmadığı suçlaması yöneltilebilir mi? Adorno "Hot-jazz"i ve Hot-özne"yi, "Hot-Ben"i –Resimler, Resim Yasağı, Tasvirler, Eksantrik palyaçolar olarak işlev gören bireysellik çıkartmalarını– biliyordu. Caz müziğinin, evrelerinin adlandırıldığı "swing, bebop, cool caz gibi "başlıklar" aynı zamanda birer "reklam sloganı"ydılar (GS cilt 14, s. 213). Bebop'la yabanıl, ateşli, kısmen agresif bir caz çalınır. Saksafoncu Charlie Parker, trompetçi Dizzy Gillespie, davulcu Art Blakey ya da piyanist Thelonius Monk kırklı yılların başında bu icra tarzına damgalarını vurdular: huzursuzluk, kırılan ve koşan müzik cümleleri ve hızlı, iki katına çıkartılmış bir ritm (8/8 yerine 4/4) New York'taki jam sessionları karakterize eder. Bunun ardından kırklı yılların sonunda batı sahilinde bir karşı hareket ortaya çıkmıştır: Soru ve yanıt şeklindeki emprovize icranın yerine şimdi armoni ve melodi ön plana çıkıyordu – teorik ilkelere göre oluşturulmuş, Piet Mondrian'ın kartografik ve konstruktivist resimlerini anımsatan bir müzik: 1949 ve 1950 yılında Miles Davis 'The Birth of the Clock'u kaydetti, sonra Lennie Tristano, Gerry Mulligan, Gil Evans, Dave Brubeck ve sonunda Modern Jazz Quartet geldiler. Bu müziği belirleyen yüzeyler, dalgalı çizgiler, sakin ölçülerdir. Şimdi yabanıl, ateşli cazın yerine sadece şeffaf, cool bir caz çalınmaktadır.

Alexander Kluge dinleyicilerinin arasında Adorno'nun da bulunduğu bir konserden söz ediyor. "Oradakiler arasında muhtemelen bu müziği deşifre eden tek kişi olan o, başını seslere göre sallıyor, saçları bir kazağın havı gibi müziğin iç hareketine dalmış, yani sıradan bir insanın müziksel bulacağı gibi değil, vuruşları gösteren bir metronom gibi değil." (Kluge 1978, s. 305) Bu tavır cool mudur? Bu sorunun yanıtı bir tercih meselesidir: Evet, cool'dur: Okumaya devam edin: Bkz. Eğlence. Hayır, Adorno zaten cool değildir: okumaya devam edin: Bkz. Teslimiyet. 'Hayır' yanıtı bir suçlama anlamında verildiyse: Lütfen Körleştirme Bağlamı'nı okuyunuz.

Cüce Meyve

'Minima Moralia'da kısmen tek bir cümleden oluşan kısa, gebe aforizmalar "İkinci Hasat", "Monogramlar" yada "Cüce Meyve" başlığı altında toplanmışlardır. "Cüce meyve"ler alçak boylu, sıkı bir budamaya maruz bırakılmış meyve ağaçlarının meyveleridir. Adorno bu yoğun düşünsemelerinde de dile aynı şeyi yapar "Hiçbir iyileştirme, ihmal edilecek kadar küçük veya önemsiz değildir." Ve "satırların üstü çizilirken asla hasis davranılmamalıdır" çünkü "çöp ve ıvır zıvır birikir" "Zihinsel hayal gücünün tavsamasının" karşısına "olağanüstü bir uyanıklıkla" çıkmak ve "çalışmanın kabuğu" olarak yerleşen her şeyi elemek gerekir. Sonunda "en iyi ifadeyi bulmalı ve onun üzerinde çalışmaya devam etmelidir." (GS cilt 4, s. 95 vd.)

Adorno'nun yazılarının dört bir yanında, böyle meyve gibi ıslah edilmiş cümleler bulunur; insan bunları en sevdiği düşmanına "Yanlış yaşamın" şiir albümüne aforizmalar olarak yazabilir.

"Normal olan ölümdür" (GS cilt 4, s. 62)

"Her türlü şeyleştirme bir unutuştur." (AB, s. 417)

"Dil utanmayı unuttuğu için, matem tutmakta başarısız kalır." (GS

cilt 20.2, s. 571)

"Sağlıklı oluşuyla hastalanan insan anlağı" (GS cilt 6, s. 295)

"Cansıkıntısı nesnel ümitsizliktir" (GS cilt 10.2, s. 650)

"Yanlış pratik, pratik değildir." (GS cilt 10.2, s. 776)

"Eylemcilik gerilemecidir." (GS cilt 10.2, s. 776)

"Kültürün bugüne kadar başarısız olması, onun başarısızlığını teşvik etmeyi haklı çıkartmaz." (GS cilt 4, s. 49)

"Öylesine söylenen, kötü düşünülmüştür" (GS cilt 6, s. 29)

Adorno'nun bir dizi gebe cümlesi, özel vesilelere göre ayrılabilir:

Âşıklar ve aşktan mahrum bırakılanlar için: "Ancak güçlülüğü kışkırtmadan kendini zayıf gösterebilirsen sevilirsin" (GS cilt 4, s. 218)

Birinci yarıyıldaki üniversite öğrencileri için: "Her ne zaman filozofların yazıları şiirler olarak kavranmaya çalışıldıysa, onların hakikat kapsamı görülememiştir." (GS cilt 2, s. 9)

Daha üst yarıyıllardakiler için: "Sadece kendi kendilerini anlamayan düşünceler doğrudur." (GS cilt 4, s. 218)

Adorno sevenler için: "Bay Adorno burada duruyor ve gerçekten Bay Adorno'dur ve kendine gizlice bir dublör bulmamıştır." (PT cilt 2, s. 135)

Bach sevenler için: "Onun müziğinin düzenini seviyorlar, çünkü ona tabi olabiliyorlar." (GS cilt 10.1, s. 138)

Erkeklere tavsiye olarak "dikkatli olunmalı. Yoksa tatlı kızın her bahaneyle ekşileşmesi başına gelebilir [...]" (GS cilt 18, s. 789)

Erkeklere karşı: "Erkeklik iddiandan vazgeç, kendini hadım ettir." (GS cilt 10.1, s.133).

Normallere, ya da normal olduğunu sananlara, konformistlere: "Muhtemelen yanlış dünyanın her vatandaşı için doğru bir dünya dayanılmaz olurdu, böyle bir dünya için çok fazla örselenilmiş olurdu." (GS cilt 6, s. 3345)

Nevrozlular için: "Paranoya bilginin gölgesidir." (GS cilt 3, s. 221)

Meyhanedeki akşam için: "İnsanlar hâlâ kültürlerinden daha iyiler" (GS cilt 4, s. 51)

Hızlı gitmesi gerekiyorsa: "Yeni olan eski olandır."(GS cilt 5, s. 363)

Her zaman için: "Başka türlü olan, henüz başlamadı." (GS cilt 6, s. 148)

Şakaları frenlemek için: "Komiklik bir kaplıca banyosudur" (GS cilt 3, s. 162)

Ayrıca Bkz.: "Birçok insanın daha Ben demeleri bile bir münasebetsizliktir." (GS cilt 4, s. 55), Ben; "Bütün olan doğru olmayandır." (GS cilt 4, s. 55)

Çete

Max Horkheimer çete teorisini kırklı yıllarda geliştirdi. Horkheimer'e göre, ilerlemiş endüstri toplumlarının yapısı siyasal açıdan totaliter ve iktisadi açıdan tekelci kapitalist yada devlet kapitalisti olarak nitelendirilebilir. Toplumsal gruplar artık sınıfların çıkarlarını temsil etmemekte, az çok suç işlemek üzere örgütlenmiş çeteler (=Rackets) şeklinde iş görmektedirler. Çeteler bireyin çöküşüne işaret ederler: "Kendini koruma, kendini yitiriyor" (GS cilt 4, s. 261), bireyler "çetecilere" dönüşüyorlar(GS cilt 3, s. 207). 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde bu teoriye antisemitizmi açıklamak için başvuruluyor: Antisemitizm "Dikkatleri başka yöne çekme, ucuz yolsuzluk aracı, terörist numune olarak kullanılır. Saygıdeğer çetecilerler antisemitizmi beslerken, saygıdeğer olmayan çeteciler onu uygularlar" (GS cilt 3, s. 194). Güçsüzler güçlülerin propagandasını yaptığı şeyi, itaat içinde yerine getirirler.

Çocukluk

Adorno hakkındaki tüm biyografi ve başvuru kitaplarında (Örneğin: Wiggershaus 1987; Scheible 1989; Schweppenhäuser 2000) Adorno'nun korunaklı ve mutlu çocukluğunun önemi ortaya konulur. "Çocuğun dünyası, özel hayat, mahremiyet ve kadınsılığın damgasını taşır [...] Bu dünya tıpkı masallar gibi kendi içinde kapalıdır [...] Adorno'nun çocuk dünyası direnmeyi, katılığı, yaşamın zorluğunun baskısını bilmez." (Scheible, s. 13) Adorno, Korsika'nın soylu ailelerinden eski bir şan sanatçısı olan Katolik annesi Maria'nın (kızlık soyadı Calvelli Adorno delle Piana, 1868 – 1935), teyzesi Agathe Calvelli-Adorno'nun (1868-1935) ve özellikle eğitim meselelerine karışmamayı tercih eden Yahudi babası, şarap toptancısı Oscar Alexander Wiesengrund'un (1870-1946), şefkatli korumalarını tatmıştır. Aile daha otuzlu yıllara kadar Odenwald'daki Amorbach'da tatil yapıyordu. Adorno, bir çocuk olarak tatilden eve, Frankfurt'un batı yakasına dönüşlerini anımsıyor: "Ev, tatilden çocuğa yeni, ferah, neşeli görünür. Değişen bir şey yoktur oysa. Sadece ödevin unutulmuş olması –başka zaman her mobilya, her pencere, her lamba bu görevi anımsatırdı ona– bu Sabbat huzurunu yeniden kurmuştur evde; odaların, küçük odaların ve koridorların, bir ömür boyunca yalnızca yalanı temsil edecek kesinliğinde, birkaç dakikalığına evinde hisseder kendini. Hemen hemen hiç değişmeden kalmış olan dünya da bir gün, artık çalışma yasasına tabi olmadığında ve eve dönen çocuğa ödev, tatildeki oyun kadar kolay geldiğinde, tatil gününün sürekli ışığında bundan farklı görünmeyecektir." (GS cilt 4, s. 126) Benjamin daha Berlin'de geçen çocukluğunda büyük şehrin yoksulluğuyla yüzleşmiş ve daha sonra teorisinin başlıca momentlerini bu deneyiminden almıştı; Bloch da gençliğinde Ludwigshafen'da proleterlerden sigara içmeyi öğrenmiştir; Adorno için ise mutlu ve korunaklı bir çocukluğun anısı belirleyici olmuş, adeta bir ütopya haline gelmiştir. Gerhard Schweppenhäuser bu yüzden Adorno'nun felsefesini, onun kendi sözleriyle "çocukluğu değiştirerek yakala-

mak denemesi" olarak karakterize ediyor (GS 10.1, s. 394)

Çok Bilmek

Kişisel bir kanaate sahip olma gerekliliği fetişi, lügat parçalama, sözümona bilgi sahiplerinin jargonu Adorno'ya göre resmi işletmenin gerilemeci eğilimlerinin hem anlatımı hem de nedeniydi. Adorno'ya göre de sözde asiler, sözümona nonkonformistler, müşkül durumlarda en sadık konformistler olduklarını gösterirler: "Her yargıları arkadaşlar tarafından onaylanmıştır, her türlü argümanı zaten önceden bilmektedirler [...] Bütün bu hırsın tek hedefi, kabul edilmiş mevcutlar içinde nasıl davranacağını bilmek, doğru parolayı söylemektir [...] Bağa çerçeveli ve düz camlı gözlüklerini vasat yüzlerinde sırf kendi kendilerine karşı ve genel rekabette de 'mükemmel' daha iyi olmak için takıyorlar" (GS cilt 4, s. 236 vd.) Adorno burada pop kültüründe çoktandır birer karakter haline gelmiş olan "genç bohemler"den söz ediyor. Sözü edilen davranış tarzının en aşırı ifadesi, nihai olarak batınamak için yarım yetişimine sıkı sıkıya tutunan, kısmen kültür endüstrisine dönüşmüş burjuvazide görülür. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde 'çok bilmeye karşı' bölümünde "Açıkgözlüğün aptallığa dönüşmesi, tarihsel eğilime dayanır" diyor. (GS cilt 3, s. 235)

Bugün çok bilme jesti kültür endüstrisinin sabit bir bileşenidir ve bu endüstrinin ürünlerinin yardımıyla propagandası yapılır – resimli dergilerden talk showlara ve bilgi yarışmalarına kadar. Bu sırada starların "promosyon" faaliyetleri politikacıların sahneye konmuş uzmanlıklarına giderek daha çok yakınlaşmaktadır. Örneğin "pop titanı" Dieter Bohlen (grubu Modern Talking'in plak satışları 160 milyona varmıştır), 2002 Aralık tarihli 'Bild' gazetesinin onu bir politikacı gibi sunmasına izin vermiştir: "Almanya'nın yeniden yükselişe geçmesi" için çalışmak istediğini söylüyor. Çünkü: "Başarılı

bir girişimci olarak ne yapılması gerektiğini biliyorum" diyor. Bildiği de şuymuş: Federal Millet Meclisinin "yarısı öğretmenlerle dolu. Öğretmenler ise girişimcilerden farklı düşünürler. Federal Meclis'te ekonomiyi yönlendirenlerin, vizyon sahibi kişilerin sayısı daha fazla olmalı." Bohler'in "Alman halkı hakkında" vizyonu: "Verim ilkesini tamamen yeniden hatırlamamız gerekiyor. İnsanların ilk içgüdülerine seslenmeliyiz: Verim ve hırs! Biraz daha egoist olun! Herkes biraz daha gaza basmalı."

Çöp

Punk, İngilizce pislik ya da çöp; bir tavır olarak anlaşılmalıdır. Adorno estetik açıdan punk'ı önceleyerek şöyle yazar: "Kültür çöptür, kültürün alanlarından biri olarak sanat ise hakikatin görünüşü olarak ciddidir. Bu durum fetişizmin ikili karakterine dayanır." (GS cilt 7, s. 459). Bu sözler sanat teorisine özgü bir incelik değildir, yirminci yüzyılı belirleyen tarihsel mantıktan kaynaklanırlar. "Auschwitz'den sonra her türlü kültür, ona yönelik ısrarcı eleştiriyle birlikte, çöptür." (GS cilt 6, s. 359; otomobil mezarlığı). Buna göre punk kültür endüstrisinin insanlara reva gördüğüne verilen ilk tepkidir.

Darkafalı

Darkafalı, konformizmini nonkonformizm olarak gösteren otoriter kişiliktir. Darkafalı, farklı olan her şeye kuşkuyla bakar; seviyesi eşitlenmiş bir normalliğin ekstremisti olduğundan, bütün aşırı uçlar onun gözünde aynıdır: Adorno "Faşizmi ve komünizmi" aynı kefeye koyan "darkafalı bilgeliğine" işaret eder (GS cilt 10.2, s. 770) Adorno 'Negatif Diyalektik'te de "küstah darkafalılık"tan söz eder (GS cilt 6, s. 364). Darkafalı, özellikle yeniye karşı olan ve mevcut

olanı reklamların en yeni sloganlarıyla agresifçe savunan bir eylemcidir. Anlamadığı, kendi düzenine uymayan, farklı ya da "başka" olduğu için ona pis ve güvensiz görünen her şeye karşı kendi rahatını düzen, temizlik ve güvenlilik kurallarına dayandırır. Nihayetinde kendisini de anlamaz, bu yüzden dünyada işgal ettiği yeri olabildiğince küçük ve temiz tutmaya ve yerine göre tehdit ve şiddet yolunu da kullanarak savunmaya çalışır. Bu sırada farklılık göstereni yok etmekten de çekinmez, ne insanların ne de nesnelerin buna karşı bir güvencesi vardır – Darkafalının hıncının ardında terörist rejimlerde açıkça uyguladığı, insanı horgörme yatar. Demokratik dönemlerde bunu zararsızca ama çok bilme jestiyle sanat yapıtları üzerinde uygular. "Bunu her çocuk yapabilir!" cümlesiyle, her çocuktan daha naif bir biçimde, çocukça, hatta insanca olanı aşağılar. Adorno zaman zaman "sanat nedir?" sorusunun darkafalıların sorusu olduğunu söyler. Neyin soyut olduğu sorusunu "Somut olmayan herşey!" diyerek yanıtlayan biri, Adorno'ya göre "Konstrüktivizimin Onkel Bräsig'idir"* (GS cilt 20.2, s. 521)

Devam Edecek

'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin "önsöz"ünde "Kültür Endüstrisi üzerine olan bu bölüm diğerlerine kıyasla daha fragmanlı bir yapıdadır" deniliyor (GS cilt 3, s. 17) "Kültür Endüstrisi. Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" bölümü, ilk edisyonda "Devam edecek" sözleriyle bitiyordu (gözden geçirilmiş 1969 baskısında bu not silinmiştir).

Devam edecek olan neydi? Kültür endüstrisinin eleştirisi nasıl devam ettirilirdi? Eleştiri bölümün son cümlelerinde ilan edildiği gibi,

* Onkel Bräsig: Alman yazar Fritz Reuter'in(1810-1874) "Ut mine Stromtid" ['Taşrada Yaşam'] romanının (1886) kahramanı, hassas, temiz yürekli, sağduyu sahibi bir çiftçi. (ç.n.)

kültür endüstrisinin reklamla sonuçlanması çizgisinde daha da keskinleştirilecek miydi? Yoksa kültür endüstrisinin başka veçhelerine mi ışık tutulacaktı? Kitle kültürünün ve hatta belki de kültür endüstrisinin pozitif veçhelerinden söz edilecek miydi? Yoksa bu "devam edecek" henüz gerçekleşmemiş, daha sonra ortaya çıkacak teknik gelişmelere ve toplumsal değişikliklere mi işaret ediyordu? Dolayısıyla kültür endüstrisi eleştirisinin zorunlu olarak daha ileri bir tarihte yazılacak devamı, muhtemelen bir gözden geçirmeyi, bir bütünlemeyi, bir redaksiyonu mu gerektirecekti? –Adorno'nun terekesinde 'Kitle Kültürünün Şeması' başlıklı bir elyazması bulundu; 'Toplu Eserleri' yayına hazırlayanlara göre muhtemelen bu elyazmasında kültür endüstrisi bölümünü bütünleme planı görülebilirdi. Bu elyazması "Kültür Endüstrisi (*Devam*)" alt başlığını taşıyor ve "kültürün reklam karakteri" üzerine düşüncelerle, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ndeki kültür endüstrisi bölümünün sona erdiği temayla başlıyordu (GS cilt 10.1, s 513). 1963 tarihli 'Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış' adlı bir metin de kültür endüstrisi bölümüyle ilişkilidir (GS cilt 10.1, s. 337 vd, [Türkçesi "Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi" içinde, s. 109-119)]; ancak bu metnin başlığı irdelemelerin şimdilik tamamlandığını bildirir. Adorno'nun ölümünden sonra yayımlanan 'Estetik Teori'de de kültür endüstrisi teması ve kavramı sık sık karşımıza çıkıyor. Kültür endüstrisi eleştirisi, tematik olarak hem sosyoloji hem de müzik sosyolojisi yazılarında devam ettirilir, örneğin "Typen musikalischen Verhaltens" ["Müziksel Davranış Tipleri"] incelemesinde, 'Einleitung in die Musiksoziologie'de ['Müzik Sosyolojisine Giriş'] (Bkz. "Kulaklarıyla Düşünmek"), ya da Adorno'nun yıldız falı eleştirisinde 'The Stars Down to Earth'.

Kültür endüstrisi bölümü bir fragman olarak okunmalıdır ve bu bölümde örneğin günümüz pop kültürüne dair bir teori bulma çabalarına, bunun gerektirdiği bir ihtiyatla yaklaşılmalıdır. Adorno, kültür endüstrisine ilişkin merkezi tezlerinin birçoğunu belli ki daha eski metinlerinden, en başta da 1941 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'da (Yıl 9, s. 17 vd.) yayımlanmış bulunan 'On popu-

lar Music' ['Popüler Müzik Üzerine'] adlı makaleden almıştır.

Adorno 8 Aralık 1954'te Leo Löwenthal'a şöyle yazıyordu: "Elbette belirleyici olan bir şey, yani kültür endüstrisinin temelinin teorik-ekonomik analizi eksik. Böyle bir şeyi kim yapabilir?" (Löwenthal, Schriften, cilt 4, s. 177 vd.) Umberto Eco, Adorno'yla yaptığı bir söyleşinin akışı içinde, Adorno'nun kendisine "Aydınlanmanın Diyalektiği kırklı yılların ABD'sinde değil de [...] savaş sonrası Almanyası'nda ve bir televizyon analizi vesilesiyle yazılmış olsaydı, vardığı yargılar daha az kötümser, daha az radikal olurdu" dediğini anımsıyor." (Eco 1986, s11)

Adorno ve Eisler 'Komposition für den Film'de ['Film Müziği Besteciliği'] (GS cilt 15, s. 12 vd.) bir kültür endüstrisi analizinde de dikkate alınması gereken "özgür bir toplumda kitle kültürünün estetik potansiyellikleri"nden söz ediyorlar. Elisabeth Lenk "devam edecek" notuyla bağlantılı olarak, kültür endüstrisi bölümü hakkında şunları yazıyor: "Bu bölüm, Flaubert'ten Joyce'a ve Adorno'ya kadar birçoklarının üzerinde çalıştıkları insan aptallığı büyük ansiklopedisinin bir bölümüdür, ne yazık ki malzemesi hiç eksik olmayan bir *work in prgress*'dir." (Das unerhört Moderne, s. 27). Bu bakımdan "devam edecek" aynı zamanda sanatın kırılmışlığıyla, onun mevcut toplumdaki olası sonuyla da eleştirel bir tartışmaya işaret ediyor.

Detlev Clausen diyor ki: "Eleştirel toplum teorisi ancak bu konuda devam ettirilebilir. Bu konunun kendisi canlıdır; çoktandır saptanan standartlaştırma eğilimi artıyor. Ne var ki aynı olanların arasında belirli bir farkın izini sürmek eleştirinin işi olarak kalır. Belirli farkların algılanması ayrım deneyimini olanaklı kılar. Bu deneyim yaşanmadan kültür endüstrisinin ve amacının, yeninin dışlanmasının, insanların hayatında son sözü söylememeleri umud edilemez." (Das unerhört Moderne, s. 148) Adorno 1929 yılında müzik dergisi 'Anbruch' hakkında "Başlamak suretiyle devam edebiliriz" (GS cilt 19, s. 608) diye yazmıştı. Bu kültür endüstrisine dair eleştirel teori için de geçerlidir.

Dilsizleşme

Müzik dilsizleşiyor; bunun uç bir örneğini yine John Cage'in >4'33"< adlı kompozisyonu oluşturuyor; bu kompozisyon dört dakika otuz üç saniye boyunca sessizliğin duyulduğu aralardan oluşuyor. Estetik bir yöntem olarak "dilsizleşme"yle, ironik provakosyondan müziğin önemsizleşmesine kadar çok çeşitli biçimlerde oynanmaktadır: Günümüzde icra edilmemek üzere belirlenmiş müzik, enstrümansız konserler, müziksel akışın müziğin duyulmayacağı kadar yavaşlatılışları veya hızlandırılışları, müziğin salt seste dilsizleşmesi olarak gürültü vardır. Adorno'da müziğin dilsizleşmesi sanatın tasfiye edilmesi anlamına da gelir, çünkü sanat kültür endüstrisinde tamamen bir metaya dönüşmüştür. Sanatın dilsizleşmesi Adorno'nun sanatın "dile benzerliği" teorisiyle bir gerilim ilişkisi içindedir. Sanat günümüzde konuşarak, konuşamayacağını söylemektedir. "Sanatın söylemesinin ve yine de bir şey söylemeyişinin paradoksunun temelinde, sanatın söyleyiş tarzını oluşturan mimetikselliğin opak ve özel bir şey olarak söylemeye aynı zamanda muhalif oluşu yatar." (GS cilt 7, s. 305) Sanat söyleyebileceği şeyin onun aynı zamanda sesini kesmesi ve söylenemez oluşu yüzünden dilsizleşir.

Zaten ciddi müzik, yeni müzik, gündelik gürültüye hazır görünmemektedir; istemeyerek de olsa susmaya mahkumdur, eğlenme sektörünün gürültüsü karşısında teslim olur: sanat ise eğlence olduğu için dilsizleşir. Burjuva sanat müziği buna teslim olmayacaktır – zaten buna ayak uyduramaz. Pop kültürünün müziğinde ise durum farklıdır: 'Sound of Silence'ını çoktan geliştirebilmiştir. DJ Hans Nieswandt şöyle diyor: ""DJ'ler Titanic gemisindeki dans müziği orkestraları gibidirler. Batış karşısında hiçbir şey yapamazlar, onu engelleyemezler de, sadece üstüne müzik çalarlar. Kimileri bunu, eski bir punk sloganını kullanacak olursak 'dünyanın nasıl çatırdadığı duyulmasın' diye büyük bir gürültüyle yaparlar" (Niewandt 2002, s.12)

Diyalektik

Adorno'nun iki büyük yapıtının adında diyalektik sözcüğü geçiyor: 'Negatif Diyalektik' ve 'Aydınlanmanın Diyalektiği'. İki kitap da Hegel'in 'Mantık Bilimi'nden, 1812 – 1816 tarihlerinde yazılan yeniçağın bu büyük diyalektik yapıtından bu yana materyalist bir diyalektik formüle etme çabasında olan, eleştirel bir felsefe geleneği içinde yer alıyor. Bu çabalar, deneme aşamasında takılıp kalmıştır. Karl Marx 'Kapital'den sonra bir diyalektik yazmak istiyordu ama 'Kapital'i bitiremedi (1. cilt 1867 – 1884 yıllarında yayımlandı; 2. ve 3. ciltler Marx'ın ölümünden sonra, Friedrich Engels tarafından yayımlandı.) George Lukács 'Tarih ve Sınıf Bilinci' makaleler kitabında (1923) konumunu diyalektikte tanımlamış ama şeyleşme ve totallik sorunlarına odaklanmıştır.

'Aydınlanmanın Diyalektiği' ilkönce 1944 yılında 'Felsefi Fragmanlar' başlığıyla yayımlandı. Enstitü içindeki çalışma adı "Diyalektik Projesi"ydi. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde diyalektik bir mantık geliştirilmiyor ama diyalektik bir temel figür, yani tarih sürecinin diyalektik hareketi ve aydınlanmanın çelişkili yapısı somutlaştırılıyor. Ancak 1966 yılındaki 'Negatif Diyalektik' tartışmaya asıl yeni bir görüş açısını kazandırır, diyalektikte özdeş-olmayanın, geri kalanın, bizzat negatif diyalektiğin atlanmaması gerektiği görüş açısını getirir.

Söylev ve karşı söylev olarak diyalektik, Platon'daki Sokratik diyaloglardan ikna etme sanatı olarak biliniyor. Schelling'in geliştirdiği haliyle yaygın diyalektik, diyalektiği tez, antitez ve sentez şeklindeki üç adımla karakterize eder. Hegel'de çelişki, çelişkinin aşılması ve yeni bir çelişkiye dönüşme şeklindeki üç adımda dile gelen diyalektik mantığın süreç karakteri merkezi önemdedir. Bu bakımdan diyalektik statik ya da biçimsel bir mantık değil, bir hareket mantığıdır, çelişkilerin açındırılmasının, oluşun, olanaklılık ve gerçeklik arasındaki uzlaştırmanın mantığıdır. Özdeşlik ilkesi A = A, A'nın A olma-

yanda olabileceği yolundaki diyalektik tez çıkış noktalarını oluşturur. Hegel bu diyalektik mantığı kavramın mantığı ya da kavram diyalektiği olarak tanımlıyor: burada anlaşılması gereken tinin hareketidir, özbilincin bir süreç halindeki oluşudur.

Marx bu diyalektiğe materyalist bir yön değişikliği vermiş ve koşulların gerçek diyalektiğine işaret etmiştir: çelişkiler tinin (düşüncenin) hareketinde yalnızca ifade edilirler, gerçekte ise toplumsal pratiğin gerçek çelişkileridirler. Üstelik Hegel'in bilinç mantığının yalnızca toplumsal varlığın çelişki mantığı halinde değil, aynı zamanda bilinç ile varlık arasındaki bilinçdışında yer alan özel çarpıklıkların ve çelişki ilişkilerinin mantığı halinde de tamamlanması gerekir: toplumsal çelişki dinamiği endişe/korku, mutluluk, aşk, cinsellik gibi diyalektik figürasyonlar tarafından, geride yara izleri olarak kalan ve bu yüzden materyalist bir diyalektik teorisinde düşünsenmeleri gereken, deyim yerindeyse şeyleşmeler tarafından belirlenir. "Diyalektik nesnelerdedir, ama onları düşünseyen bilinç olmasaydı var olmazdı. (GS cilt 6, s. 205)

Diyalektiğin kendisi de tarihseldir. "Ancak yanlış durumun ontolojisi olarak "ontolojik" olduğu yorumu yapılabilir; ne var ki bu haliyle tarih üstüdür ve parçalanmanın mantığı olarak, aynı zamanda tarihsel hareket yasasıdır. Diyalektik: "Evrensel körleşme bağlamının izi ve onun eleştirisi"dir (GS cilt 6, s. 397). Yani "Yöntem olarak diyalektiğin siniri, belirli olumsuzlamadır. Genel olarak tutunduğu sürece, eleştirinin güçsüzlüğü deneyimi üzerinde temellenir" (GS cilt 5, s. 318). Diyalektik yöntem içkin eleştiridir. Bu hem bir ideoloji teorisi, hem de kültür endüstrisinin bir eleştirisi, genel olarak bir "kültür diyalektiği"ni saptayan bir toplum eleştirisi için geçerlidir (Bkz. Kültürel İncelemeler; Marcuse).

Doğa (Doğa Tarihi, Doğaya Hükmetme)

Uygarlık, insanın doğaya tahakkümü anlamına gelir. Bu tahakkümün insana geri yansıması uygarlık sürecinin diyalektiğine dahildir. Kapitalizm, bu diyalektik gelişmenin doruk noktasını oluşturur: Uygarlık bir toplumda insanın doğaya, kendi kendine hükmetmesinde ve adeta doğal bir şey gibi, tarihin yapısal temel modeli haline gelmiş olan toplumsal tahakkümde zirveye ulaşır.

Eleştirel teorinin tarih felsefesi, insanın doğaya nasıl boyun eğdiğini, doğa tarafından çizilmiş kendi sınırlarını aşmayı nasıl başaracağını betimlemeye çalışır; 'Aydınlanmanın Diyalektiği' insanın doğaya tahakkümünün niçin kendi üzerindeki bir tahakküme dönüştüğünü gösterir.

"Yeryüzünü kendinize tabi kılın" denir Kitabı Mukaddes'te. İnsan, modern bilimler sayesinde doğanın kuvvetlerinden yararlanmış, doğanın kaynaklarını kendi esenliği için kullanmayı öğrenmiştir. Ancak bu ilerlemenin bir bedeli vardı: Doğadan yararlanma aşırı istismara vardı; doğaya tahakküm bir ekolojik felaket tehlikesine yol açtı. Ortada paradoksal bir durum söz konusu: Batılı endüstri ülkelerindeki insanlar, doğalarının son kalıntılarını güzellik sanatı ya da fitness programları gibi yollardan değiştirmeye çalışırlarken, yeryüzünün başka yerlerinde milyarlarca insan açlık ve sefalet yoluyla hayvanların doğal durumunun da gerisine düşürülmüştür.

Doğaya tahakküm etmenin bu diyalektiğini tarihsel bir süreç olarak kavramak gerekir. Bu diyalektiğin bir diğer veçhesi ise tarih kavramının yani doğa hakkındaki tasavvurumuzun da yalnızca tarihsel olarak açıklanabileceğidir: Örneğin bir doğabilimci, ormanda yürüyüşe çıkan birinden farklı bir doğa tasavvuruna sahiptir; Gündelik dilde "doğa" denilen şey bugün turizm reklamlarının müşterileri cezbetmekte kullandığı cennetimsi, romantik, el değmemiş doğa imgesiyle ilişkilidir. Bu bakımdan bu "doğa" tanımı bir ağaç, bir orman ya da bir çayır açısından her zaman adeta bir yalandır; çünkü

insanın algıladığı her türlü doğa bir kırsal manzaradır, yani yaratılmış, işlenmiş arazidir – ve böylelikle kültürdür. Eleştirel teori birinci ve ikinci doğa ayrımını yapar. Birinci doğa "sahici" doğadır; bu doğa, bir bilimsel doğa kavramı kullanılırken artık sadece bir hipotez olarak vardır. İkinci doğa ise işlenmiş doğayı, örneğin Kara Ormanlar gibi yapay olarak oluşturulmuş bir ormanı imler.

Adorno daha 1921 tarihli, 'Die Natur, eine Quelle der Erhebung, Belehrung und Erholung' ['Bir Yücelme, Öğrenme ve Dinlenme Kaynağı Olarak Doğa'] başlıklı lise bitirme çalışmasında şöyle yazıyordu: "Bugün doğa bizim yalnızca bilinçdışı doğamız değil, bilinçli uygarlığın aksine bilinçsiz varoluşumuzdur da." (GS cilt 20.2, s. 729 vd.) Adorno erken yazılarında birinci ve ikinci doğayı uzlaştıran bir doğa kavramı tasarlamıştı: "Aslında ikinci doğa, birinci doğadır." (GS cilt 1, s. 365). Birinci ve ikinci doğa felsefi doğa kavramında billurlaşan diyalektik bir ilişki içindedirler: "Felsefi doğaya tarih gözüyle bakılmalıdır, doğa olarak tarih." (GS cilt 6, s. 479). Horkheimer ve Adorno bu tarihin yazılış yasasını 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde şöyle tarif ediyorlar: "Doğaya sınırsızca hükmetmek, evreni sonsuz bir av alanına dönüştürmek binyılların düşüydü." (GS cilt 3, s. 285) insanın doğa ve kendisi üzerindeki tahakkümü, doğadan yabancılaşma sürecinde ödünlenir ve bastırılır. Bugün "doğal" olarak kabul edilen, aslında güçlükle yeniden yetiştirilmiş doğadır; uygarlığın koşulları doğal düzen olarak, meta ilişkisine tabi olan mübadele ve fetiş karakteri de doğa yasası olarak görünürler. "insanlar birbirlerine ve doğaya öyle radikal bir biçimde yabancılaşmışlardır ki, artık sadece doğaya neden ihtiyaçları olduğunu ve kendilerine neyi reva gördüklerini bilmektedirler." (GS cilt 3, s. 291)

Doğanın güzelliği de bir ideolojinin parçası haline gelmiştir. Sanat bile doğanın hatırasını koruyamamaktadır. "Çiçek açan ağaç bile, çiçek açışının üzerine dehşetin gölgesi düşmeden algılandığı anda, yalan söyler." (GS cilt 4, s. 26) Adorno burada Bertolt Brecht'in 'Estetik Teori'de alıntıladığı bir şiirine gönderme yapıyor; "Öyle zamanlar ki

bunlar / Ağaçlar hakkındaki bir sohbet bile nerdeyse bir suç oluşturuyor / Çünkü bu sohbet bu kadar çok kötülük hakkında susmayı da içeriyor!" (Alıntılandığı yer, GS cilt 7, s. 66)

'Doktor Faustus'

Adornolar Amerika'daki sürgün yıllarında Kaliforniya'da yaşadılar; bir süre Mann ailesine komşu oldular. Adorno, Thomas Mann'a (1875 – 1955) sanatçı romanı 'Doktor Faustus'u (1947) yazarken, müzik teorisi konularında danışmanlık yaptı. Thomas Mann daha sonra, Adorno'nun bu büyük yapıt için taşıdığı önemi özellikle Adorno'nun 'Philosophie der neuen Musik'teki ['Yeni Müziğin Felsefesi'] notlarının etkisini, olduğundan küçük gösterdi; bunun nedeni muhtemelen "Thomas Mann'ın Los Angeles'te Adorno'nun kendisine sunduğu yazıları, çoğu zaman kelimesi kelimesine romanına almış olmasıydı." (Scweppenhäuser 2000, s. 165.)

Donald Duck

İnsani karakter özellikleriyle donatılmış çizgi roman kahramanı bir ördek; Carl Barcks tarafından tasarlandı, eğlenceli çizgi roman serüvenleriyle ve sonunda çizgi filmlerle ün kazandı. Donald Duck sinemaya ilk kez 1934 yılında Walt Disney'in 'The Orphan's Benefit' adlı kısa çizgi filminde aldığı bir yardımcı rolle adım attı. Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Donald Duck'ın adı iki kez geçer: "Başarı mitosu" tüketicilerin direniş göstermeden kapıldıkları ve "Betty Boop yerine Donald Duck'ı isteyen", başarım ilkesidir (GS cilt 3, s. 155). Ancak darkafalı Donald Duck başarısız kalır, rekabete yenilir: "Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar." (GS cilt 3, s. 160). Buna karşılık Walter Benjamin 'Teknik Olarak Kopyalanabildiği

Çağda Sanat Yapıtı' makalesinde* Disney'i ve özellikle Miki Maus'u savunmuştur: "Disney'in filmleri, bilinç dışının tedavi edici bir havaya uçurulmasına yol açarlar." (BGS cilt 1-2, s. 462) – Benjamin de, izleyicilerin bu filmlerde kendi yaşamlarını bulduklarını saptıyor, ancak buradan –Adorno ve Horkheimer'in aksine– insanlığın Miki Maus'u izleyerek kendini "uygarlıktan hayatta kalmaya" ve tamamen onun eline düşmemeye hazırladığı sonucuna varıyor. (BGS cilt VI, s. 144).

Düşüş

Adorno felsefeci Nietzsche'nin de bir süre yaşamış olduğu Sils-Maria köyünde zaman zaman tatil yapardı. Otelin çatısından "akşamları Sputnik'i gözlemlerdik. Yörüngesinde yalpalamıyor olsaydı, herhangi bir yıldızdan, Venüs'ten bile farkı yoktu. Bunun insanlığın zaferiyle bir ilgisi var. İnsanlığın kozmosa hükmettiği şey, gerçekleştirdiği düş, düşteki gibi yalpalıyor, mecalsiz, sanki düşmek istermiş gibi." (GS cilt 10.1, s. 326).

Çatısından uygarlığın yenilgisinin bir gökyüzü oyunu gibi gözlemlendiği bu otelin, Büyük Uçurum Oteli olduğu düşünülebilir. İzlenecek olan "metafizik fikirlerin tarih felsefesel düşüşü"dür. (GS cilt 6, s. 365) Bu düşüşün gravitasyon yasası da parçalanmanın mantığıdır. Metafizik fikirler çok aşağıya düşerler ve eleştirel teori onların kurtuluşu için çaba gösterir: düşünseyen düşünmede. Negatif Diyalektiğin son cümlesi "Böyle bir düşünme, düşüş anında metafizikle dayanışma içindedir" (GS cilt 6, s. 400) şeklindedir. Bir meleğin düşüşü.

Ek: Sanatın da dayanışmaya ihtiyacı var, çünkü "otantik sanat yapıtlarının altına, düştükleri zaman onları koruyacak bir ağ gerilmiş değildir." (GS cilt 7, s. 415)

* Sözkonusu makalenin birinci versiyonunda, –ç.n.

Eğlence

Adorno'nun kültür endüstrisi hakkındaki incelemeleri, onun genel olarak eğlencenin her biçimine karşı olduğu izlenimini kolaylıkla doğurabilirler. Benjamin'in "Oyalanma [Zerstreung] Teorisi" de Adorno'yu ikna edememişti. "Sadece komünist toplumda çalışmanın, insanların artık oyalanmaya ihtiyaç duyacak kadar yorgun ve aptallaşmış olmayacakları şekilde örgütlenecek olması gibi basit bir nedenle bile... (AB, s. 172)

Yine de Adorno'nun 1968 tarihli, 'Orpheus in der Unterwelt' ['Orpheus Yeraltı Dünyasında'] makalesinde kitle kültürünü eleştirenler olağandışı bir eğlence savunusu buluyor: "Eğlence hakkına karşı çıkmak ve isteksiz bir halkı kültürle tıka basa doldurmak, bir başöğretmen nobranlığıdır. Yine de eğlence nesnel olarak, ona nail olanlara ve öznel olarak onu arzulayanlara haksızlık eder. İnsanlardan esirgenenlerin ikamesinden başka bir şey değildir [...] Eğlence dünyası, kendini cennet gibi gösteren yeraltı dünyasıdır." (GS cilt 19, s. 554)

Eğlenme İşletmesi, Eğlenme Metaları

Zaman zaman kültür endüstrisinden ve ürünlerinden biraz küçümsemeyle, "Eğlenme sektörü" ve "eğlenme metaları" diye söz edilir. (GS cilt 3, s. 158 vd.) 'Eğlenme'de de sinik bir yön vardır: alay ederek gülen eğlenceye, başkalarının başına gelen kötülüğe garezle sevinmeye işaret edilir. "Eğlenmiş olmak, hemfikir olmaktır. [...] Eğlenmek her zaman: bir şey düşünmemek, gösterildiği yerde bile acıyı unutmak demektir. [...] Eğlenmenin vaat ettiği özgürleşme, olumsuzlama olarak düşünmeden özgürleşmektir. "Halk ne istiyor!" retorik sorusunun utanmazlığı, öznelliklerini unutturmanın kendi özgül görevini oluşturduğu bu insanlara düşünen özneler olarak başvurmasında yatar." (GS cilt 3, s. 167)

Eisler, Hanns (1898 – 1962)

Komünist ve besteci, Schönberg'in öğrencisi, serbest atonallik ve oniki ton müziği ilkelerini, kendi politik angajmanıyla birleştirmeye çalıştı. Adorno, Eisler ile yirmili yılların ortasında, Viyana'da Alban Berg'in yanında tanıştı; Eisler'in besteleri hakkında birkaç eleştiri yazdı. Eisler 1937 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne iltica etti. Burada Adorno ile birlikte 'Komposition für den Film' [Film Müziği Besteciliği] kitabını yazdı; Adorno "Kongre'nin Amerikan Karşıtı Faaliyetleri Araştırma Komisyonu"yla ihtilafa düşmemek için bu kitabın eleştirel içeriğiyle arasına mesafe koydu. Komünist olduğunu açıkça söyleyen Eisler (ve özellikle siyasal olarak faal olan kardeşi) ve Brecht, Chaplin ve başka sanatçılar bu komisyona hesap vermek zorunda kalmışlardı. Adorno'nun Eisler ile özel ilişkisi de daha ziyade ihtilaflı bir ilişkiydi. "Buna karşılık Eisler ile Londra'da sokakta karşılaştım, kendisi öyle küstahça bir dikkafalılıkla davrandı ki, gerçi bir 'davranış tarzı' olan ama bir 'davranış' olmayan bir düşüncenin semtine doğru herhangi bir adım atma isteğim yok oldu" diye yazıyordu Adorno 1934 yılında Benjamin'e (AB Briefwechsel, s. 76) – 1948 yılında Eisler Berlin'e gitti. Yakın dostu olan Brecht'le yaptığı işbirliği sayesinde (örneğin 'Die Maßnahme' [Önlem]) ama özellikle de DAC'nin ulusal marşının bestecisi olarak (Güfte: Johannes R. Becher) ün kazandı. Altmışlı yıllarda yapılmış efsanevi bir televizyon kaydında, Adorno bu ulusal marşı analiz ediyor ve benzer tınıdaki popüler şarkı 'Goodby Johnny' ile kıyaslamak için mırıldanıyor. (Bkz. Islık Çalmak; Cıvıldamak)! 1950 ve 1958 yıllarında DAC tarafından Eisler'e ulusal ödül verildi. Teorik çalışmaları arasında müziksel malzemenin diyalektiği üzerine araştırmalar, örneğin 'Müzikte Aptallık Üzerine' başlıklı konferans dizisi bulunuyor; bu konferans dizisinde Adorno'nun müzik eleştirisiyle örtüşen bazı görüş açıları yer almaktadır (Bkz. Aptallık).

Eleştirel Teori

Adorno'ya göre, eleştirmen "oyuna katılamaz. Olduğundan farklı olmayı istemek anlamında eleştirel olmayan, eleştirmen olmaya elverişli değildir." (GS cilt 19, s. 588)

1937 yılında Max Horkheimer Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yayın organı 'Zeitschrift für Sozialforschung'da temel bir makale olan 'Geleneksel ve Eleştirel Kuram'ı yayımladı, daha aynı yıl, Herbert Marcuse ile birlikte kaleme aldığı 'Felsefe ve Eleştirel Teori' adlı makalede düşüncelerini bütünledi.

Eleştirel teorinin çıkış noktaları Kant'ın bilgi eleştirisi, Hegel'in mantığı, Marx'ın siyasal iktisat eleştirisi ve nihayetinde Freud'un psikanalizidir. Eleştirel teoriyi, bir okulla ya da bir programla sınırlandırılamayacak, daha üst bir kavram olarak anlamak gerekir. "Bir bütün olarak Eleştirel Teori için genel kıstaslar yoktur [...] Onayına güvenilebilecek bir toplumsal sınıf da yoktur." (Horkheimer 1937, s. 291) Marx'a göre Eleştirel Teori tarihsel, materyalist ve diyalektik bir teoridir. Burada diyalektik, araştırma konularında ve yöntemlerinde olduğu kadar, teori kurmanın kendisinde de hedeflenmesi gereken genel bir çelişki ilişkisi olarak anlaşılmaktadır. Diyalektik bir teori olarak eleştirel teori daima araştırmacının, araştırma siparişinin ve ilgilerinin düşünsenmesi anlamına da gelir. Bu bakımdan eleştirel teori özeleştireldir: kendini araştırmanın yanlış bir nesnelliğine, dolayımsızlığına ve değerlerden bağımsızlığına geri çekmez; nesnelliğe, "hakikate" yalnızca dolayımlı olarak, bilgi nesnesine yönelik bilinçli bir ilgiyle sahip olunacağını düşünser. Bu da "mekanizmayı gizliden gizliye birarada tutanın adını koymak" (PS, s. 81) demektir.

Eleştirel teori bir tutum anlamında Praxis'tir. "Şimdi, toplumun kendisini nesne edinen bir insani tutum vardır [...] Bu tutum bundan böyle 'eleştirel' olarak tanımlanacaktır [...] Bu tutum, diyalektik bir toplum teorisinin başlıca özelliklerinden birisine işaret eder." (Horkheimer 1937, s. 261) Adorno'nun "Teori kaçınılmaz olarak

eleştireldir" (PS, s. 82) cümlesini böyle anlamak gerekir.

Adorno, Pozitivizm tartışması diye bilinen tartışma çerçevesinde eleştirel bir teorinin ana hatlarını bir kez daha ortaya koymuştur: Eleştirel teori esas olarak bir kriz teorisidir: "Eleştiri ['Kritik'] birbirleriyle yalnızca etimolojik anlamda ilişkili değillerdir. Eleştiri kriz içeren durumlarda kristalleşir: mevcut olanın olumsuzlanması olarak." (Schweppenhäuser 2000, s. 19). Bu belirli olumsuzlama anlamında eleştirel teori, pozitif bir karşı tasarım sunmayan, negatif bir toplum teorisidir. Ayrıca eleştirel teori toplumsal bir bütünselliği çıkış noktası alır. – Eleştirel teori ve momentleri, nesneden koparılmış, ondan bağımsız yöntemler değildir: "Nesnesinin yapısına sokulmak isteyen ve onu kendi içinde heyecan verici bir nesne olarak gören, bu nesneden bağımsız bir yöntem kullanamaz" (PS, s. 59). Bu anlamda Adorno'nun kavrayışını içkin eleştiri olarak anlamak gerekir.

Ek: Adorno'da eleştirel teori, estetik teoriyle uyumludur. Bir yandan teorinin kendisi, bilimin "duyusal olmayan" araçsal biçimlerine, formüllerle ve istatistiklerle düşünmeye karşı kendini korumak için estetiktir; ayrıca bir eleştirel teori kavramı özellikle modern güncel sanat bağlamında estetik olanı da nesne olarak içerir. Elbette, sanat eleştirisi de kültür eleştirisi de ancak toplumun eleştirel teorisi olarak yapılabilir; eleştirel estetik eleştirel felsefeyi gerektirir.

Aşkın eleştiriden içkin eleştiriye doğru hareket, sanatların estetik kuvvet sahası için de geçerlidir: Sanat yapıtları da, kendiliklerinden eleştiriye gerek duyarlar. Aynı zamanda "Eleştiri, eleştirdiği yapıtlardan önde olmalıdır, adeta eleştirebileceği yapıtları icat etmelidir." (GS cilt 19, s. 587, aynı yerde, s. 577) Böyle bir eleştiri bilgi sunmaz, bunun yerine, örneğin "özgün müziksel deneyimi anlatmayı, yalnızca uygun olmakla kalmayıp, bizzat konuya denk gelen sözcüklere dökmeyi bilmelidir." (GS cilt 19, s. 583).

Eksantrik Palyaçolar

Yirminci yüzyılın yetmişli yıllarında özellikle Almanya'da komik olarak görülen şuydu: Haham kıyafeti giymiş bir adam, mavi bez kuklalarla düet yaparak, Hollanda aksanıyla şarkı söylüyordu. Eğlence kültürü, kültürün yarım yüzyıldan az bir zaman önce doruk noktasına ulaştığı tarihsel suçu hiç ciddiye almadığı gibi, ırkçı ve antisemitik klişelerin şaka biçiminde restorasyonuna izin veriyordu. Zulme uğrayanlar kültür endüstrisi tarafından espri figürleri haline getirilerek bir kez daha sahneye çıkartılıyorlardı; kurbanların, kurban olmaktan çıkmaları için gülünç hale sokulmaları gerekiyordu. Şakası yapılanların arasında favori olanlar yabancılar ve Yahudiler gibi bir zamanlar dışlanmış olanlardı: Roberto Blanco, Hans Rosenthal ve Bill Ramsey bunun örnekleriydi. Adorno, kültür endüstrisinin klişelerini cisimleştiren bu gibi starlara "eksantrik palyaçolar" diyordu. Bunlar kültür endüstrisinde Ben olarak propagandası yapılan şeyin birer karikatürüydüler; "Eksantrik palyaçolar" bireyin çarpıtılmış görüntüleridir ve bireyselliğin başarısızlıklarına birer tepki oluştururlar. Bunlar, otoriter kişiliğin karşı-örnekleri ve aynı zamanda da onun maskaralıklarıdır. – "Hitler de konuşurken bir palyaço gibi jestler yapabilir" (GS cilt 3, s. 209).

Adorno "caz öznesi"nde "sıcak-Ben" ve "Ben-Imago"da yine eksantrik ve palyaçomsu bir yön görür; caz müziği bile "daima caz öznesinin, kolektif, ana ritmi temsil eden talepler karşısında başarısız kaldığı, tökezlediği 'dışına düştüğü' simgesel bir icradır." (PS, s. 59). Genel olarak "caz ideası [...] eksantrik palyaço ideasıyla çok yakından akrabadır." (GS cilt 18, s. 71). Palyaçomsu olan, öncü sanatta da bulunur (Bkz. GS cilt 7, s. 180 vd.); örneğin Beckett 'Oyun Sonu'nda "Palyaço olarak kişilik"in eleştirisini (GS cilt 10.2, s. 642) somutlaştırmaktadır.

Pop kültürü de çalışanlarını eksantrik palyaçolara dönüştürüyordur; bunlar komedi yıldızları olarak, izleyici kitlesinin yükümlü olduğu

normallikle alay ederler. Mizah, kendi konformizmine gülmek, kendi zayıflığını ortaya sermek ve böylece sonunda kendini aptal yerine koydurmayan bir nonkonformistin özdüşünsemesini görmektir.

Endişe/Korku

Ressam Edward Munch'ün "Çığlık" (1893) ya da "Endişe Duygusu" (1894) gibi resimleri, Frederik Jameson'un belirttiği gibi: "Modern'in büyük temalarını, yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve izolasyonu, 'endişe çağı' olarak tanımlanan her şeyin amblemi olarak programatik bir biçimde" kanonlaştırırlar (Jameson 1986, s. 56). Endişe yirminci yüzyılın imzasıdır ve Adorno'nun eleştirel teorisinde merkezi bir kavramdır: estetik, toplum analiz, psikoloji ve kültür eleştirisi temaları eşit ölçüde bu kavramın etrafında yoğunlaşırlar. Bu yüzden, yalnızca "müziğin kadim sözü" olan "endişesiz yaşamak" (GS cilt 13, s. 145) Adorno'nun özgürleşmiş bir toplum ütopyasının çekirdeğini oluşturur. Adorno, Benjamin'e yazdığı (ayrıca Heidegger'i de hedefleyen bir mektupta) "Devrimin amacı endişenin ortadan kaldırılmasıdır. Bu yüzden devrimden endişe duymamız gerekmez ve bu yüzden de endişemizi ontolojikleştirmemiz gerekmez" der. (AB s. 173, vd.) Kierkegaard sayesinde 'Endişe' yeni felsefenin kritik kavramı haline gelmiştir. Örneğin Günther Anders sürekli savaşla ve atom savaşıyla tehdit edilme karşısında "Endişe duymaktan korkma" diyor.

Kültür Endüstrisi insanların endişelerine sesleniyor ve aynı zamanda onları küçümsüyor. Katılmak istemeyenleri korkaklar ya da ürkek tavşanlar olarak adlandırıyor ve bu duyguları bir simgeye dönüştürüyor. Esas olarak ekstrem sporlar denilen sporları yapanlar için giysiler üreten bir moda firması, marka olarak kendine "No fear" sloganını seçmiş.

Blumfeld grubunun şarkıcısı Jochen Distelmeyer de 'Endişe/Kor-

ku' vasiyetini yazdığında Adorno'dan esinlenmiş olabilir: "Korkuyorum yarından, korkuyorum bugünden, korkuyorum dünden. Korkuyorum kendimden, korkuyorum yalnız olmaktan, korkuyorum başka insanlardan, dostlarımdan ve seninle birlikte olmaktan [...] Korkuyorum Almanya'dan, korkuyorum Avrupa'dan, ABD'den ve NATO'dan ve onların çıkarlarından. Korkuyorum zenginlerden, korkuyorum yoksullardan, tarihten ve tarihi unutmaktan. [...] Korkuyorum şairlerden, korkuyorum düşünürlerden, korkuyorum aptallardan, reklamcılardan ve bankacılardan. Korkuyorum yalanlardan, korkuyorum hakikatten, korkuyorum dilimin tutulmasından ve her şeye burnumu sokmaktan [...]" ('Testament der Angst', Blumfeld, 'Testament der Angst' içinde, 2001)

Ernsttal

Amorbach'ta bulunuyor. Adorno'nun bıyık altından gülerek anlattığına göre, Ernstal'da, elbette biraz erkek fantazisiyle de süslenmiş şu olay yaşanmıştı: "Saygın kişi, demiryolu müdürü Stapf'ın hanımı" bir gün "kıpkırmızı elbisesiyle" sokağa çıkınca kendini "Ernstal'in evcilleştirilmiş yaban domuzunun" sırtında bulmuştu. Yaban domuzu "bas bas bağıran hanımla" birlikte koşturup duruyordu. "Bir kılavuz imgem olsaydı, bu hayvan olurdu." (GS cilt 10.1, s. 308). Eleştirel teorinin bir kılavuz imgesi bulunmuyor. Max Horkheimer, arkadaşı Adorno'ya zaman zaman Su aygırı diyor (Bkz. Kız; Doğa; Cinsellik).

Evrensel Tarih

Adorno'nun tarih felsefesi hakkındaki düşüncelerinin özü: "Hiçbir evrensel tarih yabanıllıktan insaniliğe doğru değil, ama pekala sapandan mega bombaya doğru ilerler." (GS cilt 6, s. 314.) Tarih için

zorunlu ve içkin bir ilerleme ilkesi yoktur; tarihsel güçler tam tersine 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne eğilim gösterirler. Bu negatif evrensel tarih konseptinde parçalanmanın mantığı kristalize olur. Benjamin 'Pasajlar Yapıtı'nda şunları not ediyor: "Gerçek evrensel tarih kavramı, mesihgil bir kavramdır. Bugünkü anlamıyla evrensel tarih, karanlık adamların işidir." (BGB cilt V.1, s. 608)

Eylemcilik

"Eylemciliğin esas olarak ümitsizliğe dayandırılabileceğini düşünüyorum, çünkü insanlar toplumu değiştirmek için gerçekte ne kadar az güce sahip olduklarını hissediyorlar." (GS cilt 20.1, s. 405) – Her zaman sızlanıp durmamalı, kolları sıvayıp işe koyulmalı. Adorno'ya göre bu eylemcilikte düşünceden, eleştirel düşünsemeden büyük ölçüde vazgeçen toplumsal pratik dile gelmektedir. Eylemciliğin fetişi doğrudanlıktır. Güçsüz olan birey eylemcilikte yine de toplumsal önemini, değerini göstermeye çalışır: Zenginlik balolarının, ev işinin "do it yourself"i [kendin yap] ile ve resimli mecmuaların okur sayfasında kendi pratik çözümlerini ve ipuçlarını anlatan açıkgöz ev kadını ile olduğu kadar, sokaktaki eylemcilerle ve ayak takımı sürüsü ile de ortak yanı budur. Böyle bir eylemcilik sözde-aktifliktir. "Sözde-aktiflik genel olarak tepeden tırnağa dolayımlanmış ve katılaşmış bir toplumun ortasında, kendine dolaysızlık köşeleri kurtarma denemesidir." (GS cilt 10.2, s. 796)

Eylemcilik otoriter kişiliğin pratiğidir. Bu kişiler eskiden "herkese kendi payı" sloganını kullanıyordu; liberal çağdaki sloganlar ise "herkes kendi mutluluğunu kendisi yaratır" şeklindedir. New Economy denilen ekonomide eylemcilik Self-Management düşüncesine tamamen girmiştir: Herkes kendi kendisinin girişimcisidir ve sözde-aktifliğin yaratıcılık olarak ilan edildiği iş ilişkilerinde bunu kanıtlar: Bu anlamla eylemcilik körleştirme bağlamına kayıtsız şartsız katılmaktır, uyum sağlamışların, genel konformizmin diktatör-

lüğüdür. Eleştirel teori buna karşı çıkar ve bu yüzden hıncı üzerinde çeker: "Hemen eylem talimatının eşlik etmediği düşüncelere karşı baskıcı hoşgörüsüzlük, korkuda temellenir." (GS cilt 10.2, s. 795 vd.)

F Cetveli

'Studien zum Autoritären Charakter'de ['Otoriter Kişilik İncelemeleri'], "Otoriter Kişiliği" betimlemeye yarayacak cetveller geliştirilmiştir: "Karakter yapısındaki antidemokratik yönlerin ölçülmesi" için empirik veriler (Studien, s. 37) mülakatlarla sağlanmıştır. A-S (Antisemitizm) cetveliyle ve E (Etnosentrizm) cetveliyle toplumsal azınlıklara yönelik önyargılar ölçülürken, F Cetveliyle "bireydeki prefaşist eğilimler" açığa çıkartılacaktı (Studie, s. 39) Faşizm (F) cetvelinin konstrüksiyonu, deneklerin onayladıklarını ya da reddettiklerini bildirmeleri gereken yetmiş sekiz önerme aracılığıyla gerçekleşiyordu. Örneğin:

"Bir çok kişi alay etse de, astrolojinin birçok şeyi açıklayabileceği hâlâ gösterilebilir."

"Avrupa'daki zorbalıklar hakkındaki haberler, propaganda amacıyla çok fazla abartılmıştır."

"Eşcinsellik özellikle sefih bir suç türüdür ve acımasızca cezalandırılması gerekir."

"Her zaman savaşlar ve çatışmalar olacak, insanlar böyledir bir kere."

"Yakından bakılırsa, yaptığı her şeyde kendi avantajını da gözetmesi, insanın doğasında vardır." (Studie, s. 40 vd.)

Bugün kanaat araştırmaları daha fazla alanda işlem yapıyor: Bir yanda devlet, partiler, ırkçılık, ekonomi vb. hakkında politik anketler var, diğer yanda toplumsal davranış tarzlarına ilişkin araştırmalar var ("Amerikan bilimadamları erkeklerin yüzde 56'sının başka bir

kadın istediğini ortaya koydular", "Almanların yüzde 78'i hayatlarından memnundurlar") son olarak da, resimli dergilerde yayınlanan psikolojik testler var ("İyi bir sevgili misiniz?" "Hangi moda size uygun?"). Otoriter kişilik hakkındaki bu araştırmalar, bu alanları birleştirmeye çalışırlar. Tam da bu nedenle bu araştırmalar, kırklı yılların sonlarına ve Amerikan toplumuna ait oldukları halde güncelliklerini yitirmemişlerdir. Sosyalbilimci Wolfgang Pohrt 'Otoriteye Bağlı Karakter, Federal Alman Cumhuriyeti 1990' çalışma başlığı altında, empirik bir sosyolojik çalışmada "Almanların yeni bir faşizme yatkınlığını" otoriter kişilik araştırmalarından yola çıkarak araştırdı. 'konkret' dergisinde (1990 yılı) yayımlanan çalışmanın girişinde Pohrt 'Kitle bilincinin unsurları' hakkında (BRD 1990), özellikle de doksanlı yılların başındaki neofaşist terör açısından şunları yazıyor: "Böylece bu çalışma sadece herkesin söylediğini ciddiye alma, herkesin düşündüğünü sonuna kadar düşünme, yolun yarısında yolda durmama ve hiçbir şeyi dışlamama denemesidir, çünkü olanaksız olduğu kabul edilen, bugün gündemdedir." (Pohrt, s. 39)

Felaket

Almancada 'felaket' anlamında kullanılan 'Katastrophe' sözcüğü, eski Yunanca'dan geliyor: çöküşe, faciaya giden belirleyici yön değişimini ifade ediyor. Yirminci yüzyıl felaket çağı olarak tanımlanmıştır, çünkü uygarlık ideali, kendisinin tam tersine, barbarlığa dönüşmüştür. Eleştirel teoriye göre parçalanmanın mantığı felakette doruk noktasına ulaşır. Adorno daha 1932 yılında "Geçmişte yaşanmış olan daima felaketle birlikte yok edilmiş gibi gösterir kendini" diye yazıyordu. Benjamin bu cümleyi 'Pasajlar Yapıtı'na aldı (Bkz. AB, s. 125 vd.) Yirminci yüzyılın felaketi antisemitizmle ve Yahudilerin Auschwitz'de yok edilmesiyle sonuçlandı. "Bu savaştan sonra yaşamın normal' olarak devam edebileceği, ya da kültürün 'yeniden inşa edilebileceği' dü-

şüncesi – sanki tek başına kültürün yeniden inşası bile onun olumsuzlanması değilmiş gibi– budalacadır. Milyonlarca Yahudi öldürüldü, bu felaketin ta kendisi değil de bir ara oyunu mudur? Kültür daha neyi bekliyor?" (GS cilt 4, s. 63 vd.) Adorno'nun 'Minima Moralia'daki bu cümlelerinde 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin negatif tarih felsefesinden türeyen bir felaket kavramı kullanılıyor. Adorno 'Negatif Diyalektik'te kısa ve özlü bir şekilde "Dünya cehennemden daha kötüdür ve daha iyidir" diyor. (GS cilt 6, s. 395)

Cehennem imgesi ve felaket imgesi Walter Benjamin'den geliyor. Benjamin 'Baudelaire' kitabında "İlerleme kavramını, felaket düşüncesinde temellendirmek gerekir. 'Böyle devam' ediyor oluşu felakettir. Felaket her defasında bizi bekleyen değil, her defasında verili olandır. Strindberg'in düşüncesi: Cehennem bizi bekleyen yaşam değil – aksine *buradaki bu yaşamdır*." (BGS cilt 1.2, s. 683; ayrıca Bkz. BGS cilt V.I, s. 592) – 'Estetik Teori'de Adorno "Yalnızca ortaya çıkmayışına dayanan bir felaket" imgesi tasarlıyor (GS cilt 7, s. 231). Modern sanat bu imgeyi reel felakete tepki olarak benimsedi ve ümitsizliğin ortasında, kurtuluş olanağı olarak şekillendirdi. Adorno bu bağlamda örneğin Samuell Beckett'in 'Oyun Sonu' oyununa atıfta bulundu.

Felsefe

"Düşünceler gökten zembille inmezler, birdenbire ortaya çıksalar bile, uzun süren yeraltı işlemlerinde kristalize olurlar." (PS, s. 97)

Adorno'nun felsefesi Hegelci sistemle bağlantılıdır ama bir antisistem olarak. Bu felsefe bir yandan eleştirel teori olarak her türlü programsallıktan kaçınır ve diğer yandan bir fragman olarak kalır. Felsefe eskiden prima philosophia olarak var olanla, bengi olanla ve ölümsüz olanla, dünyanın birliğinin nedenleri ve ilkeleriyle ilgilenirdi; şimdi en geç yirminci yüzyıldaki felaket deneyimi ile birlikte, negatif bir metafizik tarafından belirlenen bir felsefe öne sü-

rülmektedir: Dünyanın kendinde bir anlamı yoktur; dünyanın temelinde yatan pozitif bir mantık yoktur; böylelikle felsefenin dolaysızca ilişkilenebileceği bir şey yoktur: "İlk felsefenin değil, son felsefenin sırası şimdi." (GS cilt 5, s. 47). Felsefe "zamanını düşüncelerde kavrar" ise (Hegel 1970, cilt 7, s. 26) o zaman Hegel'in 'Tinin Fenomenolojisi'nde öne sürdüğü "bilgelik sevgisi" bilimde aşılmalıdır. Marx bu aşma adımını, diyalektiğinde tutarlı bir biçimde materyalist olarak düşünmüştür: felsefenin tarihte kılgısal aşılması olarak: Felsefe gerçekleştirilmeden aşılamaz. Ancak felsefenin gerçekleştirilmesi gerçekleşmemiş, gerçek hümanizm barbarlığa dönüşmüştür. Adorno 'Negatif Diyalektik' kitabına "Bir zamanlar aşılmış görünen felsefe, gerçekleştirilme anı kaçırıldığı için hayatta kalıyor" (GS cilt 6, s. 15) sözleriyle başlar.

Bununla birlikte felsefe son bir koruma alanı da değildir; onun yeri fildişi kule değildir, kendisi de parçalanmanın mantığıyla belirlenir. "Felsefenin özgürlüğü, özgürsüzlüğünün sesinin yükseltmesine yardımcı olma yeteneğinden başka bir şey değildir." (GS cilt 6, s. 29) Dolayısıyla "son felsefe'nin tekrar tekrar kendi olanaksızlığına işaret eden negatif bir felsefe olması gerekir. kavram felsefenin aracı ise, ne var ki dil örselenmişse, imha etmenin vahşeti zaten dil yoluyla kavranamıyorsa – o zaman Auschwitz'den sonra hälä nasıl felsefe yapılabilir? Marx, Feuerbach üzerine yazdığı ünlü onbirinci tezde, dünyayı sadece yorumlamakla kalmayıp, onu değiştirme talebini ortaya koymuştur. Peki, örselenmiş dil yorumlamaya bile elverişli değilken, değişiklikler nasıl gerçekleşir? Adorno bu sorunu daha otuzlu yılların başında 'Felsefenin Güncelliği' makalesinde ele alır: "Marx filozofları, dünyaya sadece farklı yorumlar getirmekle eleştirip, onlara dünyayı yorumlamanın değil, değiştirmenin söz konusu olduğu itirazını yöneltiyorsa, bu cümle yalnızca siyasal pratikle değil, felsefi teoriyle de meşrulaştırılmıştır" (GS cilt 1, s. 338).

Eleştirel teori için "Somut felsefe" düşünme pratiği anlamına gelir: Bu pratik teoride, örneğin daha Hegel'de kavram üzerindeki öz-

deyişsel çalışmada somutlaşır. Günümüzde böyle bir çalışma kavramı ancak çözülüşü içinde koruyabilir: "Dünyanın yorumlandığı çağ geçtiyse ve artık onu değiştirmek sözkonusuysa, felsefe vedalaşır ve vedalaşma sırasında kavramlar duraklayıp imgelere dönüşürler." (GS cilt 5, s. 47) Böyle kavram imgelerinde felsefe sanata yakınlaşır. Bu anlamda, Adorno'nun felsefeden kastettiği, oniki ton müziğine atfen "atonal felsefe" (Jay 1994, s. 56 vd.) olarak tanımlanabilir.

Eleştirel felsefe düşüncenin özgürlüğünü ve spontaneliğini –teorinin her türlü araçsallaştırılmasına ya da pozitif bir biçimde indirgenişine karşı (Bkz. Pozitivizm Tartışması; Wittgenstein) sahicilik ontolojisine ve dolaysızlığa karşı (Bkz. "Yanlış Durumun Ontolojisi"; Heidegger)– korumaya çalışan felsefi bir tavırdır. Adorno daha otuzlu yılların başında "bizzat felsefenin tasfiye edilmesi sorunuyla karşı karşıya" (GS cilt 1, s. 331) olduğunu gördü. Günümüzde ise –buna Fredric Jameson dikkat çekmiştir– eleştirel felsefenin postmodernlik ve sistem teorisinin katı varyasyonları tarafından tasfiye edilmesi tehlikesi vardır; çünkü bu türden teorik akımlar radikal bir tavırla sık sık eleştirel teorinin asıl mirasçıları olduklarını öne sürdükleri halde, bu arada eleştirel teoriyi –tarihsel açıdan bakıldığında– kendisi de gerçekten bir ölçüde radikalleşmiş nesne üzerinde uygulamamaktadır.

Eleştirel teori resmi felsefe uğraşına ters düşer, ama bu felsefe için karakteristik olan bir eylemciliğe kapılmaz. Tam da değiştirici bir pratik sorunluluğu felsefeyi teoriye, nihayet onun içkin eleştirisine götürür. Bu bakımdan "felsefenin görevi [...] Wittgenstein'ın ünlü: 'Hakkında konuşulamayan hakkında susmalı' sözünde postule edilenin tam tersidir (PT cilt 2, s. 183) (Bkz. Fildişi Kule; Teori ve Pratik; Son Olarak)

Ek: "Her sanat yapıtı tamamen deneyimlenebilmek için düşünceyi ve böylelikle frenlenemeyen düşünceden başka bir şey olmayan felsefeyi gerektirir." (GS cilt 7, s. 391) Pop kültürünün sanatının da felsefeyi gerektirip gerektirmediği –ve bunun tersi– de sınanmalı-

dır. Her halükârda, eleştirel teori için keşfedilmesi gereken bazı şeyler vardır: Örneğin Tocotronic grubu bir şarkısında "Susmam gerekse de konuşmalıyım" diyor.

Fetiş Karakteri

Karl Marx'ın kurduğu eleştirel toplum teorisi, materyalist bir teori olarak insanın toplumsal varlığının, onun bilincini belirlediğinden yola çıkardı. Bununla birlikte varlık bilince sadece basitçe yansımaz, çarpıtılmış olarak ve dolayısıyla yanlış bilinç biçiminde ideoloji olarak yansır. Freud'un psikanalizi söz konusu varlık ve bilinç dinamiğinde bilinçdışının işlevine dikkati çekmiştir.

Marx'ın teorisine göre toplumsal varlık büyük ölçüde ekonomik üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Mevcut toplumun bekası için belirleyici olan bir çarpıtma, ekonomik ilişkilerinin, meta üretiminin ve müdahale ekonomisinin doğadan kaynaklanıyormuş ya da doğalmış gibi görünmeleridir: genel bilinç ürünlerin, emek gücünün hatta insanların bir değerinin olduğunu; ürünlerin, emek gücünün ve insanların bu değere göre mübadele edilebileceklerini benimser.

Ayrıca bu genel mübadele ilişkileri –eşdeğerler üzerinde kuruldukları için– adil göründüklerinden, emek, mübadele değeri ve para ticareti üzerinde kurulmuş bir toplum büyük bir gayretle ayakta tutulmaya çalışılır. Bunun böyle olmasının sırrı bizzat metada yatar (yasalarda, özgür sözleşmelerde ya da daha üst bir gücün aldatmacasında değil): Şeylerin değeri onlara doğa tarafından verilmiş bir özellik gibi görünür. Marx bunu "metanın fetiş karakteri" olarak, "emek sürecinin, meta biçimini aldığı anda gizemli karakteri" (MEW cilt 23, s. 86) olarak tanımlar.

Adorno metanın fetiş karakteri teorisini eğlenme metaları üzerine, özellikle de müziğe uyguladı. Kültür endüstrisi'nde her türlü kültür metalaşır. Ancak burada asıl mesele ticaret, örneğin Beatles'in ikinci

ve üçüncü el pazarlanışlarının –çok pahalıya– sunulması değil, daha ziyade onların meta olarak karakterinin, mübadele değerlerinin onların müziğinde, onların pop kültürü olarak genel görünüşlerinde nasıl dile geldiği sorusudur. Kapitalizmin şeyleşmesi dinlenebilir mi? Yoksa bizim oniki ton müziğinden değil de özellikle Beatles'dan hoşlanıyor oluşumuz gerçeği, Adorno'nun dinlemenin gerilemesi tanısını koyduğu, fetiş karakterinin bir ifadesi midir?

Otuzlu yıllarda fetiş karakterinin müzikte tam olarak nasıl dile geldiği sorusu üzerine Adorno, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ve Hans Mayer arasında bir tartışma yaşandı (Mahnkopf ve Klein 1998, s. 369 vd.) Bu problem, tam da metanın fetiş karakterinin, görünüşte metaya doğa tarafından verilmiş bir özellik olarak sunulması bu karakterin bir parçası olduğu için, çözülemez bir problemdir. Bu özelliğin bazı ses dizilerinde duyulabildiğini ve bazılarında ise duyulmadığını söylemek saçma olur. Yine de bu özellik malzemenin içinde gizlidir. Adorno'ya göre bu özellik müzik ve dinleyici kitlesi arasındaki ilişkide, yani insanların toplumsal ve müziksel davranışlarında ortaya çıkar; bu ilişki müziksel biçimde şekillenir. "'Değerlerin tüketiliyor oluşu ve tüketicilerin bilinçlerinin henüz onların özgül niteliklerine ulaşmadan önce duyguları üzerine çekiyor oluşları, onların meta karakterinin geç bir ifadesidir." (GS cilt 14, s. 24). Örneğin Beethoven'in 'Ayışığı Sonatı' reklamlarda boy gösterdiğinde buna, bu bestenin ve bu bestede sergilenen duyguların reklamı yapılan ürünün, Beethoven'le ve yaşadığı dönemle, ayrıca bizim duygularımızla bir ilişkisi kurulmadan, duygusal bir tepki verilir. Adorno bu konuda şöyle yazıyor: "Müziğin fetiş karakteri dinleyiciyi fetişlerle özdeşleştirerek kendini gizler. Şarkılara kurbanları üzerindeki gücünü veren bu özdeşleştirmedir. Unutma ve anımsama sırasıyla gerçekleşir. Nasıl ki her reklam dikkati çekmeyen bildik ögelerden ve dikkati çeken bilinmeyen ögelerden oluşuyorsa, bir şarkı da bilindikliğinin yarı karanlığında güzelce unutulur, sonra bir anlığına bir spot ışığının üzerine vurması gibi, anımsanarak sancılı bir aşırı netlik kazanır." (GS cilt 14, s. 36)

Ek: Bizzat insanlar, özellikle de güzel kızlar fetişlere dönüşürler. "Metanın fetiş karakteri, ayrıca çok güzel olabilen tenin bronzluğunda insanları yakalar; insanlar fetişleşirler. Bir kızın bronz teni sayesinde erotik açıdan özellikle çekici olduğu düşüncesi, muhtemelen sadece bir rasyonalizasyondur. Bronzluk kendi başına bir amaç olmuş, bir cazibe aracını oluşturduğu flörtten daha önemlileşmiştir." (GS cilt 102, s. 649)

Fildişi Kule

Başlangıçta dinsel bir anlamı olan bu deyim sığınma yerinin (kule) ve temizliğin, güzelliğin (fildişi) bir metaforudur. Fildişi kulede kişi kendi dünyasında yaşar. Fildişi kule gerçeklikten uzak bir akademik dünyanın simgesi olmuştur. Öğrenci protestosunun Adorno'ya yönelttiği bir suçlama, teorinin içine yerleşmesi ve politik pratiği reddetmesiydi: bu fildişi kuleye çekilmek anlamına geliyordu. Böyle bir pratiğe eylemcilik olarak kuşkulu gözlerle bakan Adorno, 'Spiegel' dergisine verdiği bir mülakatta bu suçlamalara karşı "Fildişi kuleden korkmamak" gerektiğini söylemişti (Bkz. GS cilt 20.1, s. 402 vd.). Buna karşılık Günther Anders eleştirel filozofun görevini, fildişi kulede "gerektiğinde gecikmeden dışarıya koşup, dışarıda bir yerde işe el atabilmek" için "esas olarak açık kapıların ardında" felsefe yapmak olarak tanımladı. (Anders, 993, s. 5)

Film Müziği

"Yeni sinemanın, belli ki tüm ülkelerde müziğin kullanılması üzerine ilkesel olarak hiç düşünmemiş oluşu bir kabalıktır. Bu sorunun çözümüne Alexander Kluge ile birlikte biraz katkıda bulunabileceğimi umuyorum." (GS cilt 15, s. 145). Adorno Hanns Eisler ile birlikte kaleme aldığı "Komposition für den Film" ["Film Müziği

Besteciliği"] kitabında, açıklayıcı olmanın ötesinde filme bağımsız bir araç olarak müdahale edecek ya da daha ziyade müzik olarak film ile açıklanacak bir film müziğinin ölçütlerini taslak halinde vermişti. Alexander Kluge bu projeyi çok sayıda filminde ve televizyon yapımında, Adorno olmadan devam ettirdi.

Adorno ve Eisler şöyle yazıyorlardı: "Müziğin sinemada anlamlı bir biçimde kullanılması, gerçek bir işbirliğini gerektirir. (GS cilt 15, s. 133) Bestecinin film yapımına eşit haklara sahip olarak katılması gerekir. "Sinemada müziğin sadece yeniden üretim değil, üretim düzeyine de getirilmesi gerekir." (GS cilt 15, s. 33) Yani, "hangi malzemeyle çalışılırsa çalışılsın fark etmez, film müziğinin özgül olması, her durumda, sözcük anlamıyla ya da mecazi olarak depodan çıkartılmış değil, o duruma özgü özel koşullardan yaratılmış olması gerekir." (GS cilt 15, s. 135.)

Sinema endüstrisinde prodüksiyon tekniğine ilişkin ve ekonomik değişiklikler sonucunda Adorno ve Eisler'in taleplerinden birçoğu aşılmıştır. Film müziğinin bağımsızlığı ve ayrı olarak pazarlanabilirliği daha ziyade Blockbuster'ın reklam konseptine girer; ayrıca günümüzde autor sinemasında ve sanat filmlerinde yeni müzik alanından olduğu kadar, pop müzik alanından da önde gelen müzisyenlerle işbirliği yapılması yaygındır.

Adorno ve Eisler'in film müziğinin düşünsemeli bir kullanılışına yönelik taleplerinin yerine getirilişinin bir örneği olarak, Sebastian Schipper'in 'Absolute Giganten' ['Mutlak Devler'] (1999) filmi gösterilebilir: İki genç, bir gökdelenin asansöründe karşılaşırlar. Floyd: "Selam, Telsa!" – Telsa "Rüyamda çok yüksek bir balkondan düştüğümü gördüm. Bir apartmanın filan değil, villa gibi bir yerin balkonuydu bu. Üzerimde çok uzun siyah bir elbise vardı. Öyle uzun şalıyla barok bir elbise. Biliyor musun, olayı yaşamaktan çok seyrettim, ama yine de bendim o." – "Floyd: "Bazen ne düşünüyorum biliyor musun? Her zaman müzik de olmalı. Yaptığın her şeyde. Böyle gerçekten boktan bir durumda hiç olmazsa müzik olmalı. En gü-

zel yerinde ise plak takılmalı ve sürekli sadece o ânı dinlemelisin." Filmin başındaki bu sekans, filmin sonunda ustaca ve biraz da gizlice tekrarlanır: Filmin son sahnesi müzikle vurgulanır. Müzik filmin "en güzel yerinde" birdenbire, sanki 'plak takılmış gibi' tekrarlanıp durur.

Frankfurt am Main

Adorno çocukluğunu Frankfurt'ta geçirdi; Viyana'ya yaptığı kısa bir yolculuktan sonra felsefe çalışmalarına Frankfurt'ta devam etti. Adorno, Oxford ve Amerika'da yaşadığı sürgün yıllarından sonra memleketine döndü ve bilimsel araştırma amacıyla bir kez daha Amerika'ya gittikten sonra, nihai olarak bu şehre yerleşti. Frankfurt Üniversitesi'nden felsefe ve sosyoloji ordinaryüs profesörlüğü aldı ve 1950 yılında yeniden açılan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün müdür yardımcısı oldu. Adorno'nun Horkheimer'in ve Marcuse'un eleştirel teorisinin ve aynı zamanda Habermas'ın iletişim kuramının da özetlediği 'Frankfurt Okulu' deyiminin ortaya çıkışında da Adorno'nun Frankfurt'taki çalışmasının önemli bir payı olmuştur. "'Frankfurt Okulu' deyimi altmışlı yıllarda, dışarıdan yapıştırılmış bir yaftadır. [...] Bu deyimle ilkönce, toplumla çelişkiler içeren bir bütünsellik gören Hegel'i ve Marx'ı düşüncesinden kovmayıp kendini onların mirasçısı olarak kavrayan eleştirel bir sosyoloji kastediliyordu" (Wiggershaus 1986, s. 9) Bununla birlikte, Frankfurt Okulu adına, –bu arada büyük harflerle yazılan– bir Eleştirel Teori'yi, kendini bir bilim olarak normatif bir biçimde temellendirilebilirliği üzerinden ortaya koyma çabasına girildi. Toplumun radikal bir biçimde dönüştürülmesine ve kapitalizmin ortadan kaldırılmasına yönelik, başlangıçtaki kısmen devrimci talepler de akademik bilim anlamında temellendirilemezlerdi; bunun yerine burjuva modernliği projesini, meşrulaştırıcı kurumlarıyla birlikte savunmaya girişildi. Akıl eleştirisi artık toplum eleştirisi üzerinde temellendirilmiyordu,

tam tersine ancak iletişimsel eylemle ilişkili bir aklın normatif ölçütlerine uyan bir toplum eleştirisi mümkün görülüyordu. Siyasal iktidarın eleştirisi karşılıklı anlaşma koşullarının eleştirisine dönüştü, eleştirel teori dil felsefesinde içerilerek ortadan kaldırıldı: Jürgen Habermas, kitaplarında eleştirel teorinin hedefi olarak ulaşılmaya çalışılması gerekenin uzlaşma ütopyası değil, başarılı iletişimin güvencelenişi olduğunu söylüyordu.

Frankfurt Okulu'na indirgenmiş bir eleştirel teoride, toplumun çözülemeyen krizine teşhis koyucu bir bakış eksik kalır; böyle bir eleştirel teori, Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Auschwitz'le sonuçlandığı bulgusunu ve böylelikle eleştirel teorinin "radikal olumsuzlama" kavramını görmezden gelir. Bu arada, bizzat Adorno'nun da ilerleyen yıllarda kendini Frankfurt Okulu'na dahil sayması tedirgin etmemelidir (Bkz. GS cilt 14, s. 171; sosyoloji, s. 185.)

Fransız Felsefesi

Elbette tam da yirminci yüzyılın Fransız felsefesinde bulunan çok yönlü ve çelişkili görüşler nedeniyle uygun olmayan bir genellemedir bu başlık. Savaş sonrası felsefesi ilkin Jean-Paul Sartre'ın varoluşçuluğuyla belirlenmişti. Adorno onu politik bağlılığı olan edebiyatın bir yazarı olarak algılamış ve örneğin 'Sözcükler' kitabını severek okumuştu, çünkü onda "bu kitapta dilin ve deneyimin çaprazlanması mükemmel bir biçimde sağlanmış" görünüyordu. (GS cilt 20.2, s. 737; Bkz. cilt 11, s. 409 vd)

Adorno 1969 yaz yarıyılı için Fransız yapısalcılığı hakkında, "özellikle Lévi-Strauss ve Lacan isimleriyle bağıntılı" bir seminer planlıyordu (Soziologie, s. 175). Bu arada Michel Foucault'nun erk eleştirisi ile 'Aydınlanmanın Diyalektiği' arasındaki sayısız bağıntıya dikkat çekilmişti (Honneth 1989); Foucault 1984'te ölmeden kısa bir süre önce, eleştirel teoriyi daha önce tanımış olmadığından dolayı

üzüntü duyduğunu söylemişti; Tanısaydı, çalışmadan tasarruf edecekti (Bkz. Foucault 1983). Gilles Deleuze, Foucault'dan yola çıkarak bir "kontrol toplumu" senaryosu geliştirmişti; buna göre bireyler kendilerini ayarlayarak ve uyum göstererek boyun eğiyorlar ve kendilerini ve bedenlerini gönüllü olarak, bir dış tahakküme ya da cezaya gerek kalmadan, hizmet etmeye hazır biçimde biçimlendiriyorlardı. Adorno kontrol toplumu kavramına benzer ifadeleri 'Minima Moralia'da kullanıyor: "Alt sınıflar, iktidardaki kültürün kendilerinden istediği cansıkıcı hizmetleri yapmaya ancak sürekli gerileme sayesinde yatkın olurlar [...] Tahakküm, hükmedilen üzerinden tevarüs eder." (GS cilt 4, s. 207 vd.) Burada "disiplin", "otokontrol", "kumanda etme zevki"...sözkonusudur.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda Adorno'nun 'Estetik Teori'si, postmodern Jean-François Lyotard ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Lyotard bazı yazılarında Adorno'dan söz eder ama 'eleştirel teori'yle ilişkilenmez. (Wellmer 1985; Welsch 1990). Eleştirel teori esas olarak diyalektik bir teoridir; yapısalcılıkta, postyapısalcılıkta ya da postmodernde diyalektik aşılmış kabul edilir ve kısmen "ayrım" felsefesiyle –çelişkiden karşı koymaya yapılan bir ötelemeyle– ortadan kaldırılmış ya da basitçe reddedilmiştir. Adorno'nun eleştirel teorisi ile Fransız felsefesi arasında paralellikler kurmak açısından, Heidegger'in Fransız felsefesi üzerindeki güçlü etkisi sorun yaratır. Adorno ile Foucault, Deleuze ya da Jacque Derrida arasında var olduğu söylenen akrabalıklarda fazlasıyla kurmaca bir yan vardır. Derrida'nın 2001 yılında Adorno ödülünü almış olması gerçeği, teorik örtüşmeler için yeterli bir gösterge değildir.

"Geç Burjuva İdeolojisinin Nevi Şahsına Münhasır Yapılanması"

Adorno'nun eleştirel teorisinin materyalist, hatta Marksist bir teori olarak kabul edilebileceği tamamen tartışmalıdır. Genellikle Adorno yeni-Markismin –Merleau Ponty'nin damgasını taşıyan bir sözcük– ve ölümünden sonra yetmişli yıllarda oluşan yeni solun teori kanonu arasında sayılmaktadır.

Gerçi Adorno eleştirel bir teorisyen olarak, Marx'ın teorisinin merkezi unsurlarına, özellikle materyalizmin temel ilkelerine başvurmuştur, ancak Horkheimer, Marcuse ve Benjamin'den farklı olarak örneğin sınıf mücadelesine ve devrim olasılığına yönelen bir eleştirel teori pratiğiyle pek ilgilenmiştir. Adorno özgürleşimle, baskının ve acının ortadan kaldırılmasıyla ne kadar ilgilendiriyorduysa da, bunu örneğin işçi hareketinin görevi olarak somutlaştırmaktan ya da toplumsal hareketlerle dayanışma içinde olmaktan da bir o kadar uzak durdu. Adorno'nun özgürleşme tasavvuru, son tahlilde sanatla sınırlıydı. Reel sosyalizmin resmi ideolojisi olan Marksizm-Leninizm versiyonunda eleştirel teori genel olarak "anti komünist ve anti Sovyet" (Klaus ve Buhr, 1983, s. 421) ve bu bakımdan "Marksizm-Leninizmi iki açıdan [...] çarpıtan" (Klaus ve Buhr, 1983, s. 681) bir şey olarak kabul ediliyordu. "Frankfurt Okulu'nun felsefesi"nin "geç burjuva ideolojisinin nevi şahsına münhasır bir yapılanması" olduğu suçlaması (Klaus ve Buhr, 1983, s. 419) özellikle Adorno'ya yönelikti.

Juri Dawydow 'Die sich selbst negierende Dialektik' ['Kendini Olumsuzlayan Diyalektik'] kitabında, Adorno'da "Romantik öznelciliğin 'aşağılık kompleksi'"ni saptıyor (Dawydow 1971, s. 15). "Adorno'nun Hegel'e dayanan teorisyenler arasında özel bir yer edinmeyi başarması, son derece anlamlıdır. Büyük düşünürün felsefesinin ilkesel olarak yeni ya da tutarlı materyalist bir yorumunu yapmayı başardığı için değil [...] Adorno'nun yorumunun özgünlüğü daha ziyade Hegel'in felsefesinin geleneksel benimsenişinin çok

kesin –aslında romantik– reddedilişi ile paradoks bir kombinasyonuna dayanır." (Dawydow 1971, s. 16 vd.) Bu duruma örnek olarak, Adorno'nun ünlü "Bütün olan hakiki olmayandır" cümlesi açıkça "Hegel'in bütün metodolojisinin kökten temel ilkesinin bir 'tersine çevrilişini' (daha doğrusu, ironik bir biçimde 'taklit edilişini') oluşturmasında gösterilir. Dawydow şöyle toparlıyor: "Bütünün 'bütün olarak', ilkesel olarak hakiki olmadığı tezini şaka olsun diye değil de ciddi ciddi öne süren bir teorisyenin Hegel'i referans vermeye hakkı var mıdır?" (Dawydow 1971, s. 17)

Eleştirel teori açısından Sovyet toplumu da, Demokratik Alman Cumhuriyeti veya diğer doğu bloku devletleri gibi siyasal ve toplumsal bir alternatif oluşturmaktan çok uzaktı: Gerçi eleştirel teorisyenler yeni, sosyalist kültürde pozitif unsurlar keşfetmişlerdi, ama bu ülkelerdeki politikanın genellikle baskıcı ve bürokratik eğilimleri hakkında aldanmamışlardı. Marksizmin, Stalin'in üstlendiği 'Histomat' (tarihsel materlayizm) ve 'Diamat' (diyalektik materyalizm) kısaltmasıyla oluşan resmi versiyonu, eleştirel bir teoriye özgü canlılığı çoktan yitirmişti. Gerçi Sovyetler Birliği'ndeki sosyalist deney, eskisi gibi yine kapitalizmden kurtulma yolunda ilk büyük deneme olarak kabul ediliyordu; ancak iki sistem arasındaki farklar nihayetinde pek de özellikle büyük görünmüyordu: kapitalizmin burada açıkça yalnızca devletleştirilmiş bir versiyonuyla sürdürüldüğü kabul ediliyordu.

Daha Herbert Marcuse'un 1957 yılında 'Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus' ['Sovyet Marksizminin Toplum Öğretisi'] kitabında, reel sosyalizmin kapsamlı bir eleştirisini yapmasından önce, Adorno ve Horkheimer 1950 yılında birlikte kaleme aldıkları 'UdSSR und der Frieden' ['SSCB ve Barış'] adlı kısa metinde şöyle diyorlardı. "Marx'tan pozitif bir sistem, bir dünya formülü yapılırsa, her türlü bilginin ve pratiğin haddi hesabı olmayan bir yoksullaşması, nihayetinde gerçekliğin aldatıcı bir görüntüsü ortaya çıkar [...] Daha iyi bir toplum potansiyeli, daha iyi bir toplum idealinin,

mevcut kötü toplumu savunmak için mahvedildiği yerden ziyade mevcut olanın acımasızca analiz edilebildiği yerde korunur. "GS cilt 20.1, s. 391 vd.) –Bu satırların yazılmasından bir yıl önce, yeni kurulmuş olan Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde 'Sinn und Form' ['Anlam ve Biçim'] dergisinde 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kitabındaki Odysseus arasözü Ernst Bloch'un girişimiyle (ama Adorno ve Horkheimer'in onayı olmadan) yayımlanmıştı. (Bkz. Wiggershaus 1986, s. 451).

Gerçek Hümanizm

Karl Marx ve Friedrich Engels'in 'Kutsal Aile'de kullandıkları "gerçek hümanizm" kavramı iki anlamı birden içerir: Komünizmin ütopyası ve egemen durumların bir eleştirel teorisi.

Adorno da zaman zaman gerçek hümanizmden söz ediyor; bu yüzden, öğrencisi Alfred Schmidt'in gözünde o bir 'gerçek hümanizmin filozofu'dur. Örneğin Adorno, Beethoven hakkında yazdığı, fragman halinde kalmış 'Philosophie der Musik' te ['Müziğin Felsefesi'] Beethoven'in bestelerinde Hegel'in dünya tini felsefesinden tınılar bulunduğunu teslim eder: "Belki de Beethoven'in eskimeyişi, müziğinin henüz gerçeklik tarafından eskitilmemiş oluşundan başka bir şey değildir: 'gerçek hümanizm'" (Beethoven, s. 58) (Bkz. Sanatın Kırılmışlığı; Dilsizleşmek).

Hakikat Kapsamı

"Toplumsal mücadeleler, sınıf ilişkileri sanat eserlerinin yapısında iz bırakırlar; buna karşılık sanat eserlerinin kendilerinin ilişki kurdukları siyasal görüşler, çoğu zaman sanat yapıtlarının gelişiminin ve bu yüzden sonunda onların hakikat kapsamlarının da aleyhine olan

yan görüngülerdir. Kanıtlarla çok az şey yapılmıştır." (GS cilt 7, s. 344) Sanat eserleri bilgi karakterine sahiptirler; onlardaki bilgi onların "kapsam"ında biçim ve içeriğin uzlaşmasında dile gelir. Başka bir deyişle: Sanat eserinde hakiki olan, onun içeriğinde, içerikte iletilen siyasal veya sosyal görüşte ve bununla bağıntılı olan görevde değil, sanatçının kanaatinde hiç değil, ancak *içeriğin estetik biçim boyunca hakikat kapsamında kristalleşme* tarzında dile gelir.

Adorno estetik teorisinde sanat yapıtlarının hakikatin kristalleri ya da kristalleşmeleri olarak betimliyor; sanat eserlerinin ön yüzleri birer bilmecedir. "Sanat eserlerinin ruhu, neyi imledikleri, neyi istedikleri değil, onların hakikat kapsamıdır. Bu kapsam, onlarda hakikat olarak doğan şey şeklinde tanımlanabilir." (Beethoven, s. 247) Sanat eserleri, örneğin felsefe aracılığıyla söylenemeyen şeyi söylerler. Sanatın hakikat kapsamı, sanatın toplumsal işlevine işaret eder, bunun tersi doğru değildir; sanat eserlerinin toplumsal yanlış olarak dile getirebildikleri şey doğrudur. "Sanat empatiktir, bilgidir ama nesnelerin bilgisi değil. Bir sanat eseri, sadece hakikatin bütünleşmesi olarak kavradığı şeyi kavrar." (GS cilt 7, s. 391) Hakikat kapsamı hem iletilen, hem de iletendir; bu yüzden Adorno burada "bütünleşme" den [Komplexion] söz ediyor.

Hakikat kapsamı estetik malzeme kavramında temellenmiştir; sanatın emrinde bulunan her türlü araç ve koşul, onların özel karakterinin kendini sanat eserinde gösteriş tarzı ve biçimi malzemedir. Sadece estetik modernliğin en ileri eserlerinde bir hakikat kapsamı bulunduğunu kabul eden Adorno'nun aksine, malzemeyle en uygun ilişki anlamında, kültür endüstrisinden gelen bazı çalışmalarda da hakikat kapsamı bulunduğu söylenebilir. Adorno da, pop kültürünün ürünlerinin de –bunların sadece eğlenme metaları olmalarına rağmen– malzeme durumları ve hakikat kapsamları açısından değerlendirilebileceklerini ima etmiştir, çünkü "en derinlerine kadar ideolojiyle yüklü olan sanat eserlerinde bile [...] hakikat kapsamı kendini gösterebilir." (GS cilt 7, s. 345)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770 – 1831)

Adorno, 'Negatif Diyalektik' kitabında Hegel'in sistem felsefesiyle tartışırken kendi anti-sistemini tasarlar: "Hegel'i [...] tersinden okumak" söz konusudur. (GS cilt 5, s. 368). Adorno bununla neyi kastettiğini, "Bütün olan, hakiki olmayandır" (GS cilt 4, s. 55) diyalektik sözüyle göstermiştir. Tersinden okumak demek, geri vitese geçmeden önce metni frenlemek, kavramlarını durdurmak, onları zihin gözünün önünden adeta ağır çekimde geçirmek demektir. "Anakronik bir benzetmeyle, Hegel'in yayınları birer metin olmaktan ziyade düşünce filmleridir. Nasıl ki eğitimsiz bir göz bir filmin ayrıntısını asla sabit bir görüntünün ayrıntısı gibi saptayamazsa, Hegel'in yazılarında da aynı durum sözkonusudur." (GS. cilt 5, s. 353). Yine de Adorno, Hegel okumasında karşılaşılan zorlukları itiraf eder: Büyük felsefe alanında Hegel zaman zaman neden söz edildiği harfi harfine bilinemeyen, kesin karar verilemeyen tek filozoftur." (GS cilt 5, s. 326)

Heidegger, Martin (1889 – 1976)

Alman dilindeki felsefede Heidegger ve onun kurduğu fundamental ontoloji, her türlü eleştirel teorinin asıl karşı kutbunu oluştururlar. Bununla birlikte Heidegger düşüncesinin, Almanlaştırıcı bir yanı bulunan "yerli" ve çağrışım dolu dili eskisi gibi –uluslararası alanda da– özellikle kendilerine eleştirel diyen genç bir akademisyenler kuşağı üstünde büyük bir çekim gücüne sahip. Onların eleştirel teori tasavvurunda, Adorno ile Heidegger arasındaki karşıtlık, kişisel bir kavga olarak serimlenebiliyor ve filolojik ayrıntı çalışmalarında Adorno'nun eleştirel teorisi ile Heidegger'in ontolojisi arasında bazı örtüşmeler ortaya konulabiliyor. Heidegger'in felsefesinin tamamen farklı sorunları ele aldığı ve Heidegger'in soruları bile, Adorno'nun içkin eleştirisinin diyalektik sorularından tama-

men farklı bir biçimde sorduğu hiç dikkate alınmıyor. Heidegger'in Nasyonal Sosyalizmle içli dışlı oluşu da görmezden geliniyor.

Adorno daha 1931 yılındaki 'Kierkegaard' kitabında ve erken konferanslarında Heidegger'le tartışmıştır. 'Negatif Diyalektik'te ele alınan sorunların büyük bir bölümü Heidegger düşüncesinin eleştirisine ilişkindir; 'Sahicilik Jargonu' yazısında her şeyden önce, tonunu özellikle Heidegger'in belirlediği varoluş felsefesinin dili, ideoloji eleştirisi açısından incelenmektedir. Heidegger'in felsefesi bugün bile –yirmili yıllarda olduğu gibi– felsefede moda olan bir konudur. Açık ki, ekonomik kriz durumlarında ontolojinin ortaya koyduğu biçimiyle varlığın anlamı sorusunda eleştirel bir toplum teorisinin teşhislerinden ürken bir felsefenin telaşını sakinleştirici bir yön vardır. Adorno'nun Heidegger'in varlık felsefesine yönelik eleştirisi, "Sahte durumun ontolojisi" olarak diyalektikte sonuçlanır.

Hobiler

Adorno'nun hobileri yoktu. "söyleşilerde ve anketlerde sık sık hangi hobilere sahip olunduğu soruluyor [...]. Bu soru bana da sorulduğunda dehşete kapılıyorum. Benim hobim yok." (GS cilt 10.2, s. 646). Bugün durum nasıl? Hâlâ hobiler var mı, yoksa insanların bütün faaliyetlerini boş zaman meşguliyeti olarak ilan etmelerine alışmadık mı? Hâlâ bir hobitek'in bulunduğu ve herkesin evini kendi hobi çalışmalarıyla –köylü resimleri ve cilalanmış çiçeklerle, hurufat kasaları ve çivilerin çakılmasıyla yapılmış resimlerle– süslediği yetmişli ve seksenli yıllarda hobi düşüncesinin, yararsız şeylerin yapıldığı heyecanının ve özeninin, çalışmanın olmadığı bir toplum ütopyasıyla, en azından farklı gündelik yaşam pratiği biçimleri olan bir toplum ütopyasıyla ilişkisi vardı.

Peki Adorno boş vakitlerinde ne yapıyordu? Kendisinin bir "iş hayvanı" olmadığını söylüyordu ama "resmi mesleğinin" dışında yap-

tığı şey, sadece "vakit öldürmek" için yapılan bir uğraş değildi. –" Müzik yapmak, müzik dinlemek, yoğunlaşarak okumak varoluşumun bütünleyici bir momentidir, bunun için hobi sözcüğünü kullanmak alay etmek olur." (GS cilt 10.2, s. 646)

Horkheimer, Max (1885 – 1873)

Üniversitede psikoloji, felsefe ve iktisat dersleri aldıktan sonra Frankfurt am Main'de doktora ve doçentlik tezlerini verdi; 1930 yılında Felsefe Ordinaryüs Profesörü oldu; 1931 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticiliğini üstlendi. 1937 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'da yayımlanan 'Geleneksel ve Eleştirel Kuram' makalesiyle Eleştirel Toplum Teorisi kavramını belirledi. Horkheimer Adorno'nun en yakın arkadaşı ve meslektaşı oldu. Sürgün yıllarında Adorno ile birlikte Aydınlanmanın Diyalektiği'ni kaleme aldılar; savaş sonrasında ikisi birlikte Frankfurt am Main'deki Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticiliğini yapıtlar. "Şimdi söyleyeceğim özel şey, eleştirel teori için önemsiz değildir. İkimiz de burjuva kökenliyiz ve dünyayı da tüccar olan babalarımız aracılığıyla öğrendik. Ailelerimize karşı derin bir sevgi besledik [...] Birinci Dünya Savaşı'nı yaşadık ve daha sonra üniversitede kariyer yapmak için değil, dünya yakında bir şeyler öğrenmek istediğimiz için okuduk." (Horkheimer 12981, s. 162). Horkheimer arkadaşı Adorno'ya su aygırı adını takmıştı.

Horkheimer'in önemli yapıtları arasında –'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne bir arasöz olarak okunması gereken– düşünsemeler, notlar, aforizmalar bulunmaktadır. Horkheimer'in Felsefe'si de Adorno'nunki gibi fragman biçiminin damgasını taşır; bir defasında adeta bir kullanma talimatı gibi, şu sözleri yazmıştı: "Her kavrama, içinde kendi anlamını kazandığı, her şeyi kavrayan bir hakikatin bir fragmanı gözüyle bakılmalıdır. İşte böyle fragmanlardan hakikati inşa etmek, felsefenin en önemli işidir." (Horkheimer 1985, s. 157)

Indiana Joe

'Der Schatz des Indianer-Joe. Singspiel nach Mark Twain' [Indiana Joe'nun Hazinesi. Mark Twain'den Uyarlanmış Bir Operet] Adorno'nun 1932 Kasım ayı ile 1933 Ağustos ayı arasında yazdığı bir librettonun adıdır. Bu librettoda Tom Sawyer ve Hucklebery Finn'in öyküsü anlatılmaktadır. Adorno bu operet için iki beste tamamlayabilmiştir; bu orkestra için iki şarkının bir icrası bu arada CD'ye de kaydedilmiş bulunuyor. Rolf Tiedmann'a göre operet bazı otobiyografik unsurlar içeriyor; bu unsurlar sadece Adorno'nun çocukluğuna gönderme yapan izleklerden ibaret değiller; operetin yazılış dönemine, Nasyonal Sosyalizmin Almanya'daki ilk yıllarına eleştirel bir tepki olarak anlaşılması gereken yerler de var.

Bu çalışmayı, fikrini belirtmesini rica ederek Benjamin'e gönderen Adorno, yapıtının dışında kalan ve toplu yazılarına da alınmayan bu edebiyat parçasıyla, Benjamin'in (yine otuzlu yıllarda kaleme aldığı) 'Bindokuzyüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk' kitabının çok yakınında durduğu gibi, Benjamin'in 'Pasajlar'ıyla da tarih felsefesi açısından akrabalık bağı bulunuyor: "Ondokuzuncu yüzyılın Amerika'sında İndiana Joe'nun gösterdiği şeyi, Benjamin daha öne 'Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris'te keşfetmişti: İlk tarihin bir figürü olarak babaların ve büyükbabaların hızla yaşlanan dünyası. [...] Adorno, her şeyin paraya ve adabı muaşerete yönelik olduğu ve sadece henüz bu dünyaya ait olmayanlara, genç Tom ve Huck'a, hakikatte olduğu gibi bir kâbus olarak görünen bu küçük burjuva dünyasının mitsel uzamını resmetmeye çalışıyor." (Tiedemann, Adorno 1979, içinde, s. 129).

Islık Çalmak

"Marmotların sesini bir kez duyan, bir daha kolay kolay unutamaz. Bunun bir tür ıslık olduğunu söylemek yetersiz kalır: bu ses kulağa mekanik, adeta buharla çalıştırılıyor gibi gelir. Tam da bu yüzden ürkütücüdür. Bu küçük hayvanların ezelden beri hissetmek zorunda kaldıkları korku, boğazlarında bir uyarı sinyali olarak donup kalmıştır." (GS 10.1, s. 326 vd.) Doğanın sesi örselenmiştir; örneğin cıvıldamak sevinci değil endişeyi/korkuyu dile getirir. İnsanlar da kendi kendilerine ıslık çalarken, basitçe neşeli değillerdir, eski bir korkuyu defetmek, ya da defedilir gibi değilse yalvararak hafifletmek istemektedirler. Sanat böyle ortaya çıkmış olabilir: aşılamayan bir korkuyu aşma denemesi olarak (Bkz. Tüylerin Diken Diken Olması). Islık çalmak kitle kültürüne bu işleviyle girer ve "film müziğinde, karanlıkta kendi kendine şarkı söyleyen çocuğun tavrı vardır" (GS cilt 15, s. 75). Sinemada sesin sadece müzik olmanın ötesinde önem taşıdığı ilk filmlerden birisi, Fritz Lang'ın 'M – eine Stadt sucht ihre Mörder' ['M – Bir Şehir Katillerini Arıyor'] filmiydi; işte bu katiller kendilerini tekinsiz, adeta disonanzlı bir ıslıkla belli ediyorlardı. Adorno, Mahler'in ilk senfonisinin başında "Eski moda buhar makinelerinin çıkarttığı gibi, rahatsız edici bir ıslık sesi" duymuştu. Adorno herkesin ortasında ıslık çalınmasından da açıkça hoşlanmıyordu. "Metrodan Brahms'ın 'Birinci'sinin final temasını yüksek sesle ıslıkla çalan adamın, şimdiden sadece onun enkazıyla işi vardır." (GS cilt 14, s. 27)

İçkin Eleştiri

"Sizi diyalektik düşünmeye ve bazı diyalektik yöntemlere götürecek olan yol –bizim diyalektikte adlandırdığımız gibi– içkin eleştiri yoludur." (OD, s. 12) Eleştirel teori Horkheimer'in bir deyişiyle "farklılığın bilinciyle" değerlendirir (HGS cilt 7, s. 85). Burada çelişkileri körü körüne ortadan kaldırmak ya da biçimsel mantık anlamında temizlemek değil, daha ziyade çelişkilere tahammül etmek, onları anlamak ve içkin eleştiri yoluyla farkları ortaya sermek söz konusudur. Eleştiri, eleştirdiği şeye dışarıdan ve soyut olarak değil, içeriden yaklaşır. Eski Yunancadan alınan "eleştiri" [Kritik] sözcüğü ayırmak, ayırt etmek, bölmek anlamına gelir. Eleştiri, eleştirdiği şeyi parçalara ayırır; içkin eleştiri onu kendi mantığıyla kırmak için nesnesinin içine girer. Böylelikle içkin eleştiri körleştirme bağlamına nüfuz edebilir, içkinliğini parçalayabilir. İçkin eleştiri sahicilik jargonunun savunduğu yanlış dolaysızlığa: doğrudan doğruya telaffuz edilen ya da hitap edilen her şeyin açıkça ortaya konmuş olacağı iddiasına karşı yönelir.

Sanat aygıtlarının, örneğin müzik kompozisyonlarının içkin eleştirisi hangi notanın niçin yazıldığını, hangi enstrümanın hangi görevi olduğunu tam olarak anlamayı gerektirir. Adorno için "ciddi" müzik açısından içkin eleştiri yöntemi çok doğaldı; ancak "hafif" müziği, caz ve popüler şarkıları ise daha ziyade şematik olarak, malzemenin hakkını vermeden, dışarıdan eleştirmişti. Bu tavrını da malzemeleri zaten eleştirilerinde estetik eleştirel boyuta olanak vermeyen bu müzik türlerinin yüzeysel oluşuyla gerekçelendirmişti.

Schlegel ve Novalis'teki içkin eleştiri kavramını işlemiş olan Benjamin "yıkıcı eleştiri"den söz etmişti. Adorno'ya göre içkin eleştiride "uygunluk" dikkate alınıyordu. Felsefenin, kavramların ya da nesne durumlarının vaatlerini yerine getirip getirmediklerini saptamak gerekiyordu. "Yalnızca, kendi nesnesinde biriktirilmiş olan enerjiyi açığa çıkartan eleştirel düşünce verimlidir." (GS cilt 5, s. 318)

İdeoloji

Marx'a göre ideoloji yaşam koşullarımızın düşünce ve duygularımızda dile geliş tarzları, zorunlu ve nesnel olarak yanlış bir bilinçtir. Diyalektik bir ideoloji kavramını, dünya görüşlerinin ve düşünce yapılarının anlatıldığı genel bir ideoloji kavramından ayırmak gerekir. İdeoloji eleştirisi yeni çağda dinsel sanrıların ve önyargıların eleştirisiyle doğmuştur (Francis Bacon idollerden "yanlış tasavvurlar" olarak söz etmiştir.) Eleştirel teorinin ideoloji eleştirisi bilincin şeyleşmesine, körleştirme bağlamına odaklanır. İnsanları faşizme ve antisemitizme yatkın kılan koşulları sorgular ve otoriter kişiliğin nasıl ayakta tutulduğunu anlamaya çalışır. – Kültür endüstrisi tarafından yönetilen toplumun tamamı ideoloji olarak görünmektedir. "Olduğu haliyle dünya, biricik ideoloji haline gelir ve insanlar da onun bileşenleri olurlar." (GS cilt 6, s. 217) Bu bakımdan kültür endüstrisi ideolojinin tezahür edişidir, ya da insanın çelişkili yaşamını bilinçdışına varıncaya kadar birada tutan zamktır. İdeoloji eleştirisi psikanalizde bütünlenir. Aynı zamanda ideoloji kendi çelişkileri tarafından yakalanır. "Kültür endüstrisi ne kadar az şey vaat eder hale gelirse, yaşamı anlamlı bir yaşam olarak ne kadar az açıklayabilirse, yaydığı ideoloji de zorunlu olarak bir o kadar boşlaşır." (GS cilt 3, s. 169). Adorno'nun ideoloji eleştirisi açısından metanın fetiş karakteri teorisi merkezi bir önem taşımaktadır.

'İğne İzleri'

"Anne babalarımıza fotoğraflar, bukleler, kurdeleler ne anlam ifade ettiyse, muhtemelen plaklar da bize onu ifade edecek. Plaklardaki iğne izleri, bizim aşk hikayelerimizin şifreleridir." (GS cilt 18, s. 34)

Adorno'nun estetik ve tekniğin belirli veçhelerini kitle kültüründeki ve bu kültürün malzemesindeki teknik-teknolojik değişiklikleri

yeterince dikkate almadığı, onun müzik üzerine çalışmalarında en göze çarpıcı bir biçimde tüm çelişkileriyle ortaya çıkıyor. Örneğin pikap Adorno'da genellikle gramofon olarak yer alıyor. Adorno plak sözcüğünü de daha ziyade balmumu levha sözcüğünü tercih ettiğini göstererek kullanıyor. Buna rağmen Adorno şöyle demişti: "Daha 1934 yılında, plak hakkında, biçim olarak bir özgünlük sunmadığının söylenmesi gerekmişti. Uzun kayıtların yapılmaya başlanmasıyla birlikte bu durum değişmiştir." (GS cilt 19, s. 555) Elbette Adorno ses taşıyıcıların (kaset, CD vb.) nihai kitlesel yaygınlığını göremedi, bu yüzden bugün ileri pop müziğinde anakronik görünen plakların tercih edilişindeki eşzamansızlığı da saptayamadı.

Yine de: Adorno plaklar hakkındaki metinlerinde, modern DC tekniğine yakınlaşıyor, örneğin 1928 tarihli 'İğne İzleri'nde şöyle yazıyor: "Gramofon birdenbire yapıta ve yeniden üretime müdahale eder. Zemberek boşaldığında bu gerçekleşir. Sonra ses kromatik bir zayıflığa düşer ve müzik umarsızca akıp gider. Nesneleri değiştirmek için gramofon tarzı yeniden üretimin sona ermesi gerekir. Ya da plaklar uzaklaştırılır ve zemberek boşa döndürülür." (GS cilt 19, s. 529) Bu ikisi de, Adorno'nun hor gördüğü dans müziğinde mix yapmak için kullanılan yöntemlerdir: bir yandan plağın susması için pikabın durdurulmasıdır. Örneğin DJ Storm kendi setinde bu yöntemi kullanıyor; Bu Drum'n Bass müzisyeni bir plağı bu yöntemle susturuyor, muhtemelen bunu, aslında yaşıyor olsaydı mix sırası kendisine gelecek olan, müteveffa partneri Kemistry'nin anısına yapıyor. Diğer yandan zembereğin boşa çalıştırılmasıdır. Bu da, iğnenin cızırtılı ve takırtılı ilerleyişine benziyor ve bugün zaman zaman kasten bir efekt olarak kullanılıyor. (Bunun yeni ve hoş bir örneği: Trüby Trio'nun başlangıcı 'DJ Kicks', K7 2001)

Tam da bu yöntemlerle, plak salt eğlenceden farklı bir alımlama sağlıyor görünmektedir: "Plak kendi nitelikleriyle dinleyiciye daha yakındır. Verili programlara bağımlı değildir, aksine kullanıcının emrine amadedir; kataloglar daha büyük bir seçme özgürlüğü sunarlar;

ayrıca plak sık sık tekrarlamaya ve böylelikle çalınanın daha ayrıntılı bilinmesine olanak verir." (GS cilt 14, s. 326) Hatta Adorno plak koleksiyonu yapmaktan da hoşlanabilir: "Plak koleksiyonu yapmak, tüketici dinleyicilerin hobisi olarak plakların istif edilmesi" şeklinde yozlaşmadığı sürece "uzmanlık bilgisine dahil olmaya" katkıda bulunabilir. (GS cilt 14, s. 326) Adorno sonunda, bugün pop kültürü eleştirisinde bir önkoşul olan şeyi talep ediyor: "Running comment" olarak "doğrudan doğruya müzik örneklerine yönelik [...] eleştiri" [...]Böylece müzik eleştirisi arada: 'niye hızlandın?', 'bunun hiç sırası değil', ya da benzeri şeyler seslenmeliydi" (GS cilt 19, s. 590).

İletişim

Adorno Eleştirel Teori'yi bir iletişim teorisine kaydırmak, uzlaşma ütopyasını anlaşma koşullarını en iyileştirmeye yönelik reel-politik bir talebe dönüştürmek düşüncesinden pek haz etmezdi: "İletişim insanları yalnızlaştırarak onları birbirine benzetmeyi sağlar." (GS cilt 3, s. 252) Adorno, dilbilimin bu türden bir pozitivizmine kuşkuyla bakıyordu; Adorno'nun Ludwig Wittgenstein'la ilişkisinde de, örneğin Martin Heidegger için karakteristik olan dilsel özellikleri ortaya koyduğu 'Sahicilik Jargonu'ndan anlaşılabilir.

Bununla birlikte, Adorno üniversiteliler cenahındaki tartışmaya, karşı çıkışa da değer veriyordu. Adorno, konferanslarındaki iletişimin iyileştirilmesi için arada seslenilmesini öneriyordu: "Belki de, ilgili doçentin ne yapması gerektiğini bilmesi için ayrım yapmak iyi olur; örneğin yüksek sesle konuşması gerekiyorsa ıslık çalınmalı, buna karşılık konuya muhalefet ediliyorsa eski adete göre: tepinilmeli! Bu göreneğin daha iyi anlaşma amacıyla yeniden uygulanmasını salık verirdim" (Soziologie, s. 64).

İletişim Endüstrisi

Adorno Max Horkheimer ile birlikte 'Aydınlanma'nın Diyalektiği'nde ve Hanns Eisler ile birlikte 'Komposition für den Film' kitabında Kültür endüstrisi kavramını geliştirmeden önce, iletişim endüstrisi yada –Eisler gibi– eğlence endüstrisi deyimini kullanıyordu. Ernst Bloch bu bütüne düş fabrikası adını vermişti; daha sonra Hans Magnus Enzensberger bilinç endüstrisi kavramını, Wolfgang Fritz Haug ise illüzyon endüstrisi kavramını ortaya atmıştı. Bu kavramlarla modern kitle iletişim araçlarının temel eğilimleri tanımlanıyordu: İzlerçevre tüketicilere dönüştürülmüştü, enformasyonlar meta olarak sunuluyordu; kitle iletişim araçlarının olanaklı kıldığı iletişim sadece tek yanlı olarak, göndericiden alıcıya doğru akıyordu. Daha sonra Adorno da bu "kitle iletişim araçlarının tek yönlü yapısı"na dikkat çekmişti.

"Kültür endüstrisi" kavramını ilk kullanan, muhtemelen Horkheimer'di. 1942 yılında Löwenthal'e Amerika'da bilim işletmesinde yer alabilmenin zorlukları hakkında yazmıştı: "Buradaki insanlar, big business'in ya da kültür endüstrisinin hizmetinde olmayan birinin yönetiminde çalışan bir grup bilimadamının var olabileceğini kavramak istemiyorlar." (Aktaran: Jay, 1985, s. 146)

İşletme

Alman titizliğiyle bütün işlerin halledilip "dosyalara konulduğu" düşünce şematizmi, Adorno için sadece olabildiğince etkili bir biçimde hedefe ulaşmak için pragmatik bir alet olan bir rasyonelliğin timsaliydi; araçsal bir aklın timsaliydi; yabancılaşmış toplumda şeyleşmiş düşüncenin ifadesiydi. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde böyle bir akıl betimleniyor. Bu akıl kâr güdüsüne göre hareket eder. Verimi hedef alma ve kâr maksimazyonuna göre hazırlanma, ekonomik alan-

da egemen olan davranış tarzını çoktandır toplumun bütün işletmeleri için, bu arada kültür için de geçerli kılmıştır: Bireyin örselenmeleri kültürde depolanırlar, kültürdürler. Bu yüzden Adorno'nun eleştirisi özellikle kültür işletmesine, özellikle müzik işletmesine ve akademik işletmeye yöneliktir (Bkz. Eğlenme İşletmesi). Bununla birlikte Adorno da bu işletmenin bir çalışanıydı, bu yüzden fildişi kuleden argümantasyonda bulunduğu suçlamalarına kayıtsız kalmıştır.

Adorno 'Drei Studien zu Hegel' ['Hegel Üzerine Üç Çalışma'] kitabında "eskiden olduğu gibi bugün de üstün olan bilim işletmesinden söz eder; eleştirel teori "ölü bilgiye karşı direnişten: şeyleştirilmiş bilinçten kuvvet" alan bu işletmeye muhalefet eder (GS cilt 5, s. 302). Ne var ki eleştirinin de bu işletmeye tabi oluşu, onun yapısına yansır: donuklaşır. Bunun sanat açısından anlamı şudur: "Estetik felsefeye, akademik işletmeyi onu bir branşa indirgemesinin hesabını çıkartır. Felsefeden, ihmal ettiği şeyi ister [...] Bilimlerde taşlaşmış olanı düşünsemesini." (GS cilt 7, s. 391) Aynı zamanda şu da geçerlidir: "Sanat toplumsal olarak var olan gereksinime karşılık düştüğü sürece, en geniş anlamda kâr tarafından yönetilen bir işletme olmuştur, kâr getirdiği sürece ve mükemmelleşme yoluyla, zaten ölü olduğunu unutturduğu sürece devam eder." (GS cilt 7, s. 34)

"İşletme atmosferi" de işletmenin bir parçasıdır (GS cilt 6, s. 474) Adorno'nun altmışlı yıllarda 'Sahicilik Jargonu'nda belirttiği gibi, işletmeler "insanlar arasındaki düzleme" önem vererek ortamlarını iyileştirmeye çalışırlar. Bugün moda olan budur. Bir "Mutfak psikolojisi" ekonomi dünyasındaki yönetim kademelerine nüfuz etmiştir; Buralarda karnıyla düşünen bir içselliğin propagandası yapılmaktadır; amaç çalışanları ve yöneticileri bir çete şeklinde barıştırmak ve ekip ruhuyla kaynaştırmaktır. "Duygusal zekâ" sayesinde artan rekabet baskısıyla başa çıkılmakta, "yaratıcılık"la uygulama yeteneği kastedilmektedir. Böylece toplumun bugünkü hali olan yönetilen dünyada Ben'in kendisi bir işletmeye, "Ben A.Ş."ye dönüşür.

"Kahramanların Hazinesi"

Adorno, Ernst Bloch'un 'Geist der Utopie' ['Ütopyanın Ruhu'] kitabını 'kahramanların hazinesi' olarak tanımlamıştı. Birinci versiyonu 1918 yılında, gözden geçirilmiş ikinci versiyonu 1923 yılında yayımlanan bu eser hakkında Adorno şunları söylüyordu: "Kalın kağıda basılmış, dörtyüz sayfayı aşkın koyu kahverengi bu kitap, ortaçağ kitaplarından beklenen ve benim bir çocukken evde domuz derili 'Kahramanların Hazinesi'nde hissettiğim bir şeyi, bazıları üzerinde bugün bile kafa yorduğum muğlak talimatlarla dolu onsekizinci yüzyılın gecikmiş bir sihir kitabı olmayı vaat ediyor." (GS cilt 11, s. 556). Bloch bu kitapla tanıdıklarının, okurlarının, dostlarının zaten bildiği şeyi, –kendi önemini– dünyaya kanıtladığına inanıyordu: "Yeni bir Yahudi filozofu ortaya çıkmıştı – büyük, siyah bir perçemi ve yine büyük bir özgüveni olan bir delikanlı, kendini açıkça yeni bir mesihin öncülü olarak görüyor ve böyle kabul edilmek istiyordu" diyor, Marianne Weber. Bloch 'Ütopyanın Ruhu'nu adadığı ve 1921 yılında ölen ilk karısı Else Bloch–von Stritzki hakkında şunları yazıyor: "Else felsefemin mutlak doğruluğuna inanıyordu." Daha yirmi altı yaşındayken ve henüz bir kitabı yayımlanmamışken gençlik arkadaşı Lukács'a şöyle yazmıştı: "Şimdi, bana nesnel olarak izin verildikten sonra, felsefemin ününü ve baskısını adım adım sahnelemeye karar verdim.[...] Georg, seni temin ederim ki Rusya'daki ve bizim burada batıdaki tüm insanlar ellerinden tutulmuş hissedecekler, ağlamaları gerekecek, sarsılacaklar ve bağlayıcı büyük düşüncede kurtulacaklar.[...] Ben parakletim ve kendilerine gönderildiğim insanlar, kendilerinde yuvaya dönen tanrıyı yaşantılayacak ve anlayacaklar." Bloch kendini değerlendirirken hiç de alçakgönüllü değildi ve felsefe işletmesine de abartılı olmayan bir saygıyla yaklaşıyordu. Bu durum genç Adorno'ya cazip gelmişti: "Onyedi yaşındaki biri bu gibi fenomenleri ne kadar muğlak algılasa da, burada felsefenin resmiyetin lanetinden kurtulduğunu hissetmiştim." (GS cilt 112, s. 557)

Kant, Immanuel (1724 – 1804)

Kant'ın felsefesi, özellikle Kant'ın bilgi teorisi, eleştirel bir toplum teorisinin temellerinden ve temel direklerindendir. Adorno (örneğin Hegel ve Kierkegaard üzerine yazdıkları gibi) yalnızca Kant'a ayrılmış bir makale yazmış değildir; ama elbette Aydınlanma filozofu Kant 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin "Juliette" ara sözünde ve "Negativen Dialektik" [" Negatif Diyalektik"] kitabının "özgürlük" bölümünde büyük bir rol oynamaktadır. Adorno'nun 1959 tarihli, Kant'ın 'Saf Aklın Eleştirisi' hakkındaki konferansı, 'Yayımlanmamış Yazılar' arasında yayımlandı (Frankfurt am Main 1995). Bu konferansta Adorno şöyle diyordu: "Tüm bir 'Saf Aklın Eleştirisi' tuhaf bir sahipsiz ülkede geçer." (S. 35). Adorno başka bir pasajda kafkaesk bir imgeyle şöyle betimliyor: "Aşkınsal olanın alanı [...] sahipsiz bir ülkedir, ya da: herhangi sabit varlıkları olan bir ülke değil, son ödeme çağrısından sonra dava açılamayan muazzam bir kredi sistemidir." (s. 332) Adorno burada neden sahipsiz ülkeden söz ediyor? Konferansı yayına hazırlayanlar, Adorno'nun Amorbach hakkındaki metninde "sahipsiz ülke"yi ütopya olarak tercüme ettiği notunu düşmüşler (Bkz. GS cilt 10, s. 305). Yani denilebilir ki: Ütopya olarak Kant'ın aşkınsal felsefesi.

Kâr güdüsü

CD'ler çok pahalı değil mi? Genç tüketiciler No Angels'in bir konserine cep harçlıklarından biriktirdikleri parayla gidebilirler mi? Ticaret tüketicilerin, ticarete katılma demokratik haklarına bir müdahale değil midir? Ticaret kültür endüstrisinin sefaleti midir? Yoksa kültür endüstrisi sefaletin ticarileştirilmesi midir? Kültür endüstrisinin her türlü kültürü metaya dönüştürmesi, sadece ticarileştirme suçlamasına indirgenemez. Ürünlerin pahalı olduklarını eleştirip geçemeyiz; önemli olan, örneğin kâr gerekçesiyle bizzat müziğin de-

ğiştirilmesinin, müziğin meta olarak standartlaştırılmasının ve vasatlaştırılmasının temelinde kâr güdüsünün bulunması üzerinde düşünmeliyiz: "Kültürde ilerleme olarak ortaya çıkan, kültürün sunduğu sürekli yeni olan, hep aynı olanın kılık değiştirmesinden ibarettir; bu değişiklik kültür üzerinde egemenlik kazandığından bu yana kâr güdüsünde de olduğu gibi, üzerinde hiçbir şeyin değişmediği bir iskeletin üstünü örter." (GS cilt 10.1, s. 339). Yeni müzik grupları, yeni televizyon dizileri, yeni talk-showlar, yeni modalar daima kendi kendilerinin kopyasıdırlar; savundukları her şeyin: bunun bu haliyle doğru olduğunun reklamıdırlar. "Kültür endüstrisinin tüm pratiği, kâr güdüsünü zihinsel yapıların üstüne tertemiz aktarır [...] Kültür endüstrisinde yeni olan, en tipik ürünlerinde çok iyi hesaplanmış etkinin dolaysız ve üstü örtülmemiş önceliğidir." (GS. cilt 10.1, s. 338)

Karplus, Margarete (Gretel Adorno, 1902 – 1993)

Adorno ve ondan bir yaş küçük Margarete Karplus 1923 yılında tanıştılar, bu arkadaşlık bir aşka dönüştü. Adorno ile olduğu kadar Margarete Karplus ile de yakın arkadaş olan Walter Benjamin çok sayıda mektubunda onlardan sevgiyle, Wilhelm Speyer'in 'Bir Palto, Bir Şapka, Bir Eldiven' adlı tiyatro oyunundaki kadın başkarakterin adıyla, 'Felizitas' ['Mutluluk'] diye söz ediyordu. Margarete ve Theodor da sık sık "Felicitas" imzasıyla yazıyorlardı. Çift 1937 yılında evlendi: "Düğün ayın [Eylül] 8'inde gerçekten tam bir yalnızlık içinde gerçekleşti: Oxford'ta" (AB, s. 272). Kimya doktoru Gretel Adorno, elbette kocasının merkezi düşüncelerinin bazılarında (ortak) sorumluluk sahibidir. Müsveddelerin yazılmasına yardım ettiği kesindir; örneğin Horkheimer ve Adorno, kırklı yılların başında 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin müsveddesinin büyük bölümlerini ona dikte ettirmişlerdi. Adorno ve Horkheimer 1969 yılında 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin yeni basımına yazdıkları önsözde "Teorimizi geliştirmede ve onu izleyen ortak deneyimleri-

mizde Gretel Adorno, ilk yazılışta yaptığı gibi, bize en güzel anlamda yardım etti" (GS cilt 3, s.10) diyorlardı. 1955 yılında Gretel ve Theodor Adorno, Walter Benjamin'in 'Yazılar'ını iki cilt halinde yayımladılar. Gretel Adorno 1970 yılında Adorno'nun yapıtlarının 'Estetik Teori' ile başlayan yayımlanışına büyük bir ilgiyle katılmıştı. Rolf Tiedemann, 16 Temmuz 1993'te Frankfurt am Main'deki Kettenhofweg'deki evinde doksan bir yaşında vefat eden Margarete Adorno'nun anısına yazdığı yazıda "Gretel 1937'den 1969'a kadar Adorno'nun yaşamına ve eserine günbegün göz kulak olmuştu; Adorno'nun yaşamı da eseri de onun yardım eden ve koruyan eli olmadan düşünülemezdi. Yaşamının bilinçli bölümünü buna hasretmişti" diyor.

Monika Plesner de, Gretel Adorno ve bahşiş vermek istemeyen kocası hakkında bir anekdot anlatıyor. 1963 yılındayız, Sils-Maria'da tatil yapılıyor; katılanlar: Monika ve Hellmuth Plesner, Ada ve Karl Löwith, Gretel ve Theodor Adorno. "O sıralar, dördümüz de bir bankta oturuyorduk ki, siyah, şehirli fötr şapkasıyla tıknaz bir adam hızla önümüzden geçip otele doğru çıkmaya başladı: Adorno'ydu bu. Helmuth arkasından 'Bu kadar hızlı yürüme Teddy, sağlıklı değil' diye bağırdı. 'Endişelenme, ben dağ insanıyım. See you later! Ertesi sabah, yavaş yavaş Fextal'a yürüyorduk – 'Sonne' oteline az kala bir fayton bize yetişti. Adorno biraz malıcup bir halde şapkasını çıkardı: 'Henüz iklime tam uyum sağlayamadım. Bu akşam sizin orada, balık lokantasında buluşalım mı? Balık lokantasına sık sık gelirdi, bizim doğa insanı. Bir defasında –Löwith'ler de tesadüfen oradaydılar– acı acı yakınmıştı: "Bu garsonun benimle ne alıp veremediği var bilmiyorum. Ona bir şey yapmıyorum ki. Başka kişilere çok daha nazik davranıyor. Karl Löwith, başparmağı ve işaret parmağıyla, yanlış anlaşılması mümkün olmayan bir işaret yaptı. 'Peki, ya bu?' – 'O, Gretel'in işi. Ben finans konularıyla ilgilenmiyorum.' Adorno'lar Sils Maria'ya bir daha hiç gelmediler." (Plessner 1995, s. 141)

Kategorik Buyruk

Kant kategorik buyruğun bir versiyonunu, 'öyle eyle ki, eyleminin düzenleyici ilkesi genel bir yasa olabilsin' şeklinde ifade etmişti. Marx bu etik idealizmi materyalist teori ve pratiğin buyruğuna dönüştürdü ve "insanın alçaltılmış, köleleştirilmiş, terk edilmiş, aşağılanmış bir varlık olduğu tüm koşulları altüst etmek" talebinde bulundu (MEW cilt 1, s. 385).

Eleştirel teori "negatif ahlak felsefesi"ni, 'Auschwitz'den sonra etik' olarak temellendiriyor (Schweppenhäuser 1993). "Hitler insanlara, özgürlüksüz konumlarında yeni bir kategorik buyruk dayattı: düşüncelerini ve eylemlerini Auschwitz'in bir daha yinelenmeyeceği, benzer bir şeyin gerçekleşmeyeceği şekilde düzenlemelerini." (GS cilt 6, s. 358)

Kavram, kavramlar, kavramsal ve kavramsız

Adorno, 'Philosophischen Terminologie' de ['Felsefi Terminoloji'] (PT, s. 11) Hegel'e atıfta bulunarak bir kavramın yaşamının aslında felsefe olduğunu söylüyor. Felsefi olarak kavramdan söz ediliyorsa, o zaman "bir kavramı olmak" [bir konuda bir fikri olmak anlamında –çn.] bir şeyi kavramak, ona el sürmek, yoklamak, yani bir şeyi pratik olarak ele almak anlamına gelir. Yeniçağ felsefesinde, özellikle Kant ve Hegel'de kavram eleştirel bir bilgi ve bilinç felsefesi açısından önem taşımaktadır: Ne de olsa özbilgi ya da duruma göre özbilinç sorusu söz konusudur; bu sorular ancak düşünsenmiş kavramsal bir düşünceyle yanıtlanabilir. Buna göre Hegel'in diyalektik mantığı bir kavram mantığıdır, bu mantıkta bir yandan düşüncenin genel olarak kavramları nasıl kurduğu açıklanır, diğer yandan da bizzat düşüncenin kavram haline gelmiş bir düşünseme süreci olduğu gösterilir. *Logik* ['*Mantık*'] sözcüğünde bu ikili karakter içerilmektedir: 'Logos' hem "bilgi" hem de "söz" anlamına gelir. Hegel'in di-

yalektiği bir özdeşlik bilgisidir. Kavram ve nesnenin örtüşmesi söz konusu edilmektedir: Bu örtüşme Hegel'in felsefesindeki doğruluk kavramıdır. Hegel'in diyalektik kavram mantığında idealist felsefe doruk noktasına varır.

Marx ünlü deyişiyle başaşağı duran Hegel'i ayakları üstünde yerleştirmeye çalıştı ve kavram mantığını materyalist bir pratik mantığına aktardı. Bu bakımdan kavramsal olan, teori ve pratik arasında bir yerde durur.

Adorno'nun bütün bir eleştirel teorisi kavramsal düşünce problemiyle belirlenmiştir; baş yapıtı 'Negatif Diyalektik'te kavramsal düşünce, kavram ile nesne arasındaki farkları olumsuzlayan özdeşleyici düşünce olarak kökten bir eleştiriye tabi tutulur. Hegel'in hakikat dediği şey Adorno'ya göre düşüncenin şeyleşmesine götürür; çünkü Adorno tekil, özel nesnenin hiçbir zaman tam olarak kendi genel kavramıyla özdeş olamayacağını düşünür. Özdeşleyici düşüncede bir artık, kavramsız olan, dil aracılığıyla ifade edilemeyen bir şey kalır. Bu durum masa, fincan, sandalye, resim, lamba vb. gibi en basit nesnelerin tanımlanışı için bile geçerlidir ve birey ile toplum arasındaki yapısal ilişkiler hakkında bir şeyler kavramlarla ifade edilmek istendikçe giderek daha problematik olur. Kavramların duygularla özdeş olmak şöyle dursun onları tanımlamakta bile ne kadar yetersiz oldukları aşk, ölüm ya da korku hakkında konuşulduğunda somut olarak ortaya çıkar. Adorno yirminci yüzyılda tarihsel felaketin artık kavramlarla kavranamayacağını Auschwitz hakkındaki düşünsemelerinde göstermeye çalışmıştır.

Yine de düşünme kavramsal düşünme olarak kalır. Özellikle eleştirel bilgi kavramsal ifadeye bağlıdır. Buna göre kavramın araçlarıyla, kavramsal olmayanı da kavramak söz konusudur. Adorno bunun bir olanağını sanatta görmüştür, ama nihayetinde sanat felsefenin aracılığına muhtaç kalır. Ancak felsefi düşünseme, kavramın araçlarıyla nesnenin kavramdan kaçan o artığını da kavrayabilir. Bunun için nesnenin önceliği gerekir.

Kız, Tezgahtar Kız

Çoğunlukla erkek özne hakkında yazan Adorno, zaman zaman kızlar hakkında, zaman zaman da tezgahtar kızlar hakkında acıma ve saygıdan oluşan karışık bir duyguyla yazmıştır. Adorno tezgahtar kızları, düşük ücretli konumundaki bu çalışanları, dostu ve öğretmeni Siegfried Kracauer'in gözlemlerinden öğrendiği bir bakış açısıyla algılar. Kracauer 'Die Angestellten' [Çalışanlar] başlıklı denemeler kitabında tezgahtar kızları eleştirel bir bakışla değerlendirmiştir.

Sahte mutluluk vaadi, tezgahtar kızlar ve kızlar için özellikle geçerli görünmektedir; Adorno bu kızların davranışlarında magazin habercileri ve resimli dergiler tarafından içselleştirilmiş olan ve genel talimat olarak propagandası yapılan klişeyi bulmaktadır: Kendini güzel kılanın payına –ve her kız kendini güzel kılabilir– büyük kadınların parıltısından bir şeyler düşer. Tezgahtar bir kız, bir çıkma teklifini özgüvenle savuşturup hemen evine gittiğinde "refakatsiz bir hanımın serüveninden bir şeyler" yakalar. Adorno kızların hilenin içyüzünü göreceklerine tamamen güvenir, çünkü "her türlü gizlemeye rağmen [...] gerçek sınıf ilişkileri giderek daha keskin bir biçimde ortaya çıkar: örneğin yaklaşık bir yıldır daktilonun başındaki kızlara sesli filmlerle ve revülerle, gizli bir kraliçe olduğunu yutturan, sarışın İnge türü çalışan kız şarkılarının yardımıyla." (GS cilt 18, s. 793).

Adorno İtalya'da başka kızlarla karşılaştığına da sevinmişti: "İtalya'da hiç de az bulunmayan en çirkin kızların bile, yeni Alman jargonunun duygusuzca doğru bir sözcüğüyle, cadaloz olduklarını tasavvur etmek zordur [...]." (GS cilt 10.1, s. 396) Teddie, Amerika'da kızlarla kesinlikle daha sevimsiz deneyimler yaşamıştı...

Kierkegaard, Søren (1813 – 1855)

Danimarkalı filozof ve teolog; Kaygı, ölüm, ölmek, korku, hastalık konularını işlemiştir. Varoluş felsefesinin kurucusu olarak yirminci yüzyılın felsefesi üzerinde, özellikle Heidegger ve Fransız felsefesi, en başta da Jean-Paul Sartre ve Albert Camus üzerinde büyük bir etkide bulunmuştur. Varlık, varoluşun anlamı sorununda kesinlikle Karl Marx'ın teorisiyle kesiştiği noktalar vardır. Ne var ki varoluş felsefesi, Marx'ın eleştirel teorisinden farklı olarak ümitsizlikle sonuçlanır. Adorno'nun Kierkegaard hakkındaki yargısı, genel olarak varoluşçulukla ilişkisi için geçerlidir: "Kierkegaard'ın taslağı parçalandı ve bir daha yeniden yapılamaz." (GS cilt 1, s. 329). Adorno 1931 yılında Frankfurt'ta Paul Tillich'in yardımıyla hazırladığı, Kierkegaard'ın 'Estetik Olanın Kuruluşu' hakkındaki doçentlik teziyle doçent oldu.

Kitle Kültürü

Adorno ve Horkheimer, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kitle kültürü sözcüğünü kullanmaktan bilinçli olarak büyük ölçüde kaçınmışlardır, çünkü bu terim burada kitle tarafından –kendi başına– biçimlendirilmiş bir kültür olduğu ve bu bakımdan kitlenin beğenilerinin ve gereksinimlerini temsil ettiği izlenimini vermektedir. Bunun yerine yazarlarımız, aydınlanmanın kitlelerin aldatılışı haline dönüştüğü bir kültür endüstrisinden söz ederler.

Büyük medya tekelleri ve tek boyutlu enformasyon politikası, kitle kültürünün eleştirisinin bir kültür endüstrisinin eleştirisi olduğunu akla getirseler de, buradan kesinlikle toptan bir biçimde halkın aptallığı önyargısında bulunmamak gerekir. Daha ziyade kitle kültürü "ciddi kültürün vicdan rahatsızlığıdır" [...] "en azından, bu iki alanın toplandığı kültürün olumsuzluğunu ifade eder" (GS cilt 3,

s. 157). Adorno 'Minima Moralia'da "Kendi vicdan rahatsızlığı bile çare olmuyor kültür endüstrisine. Onun tini öylesine özneldir ki, kendi öznelerinin yüzüne çarpar ve böylece onlar, aktörlerinin hepsi çok bilirler ve zihinsel stoklarıyla, yol açtıkları bu belayla aralarına mesafe koymaya çalışırlar. Filmlerin ideolojileri yaydıklarının itirafı da bizzat ideolojidir." (GS cilt 4, s. 230)

"Kitle Kültürü" de "Kültür endüstrisi" gibi tarihsel bir kavramdır. Kaspar Maase'ye göre klasik kitle kültürü yetmişli yılların başında sona erdi. Uzun zamandır kitle kültürü Adorno ve Horkheimer'in telkin ettikleri kadar çelişkisizce işlemiyordu. Dieter Prokop çalışmalarında kültür endüstrisinin hatalarına ve işleyiş arızalarına sık sık işaret etmiştir. Bu arada izlerçevre özellikle döküntü kültüre karşı son derece duyarlı ve reddedici bir tepki vermekte, örneğin televizyon programlarından yakınmaktadır. Aynı şey kültür metalarının fiyatlarındaki kabul edilemez yükseliş için de söz konusudur. Hayranlar kendi CD'lerini kaydediyorlar ya da starlarının konserlerine akın ediyorlar. Elbette "sinema ve televizyonda sanatsal ve gazeteciliğe ilişkin yaratıcılık" vardır, "[...]alımlayanların filmleri, radyo programlarını, dans müziğini, televizyon programlarını ve resimli dergileri onların üretken yönleri hoşlarına gittiği, yaşamlarının zenginleştirdiği, daha ileriye götürdüğü için tükettiklerini kabul etmek daha iyidir. [...] Ne de olsa sanatsal anlatımın ya da gazete haberciliğinin de, ürünlere satılabilmeleri amacıyla eklenmesi gerekene karşı bir direnişi vardır. [...] Kitle iletişim araçları hiçbir zaman, her şeyi yanlış olan, tamamen kapalı bir bütün oluşturmamışlardır. Bunların içinde günbegün çatışmalar yaşanmakta, hep yeni baştan uzlaşmalara varılmakta ve yine hep yeniden uzlaşmalar bozulmaktadır." (Prokop 2001, s. 338 vd.)

Buna karşılık Maase, kitle kültürünün "toplumsal bunalımların ötesinde bir sığınma yeri" olmadığını vurguluyor. "Tam tersine, kışkırtılmış ortamda popüler sanatlar gerçek simgelere dönüştüler; [...] Böylece muhtemelen yabanıl danslar ve starlara hayran olma, beden

kültü ve cinselleştirme gibi kaçış denemeleri de sonunda salon kavgalarıyla ve diktatörlükle, savaşla ve soykırımla çözülen çelişkilerin artırılmasına etkide bulunmuşlardır." (Maase 1997, s. 117). Yine de: "Adorno'nun, yanlış yaşamın doğru yaşanmadığına dair katı yargısı, gündelik yaşam açısından uygun değildir, ama zaman zaman akılda tutulmasında yarar vardır. Çünkü, sanki modernlikte hazzın, eğlenmenin sınırsızca elimizin altında olduğunu benimsemek zorundaymışız gibi görünüyor. Barbarlığa katılmak, kişisel kurtulup kaçma çalışmalarından kolaylıkla ayrılamaz." (Maase, 1997, s. 297 vd.)

Kitle kültürü ve kültür endüstrisi, toplumsal alanların kültürel biçimlerine değil, toplumun kendisine işaret ederler – Steinert'e göre "medya sosyolojisi" ya da "kültür sosyolojisi" gibi kavramlarla yakalanamayacak "bir toplumsallaştırma boyutu" (Steinert 1998, s. 9).

Günümüzde –bir bakıma eleştirel teorinin kitle kültürü hakkındaki incelemeleri temelinde– kitle kültürünün kesinlikle sadece demokratik toplumlara özgü bir fenomen olmadığı ve Nasyonal Sosyalizmde sadece propaganda biçiminde yaygınlaştırılmadığı da biliniyor. Elbette Nasyonal Sosyalist toplumda bir gündelik hayat normalliği, bir popüler kültür vardı; modern eğlence biçimlerinin bugün bile kullanılan eğlenme metalarının kökenlerinde birisi de burasıdır (televizyon, halk radyosu, büyük kültürel etkinlikler, kortejler vb. Nasyonal Sosyalizm üretimi yoğunlaştırmak için, yeni zihin dağıtma yöntemlerinden yararlanmayı biliyordu. Walter Benjamin bunu politikanın estetikleştirilmesi olarak tanımladı. Adorno bu veçheyi incelemelerinde yalnızca tali olarak dikkate almıştı.

Konferanslar

Frankfurt Üniversitesi'nde 9 – 10 Eylül 1983 tarihlerinde "Adorno Konferansı" yapıldı. Dört kollokyumda "Negatif Diyalektik", "Estetik Teori", "Metodoloji" ve "Toplum Teorisi" ele alındı. Başlıca sunumları ise Alfred Schmidt, Martin Jay ve Leo Löwenthal yaptılar. "Gerekli mesafeyi korumak için, Adorno'nun doğrudan öğrencisi olanlar, konuşmacı olarak çağrılmadılar" (von Friedeburg ve Habermas 1983, s. 2). Ne Adorno'nun yazılarını yayıma hazırlayan ve Theodor W. Adorno arşivinin yöneticisi Rolf Tiedemann, ne de Adorno uzmanı Hermann Schweppenhäuser konuşmacılar arasındaydı. Christoph Türcke bu konferans hakkında şöyle yazdı: "Adorno'nun negatiflik kavramının geliştiği toplumsal durum, bu konferansta konu edinilmemişti – oysa bu toplumsal durum, Adorno'nun ölümünden bu yana ilkesel olarak değişmemişti ve her türlü teknik ilerlemeye rağmen eskisi gibi, bir insancıllık umudu vermiyordu." (Hamburger Adorno-Symposium, içinde, s. 148) 4 – 6 Mayıs tarihlerinde Hamburg Üniversitesi salonlarında bir "Adorno Sempozyumu" düzenlendi; bu sempozyuma Hermann Schweppenhäuser, Günther Mensching ve Rolf Tiedemann da katıldı. Burada açıkça eleştirel teorisyen Adorno'nun çok farklı yönleri konu edinildi. 2 – 5 Kasım 1989 tarihlerinde, yani Alman birleşme sarhoşluğundan birkaç gün önce, Berlin'de "Yeninin Merakı" başlığıyla odak noktasında eleştirel teorinin estetik veçhelerinin ele alındığı bir toplantı düzenlendi; toplantıda yapılan sunumlar, "Das unerhört Moderne. Berliner Adorno Tagung' adıyla yayımlandı. Toplantı kitabını yayıma hazırlayan Frithjof Hager ve Hermann Pfütze "Bu kitapta biraraya toplanan toplantı metinleri de bir şey 'getirmiyor' ve bir 'gereksinim'e karşılık vermiyorlar: Almanya için hiçbir şey, ne anlam, ne para. Belki metinlerden bazıları düşünme zevkini teşvik ediyorlar" diye yazıyorlar (Das unerhört Moderne, s. 9).

Adorno'nun eleştirel teorisi eskisi gibi çok sayıda konferansa, kongreye ve sempozyuma konu oluyor. Örneğin Gesellschaft für Musik

und Ästhetik ['Müzik ve Estetik Derneği'], 4-6 Ekim 1996 tarihlerinde Freiburg, Horben'de Adorno'nun müzik felsefesi hakkında bir konferans düzenledi. Konferansı düzenleyenler, 'Mit den Ohren Denken' [Kulaklarıyla Düşünmek] (1998) başlıklı konferans kitabını da yayına hazırlayan Richard Klein ve Claus-Steffen Mahnkopf'du. Bunların dışında, teorik tartışmalarında sürekli Adorno'ya atıfta bulunan radikal solcuların düzenledikleri konferansları da anmak gerekir. 9 – 11 Şubat 2001 tarihlerinde Frankfurt am Main'de "Ich Schau Dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!" ["Gözlerinin İçine Bakıyorum, Toplumsal Körleştirme Bağlamı"] kongresi düzenlendi; bu kongrede öznellik–özne–birey problem bütünü hem post-yapısalcı teoriler (Bkz. Fransız Felsefesi) açısından hem de eleştirel teorinin bakış açısından incelendi. Kongre kitabının yayın kolektifi Jan Deck, Saralı Dellmann, Dainel Lorck ve Johanna Müller'den oluşuyordu (Mainz 2002). Kongre'de ele alınan konu grupları Adorno'nun eleştirel teorisinin güncelliğini gösteriyor: "Temel" konuların yanı sıra örneğin "Irkçılık", "Cinsiyet ilişkileri" ve "Kapitalizm ve Denetim" gibi konular da ele alındı.

Körleştirme Bağlamı

Modernlik gözün diğer duyu organlarına üstünlüğüyle de belirlenmiştir. Yeniçağ felsefesi görsel metaforların damgasını taşır. Aydınlanma da bu tarzda, tamamen kelime anlamıyla, bir ışığın yükselmesine, bir durumun ya da nesne bağlamının –tıpkı tan kızıllığı gibi– aydınlanmasına işaret eder. Ne var ki fazla ışık körleştirir. Körleştirme bağlamı kavramı bunu ifade eder. Aydınlanma tam karşıtına dönüşür: yaşamın durumlarını ve koşullarını onları iyileştirmek ve sefaleti ortadan kaldırmak amacıyla aydınlatmaz, aksine bir anlamda aşırı ışıklandırma, bir körleştirme gerçekleşir. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde bunun kültür endüstrisinde körleştirme bağlamı olarak nasıl tasarlandığı açıklanır: Kültür en-

düstrisi hakkındaki bölümün alt başlığı "Kitlelerin aldatılışı olarak aydınlanma"dır. Körleştirme bağlamı kapitalist modernliğin kendi içinde çelişkili kuvvet alanlarının yapısal dinamiğinden doğar: Ondokuzuncu yüzyıl pazarının ekonomik liberalizmi, en sonunda yirminci yüzyılda pazarın sona ermesine yol açar; burjuva bireyin özgürleşmesi bireyselciliğe yol açar; bireyin özgür, kendi kaderini belirleyen asıl gerçekleştirilmesi, yerine getirilmemiş bir vaat olarak kalır; bireyin kendisi de bir görünüş olarak kalır, otoriter kişilik. Kitle toplumunun demokratik yapıları, totaliter, insani olmayan bir propagandayı pekiştirirler; ideoloji kültür endüstrisi olarak ortaya çıkar. Kant'a göre aydınlanmanın ilan edilmiş hedefi olan insanın reşitliği, antisemitizmde ters yüzünü gösterir: reşit olmayanların kendi kendilerine gönüllü bir biçimde hakim olmaları, başkalarına yapılan haksızlığa kayıtsızlıktan başka bir tepki vermeyi reddetmeleri. Burjuva toplumunun gelişim sürecini bir ilerleme mantığı değil, bir parçalanma mantığıdır.

Çok çeşitli sunumlarıyla özgürlük ve tatmin vaat eden kitle iletişim araçları, tüketicileri metaların fetiş karakterine sıkı sıkıya bağlarlar. İnsanların birbirleriyle ilişkileri yönetilen dünyada şeyleşmeyle karakterize edilir. Mutluluk sadece ikame olarak, mutluluk vaadi olarak vardır.

Adorno'yu eleştirenler, burada bir körleştirme bağlamının sözkonusu olduğunu öne sürmenin, bilimsel açıdan mantıksız olduğu itirazını yöneltmişlerdir. Bir çıkış yolu bulunmadığı için onlara göre bir çıkmazdır bu. Buna karşılık Adorno birçok yerde körleştirme bağlamının her bir yönü, onun olası sonu açısından önemli olabilir." (GS cilt 10.2, s. 622) "Tüm insanları kapsayan körleştirme bağlamının, onunla perdeyi yırttıklarını zannettikleri şeyde de payı vardır." (GS cilt 6, s. 364). Aynı zamanda Adorno bu bağlamın total olmadığını da dikkate almıştır: "Bilincin ve boş zamanın entegrasyonu belli ki henüz tamamen başarılamamıştır." (GS cilt 10.2, s. 655) Toplumsal totalliğin, körleştirme bağlamının kırıklarının göründüğü çatlakları

ve kenar bölgeleri vardır. "Totallik, endüstri toplumunun demokratik olarak yönetilen ülkelerinde dolaysız iktidar ve boyun eğdirme değildir, bir uzlaştırma kategorisidir. Bu durum endüstriyel mübadele toplumunda toplumsal olan her şeyin kolaylıkla kendi ilkesinden tümdengelimle kesinlikle çıkarsanamayacağını da içerir. Kendi içinde sayısız kapitalist-olmayan bölgeler içerir." (PS, s. 127) Bir körleştirme bağlamının delinişinin nasıl tasavvur edilebileceği ise, önceden görülmeyen özgül durumlardaki pratiğe dair bir sorudur; eleştirel teori bu olanağı negatif ütopya olarak tasarlar.

Kracauer, Siegfried (1889 – 1966)

Siegfried Kracauer 1921 yılında Leo Löwenthal'e genç Theodor Wiesengrund hakkında "Her şeyden önce büyük bölümüyle Lukács'tan ve benden oluşuyor. Sizin sahip olduğunuz felsefi eros, belki onda eksiktir. Ondaki pek çok şey, doğanın derinliklerinden değil, zihinden ve iradeden geliyor" diye yazıyordu (akt. Wiggershaus 1988, s. 82. vd.). Kracauer Adorno'nun hocası olarak kabul edilir. Cumartesi akşamlarında lise mezunu Adorno'yla Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi'ni okuyorlardı. Adorno 1964 yılında "mucizevi gerçekçi" Kracauer hakkında "Bu okumalara, akademik öğretmenlerimden daha fazla şey borçlu olduğumu söylersem, bir nebze bile abartmış olmam" diyor (GS cilt 11, s. 388). Daha Adorno'nun 1959 tarihli, Kant'ın 'Saf Aklın Eleştirisi' hakkındaki konferansında bile Kracauer'in etkisi belirgindir. Kracauer sinema teorisyeni olarak tanındı: 'Von Caligari zu Hitler' (1947) ve 'Theorie des Films' kitapları, sinema biliminin standart yapıtlarıdır. Kracauer'in denemelerinin bir arada toplandığı 'Das Ornament der Masse' (1927) ve 'Die Angestellten' (1929/30 gibi kitapların yol gösterici oldukları kabul edilir. Kracauer Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'ne çok sıkı bağlarla bağlıydı.

Kulaklarıyla Düşünmek

Adorno 'Prismen' kitabında "Kulaklarıyla düşünmeye alışkın olan [...]" (GS cilt 10.1, s.11) diye yazıyor. Eleştirel teorinin gerektirdiği düşünsemeli, düşünsenmiş düşünce optik cazibelerin etkisinde kalmış olmaktan çok akustik, dinleyen bir düşünce olarak tasavvur edilmelidir. "Denilebilir ki çevik, küçümseyen gözle değil, esas olarak kendini unutmuş kulakla tepki vermek, geç endüstriyel dönemle ve onun antropolojisiyle belirli bir biçimde çelişir." (GS cilt 15, s. 29). Yani kulak gözle karşılaştırıldığında "konsantrasyonsuz, edilgindir. Gözler gibi önce dört açılması gerekmez. Gözlerle kıyaslandığında kulakta dalgın, sersem bir hal vardır. Bu dalgınlığın üstünde toplumun genel olarak tembelliğin üzerine astığı bir tabu yatar." (GS cilt 15, s. 31). Bu da çalışmanın olmadığı, çalışkanlık baskısının olmadığı bir toplum ütopyasına götürür.

Kapitalist toplumun gelişimi en başından itibaren gözün egemenliğiyle belirlenmiştir; görmek bilgiyi sağlayan duyudur. 'Gösteri Toplumu' (Guy Debord) optik bir toplumdur, "modernliğin skopik düzeni" olarak (Martin Jay), "Ocularty rannis" olarak (Ulrich Sonnemann, Bkz. 'Negatif Antropoloji') düzenlenmiştir: Resimler yalan söyler, kitle iletişim araçları insanların bakışını görünürdeki dolaysızlığın illüzyonlarına yöneltir.

Kulak biçimsel olarak gözün gölgesinde kalır; gözün önünde görüntüler halinde yoğunlaşan bilgileri dağınık olarak alacaktır. Müzikli televizyon, dinleyenden ziyade bakan bir izlerçevreye yönelir. Ne var ki özellikle bugün kulaklarıyla düşünen biri, Adorno'nun paçoz sınıfına soktuğu sanatta, Adorno'nun hâlâ özgürleştirici, hakiki bir moment atfettiği sanatın potansiyellerini keşfetmekten kendini alamayacaktır. Kısacası: Sanat bir yerde hâlâ bilgi karakterine sahipse, orası e-müziğin dünyayı unutmuş ve sözde-karmaşık besteleri değil, pop müziğe dahil edilen ve pop kültürün periferisinde dinlenen müziktir.

Buna karşılık: "Her yere yerleştirilmiş ses taşıyıcılarından ve ses dağıtıcılarından yayılan tıngırtı ve gümbürtü" hakkındaki not üzerinde düşünmeden yazılmıştır. Heinz-Klaus Metzger'in pop müziğe karşı bu toptancı hakareti tam da Adorno'nun müzik felsefesini ele aldığı bir metinde yumurtlaşımş olması anlamsızdır. Söz konusu makale 'Kulaklarıyla Düşünmek' başlığını taşıyor. 1988 yılında aynı adı taşıyan bir toplantı kaseti yayınlandı (Bkz. Konferanslar). Kasedi yayına hazırlayanlardan biri, pop müzik hakkında benzer bir üslubu kullanmak zorunda olduğuna inanan, Habermas'ın bir öğrencisi ve besteci Claus-Steffen Mahnkopf'du: Burada "sado-mazoşist gürültü kültürleri"nden söz ediliyor. Mahnkopf'a göre pop "insanlara bedeni özgür ve bağımsız kılan bir müzik sunmaktan ziyade sağlıksız spor, otistik cinsellik ve baskıcı iletişimden oluşan bir karışıma denk düşer" (Mahnkopf 1998, s. 86).

Kurbağa Prens

"Kurbağa prens, iflah olmaz bir snop, prensese hasret dolu gözlerle bakıyor ve kendisinin onu kurtarabileceği umudundan vazgeçmiyor." (GS cilt 4, s. 99). Sosyolog Stefan Müller-Doohm burada Adorno'nun kendisini tanımladığı tahmininde bulunmuştu; ne de olsa aynı yerde şöyle de yazılıydı: "Masallarda her insana bir ilk imge bulunur, yeter ki yeterince aransın." (GS cilt 4, s. 98)

Kurtarma

"Tehlikenin olduğu yerde / Kurtarıcı da çıkar", Adorno ve Horkheimer Aydınlanmanın Diyalektiği'nin Odyseuss'a ilişkin birinci arasözünde (Bkz. cilt 3, s. 65) Hölderlin'in 'Patmos' şiirindeki bu dizeleri alıntılıyorlar. Burada kurtuluş tasavvuru Walter Benjamin'den esinlenmiştir, teolojik temelleri Yahudi kurtuluş düşüncesindedir; dolayısıyla

kurtuluş düşüncesinin temelinde mesihçilik ve uzlaşma ütopyası yer alır. Benjamin "Kurtuluş, sürekli felaket içindeki küçük sıçramaya tutunur" diyor (Bkz. BGS cilt I-2, s. 683). Bu sıçrama, Adorno'nun bir ilerleme mantığı yerine bir çöküş mantığından yola çıktığı zaman sözünü ettiği düşüş ile örtüşür. Böyle bir kurtuluşun imgeleri sanatta korunmuş, ancak kesin olarak vurgulanmamıştır; çünkü tam da kurtuluş düşüncesini korumaya çalışan sanat saldırıya açıktır, kırılgandır, neslinin tükenmesi tehlikesiyle karşı karşıyadır. Adorno daha insanların dilinin tutulmasında onların yardım çığlığını duyar, artık her türlü kurtarma geç kalmıştır insanlar için. Bu nedenle kurtarma olumlu olarak umuda işaret etmez, en büyük sıkıntı ve ümitsizlik anındaki bir kurtarmadır. – Hölderlin'in cümlelerine ayrıca Heidegger de atıfta bulunmuştur. (Bkz. 'Tekniğe Yönelik Soru').

Kuvvet alanı, kuvvet alanları

Friedrich Nietzsche'den kaynaklanan bu kavram, Walter Benjamin ve Adorno'da büyük bir önem taşır. Bu kavram toplumsal bütünlüğün "yapısal dinamiğini" (Bkz. Horkheimer) imler. "Dünya sayısız ve aşırı güçlü kuvvet alanlarına bölünmüştür." (GS cilt 20.2, s. 461). Fransız felsefesinde, Pierre Bourdieu'nün yapısalcı toplum teorisinde de, kuvvet alanı kavramı kategorik bir öneme sahiptir.

Adorno, özellikle estetik fenomenleri kuvvet alanları olarak tanımlar. – "Geçmişin büyük sanat yapıtları ancak yüzeysel olarak tamamlanmışlardır ve kendi dilleriyle özdeştirler. Aslında ise, salık verilen norm ile onlarda ses bulmaya çalışan şey arasındaki çatışmanın yaydığı kuvvet alanlarıdır." (GS cilt 10.1, s. 294). Sanat yapıtının kuvvet alanı, toplumsal ve estetik malzeme arasında gerilir; bu alan "daima aynı zamanda tarihsel olandır – özel ile genel arasındaki diyalektiktir. Ben bunu *belirleyici* düşünce olarak görüyorum. (Reproduktion, s. 121)

Küçük Çelenk

"Bir burjuva toplumsallık biçimi olan çelenk günleri 16. yüzyıldan beri düzenleniyordu" Almanya'da belirli bir çevrenin kahve içmek için toplandığı günlerde "ev sahibi kafasında (örneğin atıcılık yarışmalarında ödül olarak aldığı) bir çelenk taşır ve ziyafet sürerken bu çelengi misafirlerden birine uzatırdı. Böylece bir sonraki ziyafeti, çelengi alan misafirin düzenleyeceği belli olurdu." Bu toplantılara katılan belirli dost ve tanıdık çevresine "çelenk" deniliyordu. (Ulla Heise, "Kahve ve Kahvehane", Ankara 2001, s. 102) daha sonra kadınlı erkekli düzenlenen 'çelenk günleri' 18./19. yüzyıllarda "şiir" ve "aydın" toplantılarıyla sürdü. age. (ç.n.)

Rolf Wiggershaus'a göre "Bindokuzyüz yirmili yılların sonundan itibaren Paul Tillich, Friedrich Pollock, Max Horkheimer, Adolph Löwe ve Adorno'nun dahil olduğu Frankfurt'taki tartışma çevresi" de kendini "küçük çelenk" olarak tanımlıyordu (Wiggershaus, 1986, s.112). (Bkz. Frankfurt am Main; Eleştirel Teori.)

Kültür Endüstrisi

Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği' kitabındaki kültür endüstrisi bölümü, bu arada eleştirel teorinin en ünlü metinlerinden biri haline geldi. Kültür endüstrisi tezini kitle kültürü ve pop kültür fenomenleri bağlamında güncelleştirmeye yönelik her çaba, "kültürel" olanla ve kültürün ideolojisiyle ilgili bir dizi soruyla karşılaşıyor. Kitle kültürünün, kültür endüstrisi tarafından yönetilen bir dünyayla sonuçlandığı teşhisi doğru mudur? Kültür endüstrisi tezi görünürde çoğulcu bir pop kültür açısından güncelliğini korumakta mıdır? "Bilinç endüstrisi" (Enzensberger), "Enformasyon endüstrisi" (W. F. Haug) ya da "Medyalar İttifakı" (Negt ve Kluge) gibi başka kavramlar daha mı doğrudur? İlk kez Adorno'nun kullan-

dığı Communication Industry kavramında durum nedir?

Adorno'yu eleştirenler, "Kültür Endüstrisi" kavramı bağlamında Eleştirel Teorinin kültür kötümserliğiyle sonuçlandığını, ya da en azından çıkınazlara girdiğini göstermeye çalışıyorlar: Adorno ve Horkheimer kendilerinin de tabi olduğu bir durumu eleştiriyordurlar; kendileri de onun bir parçası oldukları için, her şeye gücü yeten kültür endüstrisini eleştiremezler. Bu sırada, özellikle kültür endüstrisi hakkındaki bölümün bir fragman olarak anlaşılması gerektiği genellikle görmezden geliniyor. Bölümün sonundaki –daha sonra kaldırılan– devam edecek notu, eleştirinin tamamlanmamışlığını vurguluyor. Ne var ki her şeyden önce bu bölümün 'Aydınlanmanın Diyalektiği' içindeki konumu önemlidir: Bu bölüm yeni çağdaki akıl gelişiminin mantığı ve onun tam tersine dönüşmesi hakkında tarih felsefesine ilişkin bir taslak ile (ilk bölüm ve bunu izleyen iki arasöz) antisemitizm hakkındaki bir bölüm arasında yer alıyor. Demek oluyor ki, 'Kültür Endüstrisi' bölümünde örneğin 'Kültür Eleştirisi'nin özel bir alanını oluşturan bir yan fenomen ele alınıyor değildir; aksine kültür endüstrisi hakkındaki bölüm, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin yazarların temel olarak günümüz toplumuna karşı tavırlarını ortaya koydukları bölümüdür: Aydınlanmanın Diyalektiği bugün bir kültür endüstrisi şeklinde realize olmaktadır. Bu sırada kültür endüstrisinin şeması ile antisemitizmin arasında yapısal kesişmeler vardır. Kitabın tamamının Nasyonal Sosyalizmin terörünün gölgesi altında yazıldığı gözden kaçırılmamalıdır.

'Aydınlanmanın Diyalektiği', Amerika'daki sürgün yıllarında yazılmıştır. Hollywood'da şimdiden ileri bir evresini yaşayan, henüz genç bir sanat olan sinema sanatı, yazarlar için hem prodüksiyon açısından hem de sinemada iletilen ideoloji açısından yalnızca kültür endüstrisinin bir örneğinden çok daha fazla bir şeyi ifade ediyordu.

Sinemada, resimli dergilerde radyoda ve –Adorno'nun daha önce gösterdiği gibi– caz müziğinde, kapitalist ekonomi ve kültürün yeni ilişkisi dile geliyor: altyapı ve üstyapı, üretim ve yeniden üretim ala-

nı içiçe geçiyorlar, sanatlar gündelik yaşama aktarılıyorlar, gündelik yaşam bir kitle kültüründe estetize ediliyor. Tam da teknik olarak mükemmelleştirilmiş aydınlanma araçlarıyla –enformasyon teknolojisiyle– kitleler aydınlanma hakları konusunda aldatılmaktadırlar. Hollywood bir "düş fabrikası" (Bkz. Bloch) olarak görünür; Adorno daha sonra "kültür endüstrisi"nin endüstri tesisleri anlamına gelmediğine dair bir düzeltme yapmıştır. "Ancak endüstri sözcüğünü düz anlamıyla anlamamak gerekir. Bu sözcük konunun standartlaştırılmasına [...] ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesine gönderme yapar, dar anlamda üretim süreçlerine değil." (GS cilt 10.1, s. 339)

Bununla birlikte, kültür metalarının standartlaştırılması, onların üretiliş tarzına bağlıdır: Kültür endüstrisi bölümünde sık sık örnek olarak verilen Hollywood'daki film stüdyolarında, o sıralar tam da Fordist sistem denilen, üretim bandıyla örgütlenmiş bir iş bölümünün fabrika sistemi yerleşmişti. Endüstriyle kurulan bir benzerlik tamamen akla yatkındır ve Adorno ve Horkheimer'de argümantasyonlar içinde sık sık bir imge olarak yer alır.

Ayrıca bu bölümde ticaretin lanetlenmesi, kültür metalarının aşırı pahalılaştırılmış fiyatları değil, genel olarak toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmiş olan meta mantığı lanetlenmektedir: Adorno ve Horkheimer'in temel savı her türlü kültürün metaya dönüşmesi ve kültür ürünlerinde metanın fetiş karakterinin dile gelmesidir: "Kültür tamamen bir meta olmuştur, enformasyon teknikleriyle yaygınlaştırılmaktadır." (GS cilt 3, s. 223). Sanat işletmesi de kültür endüstrisinin bir parçasıdır. "Kültür endüstrisinin 'başarısı', 'sanatın kültür alanına aktarılması'dır." (GS cilt 3, s. 156) Sanat yapıtları eskiden gerçekliği hâlâ hakikat kapsamlarıyla havaya uçuruyorlardı; şimdi artık estetik bir görünüşten, salt bir vaatten, efektten başka bir şey değillerdir. Sanatın kültür endüstrisindeki işlevi artık öznenin kendini yetkilendirmesine yardımcı olan, bilginin desteklenişi değil, yarım yetişimin sağlanmasıdır; kültür endüstrisi "her tür-

lü zihinsel içeriğin tüketim mallarına dönüştürülmesidir. Bu içerikler daha bağlayıcı olmadıkları gibi aslında anlaşılmış da değillerdir. Bunun yerine, kültüre katılmış olmak için onlar hakkında bilgi sahibi olunur." (GS cilt 8, s. 575) Kültür bir meta olduğunda, değer ilişkisi doğrudan doğruya kültürün işlevine geçer: "Kültür metalarının alımlanması sırasında ortaya çıkan ve kullanım değeri diye adlandırılabilecek şey, mübadele değeriyle ikame edilirken, keyif almanın yerini orada olmak ve çok bilmek, erbaplığın yerini de prestij kazanmak alır." (GS cilt 3, s. 181) Opera, tiyatro, sanat sergileri toplumsal olaylardır; görmek ve görülmek, orada olmak, dolaysızlık vaadi söz konusudur. Adorno 'Kitle Kültürünün Şeması'nda "Kitle kültürüne katılmak, kültür olaylarında haberdar olarak onları kullanmakla sonuçlandıkça, kültür işletmesi de müsabakaya, sahip olma ve başarım sınavına, sonunda da spora bir o kadar yaklaşır." (GS cilt 3, s. 324) diye açıklıyor. Bu durum üretim sürecine de yansır. İş ve boş zaman arasındaki ayrım kasten ilga edilir. Tamamen yönetilen bir dünyada her şey birbiriyle bağıntılıdır. "Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir." (GS cilt 3, s. 147)

Adorno ve Horkheimer bir bütünsellik, bir sistem olarak kavradıkları kültür endüstrisinin farklı boyutlarını aydınlatırlar. Kültür endüstrisi burjuva kültürüne aktarılmış üretim bağlamının toplumsal, teknolojik, siyasal, psikolojik ve estetik momentlerinin kaynaşmasından oluşur. Temel figürler standartlaştırma, hep aynı olanın yeniden gelişi, klişelerden yararlanılması ve sözde gerçekçiliktir. Kültür endüstrisi eğlenme işletmesidir, burada kültür eğlenceye, sanat oyalamaya dönüştürülür. Kitle kültürünün teknik kazanımları –sinema, fotoğraf, radyo ve sanatlar– da bir ilerleme anlamına gelmezler. (Bkz. Sanatların Sınırlarının Kaybolması; Sanatın Kırılmışlığı.)

Kültür endüstrisine yönelik eleştiri, kültürün ve meta üretiminin içiçe geçirilmesini değil, bununla birlikte yürürlüğe sokulanı: bireyin tehlikeye maruz bırakılmasını ve Ben'in potansiyel yok edilişini hedef alır. Kültür endüstrisi *yalnızca özne üzerinde* değil *özne içinde*

de etkili olur. "Kültür endüstrisi insanı bir tür varlığı olarak hinlikle gerçekleştirmiştir. Herkes ancak bir başkasını ikame edebildiği şeydir: yedektir, bir numunedir." (GS cilt 3, s. 168) Birey, bir numune olarak yönetilir: "Kültür endüstrisi, yönetilenler için duyulan olumlu ve olumsuz kaygıyı, namuslu insanların dünyasında var olan doğrudan dayanışma olarak yansıtır." (GS cilt 3, s. 173) Kültür endüstrisi, onlara gevşeme sunmak için insanları gerer. Herkes eşit kılınır ve aynı zamanda, standartlaştırılmış metalar aracılığıyla, her bireyin yine de özel bir şey olduğunun propagandası yapılır. "Her ürün kendini bireyselmiş gibi gösterir; bireyselliğin kendisi ise tamamen şeyleştirilmiş ve dolayımlaştırılmış olan ürünün, dolayımsızlıktan ve yaşamdan kaçış için bir sığınak olduğu izleniminin yaratılmasıyla, ideolojinin güçlendirilmesine yarar." (GS cilt 10.1, s. 339)

"Aydınlanmanın Diyalektiği"nin 'Kültür Endüstrisi' bölümünün kapanış tezi de buraya aittir: Kültür metalaşarak paradokslaşır; ne kadar az mübadele edilebilir hale gelirse, o kadar çok mübadele edilir. (Müzik sektörü ve internetten müzik indirme hakkındaki tartışma bunun güncel bir örneğini oluşturmaktadır.) Sonunda kültür endüstrisi kendisini ortadan kaldırır, tamamen reklama dönüşür. Reklam olarak kültür endüstrisi, tüketicileri mütemadiyen meşgul etmeye yarar. Bu bakımdan, televizyonun ve resimli dergilerin yalanı, anlamsız görüntüleri yaymaktan ziyade, tüketicilerin dikkatini bu anlamsızlık üzerinde yoğunlaştırmalarına dayanır. "Sosyete hayatı güzel yaşam olmak ister" (GS cilt 4, s. 232). Kültür endüstrisi can sıkıntısına eğilimlidir.

Adorno'nun sayısız ifadesi, onun kültür endüstrisinin körleştirme bağlamını o kadar evrensel ve her şeyi kapsayıcı olarak kavramadığı sonucuna varmamıza izin veriyor. "İnsanlar kendilerine daha da geçici doyumlar sağladığı sürece, söylendiği gibi, baş dönmesine kapılmakla kalmıyorlar; kendilerinin de iç yüzünü görebilecekleri bir aldatmayı istiyorlar; [...] Aslında bir doyum olmayan bu doyumlara sıkı sıkıya sarılmaktan vazgeçtikleri anda, yaşamlarının tama-

men çekilmez olacağını sezinliyor, ama bunu kendilerine itiraf edemiyorlar." (GS cilt 10.1, s. 342) Başka bir yerde de şöyle deniliyor: "Bilincin ve boş zamanın entegrasyonu belli ki tamamen başarılmış değildir." (GS cilt 10.2, s. 655). Örneğin insanların büyük bir gerilim içinde izledikleri haberleri, yine de pek o kadar önemsemedikleri gözlemlenebilir. Adorno, insanların elinden radyo, televizyon ve gazeteler alınsa muhtemelen hiçbir eksiklik hissetmeyecekleri tahmininde bulunuyor." Bu yüzden, kültür endüstrisinin tüm kollarıyla yaşamın ikiye katlanmasına dayanan, bugünkü ideolojiyi adıyla anmak elzemdir. İnsanları her filmin, her televizyon programının, her resimli derginin hedeflediği sivriltilmiş ideolojiye karşı bağışık kılmak, bir parça değiştirici pratiktir." (GS cilt 8, s. 455, vd.)

Kültür Kötümserliği

Adorno'nun kitle kültürü eleştirisi sık sık "kültür kötümseri" suçlamasına maruz kalmıştır. Böylelikle Adorno, tinsel olanın parçalanmasını kınayan ve tinsel olanın çöküşüne karşı, kültürü savunan burjuva yüksek kültürünün değerlerine bağlı "yaşama felsefesi"nin yakınında bir yere konumlandırılır. Adorno kitle kültürü hakkında – 'Döküntü', kitle kültürünün aptallığı vb. gibi– çoğu zaman çok genel kalan olumsuz yargılarla hemen kavranabiliyorsa da, kültür kötümserliğinin merkezi veçhelerinde Adorno'nun görüşü farklılaşır. Adorno'nun elitist bir bakış açısıyla gelenekleri yeni eğilimlere karşı savunması kesinlikle sözkonusu değildir; Adorno daha ziyade kültür kötümserlerinin görüşlerinin ve kitle kültürünün iyimser avukatlarının önemli noktalarda birbirine benzediğini, çünkü iki görüşün de kültürü bir totallik olarak mutlaklaştırdıklarını ve topluma 'kültürelci' bir tümdengelimle yaklaştıklarını kanıtlamak ister. Tinsel olanın değeri, alanı ve koruma alanı olarak kültür bir ideoloji olarak kalır; örneğin kültürel incelemelerde olduğu gibi en genel kavramıyla gündelik yaşamda çözülerek, dolaysızlığın ve eylemcili-

ğin koruma alanı olur. Adorno buna karşı, kültür eleştirisini eleştirel toplum teorisinde temellendirmenin zorunluluğuna işaret etmiştir, daha sonra bu teoriden yola çıkılarak kültürün nesnel olarak yeniden üretim alanı (Bkz. Marx) olarak belirlenmesi gerekmektedir.

Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisini kültür kötümserliğinin yakınına yerleştirenler, diskotekleri, love paradeleri, kitle turizmini ve televizyonun program çeşitliliğini, boş zamana sahip olan bireylere demokratik bir biçimde eğlence temin eden yaşantı toplumunun kazanımları olarak görüyorlar; bedeni ve hazzı hedefleyen bir pop kültürünün gelişimi çerçevesinde, Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisinin kültür kötümseri olduğu suçlaması protesto hareketinin siyasal solculardan hayal kırıklığına uğrayıp, alt kültüre ait bir tahrip pratiğinin stratejilerini benimseyen kesimi tarafından da yinelenmiştir: Punk'ın savunucuları, ama aynı zamanda müzik sektöründe alternatif dağıtım sistemlerinin kurucuları (Independent Labels denilen bağımsız firmalar) ve resmi ana akıma karşı eleştirel müzik ortamları, eleştirel bir teorinin daha güzel parti verme hakkını da talep edebileceğinde ve talep etmesi gerektiğinde diretmişlerdir. Seksenli yıllarda gençlik merkezlerinin ve işgal edilmiş evlerin duvarlarında "Hiç kimse sizden artık söz etmediğinde, biz hâlâ dans ediyor olacağız" sloganı yazılıydı.

Daha Brecht ve Benjamin tarafından Adorno'ya karşı savunulmuş olan iyi bir eğlence hakkı talebinden etkilenmeden, doksanlı yılların akışı içinde, kültür endüstrisi tezi bir noktada onaylanmıştı – bu yüzden kültür kötümseri görüşlere de kapılmamıştı: Medya endüstrisi bugün bir ittifak halinde, eğlence sektörünün en farklı dallarını yöneten az sayıda dev şirket tarafından yönetilmektedir. Bu şirketler sözümona alt kültürleri –zaten daha önce kültür endüstrisi tarafından planlı olarak lanse edilmemişlerse– tamamen bünyelerine katmışlardır. Bundan böyle yıkıcılık, reklamlar tarafından kurulmuş bir genç olma idealinin moda bir aksesuarıdır; tüketim direniş olarak kutsanır ve mutluluğun parayla satın alınabilir olduğundan kuş-

kulananlara kültür kötümseri gözüyle bakılır. Oysa kültür kötümserleri daha ziyade, reklamlarda propagandası yapılan her saçmalığa inanmamayı, daha sonra belirli ürünleri ve bu ürünlere ilişkin reklam kampanyalarını "düpedüz dahice" bulmayı sinik bir tutumla ölçüt haline getirmiş olanlar gibi görünmektedir – çünkü onlar eğlenme metalarıyla gerçekten oyalanmakta, oyalanmak istemektedirler.

Kültürel İncelemeler

Adorno ve Horkheimer'in 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde geliştirdikleri kültür endüstrisi eleştirisine yönelik en yaygın itirazlar şunlardır:

a) Kültür endüstrisi tezi elitisttir ve kitlelerin hor görülmesinin kanıtıdır; b) Kitle kültürü düpedüz bir demokratikleşme anlamına gelir; c) İzlerçevre, şematikleştirilmiş bir eğlence teklifine karşılık, kitle iletişim araçlarıyla, kesinlikle manipüle edilmiş olmayan bağımsız ve düşünsenmiş bir ilişki içindedir; d) Kitle kültürü tüketicilere sunulmakla kalmaz, onlar tarafından birlikte biçimlendirilir; e) Kültür endüstrisinin ürünleri kesinlikle tekbiçimli değil, çok çeşitli, iddialıdırlar ve insanların farklılaşmış estetik gereksinimlerini temsil ederler: kitle kültürü kesinlikle paçoz değildir; f) Kültür endüstrisinin temelinde yatan ekonomi, tekelci kapitalist bir blok değildir, kültür pazarının çeşitliliğini sağlayan, birbirleriyle rekabet halindeki küçük işletmeler tarafından belirlenir; g) Eğlenme metalarının fetiş karakterine sahip oldukları, kültürün şeyleşmeyle sonuçlandığı ve bizzat toplumun yönetilen bir dünya olduğu kanıtlanmış değildir; h) Daha ziyade, özellikle tüketim davranışlarında, yani insanların metalarla doğrudan bağında, bir direniş momenti, özgür bir kendini güçlendirme olanağı, ya da en azından, verili koşullarda yaşamını düzenleme stratejisi görülür.

Yirminci yüzyılın ellili yıllarında gelişen gençlik ve pop kültürüyle

tartışma, kitle kültürünün eleştirel olarak ele alınmasında bir perspektif değişikliğine yol açtı; kültür endüstrisi savı da bu çerçevede eleştirildi: Rocker'lar, Mod'lar, Skinhead'ler, Punk'lar vb. 'Bricolage' (Claud Lévi Strauss) anlamında kendi başına buyruk ve kendi güçlerine sahip bir biçimde kendi "Stil"lerini oluşturmuşlardır. Bu durumda da, kültürel çalışmaların araştırmalarında ortaya çıkarttıkları gibi, özellikle Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi eleştirisiyle çelişiyor görünmektedir. Önceleri 1964 yılında Birmingham'da kurulan Centre for Contemporary Cultural Studies (CSSS)'nin araştırmaları, şimdiye kadar kültür ve toplum araştırmaları tarafından hiç dikkate alınmamış olan bir işçi kültürünün marjinalleştirilmiş biçimleri olarak kabul ediliyordu. Kültürel çalışmaların dikkati özellikle gündelik kültürün direnişçi ve yıkıcı ifade olanaklarına yönelmişti. Sonraki on yıllarda kültürel çalışmalar akademik bir dal olarak gelişti. Almanca konuşulan alanda kültürel çalışmalar, kültür bilimlerinin disiplinlerine yakınlaştı. Yetmişli yıllarda hâlâ yeni solcularla, neo-marksizmle ve yeni sosyal hareketlerle, onlara eşlik eden araştırmalar ve siyasal destek aracılığıyla bağıntılı olan eski kültürel incelemelerin sol siyasal yöneliminden, açıkça toplum eleştirisi temelinde yükselmeyen konu ve yöntem açısından daha geniş bir konumlanma uğruna vazgeçilmiştir. Bu arada kültürel incelemeler adıyla kültür araştırmaları yapmak akademik bir moda olmuştur. Buna rağmen siyasal açıdan parlak konular önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde, Fransız felsefesinden, örneğin Michel Foucault'nun özne ve iktidar eleştirisinden esinlenerek, ırkçılık ve cinsiyetler arasındaki ilişkiler, kültürel incelemelerin araştırma alanlarını oluşturmaktadır.

John Fiske, Simon Frith gibi, ama aynı zamanda pragmatikçi Richard Schusterman gibi yazarlar, 'popüler olanın' açık 'okuma biçimlerini' savunuyorlar (Fiske 2000). "Kültürün metaya ve ideolojiye indirgenmesi"ne (Frith 1981) karşı, popüler sanat" daha iyileşmiş bir yaşamın ve daha zenginleşmiş bir anlama-cemaatinin yeryüzüne daha bağlı (*down-to-earth*) ve demokratik ışıması" (Schusterman

1994, s. 14 vd.) olarak savunulmaktadır. Bununla birlikte kültür endüstrisi, kültürel incelemelerde hâlâ önemli bir rol oynamaktadır. Yaygın derlemelerde (ilk kültürel incelemelerde 'readers' denilen metin ve "Working Papers" derlemeleri, bilimsel yayın biçimi olarak yerleşmiştir) eskisi gibi Adorno'nun yazıları, örneğin 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nden kültür endüstrisi bölümü, temel metinler olarak yer almaktadır. Bununla birlikte, özellikle kültür endüstrisi tezi temelli bir eleştiriden geçirilmektedir.

Adorno'nun eleştirel teorisini, üç belirleyici noktada kültürel çalışmalardan ayırmak gerekir. Eleştirel bir kültür teorisi şu üç konuyu düşünsemek zorundadır: birincisi felaket deneyimidir, buradan Auschwitz'den bu yana her türlü kültürün çöp olduğu sonucuna varılır; ikincisi siyasal iktisadın diyalektik eleştirisi, yani mübadele ilişkilerinin ve meta mantığının, kültür ürünlerinin ticarileşmesinin eleştirisiyle sınırlı kalmayan bir eleştirisidir. Son olarak da eleştirel teorinin kültür kavramı eleştirel-diyalektik olarak, kültürel incelemelerin kültür kavramı ise daha ziyade pragmatik-betimleyici olarak anlaşılmalıdır. Kültürel incelemelerin öncülerinden biri olan Raymond Williams, kültürü "kapsamlı yaşam tarzı [...] tüm ortak deneyimlerimizi yorumlamanın yolu" olarak tanımlıyor. Buna karşılık Adorno, kültürün ikili karakterinden yola çıkıyor: Bir yandan kültür tin ve tinsel değerler alanında "gerçek yaşamın şekillendirilmesi" olarak dile gelir; bu haliyle kültür "kör bir hareket içindeki ilişkiler" karşısında güçsüz kalır. Barbarlığı engellemesi gerekirken, üstelik Auschwitz kitle kıyımının mümkün olabilmesine katkıda bulunmuştur. Diğer yandan kültür psikanaliz anlamında "uyum sağlama"dır: "hayvansı insanın dizginlenmesi"dir. (GS cilt 8, s. 94 vd.)

Kültür toplumsallaşma anlamına gelir ve kültürel incelemelerin merceğinde kültürel olanın bir yan fenomenine indirgenen ekonomik koşullara bağlıdır. Adorno şöyle özetliyor: "Kültürün, dengesi adeta yalnızca bir anlığına kurulabilen ikili karakteri, kültürün

iyileştirmek istediği ve sadece tek başına kültürün iyileştiremeyeceği uzlaşmaz toplumsal çelişkiden kaynaklanır." (GS cilt 8, s. 96). Ayrıca eleştirel teori, kültürü özünde eğlenme metalarının çok yönlü arzında bulan bir ideoloji olarak görür; kültür –görünüşte toplumsal bütünden ayrılmış bir alan olarak– ideolojidir. Yüksek kültür, düşük kültür, yeme kültürü, konuşma kültürü, tartışma kültürü, pop kültür hatta yoğurt kültürü ayrımı genel olarak ancak ondokuzuncu yüzyılda oluşmuş bir kültür kavramına dayanır. Eleştirel teori kültür kavramının bu çok katmanlılığını kültürün diyalektiği olarak düşünser.

Kültür endüstrisi tezine yöneltilen itirazlar hakkında şunlar söylenebilir:

a) Kültür endüstrisinin eleştirisi, daha ziyade kitlelere, sunulandan daha fazla bir kültürü layık görmeyen bir tavrı elitist bulur.

b) Kültür metalarının –belki– "demokratik" olarak kullanılabilir olmaları, henüz siyasal demokrasinin derecesi hakkında bir şey ifade etmez. Totaliter kişilik üzerine araştırmalar bunu göstermiştir.

c) Şematikleştirilmiş ürünler gerçekten de aynı şematiklikte tüketiliyor olsaydı, tüketiciler açısından bu daha da kötü olurdu. – Eleştirel teorinin yönelttiği eleştiri, insanların genel olarak boş zamanlarının büyük bir bölümünde, kültür endüstrisinin sunduklarıyla –bunların, Dieter Bollen, Madonna ya da Herbert von Karajan olması hiç fark etmez– meşgul olmalarını hedefliyor.

d) Elbette kültür endüstrisi herhangi bir gizli bölümdeki büyük bir komplo gibi, "hazırlanıyor" değildir. –Herkesten yararlanılması ve herkesin katılabilmesi daha ziyade eğlence sektörünün karakteridir (katılımın, örneğin Çin'de Disney'in ve diğer stüdyoların çizgi filmlerini renklendiren düşük ücretli çizerleri de kastediyor oluşu bir yana.)

e) Sürekli pembe dizilerin, sit-comların, telefon seksi reklamlarının, çocuk programlarındaki insanı aşağılayan anime filmlerin, tele-

shop kanallarının ve özel girişimcilerin yönettiği haber programlarının yağmuru altında olmak, estetik açıdan içerikli ve iddialı bir televizyon için kanıt olacaksa, hatta zaman zaman izlerçevrenin yıkıcı alımlama tarzını kışkırtıyorsa, o zaman izlerçevrenin neden mevcut koşulları değiştirmek için hiçbir çaba göstermeyip kendisine sunulana tam bir anlayış gösterdiğini sormak gerekir.

f) Ekonomik koşullar açısından, küreselleşme çağında kültür endüstrisinin eleştirisi hâlâ gereklidir; çünkü şu sıralar kitle iletişim araçları gerçekten dünya pazarını da elinde tutan üç dört çokuluslu şirketin elindedir. Bu saptama yapılmadan, kültür endüstrisinin dinamiği tanımlanmış olmazdı.

g) Çalar saatli radyodan CD-Rohling'e video kasetinden televizyon alıcısına, müzikalden tatil eğlencesine kadar her "kültürel" ürün ve her "kültürel" faaliyet, bugün ekonomik pazar üzerinden sağlanmaktadır – buna niçin "yönetilen dünya" denilmesin ki?

h) Eğreti olarak madeni paralarla, kağıt banknotlarla ve plastik kartlarla somutlaştırılan soyut aldatma olayı aracılığıyla herhangi bir biçimde direnişin dile getirilebileceği düşüncesi, düpedüz saçma görünüyor; olsa olsa bu düşüncenin saçmalığında belki gerçeküstü, yıkıcı bir moment bulunuyordur.

Mahler, Gustav (1860 – 1911)

On büyük senfonik eser, çok sayıda senfonik şiir, şarkılar, uyarlamalar: Mahler'in kompozisyonları neredeyse aşırı boyutlardaki senfonik eserleri burjuva döneminin ortasında bir geçiş fenomeni oluştururlar. Mahler'in müziği totalliğin ifadesidir, ama yalnızca fragmanlardan oluşur, parçalanmış olanı bir arada tutmaya çalışır. Senfoniler sanatın kırılmışlığına ve aynı anda modern dönemin başlamasına işaret düşerler. Her bir tekil nota bireyin çöküşünden yakınır ama yine de her vuruş başarılan öznelliliğin kurtuluşundan, umudundan

ve mutluluğundan söz eder. Mahler'in müziği otoriter ve güleryüzlüdür. Mizah yüklüdür, ne var ki kahkaha insanın boğazında kalır. Mahler bir malzeme diyalektikçisidir. Çöküş halindeki yüksek kültürün araçlarıyla, popüler müziğin senfonik varyasyonlarını besteler, pop kültürü önceler, beylik müzik biçimlerinden havaleli yapıtlar üretir. Adorno'ya göre bir negatif diyalektiktir bu: "Mahler'in her senfonisi, müziksel nesneler dünyasının enkazından canlı bir bütünselliğin nasıl kurulabileceğini sorar. Mahler'in müziği, eğilim gösterdiği kitsch'e rağmen değil, konstrüksiyonu kitsch'in dilini çözdüğü için, kitsch'in hizmet ettiği ticaretin sadece sömürdüğü özlemi doğurttuğu için büyüktür. Mahler'in senfonik cümlelerinin akışı, insanlıktan çıkarma yoluyla kurtuluşu tasarlar." (GS cilt 13, s. 189) Mahler'in müziği hiçbir önemi olmayan cam kırıkları gibidir. Oysa bu cam kırıkları güneşe tutulursa, pertavsızlar gibi ışığı huzme haline sokacaklar ve bu ışınla klasik ve gerici kültürün binasını yıkacaklardır. – Ne var ki bu cam kırıklarının, bu binanın yıkıntıları olduğu da eklenebilir.

İleri sanat yapıtlarının hakikat kapsamı onların alımlanışında açığa çıkar; müziğin kulağa nasıl geldiği, esas olarak dinleme tarzına bağlıdır. Adorno iyi bir dinlemeyi nasıl tasavvur ettiğini, bir defasında Mahler'in müziği üzerinde somutlaştırmıştır: amatör bir dinleyici atomik bir biçimde dinlerken, eleştirel dinleme bir anlamda kompozisyonun tamamını kulaklarıyla düşünerek müziksel bütüne yönelir. "Müziksel dinlemenin seviyesi genel olarak, herhangi birinin bir yapıtı bir bütün olarak, yani uzatılmış bir cümlenin tek tek bölümlerini birbirleriyle ilişkileri içinde, canlı bir bütünselliğin momentleri olarak kavrayabilme durumunda mı olduğuna, yoksa ayrıntılarda mı takılıp kaldığına göre değerlendirilir." (GS cilt 18, s. 588) Adorno'ya göre bu durum, müziğe salt haz almak için yaklaşmakla sanatsal olarak yaklaşmak arasındaki farkı tanımlar: "Yalnızca tekil olandan, sözümona güzel pasajlardan, melodilerden, seslerden hoşlanan dinleyici, yalıtılmış duyusal çekiciliklere yönelik olduğu gibi, tad alınacı bir tavır içindedir." (GS cilt 18, s. 588) Burjuva konser-

lerinde Malıler'in müziği sık sık bu anlamda "kullanılır" Dinleyici kitlesinin Mahler'e yönelik eski garezleri, senfonilerin hatırlanabilir, melodik pasajlarına yönelen, tam anlamıyla bir Mahler-maniye dönüşmüştür. Mahler'in müziğini dinleyerek esriyen kitle, kendi kendisini kutlar: Kendini bu müzikte bulduğuna inanır, Malıler'in müziğini bir zamanlar şeytan ilan eden burjuva kültürünün rahatlığında, Mahler'in ilk senfonisinde biçim verdiğin titanın dirilişini kutlar. Ya da 'Gezginin Şarkıları'ndaki ayyaşın baş dönmesiyle esrir. Burada burjuva bireyi, Ben, kendi parçalanmanın mantığına bir ölçüde kendi kendine ıslık çalarak ve mırıldanarak eşlik edebilir. Ancak senfonik şiirlerin finali çöküşü, ölümü, felaketi getirir.

Marcuse, Herbert (1898 – 1979)

Etkileyici ve somut değişiklikler yaratan bir pratiğin olanaklılığını düşüncelerine dahil eden bir eleştirel teorinin radikal bir temsilcisidir. Adorno'nun Marcuse'a karşı tavrı farklılıklar göstermiştir. Adorno, Marcuse'un 1937 tarihli 'Über den affirmativen Charakter der Kultur' ['Kültürün Olumlayıcı Karakteri Üzerine'] adlı makalesine önce hiç tepki göstermedi; ama daha sonra bu makaleyi Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün "en iyi meyvelerinden biri" olarak tanımladı (Bkz. GS cilt 20.2, s. 768). Adorno 1968'de aralarında "teorik farklılıkların" söz konusu olmadığını, ikisinin "farklı mizaçlara" sahip olduklarını söylüyordu. (GS cilt 20.2, s. 768)

Adorno 'Anmerkungen zum philosophischen Denken' ['Felsefi Düşünce Üzerine Notlar'] makalesini Marcuse'un yetmişinci doğun gününe adadı (GS cilt 10.2, s. 599 vd.) Marcuse daha sonra kaleme aldığı 'Permanenz der Kunst' ['Sanatın Sürekliliği'] yazısında, Adorno'nun estetik teorisinin kendi sanat kavrayışı için ne kadar önemli olduğunu vurguladı. Ne var ki Marcuse 1969 yılında Enstitü'ye polis müdahalesini onaylamamıştı: "Vahşice: Eğer ya

polis ya da solcu öğrenciler diye iki seçenek varsa, ben öğrencilerden yanayım [...]" (Akt. Kraushaar 1998, s. 415). Marcuse asilerle Adorno'dan daha fazla dayanışma içine girdi ve değiştirici bir özgürleştirici pratiğin mümkün, zorunlu ve meşru olduğunu kabul etti. Marcuse'un eleştirel teorisi huzurlu, başarılı, mutlu bir yaşamın günümüzde mevcut olan olanakları üzerinde yoğunlaşmıştı. Marcuse psikanalizi felsefi olarak temellendirme denemesinde, verim ilkesinin egemenliğine karşı fantezi, haz ve oyunun rolünü vurgular. Başyapıtları 'Eros ve Uygarlık' (1955) ve 'Tek Boyutlu İnsan'ın (1964) dogmatik olmayan solcular üzerinde büyük bir etkisi olmuştu. Marcuse'a göre kültürün ve gereksinimlerin yeniden belirlenmesi ve yeniden biçimlendirilmesi çerçevesinde ve "yeni bir duyarlılığın" geliştirilmesiyle "büyük direniş" biçiminde bir isyan düşünülebilir ve uygulanabilir olmuştur. Marcuse böyle yeni bir duyarlığın belirtilerini pop kültüründe, örneğin Bob Dylan'da gördü. "Bugün eleştirel teorinin radikal içeriğini gerçekten iletebilmesi için çok daha kalın çizgilerle ve basitleştirilmiş biçimlerde anlatılması gerektiğini, bizzat ben öne sürdüm [...] Adorno'nun tam da bu noktada benimle hemfikir olmadığını biliyorum. [...] Adorno'nun cümlelerinin bazen tepemi attırdığını, bazen beni öfkelendirdiğini biliyorum, ama sanırım bunu yapmaları gerekiyordu." (Marcuse 1971, s. 50 vd.) Nasyonal Sosyalizm döneminde diğerleri gibi ABD'ye göç eden Marcuse, 1945 yılından sonra Almanya'ya dönmedi. Amerika'da Vietnam savaşına karşı çalıştı, yeni solcuların protesto hareketini destekledi. Marcuse'un öğrencileri arasında Kara Panterlerin eylemcilerinden ve komünist Angela Y. Davis de vardı, Davis, Frankfurt am Main'de Adorno'nun da öğrencisi olmuş ve örneğin Kant konferanslarını izlemişti.

Marx, Karl (1818 – 1883)

Friedrich Engels (1820 -1895) ile birlikte eleştirel bir toplum teorisi geliştirildi; bu teorinin odak noktasında üretim ilişkilerinin tarihsel ve yapısal dinamiği yer alıyor. Adorno, Marx hakkında çok nadiren fikir beyan etmiştir. Gerçi zaman zaman Marx'ı alıntıladığı olmuştur, ama marksist sınıf mücadelesi terminolojisini kullanmaktan kaçınmıştır. Adorno, reel sosyalizmdeki resmi Marksizm varyasyonları hakkında zaman zaman olumsuz sözler söylemiştir; bu yüzden de Adorno'nun teorisi resmi Marksizm versiyonları tarafından "geç burjuva ideolojisinin kendine özgü yapılanması" olmakla suçlanmıştır.

Hal böyleyken, Adorno'nun eleştirel teorisi, marksist teori tarafından etkilenmiş ve adeta biçimlendirilmiştir; bu durum özellikle estetik teoriye ve kitle kültürünün eleştirisine girmiş olan kavramlar için geçerlidir. Marx'ın metanın fetiş karakterini analizi kültür endüstrisinin ve bu endüstrinin damgasını taşıyan, tüketicilerin alımlama kalıplarının eleştirisi için merkezi bir önem taşımaktadır.

Böylece, diyebiliriz ki: Adorno'nun eleştirel toplum teorisi adeta Marx'ın siyasal iktisadın eleştirisinin içine yerleştirilmiştir. Örneğin toplumsal bütünlüğün uzlaşmaz çelişkili karakteri ya da kâr güdüsü tezleri, Marx'la uyum içindedir (Adorno 2001, s. 74 vd.)

Ek: Marx Brothers. – Adorno Marx'la bir akrabalığı bulunmayan bu oyuncu ikilisinden, örneğin 'Dissonanzen'da söz etmiştir: Marx Brothers'ın filmlerinde bir opera dekoru yıkılıyorsa, bu durum "opera tarzının çöküşünün tarih felsefesel olarak kavranılışını, metaforik bir biçimde [...]" yansıtmaktadır. (GS cilt 14, s. 48). Protesto hareketinin alt-kültür kesimlerinde Marx Brothers ile Karl Marx arasındaki bir akrabalık olasılığına sık sık işaret edilmiştir.

Matematik

Adorno, matematiksel olanı tekin bulmuyor, şeyleşmenin bir ifadesi olarak görüyordu. Hartmut Scheible'nin, daha sonra "hesaplayan" aklı eleştirecek olan Adorno'nun öğrencilik yılları hakkında yazdığına göre: Sachsenhausen'daki Kaiser Wilhelm Gymnasium'unda "lisenin sekizinci sınıfını atlayıp, daha 1921 Paskalyası'nda bitirme sınavını verebilmişti. Sadece matematik dersindeki bitirme ödevinden 'ancak yeterli' notunu alabilmişti; ödevin hatalarını düzelten öğretmen açıkça 'kaygıyla' notunu düşmüştü; Wiesengrund bu derste (onüç öğrenci arasında) ancak onbirinci sıradaydı." (Scheible 1999, s. 18) Sonradan 'Negatif Diyalektik'te konu edinilecek olan özdeşleyici düşünceye karşı, daha burada bir ilk itkinin doğduğu tahmin edilebilir. Adorno için matematiksel olan açıkça bir eşit kılmaya, eksiksizce özdeşleştirmeye karşılık düşer. Burjuva sanatının tarihinde matematiksel bilgiler de bir rol oynarlar – yeni müzikte ve oniki ton müziğinde kullanılan dizicilik ve minimalizm gibi hesaplayıcı işlem tarzlarına kadar. Oysa Adorno estetiği araçsal mantığa karşı savunur. "Estetik fenomenlerin matematikleştirilmemesi" konusunda diretir, çünkü "eşittir sanatta eşit değildir." (GS cilt 7, s. 434)

Metafizik

Genellikle felsefenin yaşamın bedensel olanın (Physis) ardında ya da üzerinde yer alan en temel, en derin konularıyla ilgilenen alanına metafizik deniliyor.

Hegel 'Mantık'ında, özün göründüğünü açıklıyor "Metafizik açıklanmak ister, bundan belki de metafiziğin hiç de kötü olmayan bir tanımına varılabilir ve metafiziğin, özün görünmek zorunda olduğunu öğreten ve nasıl göründüğüyle meşgul olan düşünce olduğu söylenebilirdi." (PT cilt 2, s. 163). Bununla birlikte metafizik her türlü ta-

nımlamaya karşı direnir. "Metafizik, metafizik oldukları ilan edilen herhangi bir varlık kapsamının olumlu öğretisi olamaz: metafizik sorulardan oluşur [...] negatif metafizik de pozitif metafizik kadar metafiziktir." (PT cilt 2, s. 166) Böylece metafiziğin tanımı olarak yalnızca onun belirli olumsuzlanışı kalır ve "metafiziğin mümkün olmayışı, son metafizik haline gelir" (GS cilt 13, s. 297).

Adorno 'Negatif Diyalektik'te özdeş-olmayan kavramı uyarınca metafizik sorununun felsefi karşıtıyla, materyalizmle birleştirir. Yeniçağ felsefesinin tamamı metafiziği aşma çabası olarak görülebilirken, Adorno metafiziği kurtarmanın olanaklılığını savunur ve metafiziğin çöktüğü anda onunla dayanışma içinde olduğunu ilan eder. Bunu tam da felaket karşısındaki materyalist bir kurtuluş temasından hareketle yapar: Holokost'tan sonra metafiziğin bir çöküşü ya da aşılışı, ancak imha kamplarındaki kitle kıyımının hem metafiziğin hem de materyalizmin olumsuz karikatürü olarak düşünülmesiyle olanaklıdır. Adorno'nun felsefesi el altında bulunamayanla, yani artık olumlu olarak düşünülemeyenle dayanışmadır: mutluluk, aşk, ütopya. Felsefe ne kendini pratiğe teslim edebilir, ne kendini de "kendinde düşünme" olarak mutlaklaştırabilir. Felsefenin hayata geçirilmesi ilk önce fildişi kulede gerçekleşir. Auschwitz'den sonra metafizik topluma ilişkin eleştirel teoridir: "İnsanların metafizik çıkarları, onların maddi çıkarlarının eksiksiz algılanmasını gerektirir." (GS cilt 6, s. 391)

Metinde İkâmet Etmek, Kafede Yazmak

Birbirleriyle 1923 yılında tanışmış olan iki eleştirel felsefecinin, Adorno ve Benjamin'in ortak yönlerinden biri, eserlerinin fragmenter karakteri, sistemi reddeden eleştirel düşünceleridir. Farklılıkları, metinlerin oluşum biçiminden ve daha sonra yazıya dökülen gözlemlerden kaynaklanır. Adorno 'Minima Moralia'da (1945) şöyle ya-

zıyor: "Yazar evine yerleşir gibi yerleşir metne. Nasıl ki kağıtları, kitapları, kurşunkalemleri sümenleri odadan odaya taşıyıp, düzensizliğe yol açıyorsa, düşüncelerinde de öyle davranır. Düşünceleri üzerinde oturduğu, kendini iyi hissettiği, öfkelendiği mobilyalara dönüşürler. Onları şefkatle okşar, sonuna dek kullanır, darmadağınık eder, yerlerini değiştirir, kırıp döker. Artık bir vatanı olmayan, elbette yazmayı kendine ev edinir." (GS cilt 4, s. 93). Adorno yazarken Fildişi kulenin güvenliliğini tercih eder.

Felsefe yapan profesör ve şehir pratiğinin teorisyeni Benjamin ise 'Tek Yön'de şöyle yazıyor (1928): "Yazar düşüncelerini kafenin mermer masasına yatırır. Uzun uzadıya bakış: zamanı değerlendirmektedir, çünkü bardağı –hastayı muayene edeceği mercek– daha gelmemiştir önüne. Sonra yavaş yavaş alet takımını çıkarır: dolmakalem, kurşunkalem ve pipo. Kahve müşterileri, amfitiyatro biçiminde sıralandıklarında, klinik izleyicilerini oluşturmaktadır. İhtiyaten doldurulmuş ve gene ihtiyaten içilmiş olan kahve düşünce üzerinde kloroform etkisi yapar. Yazarın düşüncesini taktığı şeyin konunun kendisiyle ilgisi kalmamıştır artık, narkoz altındaki kişinin cerrahi müdahale ile ilgisi olmadığı gibi. Düşünce elyazısının ihtimamlı çizgileri boyunca kesilir, cerrah vücut içinde ağırlık merkezlerini değiştirir, kelimelerin ur gibi çoğaldığı yerleri kesip alır ve gümüşten bir kaburga parçası gibi bir yabancı kelime yerleştirir. Sonunda noktalama ince dikişlerle yarayı kapatıp diker ve cerrah garsona, asistanına, ücretini nakit olarak öder." (BGS cilt IV.I, s. 131, [Türkçesi: Tevfik Turan, YKY; İstanbul 1999, s. 63, 64 (ç.n.)]

Mizah, Gülmek

"Eğlence, kaplıca banyosudur" (GS cilt 3, s. 162). 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde yer alan bu yüklü cümle şuna açıklık getiriyor: Kültür endüstrisinin yönetilen dünyasında gülünecek bir şey yok-

tur. Mizah burada başkasının felaketine sevinme ilkesine göre işler. Kişi, bir durumun kendi başına değil de bir temsilcinin, olsa olsa Donald Duck gibi bu iş için düzenlenmiş şaka figürlerin başına gelmesine sevinir.

Adorno'nun gülmeye hakkımız var mı, sorusuna ne yanıt verdiğine dair net bir şey söylenemez. Sanatın neşeli olup olmadığı hakkında şöyle diyor: "Toplum, burjuva tininin mitosun aydınlanması olarak vaat ettiği uzlaşmaya ne kadar temelden borçlu kalırsa, komik olan da o kadar karşı konulmaz bir biçimde yeraltı dünyasına çekilecek, bir zamanlar insani bir görüntü olan gülmek, insandışılığa geri düşecektir." (GS cilt 11, s. 603) Sonra başka bir yerde, gülmek hiçbir zaman "insani bir görüntü" olmamış gibidir, aksine "bugüne kadar şiddetin, kör, inatçı doğanın bir simgesidir"; ancak "karşıt unsuru da içinde barındırır." (GS cilt 3, s. 96 vd.) Kısacası: "Mizahın kendisi böndür: gülünç olmuştur. [...] "Örselenmişlerin esprileri bile örselenmiştir." (GS cilt 11, s. 300). "Örselenmişler" eksantrik palyaçolar olarak sahneye çıkarlar.

Musique informelle

Adorno'nun 1961 tarihli bir konferansı 'Vers une musique informelle' başlığını taşıyor: Claus-Steffen Mahnkopf bu metnin önemini: "Bu metin bir prima philosophia'dır, manifestodur, dolaysız şimdiki zamanın eleştirisi ve sanatçı ütopyasıdır" sözleriyle vurguluyor (Mahnkopf 1998, s. 87). Adorno bu metni, eleştirel estetiğinin o zamanlar fazla bilgisini olamadığı sanatsal üretim alanlarına ne kadar iyi uygulanabildiğini kanıtlayan bir ifadeyle bitiriyor: "Bugün her türlü sanatsal ütopyanın biçimi: ne olduklarını bilmediğimiz şeyler yapmaktır." (GS cilt 16, s. 540)

Bu da sanatın bilmece karakterine, estetik malzemeyle tam uygun bir ilişkinin görevinin sürece benzer bir şey oluşturmak olduğu-

na işaret eder. Bütün üretimi yöneten kültür endüstrisindeki standartlaştırmanın gölgesinde, Adorno'nun informel bir müzik tasarımı, o sıralar henüz bilemediğini sezdiği bir müzikte somutlaştırmıştı: Goodspeak You Black Emperor!, Radiohead (güncel olanlar), Goldie, Squarepusher, Uri Caine, Trans Am, Jazzanova, Barbara Morgenstern, Tom Jobim, Ursula Rucker, Kante... (Bkz. Devam Edecek.)

Mutluluk, Mutluluk Vaadi

Artık mutluluk diye bir şey yoktur. Mutlu olduğunu öne süren, diyecektir Adorno diyalektik bir tarzda, kendi payına düşen asıl mutluluk konusunda aldatmaktadır kendisini. "Her mutluluk insanlardan kendini esirgeyen ve onları kendilerini esirgedikleri bütünsel mutluluğun bir fragmanıdır." (GS cilt 6, s. 396) "Mutluluk eskimiştir: ekonomik değildir." (GS cilt 4, s. 248) Henüz ekonomik olduğu yerde ise, ekonomik olarak yönetilmekte, mutluluk formüllerine göre çaba göstermek şeklinde yeniden biçimlendirilmektedir: bir anlığına kadere hakim olan galipler mutludurlar. Bunun karşısında "Mutluluk düşüncesi kudretsizdir [...] çünkü ancak önce mutluluk olduğu için, katlanılamazdır." (GS 3, s. 196)

Mutluluk bir ütopyadır ve dolayısıyla sadece bellekte sahip olunabilir. "Sadık kalın, 'mutluydum' diyene." (GS cilt 4, s. 126). Çünkü mutlulukta da durum hakikattekinden farklı değildir: Ona sahip olunmaz, onun içinde olunur. Evet, mutluluk bir kucaklanmışlık halinden, ana karnında olmanın bir suretinden başka bir şey değildir. İşte bu yüzden mutlu olan kimse, mutlu olduğunu hiçbir zaman bilemez. Mutluluğu görmek için onun dışına çıkması gerekir: yeni doğmuş gibi olur" (GS 4, s. 126). Böylece mutluluk bir vaat olarak, Adorno'nun Stendhal'in sözleriyle dile getirdiği gibi, "promesse de bonheur" ["mutluluk vaadi"] olarak kalır. "İleri sanat yapıtlarında bu vaat – herhangi bir zamanda yerine getirileceği umudu uyandırıl-

madan– kristalize olur: "Mevcut olandan ve mevcut olanda duyulan her türlü mutluluk ikame ve sahte olduğundan [ileri sanat] bu söze sadık kalmak için, onu çiğnemelidir." (GS cilt 7, s. 461). Buna karşılık, kültür endüstrisinin ürünlerinde, insanların karşısına "dolaysız maddi biçimiyle" çıkan, sahte bir mutluluk vaadidir. Kültür endüstrisi "mutluluk gereksinimini planlar ve sömürür" (GS cilt 7, s. 461).

Mutluluğun çocukluğa geri yansıdığı motifini, Adorno Gustav Malıler'in müziğinde yeniden bulmuştur –"çocukluğun anı izleri" olarak ve "bu mutluluğun yitirildiğinin ve ancak yitirilmiş olarak, hiçbir zaman olmadığı mutluluk olduğunun bilinci" olarak (GS cilt 13, s. 287). Böyle bir çocuk mutluluğu, dördüncü senfoninin başlangıcındaki zillerde, müjdelemek ve İsa'nın doğumundan önceki günler olarak dile gelir, daha sonra dördüncü cümlede bunun parolası verilir. "İlahi zevkleri tadıyoruz, bu yüzden dünyevi zevklerden kaçınıyoruz [...]. "Pop kültürün müziğinin belirleyici sahte mutluluk vaadine rağmen böylesi motiflerle dolup taştığı, Kylie Minogue veya George Michael dinleyerek bile kolaylıkla anlaşılabilir.

Nasyonal Sosyalizm, Faşizm

"Aslında faşizmi çocukluk anılarımdan çıkarsayabilmem gerekirdi." (GS cilt 4, s. 219)

Almanya'daki Nasyonal Sosyalizm ve Auschwitz'de Yahudilerin imha edilmesi, eleştirel teorinin kayıtsız şartsız karşı çıktığı bir modernliğin kara çekirdeğini oluşturur: Adorno'nun felsefesinin kategorik buyruğu böyle bir şeyin bir daha olmaması, benzer bir şeyin yinelenmemesidir.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün çalışmaları faşist sisteme yönelik ilk analizler arasındadır. Daha 'Studien über Autorität und Familie' (1936) ['Otorite ve Aile Üzerine Çalışmalar'] yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Avrupa tarihinde artan gerilemeci ve gerici eği-

limlerin varlığını kanıtlayabilmiştir. Faşizmin köklerinin bireylerin psişik yapısında ne ölçüde yer aldığı ise daha sonra, ellili yılların başında, Adorno'nun büyük ölçüde katkıda bulunduğu otoriter kişilik incelemesinin de dahil olduğu 'Studies in Prejudices'te ['Önyargı Araştırmaları'] gösterilmiştir. Adorno çok sayıda makalesinde, örneğin 'Anti Semitism and Fascist Propaganda'da, ['Antisemitizm ve Faşist Propaganda'] faşist ideolojiye eğilimli olmanın sosyalpsikolojik koşullarının neler olduğunu sık sık incelemiştir. (GS cilt 8, s. 397 vd.) Yıldız falı ve batıl inanç hakkındaki incelemeleri de faşist bilincin kuruluşunu ele alırlar; örneğin 'The Stars Down the Earth' yazısı bunlardan biridir.

Adorno'nun Horkheimer ile birlikte Amerika'da sürgünde kaleme aldığı, 1947 yılında yayımlanan 'Aydınlanmanın Diyalektiği' de adeta bir faşizm analizi olarak okunabilir: Nasyonal Sosyalizm, burjuvazinin liberal geleneğiyle bir kopma oluşturmaz, totaliter eğilim burjuva ideolojilerinde zaten vardır ve faşizm karşısında kazanılan zaferden sonra da devam eder. "Almanya'da faşizm kaba yabancı düşmanı, kültür düşmanı, kolektivist bir iedolojiyle kazanmıştır. Şimdi dünyayı kırıp geçtiği için, halkların ona karşı savaşmaları gerekiyor, başka çare kalmıyor. Ancak her şey olup bittiğinde, Avrupa'da özgürlükçü bir zihniyetin yaygınlaşması gerekmiyor; Avrupa halkları kendilerini ona karşı savunmak zorunda kaldıkları faşizm kadar yabancı düşmanı, kültür düşmanı ve sözde kolektivist olabilirler." (GS cilt 3, s. 250) Adorno ve Horkheimer, 1969'da 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin "Yeni Baskısı" için şöyle yazmışlardı: "Üçüncü Dünya'daki çatışmalar, totalitarizmin yeniden yükselişi, 'Diyalektik' gereği, tıpkı eski faşizm gibi tarihsel yan olaylar olmaktan çok uzaktırlar. Bu ilerleme karşısında da susmayan eleştirel düşünce, bugün büyük tarihsel akış açısından zayıf görünse bile, özgürlük tortularından gerçek insani eğilimlerden yana taraf olmayı talep ediyor." (GS cilt 3, s. 9) Adorno'nun eleştirel teorisinin negatif amentüsü budur ve onun felsefesinin güncelliğini bugün bile garantilemektedir.

'Negatif Antropoloji'

Adorno 'Negatif Diyalektik'inin önsözünde şöyle yazıyor: "Ulrich Sonneman 'Negatif Antropoloji' adını alacak bir kitap üzerinde çalışıyor. Ne kendisi, ne de bu satırların yazarı, önceden bu çakışma hakkında bilgi sahibiydiler. Bu çakışma, konudaki bir zorunluluğa işaret ediyor" (GS cilt 6, s. 11). Adorno, 'Negatif Antropoloji' kitabını ele aldığı bir yazısında: "Bundan söz edecek olursak, Sonnemann'ın 'Negatif Antropoloji'si ile ilişkim en dikkat çekici, önceden tahmin edilmemiş bir rastlaşma türündendir: Onun kitabının başlığı da benim 'Negatif Diyalektik'im gibi saptanmıştı ve ikimizin de bundan haberi yoktu. Burada yönelimlerin önceden planlanmamış, sadece konunun gerektirdiği bir yakınlaşması duruma damgasını vuruyor ve bir onaylanış olarak beni mutlu ediyor." (GS cilt 20.1, s. 262) – Son olarak Kassel Üniversitesi Genel Yüksekokulu'nda profesörlük yapan Ulrich Sonnemann'da (1912 – 1993) teori ve pratik, başka hiç kimsede olmadığı kadar paradoks bir ilişki: Toplumsal angajmanı inanılmaz ölçüde güçlüydü, dili son derece zordu. Bununla birlikte mizah yoluyla örneğin (Beate Uhse ve Herbert Marcuse hakkında yaptığı gibi) cinaslı uyakları kullanarak kışkırtıyordu. İlk dönemlerinde grafolojiyle de ilgilenen filozof 'Kadere sabotaj için ön çalışmalar' alt başlığını taşıyan 'Negatif Antropoloji'de bir insan felsefesi kurmaya çalıştı; bu felsefe insanı yalnızca tamamlanmamış, kesinleşmemiş ve açık, henüz oluşum halindeki bir insan olarak değil, süreç halindeki 'Rousseau ve Herder'in söyledikleri gibi "yetkinleşebilir" bir insan, tekil insanın –yalnızca olumsuz olarak belirlenebilir– özü olarak ortaya çıkan bir insan olarak kavrıyordu. Sonnemann'ın merkezi kavramı "Spontanelik"tir. Adorno bu kitap hakkında şöyle yazmıştı: "İnsanın ne olduğu, bu antropoloji kavrayışıyla haklı olarak negatif bir belirleme olur; insani olan yalnızca 'yadsınışından ve yokluğundan' çıkarsanacaktır." (GS cilt 20.1, s. 263)

'Negatif Diyalektik'

Adorno 1966 yılında felsefi başyapıtı 'Negatif Diyalektik'i yayınladı. Adorno kitabın başlığını "paradoks" olarak tanımlamıştı, çünkü yarattığı şey felsefi bir sistem değil bir "anti-sistem"di. (GS cilt 6, s. 9 vd). Ayrıca Franz Borkenau "Negatif Diyalektik" kavramını daha 1932 yılında 'Zeitschrift für Sozialforschung'da başka bir bağlamda kullanmıştı. (Borkenau 1932, s. 334 vd.) Kitap 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne ve genel olarak diyalektik eleştirel teoriye dayanır. 'Sahicilik Jargonu' bunun bir arasözü olarak görülebilir; bu arada yazarın terekesinden yayımlanan 'Ontologie und Dialektik' ['Ontoloji ve Diyalektik'] (1960/61), 'Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit' ['Tarih ve Özgürlük Öğretisi Üzerine'] (1964/65) ve 'Metaphysik. Begriff und Probleme' ['Metafizik. Kavram ve Problem'] (1965) başlıklı konferanslar da negatif diyalektiğin kuvvet alanına dahildirler. 'Zu Subject und Object' ['Özne ve Nesne Üzerine'] ve 'Marginalien zu Theorie und Praxis' ['Teori ve Pratik Üzerine Marjinallikler'] gibi makaleler, Adorno'nun 'Negatif Diyalektik'te geliştirdiği soru soruş biçimlerine giriş olarak da okunabilirler. (GS cilt 10.2, s. 741 vd) 'Negatif Diyalektik'in ana düşünceleri, örneğin doğa tarihi kavrayışı Adorno'nun erken yazılarında zaten ortaya konulmuşlardır.

Kitap üç bölüme ayrılmıştır: ayrıca bir giriş bölümü "felsefi deneyim kavramını açımlamaktadır" (GS cilt 6, s. 10). Adorno birinci bölümde –o sıralar bir tür felsefi moda olan– ontolojiyle, özellikle Heidegger'in felsefesiyle tartışıyor. Açıklamaların çekirdeğini içeren ikinci bölümde Adorno, Kant ve Hegel'e bakarak negatif diyalektik kavramını ve kategorilerini oluşturuyor ve öznenin önceliği kavrayışını açıklıyor. Üçüncü bölümde "model" olarak adlandırılan üç kavram bütünü ele alınıyor; bunlar "özgürlük", "dünya tini ve doğa tarihi" ve "metafizik üzerine meditasyonlar"dır.

"Anti-sistem" kavramıyla, sistematik olmayan bir kaos değil, felse-

fi sistem düşüncesi, özellikle de Hegel'in felsefesinin içkin bir eleştirisi kastedilmektedir. İdealist olmayan bir bilgi kuramının eleştirel olarak kurulması, eleştirel teorinin felsefi mantığının temellendirilişi söz konusudur. Adorno bunu parçalanmanın mantığı olarak tanımlar. Merkezde birlik ilkesinin ve üste konulmuş olan kavramın mutlak iktidarının özdeşleyici düşüncesinin eleştirisi yer alır: Hegel hakikati kavram ve nesnenin örtüşmesi –özdeşlik– olarak tanımlamıştı. Adorno bunun karşısına özdeş olmayanı, idealist denklemin dışında kalan artığı koyuyor. Kitabın yine de –tematik ve yöntemsel olarak– ne kadar büyük bir parantez içinde tutulduğunu, ilk ve son cümleler gösteriyor. Metnin başında "Bir zamanlar aşılmış görünen felsefe, gerçekleştirilme anı kaçırıldığı için hayatta kalıyor" (GS cilt 6, s. 15) Adorno, burada Marx'ın adını vermeden onun felsefenin ancak gerçekleştirildiğinde, yani yaşanan insani pratik olduğunda aşılabileceğine dair düşüncesini alıntılıyor. Adorno burada da felsefenin kavramı içinde aşılacağını söyleyen Hegelci idealizmden kararlılıkla uzaklaşıyor. 'Negatif Diyalektik' tam olarak kavram ile pratik arasındaki bu çelişkide, örneğin kavramsala ait olan düşünce ile pratiğe ait olan gereksinim arasındaki gerilimde hareket ediyor. Metnin sonunda "Bu yüzden eleştirinin nesnesi düşüncedeki gereksinim değil, ikisi arasındaki ilişkidir. Düşüncedeki gereksinim ise düşünülmeyi ister. Düşünce yoluyla olumsuzlanmayı talep eder, düşüncede ortadan kaybolmalıdır [...] böyle bir düşünme, çöküşü anında metafizik ile dayanışma içindedir." (GS cilt 6 s. 339 vd.) Adorno felsefenin gerçekleştirilmesi problemine geri dönüyor ve düşünceyi eleştirel teorinin pratiği olarak temellendiriyor.

Nesnenin Önceliği

'Negatif Diyalektik'ten ve 'Zu Subject und Object' ['Özne ve Nesne Üstüne'] makalesinden bilgikuramsal bir düşünce figürü. Adorno'nun özdeş olmayan felsefesinde nesnenin önceliği savı adeta bir dış merkez oluşturur.

Bunun çıkış noktası Yeniçağın idealist felsefesidir. Burada, hepsinden önce özne (temelde yatan) ve nesne (karşısında duran) [Gegen stehen: karşısında durmak, Gegenstand: nesne –çn.] arasındaki bir ikiye bölünmeyi çıkış noktası olarak alan Kant ve Hegel'i adıyla anmak gerekir: İnsan dolaysız doğa ilişkisinin dışına çıkar ve dünyayı – doğaya hükmetme yoluyla– ne kadar kendi nesnesi yaparsa, özne ve nesne arasındaki ikiye bölünme de bir o kadar büyük olur. Şeylerin özgüllükleri, onunla her zaman nesneleri özdeşleştirdiğimiz, onlara ait genel kavrama tabi kılınır: Özne kavramların yardımıyla nesnelerin üstünde hüküm sürer, onlara 'boyun eğdirir'

Adorno nesneye hakkını teslim etmek istemektedir: Dolayısıyla bilgi sürecinde nesneye öncelik verilmesi gerekir. Bu da "özneye fazlalık" tanınarak yapılacaktır (GS cilt 6, s. 50; Wiggershaus 1987, Thyen 1989): "Nesnenin önceliği demek, öznenin kendisinin de niteliksel açıdan farklı, daha radikal bir anlamda nesne olarak nesne olması, çünkü bir defada bilinç yoluyla değil, farklı bir yoldan aynı zamanda özne olduğunun bilinmesi demektir" (GS cilt 10.2, s. 746) bu cümleyi anlamak için Adorno'ya göre a) Bilginin her zaman kendinin bilgisi olduğunu ve b) Bilgi eleştirisinin ve toplum eleştirisinin birbirinden ayrılamayacağını (GS cilt 10.2, s. 748; Schweppenhäuser 2000, s. 55 ve 61) bilmek gerekir.

Bunun ardında diyalektik bir düşünce figürü yatar: özne ve nesne gerçi ikiye bölünmüşlerdir (bilgi, kavramlar söz konusu olduğunda) ama yine de tamamen ayrılmamışlardır (örneğin toplumsal özne ve nesne ilişkisi sözkonusu olduğunda): İnsan kendini doğa bağlamından koparmıştır, ama doğanın bir parçası olarak kalır. Kendine hük-

mederek, doğaya hükmeder. Özne her zaman bir nesnedir de; nesnede yine –ona öncelik verdiğimizde öne çıkan– öznel bir yön vardır. Şeylere verdiğimiz isimler, basitleştirici birer örnektir. Karşımda: lamba, kağıt, tükenmez kalem, kahve fincanı ve küçük bir teddy [peluş] ayı var (Bkz. Teddie), çocukluğumdan kalma bir nesne. Onun bir adı var, lambanın, kağıdın, kalemin aksine özel bir şey o.

Şeylerde, kavram aracılığıyla kavranamayan bir fazlalık kalır, bir anlamda kendi öznel yanlarını korurlar. Nesnelere, kavramları karşısında ne kadar güçlü bir öncelik tanırsam, şeylerin öznel, biricik, özel, canlı yanına o kadar yaklaşırım –üstelik onları tamamen şeyleştirmeden. Bu durum, Adorno'nun estetiği açısından merkezi olan uzlaştırma kavramıyla da ilişkilidir (Bkz. Sanat; Hakikat Kapsamı). "Nesnenin uzlaştırılması, statik, dogmatik bir biçimde tözleştirilemeyeceği, ancak öznelikle içiçe geçmişliğiyle idrak edilebileceği anlamına gelir. Öznenin uzlaştırılması, nesnellik momenti olmadan kelimenin tam anlamıyla bir hiç olması demektir [...] Nesnenin önceliğine sadece öznel ve özne üzerinde düşünseme, ulaşabilir." (GS cilt 6, s. 186 vd) (Bkz. Uzlaşma)

Nietzsche, Friedrich (1844–1900)

Nietzsche, özellikle 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde "Juliette ya da Aydınlanma ve Ahlak" başlıklı ikinci arasözde rol oynamaktadır: Adorno ve Horkheimer'in yazısında, Nietzsche'nin ahlakçılık eleştirisi, Sade'ın 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde pornografi olarak tanımlanan kitaplarıyla birlikte, Kant'ın kategorik buyruğunun aydınlanma etiğinin karşı kutbunu oluşturur. Nietzsche'nin felsefesi, sona ermekte olan ondokuzuncu yüzyılda burjuva bireyinin parçalanmışlığını yansıtır: Başkalarına merhamet gösterıneyi reddeder ancak kendisi de teselli arayışı içindedir. Adorno ve Horkheimer'e göre, bu itkide bir kurtuluş olanağı yer almaktadır. Arasöz şöyle sona erer:

"Nietzsche 'Senin için en büyük tehlikeler neredir?' diye sormuştu kendine bir defasında ve 'merhamette' yanıtını vermişti. Nietzsche [merhameti] olumsuzlayışı içinde, her türlü avutucu güvence tarafından gün be gün ihanete uğrayan, insanlara yönelik sarsılmaz güveni kurtarmıştır." (GS cilt 3, s. 140)

Oniki Ton Müziği

Adorno 1934 yılında Arnold Schönberg (1874-1951) hakkında, "Oniki ton müziği, bir beste reçetesini hesap makinesiyle uygulamak demek değildir. Aksine: daha önce tonalite yoluyla önbiçimlendirilmiş olan malzemenin, *konstrüksiyon* yoluyla *önbiçimlendirilmesidir.*" (GS cilt 18, s. 397) diye yazıyordu. Yakın çağın Avrupa sanat müziğinin de, popüler müziğin halk şarkılarından rock müziğine, pop ve tekno müziğe kadar yaygın çeşitlerinin de temelini oluşturan tonal müzik, yedi notadan (do-re-mi-fa-sol-la-si) ve bu notaların her defasında yarım ton aralığıyla azaltılmasından ve yükseltilmesinden oluşur. Bir eksen sese müziksel bir düzenlemenin yapısını veren bir dizi, esas olarak tam ve yarım ton aralıklarının belirli bir harmonik ilişki içinde bulunan (Avrupa dışındaki müziklerde örneğin çeyrek ton aralığı bulunur) ses dizilerinden oluşturulur. Müzik eksen tona yönlenir ya da sürekli bu tona geri götürülür.

Estetik açıdan eksen tonun ve dizinin belirli bir buyurucu gücü vardır. Müzikte armonik gerilimler ya da dizi değişiklikleri ne kadar az ortaya çıkarlarsa, müzik de kulağa o kadar bildik gelir. Adorno'ya göre, aşağıladığı bu 'hafif müziğin' ya da basit şarkı müziğinin kalıplarının ya da şematizminin nedenlerinden biridir. Böyle bir müziği yeniden tanımak kolaydır, dinleme alışkanlıklarımızı tedirgin etmez; estetik deneyim burada esas olarak eğlenceye hizmet eder, yalnızca sınırlı olarak estetik düşünsemeye teşvik eder, böylelikle bilgi edinmeye de çok az teşvik eder.

Bu tonalite ilkesi şimdi müzik alanındaki modernlikte, geç Romantik dönemden itibaren duyulabilen bir şekilde kırılmıştır. Eksen sesler ve sabit diziler buyurucu güçlerini yitirirler ve besteler giderek daha uyumsuz tınlarlar. Örneğin Richard Wagner'in Tristan akoru denilen ve oniki tonun birarada tınladığı akoru, bunun karakteristik bir örneğidir; Viyana Okulu'nun temsilcileri, özellikle Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg eksen ses ilkesini aşarlar. Onların yaptığı müzik "özgür atonallikle", yani tüm tonların eşit haklara sahip olduğu bir müzik yazımıyla belirlenmiştir. Kaba hatlarıyla söylendiğinde: Bir eksen tonun varlığına ilişkin her türlü kuşkudan kaçınmak için, bir nota ancak tüm ötekiler tınladıktan sonra tekrar kullanılabilir. Böylelikle eksen ton ilkesi için tipik olan aralıklardan, (üçlüler, dörtlüler, beşliler) kaçınılır. Müzik "çarpık", "yanlış" uyumsuz tınlar.

Adorno'ya göre bunun iki anlamı vardır: Bir yandan bu müzik notaların eşit haklara sahip oluşuyla özgür bir toplum idealini cisimlendirmektedir; diğer yandan uyumsuzluklar mevcut ilişkileri de netleştirirler ve böylelikle aynı zamanda onların çelişkililiğini eleştirirler. Bu müzik, bunun ötesinde, özgür bir toplum ütopyası yalnızca negatif, yetkin olmayan ve asla uyumlu olmayan, tamamlanmamış bir toplum ütopyası olarak serimlenebildiği sürece diyalektiktir. Adorno'nun kendisi de özgür atonallik ilkesine göre bazı besteler yapmıştır. Şimdi, özgür atonalliği, notaların biçimsel eşitliğini sağlamak için paradoks bir biçimde çok katı besteleme kuralları konulmuştur. Bu kuralların Barok füg tekniğiyle çok fazla ortak yanı vardır ve bunlara diziler, akrep ya da tersine çevirme adı verilmiştir; bunlar müzik yazımındaki figürleri betimlerler. Dar anlamıyla oniki ton tekniği budur. Adorno, daha sonra oniki ton müziğini toplumsal koşulların en uygun sanatsal anlatımı olarak kabul ettiği halde, 'Yeni Müziğin Felsefesi'nde tam da katı, matematik yöntemi yüzünden eleştirmiştir: "Teknik sanat yapıtının başarısızlıkla sonuçlanmasına, bestelemenin tüm boyutlarında işaret edilebilir. Müziğin doğal malzeme üzerindeki sınırsız iktidarı için zincirlerinden kopartılması su-

retiyle zincire vurulması evrenseldir. Bu önceden, ana ses dizisinin, ses skalasının oniki notasıyla tanımlanmasında ortaya çıkar. Böyle temel bir figürün neden hiçbirini dışarıda bırakmamak üzere oniki notayı da içermesi ve birini daha sık getirmeden yalnızca on iki notayı getirmesi gerektiği anlaşılır değildir." (GS cilt 12, s. 71 vd.).

Adorno çok sayıda yazısında, makalesinde ve konferansında oniki ton müziği sorunsalı hakkında görüşlerini belirtmiştir. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin "tamamlanmış ara sözü" olarak kabul edilmesi istenen 'Philosophie der neuen Musik' 'Yeni Müziğin Felsefesi'nin (GS cilt 12, s. 11) yanı sıra, özellikle kompozisyon öğretmeni Alban Berg hakkında yazdığı müziksel monografi olan 'Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergans' ['Alban Berg. En küçük geçişin ustası'] (GS cilt 13) yazısında bu görüşlere yer vermiştir.

Oniki ton tekniği yeni müziği oluşturdu. Bu müzik sadece John Cage gibi besteciler (Bkz. Sanatların Sınırlarının Kaybolması) ya da Pierre Boulez (Bkz. Adorno Ödülü) gibi sanatçıları etkilemekle kalmamış, film müziğine de çok önemli itilimler kazandırmıştır. Adorno gibi ABD'ye göç etmiş olan Schönberg –1934'den itibaren Los Angeles'te yaşamıştı– Hollywood'da kompozisyon dersi vermiştir. Schönberg'in müziği dramatik film sahnelerini –kovalamaca sahnelerini, tehdit edici durumları– müziksel olarak vurgulamak için çok uygundu. Dolayısıyla, Adorno, besteci Hanns Eisler ile birlikte kaleme aldığı 'Komposition Für den Film' ['Film Müziği Besteciliği'] kitabında bu durumu eleştirdi. Gerçek "radikal yenilikler"in burada "ticari kaygıyla çok uzakta bırakıldıklarını söyledi; atonal unsurların sinemada kullanılması "modern, ama çok fazla değil" ilkesine göre gerçekleşiyordu. Bunun sonucunda sanat piyasasına ait, sözde-modern bir rutin" ortaya çıkıyordu. (GS cilt 15, s. 49).

Ayrıca, Schönberg'in Adorno hakkında "ondan hiç hoşlanamadım" dediği söylenir. (Akt. Scheible 1989, s. 152).

Otomobil Mezarlığı

Adorno 'Aufzeichnungen zu Kafka' ['Kafka Üzerine Notlar'] yazısında "Ölülerin dirilişi otomobil mezarlığında gerçekleşmeliydi" diye yazıyor. (GS cilt 10.1, s. 286). Hurda alanlarına otomobil *mezarlığı* denilmesi, ölülerin son huzur mekanları olarak mezarlıkların önemini de aydınlatıyor: Mezar sakinliği aldatıcı, felaket getiren bir sakinliktir. Büyük şehirlerin çevresinde, çok katlı otoyollarla ve bu yolların trafik gürültüsüyle çevrili mezarlıklara sık sık rastlanır. Adorno'ya göre ölülerin sadece uygar toplumun ilerleme fetişlerinden birinin –bireyselliğin, hızın, hareketliliğin, zenginliğin simgesinin – işe yaramaz haline geldiğinde attığı yerlerde dirilmelidirler. Ölüler de enkaz halinde geri dönerler: henüz sağken değersizleştikleri, hor görüldükleri halde. Çok sayıda video klipte tam da bu motif işlenir: gençler geceleri bir otomobil mezarlığında toplanırlar ve ansızın zombilerin baskınına uğrarlar.

Otomobil hurdalıklarının sunduğu yenilik, otoriter kişilik için eğlendirici ve somut olabilir: kendisine gösterilen bir hurda otomobili birkaç saatliğine hırpalamak için bir varyos –ücretsiz– verilmektedir; böylece stres atılacak ve örneğin işyerindeki şefe ya da evdeki eşe yönelik öfke ve agresyonlar daha az tehlikeli bir biçimde azaltılacaktır. Bu arada bir de modern tüketim toplumunun statü sembolüne saldırılıyor oluşu grotesk görünüyor: Ne de olsa bu düzenleme bir mezar tahribatı olarak da görülebilir. Adorno otomobillere karşı açıkça bir ikilem içindeydi. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde, otomobil ulaşımıyla doğabilecek toplumsal yalnızlaşma eleştirilir: "İnsanlar lastik tekerlekler üzerinde, birbirlerinden kesinlikle izole olmuş bir halde yolculuk ederler." (GS cilt 3, s. 252) Ne var ki Leo Löwenthal Adorno'nun –ehliyeti bile olmayan Herbert Marcuse'un aksine– otomobille yolculuk etmekten çok hoşlandığını bildiriyor. Ayrıca Bkz. Theodor W. Adorno Ekspresi; Çöp.

Otoriter Kişilik

Görünürde her türlü teknik ve toplumsal koşullar mevcut olduğu halde neden özgürleşmiş bir toplumda yaşamıyoruz? Eleştirel araştırmanın temel sorularından birisidir bu ve öncelikle insanların psişik örgütlenmesine işaret edilerek yanıtlanması gerekir: Güçsüzlük ve önyargılar, sürekli olarak mevcut koşulların bir olumlanışını yeniden üretirler. Bu olumlama, burjuva toplumunun sosyal çekirdek yapısında, Max Horkheimer'in zaman zaman isabetli bir şekilde "toplumun psişik acentası" diye tanımladığı aile kurumunda temellenmiştir. Erich Fromm daha 1029/30 yıllarında yürüttüğü 'Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches' ['Üçüncü Reich'ın Arefesinde İşçiler ve Çalışanlar'] adlı araştırmada, denekler arasındaki gizli otoriter, patriyarkal ya da antisemitik tutumları incelemişti. Bu araştırmada siyasal açıdan ilerici güçlerde, örneğin komünist işçi hareketinde bile otoriter, cinsiyetçi, ırkçı ve antisemitik eğilimler taşıyan bir karakterin bireysel kişiliği belirlediği ortaya çıkmıştır. Birey ve toplumun kuvvet alanı –Fromm "Sosyal karakter"den söz eder– 1936 yılında Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü tarafından Horkheimer'in yönetiminde yürütülen 'Otorite ve Aile Üzerine İncelemeler'de araştırılmıştır. "Özellikle yakın zamanlarda emek sürecinin özel türüyle belirlenmiş olan bireylerin otoriteyle ilişkisi, toplumsal kurumların bu zamana uygun düşen karakter tiplerini üretmek ve pekiştirmek için kalıcı bir işbirliğini gerektirir." (Horkheimer 1936, s. 55)

Adorno 1950 yılında Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson ve R. Nevitt Sanford ile birlikte, Horkheimer ve Samuel H. Flowerman tarafından yönetilen 'Studies in Prejudice' ['Önyargı İncelemeleri'] araştırmasının bir parçası olan 'The Authoritarian Personality' ['Otoriter Kişilik'] çalışmasını gerçekleştirdi. Bu empirik çalışma anketlere, klinik testlere ve mülakatlara dayanıyor ve otoriteye bağlı bir dünya imgesini destekleyen karakter yapılarını araştırmak için özel olarak geliştirilmiş cetveller, örneğin F cetvelini kullanıyor.

Nasyonal Sosyalizm deneyiminin gölgesinde duran bu araştırmaların felsefi iskeletini Adorno ve Horkheimer daha 'Aydınlanmanın Diyalektiği' ile kurmuşlardı. Bu araştırmada insanların yalnızca faşizmi benimsemekle kalmayıp, faşizmin suçlarına aktif olarak katılmak için nasıl bir eğilim içinde olmaları gerektiği sorusunun yanıtı, yani "faşizmin psikolojik veçhesi" sözkonusuydu (Studien, s. 10; GS cilt 9.1, s. 158). "Asıl ilgilendiğimiz *potansiyel faşist bireydi,* bu bireyin yapısı onu anti demokratik propagandaya özellikle açık kılmaktadır." (Studien, s. 1; GS cilt 9, s. 149) Amerika'da yürütülen araştırmaların merkezi unsuru antisemitizmdi. Antisemitizm, otoriter kişiliği karakterize eder. "Özgül ya da yalıtık bir fenomen değildir [...] daha geniş bir ideolojik sistemin parçasıdır" (Studien, s. 3; GS cilt 9.1, s. 151)

Bu çalışmalarda otoriter kişiliğin demokratik yapılı bir toplum örneğinde araştırıldığını kaydetmek gerekir, bu da araştırmalara güncellik kazandırmaktadır: Örneğin günümüzde uyumluluk, uyum sağlama baskısının bir sonucu olmaktan ziyade verili koşullara uyum sağlama yetisi olarak görünmektedir. Günümüz toplumu kültür endüstrisinin eğlenme metaları ve reklamlarının da aracılığıyla büyük ölçüde güçsüzlüğe ve korkuya, hasede ve kıskançlığa dayanmaktadır. Dayanışma ve sempati felaketlerde, "halk topluluğu"nun deprem veya su baskını tehlikesiyle karşılaştığında, istisna olarak ortaya çıkar. Bireylerin hayatı tehlikede olduğunda en iyi durumda bunun kader olduğu ilan edilecek ve talk show programlarında gösterilecektir, en kötü durumda ise ayaktakımı sokaklarda sürek avları düzenler. Yapılan yeni anketler Almanların yarısından çok fazlasının, marjinallerin daha büyük cezalara çarptırılması ve izole edilmesi gerektiği görüşünde olduklarını göstermektedir.

Oxford

Adorno 1934 yılından itibaren İngiliz üniversite şehri Oxford'daki Merton College'de "advenced student" idi. Adorno'nun pek bilinmeyen ama önemli bir yapıtı 'Metakritik der Erkenntnistheorie' ['Bilgi Teorisinin Üst-Eleştirisi'] burada doğdu; Adorno bu kitabında Edmund Husserl'in fenomenolojisiyle tartışır. Bu kitap da daha sonra Negatif Diyalektik'te ortaya konan teorik tasarının bir ön çalışması ve gelişme aşaması olarak okunabilir. Adorno bu dönemde ayrıca Hektor Rottweiler takma adıyla Zeitschrift für Sozialforschung dergisi için 'Über Jazz' ['Caz Üzerine'] makalesini yazdı. Adorno, Karl Mannheim'ın geliştirdiği bilgi sosyolojisini reddetse de Oxford'ta Mannheim ile dostluk kurmuştu. "Zihniyet 'pozitivist'tir: toplumsal fenomenler 'oldukları gibi' kabul edilirler ve sonra sınıflandırılarak genel kavramlara bölünürler." (GS cilt 10.1, s. 31) Theodor W. Adorno ve eşi (Bkz. Margarete Karplus) 1938 yılında Amerika'ya göç ettiler.

Adorno'nun yabancı dil bilgisi hakkında ek: Adorno Latince ve Eski Yunanca bilgisini okul döneminde edinmişti. 1934 yılında Benjamin'e Berlin'den şunları yazıyordu: "İngilizce öğrenmeye çok zaman ayırıyorum. Bir yetişkinin yeni bir dil edinmesi, en tuhaf deneyimlerden biridir." (AB, s. 47). Dile çok önem veren Adorno, bunu nasıl başarmıştı? Eğlenme metalarının yardımıyla ve eğlence yoluyla! Oxford'daki ilk dönemi hakkında şunları bildiriyor: "Dil bilgilerim son derece mütevazıydı. İngilizce bilgisine olabildiğince hızlı sahip olma zorunluluğu vardı. Bunu sayısız polisiye roman okuyarak ve bu sırada bir sözlüğe bakmayarak gerçekleştirdim. (PT cilt 1, s. 33)

'Oyun Sonu'

Adorno'yla dostane bir ilişki içinde olan tiyatro yazarı Samuel Beckett (1906 – 1989) 1959 tarihli 'Oyun Sonu' adlı oyununda bireyin çöküşünü, öznenin ölümünü betimliyor ve böylelikle Adorno'nun eleştirel teorisinin merkezi konusuna el atıyor: 'Aydınlanmanın Diyalektiği' aslında oyun sonu olarak yorumlanabilir.

Felaket ortaya çıkmıştır: Beckett'in 'Oyun Sonu'nda insanlar artık –henüz 'Godot' oyununda olduğu gibi– beklemiyorlardır bile. İnsanlığın sonu yakındır, kör oğul Hamm bir tekerlekli sandalyede umutsuzca eriyip gitmektedir, biricik yardımcısı, hizmetçi Clov onu terkeder, anne ve babası çöp bidonlarında çürümektedirler. Geriye kalan, felç edici ümitsizliktir. Adorno, benzerlik kurmak için satranç oyunundan yararlanır: "Oyun sonu patdır. Yoksa?" (Blätter, s. 29) "Satranç partisi ne oldu?" 1) Boş saha, meyil, çölleşme artık sadece alegorik olarak sonuçtan okunabilir.

2) Oyun sonları bir sistem tarafından düzenlenmiş, önceden gösterilmişlerdir, hamlelerle değil, ancak hatalar sonucunda farklı gerçekleşebilirler.

3) Satrançtaki gibi yenen ve yenilen birbirine muhtaçtır.

4) Bir *durum* olarak satranç oynamak (insanlardan kopuk, ama satranç sayesinde içindeler. Satranç öznenin meyilidir). Oyunun ciddiyetinde anlamsız, budala olan.

5) Zayıflar için oyun sonundaki en iyi şans *patdır.* Pat gibi durumlar, ebedi satranç. Kötü sonsuzluk." (Blätter, s. 30)

Beckett'de "yaşam yaşamıyor"dur. "Auschwitz, saf kimlik filozofemini ölüm felsefesi olarak onaylar. Beckett'in Oyun Sonu'ndaki, artık korkacak bu kadar çok şey olmadığına dair en dolu söz, kamplarda ilk provasını sunan ve bir zamanlar saygıdeğer olan kavramında bile özdeş olmayanın yok edilmesinin teleolojik olarak pusuda bek-

lediği bir pratiğe tepki vermektedir." (GS cilt 6, s. 355)

Ek: Adorno 1061 yılında bir 'Hommage à Samuel Beckett' ['Samuel Beckett'e Saygı'] toplantısında 'oyun sonunu anlama çabası'na değindi. Beckett'in bu oyunda insanlara verdikleri özel isim rumuzları, "müstehcen olana benzeyen dört harflik sözcüklerdir." (GS cilt 11, s. 110) "Fuck", "Piss", "Shit", "dick", "cunt" Cake adlı pop grubu 1996 yılında "Friend is a four letter word" ["Arkadaş, dört harfli bir sözcüktür"] şarkısını yayımladı.

Ölüm

"Bununla birlikte, ölümün düpedüz son olduğu düşüncesi tahayyül edilemez." (GS cilt 6, s. 364) 1964 yılında Adorno ve Ernst Bloch ütopya sorunsalı hakkındaki bir radyo konuşmasında, ölümün ortadan kaldırılması olasılığı sorununu da tartıştılar. Adorno, ölümün ortadan kaldırılması düşüncesinin bir ütopya için vazgeçilmez olduğuna işaret etti. "Ölüm ortadan kaldırılsaydı, insanlar artık ölmeselerdi, bu en kötüsü ve en korkuncu olurdu. Tam da bu tepki biçiminin aslında ütopik bilincin en fazla karşısında olduğunu söylüyorum. İnsanların mevcut toplumsal ilişkilerle özdeşleşmelerinin ötesine geçen, bu ilişkilerin uzatıldıkları şey, ölümle özdeşleşmedir. Ütopik bilinç, insanların artık ölmeleri gerekmemesinin *olanaklılığını* korkunç bir şey olarak değil, tam tersine, aslında istenen *şey* olarak gören bir bilinç anlamına gelir." (Adorno 1985, s. 358)

Ancak Auschwitz'den sonra bu ütopya da çarpık kalır. "Öznelerin ömrü artık ne kadar kısa olursa, ölüm de o kadar daha feci daha korkunç olur [...] Ölüm ve tarih, hele ki kolektif birey kategorisi, bir takımlanış oluşturur." (GS cilt 6, s. 363) (Bkz. Metafizik; Çöküş) Burjuva bireyi denen şey, daha tek tek bireyler ölmeden önce zaten ölmüştür.

Adorno 6 Ağustos 1969'da Visp'te (Wallis kantonu, İsviçre) ta-

til yaptığı sırada bir kalp krizi sonucu öldü. Filozof bir hafta sonra Frankfurt Hauptfriedhof mezarlığına gömüldü. Cenazesinde "herhangi bir dini ayin" yapılmadı (Bkz. Kraushaar 1998, s. 457 vd.)

Alexander Kluge 'Adorno'nun dünyadaki sonu' hakkında şöyle bir öykü düşündü: "Kendini zayıf hissediyordu, yürüyüşleri yarıda bırakıyordu [...] Kadın [Gretel Adorno –RB] onu yatağına yatırdı. Kriminal romanını eline aldı. Bir saat sonra ona baktığında, o ölmüştü [...] Hizmete hazır oluşunu böyle ciddi bir durumda bile kanıtlayan, üst düzey bir İsviçre oteline yakışır bir velvele. Birkaç dakika sonra doktorlar gelir, ama hiçbir şey yapamazlar. Cesed olduğu gibi bırakılır. Ölü, çinkodan bir tabutun içinde Frankfurt am Main'e son tren yolculuğuna çıkar. Gümrük görevlisi tabutu Grand Hotel'de mühürlemiştir. [...] Th. W. Adorno dağ ayakkabılarıyla ve beyaz adaylık giysileriyle Parnass'a adım attığında, her şey tasavvur edilenden farklıdır. Burada onu Voltaire, Bonaparte ya da Monteverdi, Schönberg, Schubert gibi müzisyenler karşılamaz. Aday hafızasız gelir [...] Uzaktan uçan tanrılar görülür." [Kluge 2000, s. 863 vd.)

Sinemacı ve yazar Alexander Kluge ve sosyolog Oskar Negt 'Öffentlichkeit und Erfahrung' ['Kamusallık ve Deneyim] adlı kitaplarını, Adorno'nun anısına adamışlardır: "11 Eylül 1903 – + 6 Ağustos 1969" (Kluge ve Negt 1972, s. 5)

"Parçalanmanın Mantığı"

Adorno Hegel'in oluş mantığının aksine, bir parçalanma modeli tasarlıyor. Bu mantık da diyalektiktir, ne var ki "yanlış durumun ontolojisi" anlamında (GS cilt 6, s. 22), negatif bir diyalektiktir. Parçalanmanın mantığı bir yandan parçalanma anında ortaya çıkan mantık anlamındadır; diğer yandan bu parçalanmayı betimleyen mantık anlamındadır. Bu çifte figür Adorno'nun evrensel tarih kavramı için belirleyicidir. Adorno'nun estetik teorisi de bu modele bağ-

lanır ve sanatın kırılmışlığı tezinde bu modeli tekrar ele alır.

Negatif Diyalektik'in sonunda, bir kapanış "Not"unda "parçalanma mantığı"ndan söz edilir. "Bir parçalanma mantığı düşüncesi"nin, bu "felsefi kavramlardan" [...] "en eskisi" olduğu, "daha öğrencilik yıllarına" dayandığı söylenir (GS cilt 6, s. 409). Adorno'nun Søren Kierkegaard hakkındaki 'Konstruktion des Ästhetischen' ['Estetik Olanın Konstrüksiyonu'] başlıklı doçentlik tezinin bir bölümüne "Mantığın Parçalanışı" başlığı verilmiştir. (GS cilt 6, s. 148) Daha burada felakete doğru giden dünya temel deneyiminden söz edilir, korku ya da ümitsizlik telaffuz edilir. Parçalanma mantığının Kierkegaard kitabında ne kadar büyük bir belirleyiciliğinin olduğuna, kitabın 1996'da yeniden yayınlanışına ilişkin bir 'Not'ta işaret ediliyor: Kitabın "nihai hali" ancak Nasyonal Sosyalistlerin 1933'de iktidarı ele geçirdikleri gün yayımlanabilmiştir, Benjamin'in kitabı değerlendirmesi, "antisemitist boykottan bir gün sonra, 2 Nisan 1933'de" yayımlandı. "Kitabın etkisi, baştan itibaren politik yargının gölgesi altında kalmıştı." (GS cilt 2, s. 261)

Pollock, Friedrich

Adorno ve Horkheimer'in meslektaşı; 1928'den 1930'a kadar Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün müdürü Carl Grünberg'e vekalet etti; 1938 ile 1949 arasında New York'taki Institute for Social Research'ün idari müdürüydü. 'Aydınlanmanın Diyalektiği' Pollock'un ellinci doğum gününe adanmıştı; Adorno 'Jargon der Eigentlichkeit' ['Sahicilik Jargonu'] kitabını Pollock'un altmışıncı doğum gününe adadı. Nasyonal Sosyalizmde ekonomi ve devlet arasında nasıl bir ilişki vardı? Sosyal ve iktisadi bir kriz, siyasal tahakküm önlemleriyle stabilize edilmeye mi çalışılmıştı? Yoksa hiç olmazsa istikrarlı bir düzen izlenimi uyandırmak mı istenmişti? Ya da ekonomik güçler tamamen politikanın eline mi teslim edilmişti?

Tekeller, hiçbir rekabetle karşılaşmadan topluma egemen mi olmuşlardı, yoksa gündelik yaşamın yüzeyinin ardında, kapitalist krizler dinamiği ileri bir seviyede kasıp kavuruyor muydu? Bu soruların yanıtlanması 'Aydınlanmanın Diyalektiği' için, özellikle yönetilen dünya ve evrensel bir körleştirme bağlamı açısından belirleyici bir önem taşıyordu: Adorno ve Horkheimer'e göre Nasyonal Sosyalizm toplumsal totalliğin ifadesiydi; çelişkilerin ve krizlerin onunla bir ilişkisi yokmuş gibi görünüyordu. Nasyonal Sosyalizm bu istikrarı sadece aşırı şiddet yoluyla kurmuş ve koruyor olsa bile, Adorno ve Horkheimer ilişkilerin totalliği bakımından, Sovyetler Birliği'nde ve kitle demokrasilerinde yapısal benzerlikler saptadılar.

Sistemlerin totalliği, esas olarak onların ekonomisine işaret eder. Totallik, ekonomik toplam süreç anlamına gelir. Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi teorisinin temelinde, günümüzün toplum sistemlerinin, iktisatçı Pollock'un açıkladığı gibi, tekelci sermayenin iktidarına dayandıkları kabulü vardır: kitleler demokratik, totaliter ve faşist ya da devlet kapitalizmi tarzında yönetiliyor olabilen güçlü ekonomik baskılara maruz kalırlar.

"Kültür Tekelleri [...] endüstrinin en güçlü işletmelerine, çelik, petrol, elektrik, kimya işletmelerine bağımlıdırlar.[...] En güçlü radyo şirketinin elektrik endüstrisine, ya da en güçlü sinema şirketinin bankalara bağımlılığı, tek tek branşları kendi aralarında yine ekonomik açıdan içiçe geçmiş olan tüm bir alanı karakterize eder.[...] Kültür endüstrisinin amansız bütünlüğü, politikanın yükselen bütünlüğünü kanıtlar." (GS cilt 3, s. 143 vd.)

Pollock'un analizlerinin bugün 'Aydınlanmanın Diyalektiği' için, özellikle kültür endüstrisi savı açısından sorunsuzca kabul edilemeyeceği anlaşılıyor (Bkz. Johannes 1995). Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü içinde Pollock'un iktisat teorisi zaten hararetle tartışılmıştı. Örneğin Franz Neuman ve Herbert Marcuse, ilişkilerin kesinlikle bu tarz bir istikrar içinde olmadıkları, çelişkilerin tehlikeli krizler halinde yoğunlaştıkları görüşünü savundular. Neumann ve

Marcuse'a göre kapitalizm, faşist iktidar altında da krize aşırı yatkın ve çelişkili bir sistem olduğunu, üstelik –tıpkı diğer sistemler gibi– örneğin gündelik yaşamdaki suç oranının, sapkın davranışların yanı sıra devletin ya da ekonominin denetimine karşı grevler ve direnişler gibi (şiddet içeren grevler, iş bırakmalar, sabotajlar) kontrol edilmesi çok zor arızalara maruz kaldığını göstermişti. Pollock, Horkheimer ve Adorno buna toplum, devlet ve ekonominin totaliter bir bütünlük içinde olduğu teziyle karşı çıktılar.

Ek: Pollock 1941 yılında Horkheimer'a yazdığı bir mektupta "Çalışma arkadaşlarımızın nasıl davrandıklarını gözlemlemek çok ilginç" diye yakınıyor. Pollocak'a göre Adorno'yu ilgilendiren tek şey: olabildiğince hızla, Kaliforniya'da küçük bir rantiye olmaktır, diğerlerinin ne olacağı ise onun için hiç fark etmiyor" (akt. Wiggershaus 1988, s. 196.)

Polis Müdahalesi

31 Ocak 1969; Almanya'da soğuk hüküm sürüyor ama yerlerde kar yok. Üniversite öğrencileri mevcut düzene karşı, Vietnam savaşına karşı, yüksek öğrenim koşullarına karşı, toplumun özgürleşimci bir yeniden biçimlendirilişinden yana gösteriler yapıyorlar. Frankfurt Üniversitesi'nde öğrencilerin bundan böyle nasıl devam edecekleri üzerinde düşünecekleri bir strateji toplantısı yapılacak. Bir önceki akşam Frankfurt Tiyatrosu önünde eski şansölye Ludwig Erhard'ın limuzinine saldırılınca, polisle çatışmalar yaşandı. Sosyoloji binası kapatıldı, binaya polis kuvvetleri yerleşti. Öğrenciler Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'ne yöneliyorlar, birinci kattaki seminer salonuna girmek istiyorlar. Ludwig von Friedeburg, Rudolf Gunzert ve Theodor W. Adorno, aralarında Adorno'un öğrencisi Hans Jürgen Krahl'ın da bulunduğu gençlerin yolunu kesiyorlar. Öğrenciler, binayı terk etmeleri çağrısına uymayınca –von Friedeburg: "Ne isti-

yorsunuz?" Krahl: "Bu sizi ilgilendirmez!"– Friedeburg ve Adorno binaya giren öğrencilere karşı, mesken masuniyetini ihlal etme şikayetinde bulunuyorlar ve polis çağırmaya karar veriyorlar. Yetmiş iki öğrenci yaklaşık iki saat sonra binadan çıkartılıyor, direniş göstermiyorlar. Krahl, Adorno'ya "Bok eleştirel teorisyen!" diye bağırıyor – Doktora öğrencisi Krahl 6 Şubat 1969 tarihine kadar gözaltında kalıyor. Adorno 14 Şubat'ta Herbert Marcuse'a şunları yazıyor: "Burada yine feci şeyler oldu... Krahl'ın başını çektiği bir SDS grubu [SDS: Sosyalist Alman Üniversiteliler Birliği; R.B.] enstitünün bir salonunu işgal etti ve üç kere çağrıda bulunulduğu halde orayı terk etmedi. Polisi çağırmak zorunda kaldık; polis de orada bulduklarını gözaltına aldı; bu kendi başına iğrenç bir durum, ama Friedeburg, Habermas ve ben eylem sırasında oradaydık ve fiziksel şiddet uygulanmamasına dikkat ettik." (Akt. Kraushaar 1998, s. 405) Adorno bu dönemde Marcuse'la, Kaliforniya'da yaşayan eleştirel teorisyenin bir Almanya ziyaretinin olasılığı hakkında yazışıyordu. Bu olaydan otuz yıl sonra 1999 yılında Jan Philipp Reemstma, bu mektuplaşmalardan oluşturduğu, Beckett tiyatrosu üslubundaki bir oyunu Hamburg tiyatrosunun kantininde sahneledi. Bu oyunun prömiyeri 5 Ekim'de yapıldı. Adı: 'Bir Oyun Sonu'nu Anlama Denemesi'ydi. Kişiler: Hans Jürgen Krahl, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Samuel Beckett.

Hans Jürgen Krahl 1970 yılında, 14 Şubatı 15 Şubata bağlayan gece, buzlanmadan dolayı kayganlaşan bir caddede bir trafik kazası geçirdi (Bkz. Theodor W. Adorno; Ölüm), aldığı yaralar sonucunda öldü. Yirmiyedi yaşındaki genç Adorno'nun en yetenekli öğrencilerinden biriydi; teori ve pratik ilişkisinin tartışmasında politik bağlılığı kabul edilmişti.

Pop Kültürü

Bugün "pop kültürü" olarak tanımlanan olgu, Adorno'nun ellili ve altmışlı yıllarda Beatles ve diğer müzik gruplarıyla biraz daha yakından ilgilenebilseydi, başlangıçları hakkında bilgi sahibi olabileceği kültürel ve sosyal fenomenlerin gelişimini kapsar. Bununla birlikte pop kültürünün yapıları, Adorno ve Horkheimer tarafından kırklı yıllarda Hollywood'daki sinema endüstrisine bakarak kültür endüstrisi olarak tanımlanan kitle kültürünün ideolojisinin ve mekanizmasının sonuçları ve devamlarıdır.

Bu yüzden, Adorno'da gerçi bir pop kültürü eleştirisi bulunmaz, ama elbette, pop kültürünün gelişmesine yol açan fenomenlerin eleştirel bir analizi bulunur. Adorno'nun kültür endüstrisi hakkındaki eleştirel teorisinin ve iletişim endüstrisi fenomenini çok erkenden ele almasının çerçevesini oluşturan müzik teorisi incelemelerinin, Adorno'nun ölümünden sonraki yıllarda pop kültürü hakkındaki tartışmalar üzerinde çok güçlü bir etkisi olmuştur. Adorno'nun günümüzde pop kültürüne yönelik bir eleştirel teori açısından oynadığı rol, pop kültürüne dair bir eleştirel teorinin zaten olması gerektiği gibi, çift değerlidir. Pop kültürü kendi teorik eleştirisinde ve analizinde zorlanmaktadır; pop kültürünün sanatsal ve ekonomik sözcüleri bu eleştirilerde entelektüel bir ele geçirme, akademik ucuza satma kokusu almaktadırlar: Pop kültürünün teorikleştirilmesiyle birlikte, dizgine vurulmamış isyancı enerjisinin elinden alınacağından korkmaktadırlar; endüstri tarafından çok katı bir tarzda pazarlanmasının sonucunda da benzer bir tehlike doğabilir. Adorno'yla birlikte, yakıcılığın ve simgesel direniş jestlerinin bir ölçüde kültür endüstrisi çalışanlarının işinin bir parçası olduğunu ve onlar tarafından lanse edildiğini ortaya koyan bir eleştirel teoriden zaten hoşlanılmamaktadır.

Kültürel incelemelerin temsilcileri ise bunun tersine, pop kültürünü yüksek kültürün ötesinde insanlara bireysel, sosyal ve estetik gerek-

sinimlerini tamamen direnişçi ve yıkıcı bir tarzda telaffuz etme olanağı sunan, hem politik hem de sanatsal bir pratik olarak kavramaya çalıştılar. Kültürel incelemelerden esinlenen teori akımları, son yirmi yılda pop müziği tartışması denilen (kendine özgü pop dergileri, kitaplarıyla bunları takip eden tartışma çevrelerini içeren) tartışmayı geliştirerek, nihayetinde bu arada "pop kültürü endüstrisi" (Behrens 1996) içinde ortaya çıkmış bulunan çeşitli mesleklerin değer kazanmasına hizmet ettiler. Yeni Fransız felsefesinin şifreli terminolojisinden –özellikle pop gazeteciliğinde– maneviyat, ruhsallık ve dolaysızlık özlemini dile getirmek için bir sahicilik jargonu olarak yararlanıldı. Dekonstrüksiyon felsefesinin dispozitif, performatif, rizom, söylem, post yapısalcılık gibi kavramları ağır ama anlamsal açıdan boş sözler haline getirildiler; her teorik analiz için –özellikle de eleştirel analiz için– zorunlu olan mesafe, bir "orada-olmanın pozitivizmi"ne dönüştü (Behrens 1998, s. 48 vd.). Yine de pop kültürün içinde eleştirel bir teorinin yaklaşımları tek tek yeşerebilmiştir, örneğin 1995 yılından beri yılda iki kez yayımlanan 'testcard' dergisi çevresinde bu yaklaşımlar görülüyor; basında bu dergi hakkında isabetli bir biçimde şu değerlendirme yapılmıştır. "The new knights of pop-discourse seem to be makers of testcard. Pop is POP, history is hip, footnotes are cool, Adorno is fun." (International Association for the Study of Popular Music).

Daha yetmişli yıllarda Adorno'nun eleştirel teorisini pop kültürüne uygulamak yönünde ilk denemeler yapılmıştır. "Ne de olsa 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kültür endüstrisine ilişkin bölüm devam edecek sözcüğüyle bitmektedir. Pop teorisinin, kitle kültürüne yönelik bir eleştirel teoriyle birleştirilmesi son derece akla yatkındır. Konuyla ilgili incelemelerde, örneğin gençlik araştırmacısı Dieter Baacke'nin ya da Bloch'un öğrencisi Tibor Kneif'ın analizlerinde, kültür incelemelerinde, alt kültürler üzerine erken dönem araştırmalarında yapıldığı gibi (genç) pop tüketicilerinin özerk, stil oluşturan, kendi kaderini belirleyen davranışları üzerinde odaklanılmıştır. Müzik çoktandır Rock'n Roll ve Beat'in daha ötesine gelişmiş, "pop

kültürü" ilkesini Pop-Art'tan (Andy Warhol, Robert Rauschenberg ve diğerleri) almıştır. Adorno'nun eleştirel teorisinin yardımıyla yapılan incelemelerde özellikle ileri rock müziği, sanatsal rock denilen müzik türü ilginç bulunmuştur; bu müzik türü konuya yaklaşımında yüksek bir estetik iddiayla ortaya çıkmıştır ve kendini burjuva müzik avangardının halefi olarak görmektedir (Frank Zappa, Gentle Giant, Soft Machine). Örneğin Adorno'nun 'Einleitung in die Musiksoziologie' ['Müzik Sosyolojisine Giriş'] kitabındaki "dinleyici tipolojisi" ilgi görmüştür. Pop tüketicisinin Adorno'nun betimlediği caz hayranı ile de uzman dinleyici ile de açıkça ortak yönlere sahip oldukları ortaya çıkmıştır: Caz hayranı 'alımlanmış sapkınlık' tutumunda, resmi kültüre karşı toplumsal olarak öğrenilmiş ve zararsızlaşmış protestoda, önceden verilen ve hep aynı olana karşı çıkan müziksel spontanelik gereksiniminde ve tarikat üyesini andıran karakteriyle, garez-dinleyicisiyle akrabalık içindedir." (GS 14, s 191) Uzman dinleyici ise "tamamen upuygun dinlemesiyle tanımlanır. Hiçbir şeyi kaçırmama eğiliminde olan ve aynı zamanda her an dinlediklerinin hesabını veren tam bilinçli dinleyicidir." (GS cilt 14, s. 181 vd.) Buna uygun olarak Tibor Kneif, Adorno'nun "Müziksel davranış tipleri"ni "Rock uzmanı"yla genişletmiştir. Rock uzmanı "Müziğin hedeflenen uyarıcı etkilerini dinleyip, onları belirli elektro-akustik olaylarla ilişkilendirir ve aynı zamanda dinlediklerinin teknoloji ve rock tarihinin gelişimi içindeki konumunu tanımlamayı bilir. Rock uzmanı özellikle yalıtılmış seslerin özelliklerine dikkat ederek ve bu sırada bazı ses niteliklerinin bir distorsiyon aletiyle, bir wa-wa pedalıyla ve bir ekolayzırla, bazılarının da bir phase shifter ile, bir synthesizer'daki beyaz sesle ya da random-notes birliğiyle oluşturulduklarını kolaylıkla ayırt ederek rock müziğinin estetiğine uygun davranır. (Kneif 1982, s. 26) Wolfgang Sandner'in yayına hazırladığı bir derlemede, Adorno'nun eleştirel teorisinden yola çıkarak 'Tarih, Estetik, Üretim Üzerine Bakış Açıları' incelenmiştir (Sandner 1977). Sandner, 'Somatik Uyarıcı Olarak Popüler Müzik' başlığıyla, Adorno'nun "hafif müzik" kategorisini revize et-

miştir (Sandner 1979): O zamandan bu yana, Adorno'nun popüler müzik deneyiminde bedenselliğin önemini gözden kaçırdığı kuşkusu, Adorno'ya karşı kullanılmaya çalışılmıştır: Adorno'nun bir beden estetiğinin erotik yönüne karşı duyarlı olmadığı, dans etmediği ve ezelden beri haz düşmanı bir tutum içinde olduğu öne sürülmüştür. (Shusterman 1994; Klein 1999).

Pop müziği günümüzde ana akım denilen bir akıma ve (farklı farklı ciddiye alınması gereken) farklı farklı avangard pop akımlarına ayrılabilir. Kârlı ana akım pop formatlarının yanı sıra, çok sayıda müzisyen, pazara yönelik olmayan deneysel bir popun çok farklı stil çizgilerini yerleştirmeye çalışıyorlar. Daha yetmişli yıllarda Hanns Eisler'in yapıtının –çoğu zaman açıkça politik olan– bu akımlar üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Charlie Haden Liberation Orchestra, Henry Cow, Red Krayola, Stormy Six, Ton Sterne Scherben, Einstürzende Neubauten, The Consolidated vb. gibi birbirinden çok farklı müzik gruplarının çalışmaları, tamamen Adorno'nun eleştirel (müzik) estetiği kategorilerini günümüz müziğine taşımayı, böylece kültür endüstriyel ana akımın ötesinde ileri bir pop kültürü periferisini güçlendirme ve hatta kültür endüstrisinin araçlarıyla bir anlamda bu endüstriyi içten yıkma, yani Marx'ın bir deyişiyle, koşullara kendi melodilerini çalma denemesi olarak görülebilir.

Adorno'nun eleştirel teorisi bugün pop kültürüne, özel olarak da pop müziğe uygulanacaksa, yirminci yüzyılın doksanlı yıllarında bu kültür ve müzikte gerçekleşmiş olan esaslı değişikliği dikkate almak gerekir: popüler olan, ana akım, popüler şarkı tarzı ve pop avangardı içiçe geçmiştir. Club kültürüyle ve disko hareketiyle birlikte, aynı zamanda daha geliştirilmiş bir teknikle –örneğin mikro-elektronik, synthesizer ve CD– birlikte bir 'azınlıklar ana akımı' (Holert ve Terkessidis 1996) oluşmuştur: "Pop" genel bir kültürel paradigma haline gelmiş, aynı zamanda kitle küçük, özelleşmiş tüketici gruplarına dönüşmüştür, ancak bireysel tüketici eskiden Skinheads, Mods, Punks, Teds. ve benzerlerinde olduğu gibi bunlardan birine takılıp

kalmamakta, o ana göre değişen ilgileriyle bu gruplardan birine katılabilmektedir. Pop kültürünün günümüzde, net stil sınırları olmadan gerçekleşen farklılaşması, pop tüketicilerine tekno ve varyasyonları ile, Drum'n Bass, Postrock, Girndcore, Hardcore, Alternatif, Hip-Hop, Bastard Pop, Easy Listening, Duba veya NuJazz arasındaki geniş alanda sürekli yeni kimlik tekliflerini seçme olanağı sunmaktadır.

Bugün kabul ediliyor ki: Pop rengârenktir, pop zevklidir. Pop kültürü ile ilgilenirken zaman zaman Adorno'nun eleştirel teorisiyle ilişki kuranlar da bunu anlamış görünüyorlar. Burada elbette eleştirel bir teorinin çıkışı noktasını bir kez daha anımsamak gerekir: Adorno'ya göre Auschwitz'den sonra her türlü kültür çöptür. Bu bakımdan pop kültürde her yerde karşılaşılan, parti verme kültürünü haklı çıkarma çabaları, popun altında gizlenen şey üzerinde de düşündükleri sürece siniktirler: Kültür endüstrisi tehlikeli ajanların bir komplosu değildir ve kültür metalarının kötülükleri, onlarla ticaret yapılıyor oluşu değildir, aksine kültür endüstrisi bu arada günümüz toplumunun merkezi ekonomik işletmesi haline gelmiştir. Pop kültürünün de, kültür endüstrisi gibi ideolojik bir işlevi vardır: dünyada eskisi gibi hızla büyüyen sosyal sorunların, sefaletin, acının ve açlığın olduğunu, her şeyin pop kültüründe göründüğü gibi rengârenk olmadığını gizlemektedir. Pop kültüre yönelik bir eleştirel teorinin bunu dikkate alması gerekir: toplum eleştirisini pop kültürüyle sınırlı tutmamalı ve popun kültürelci bir yüceltilişine ve estetikleştirilmesine ise hiç dönüşmemelidir. Pop kültür ticari ele geçirmelere karşı savunulması gereken –nihayet bulunmuş– bir niş değildir; kendisi de sanatın kırılmışlığının diyalektik bir momenti, toplumsal krizin ve yıkıcı eğilimlerinin bir ifadesidir. Adorno, 'Ästhetischen Theorie'de [Estetik Teori] şöyle diyor: "Son zamanlarda kültürden kültürsüzlük pozisyonu alınması, sokak savaşlarının güzelliğinden coşkuya kapılınması, fütürist ve dadaist eylemlerin tekrarıdır. Kısa soluklu politikanın kötü estetizmi, estetik gücün tavsamasını bütünler. Beethoven yerine caz ve Rock and Roll önerileriyle kültürün olumlayıcı yalanı orta-

ya çıkartılmaz, aksine barbarlığa ve kültür endüstrisinin kör arzusuna bir bahane sunulur." (GS cilt 7, s. 473)

Adorno'nun eleştirel teorisini pop kültürüne ve pop müziğine uygulama çabalarının çift değerliliği şöyle soruların sorulmasına yol açıyor: "Pop" popüler müziğin belirli bir üslubunu mu, örneğin Rock müziğinden veya Hip Hop'tan ayrı tutulması gereken bir türü mü tanımlıyor? "Pop" bu arada bütün sosyal yaşamı belirleyen kültürel bir formasyon mudur? Yoksa "pop" hep yeniden ortaya çıkan bir modadan mı ibarettir? Adorno da bugün bir bakıma bir pop fenomeni değil midir?

Pornografi

"Hiçbir çıplak Yunan heykeli bir pin-up değildi" (GS cilt 7, s. 28). Bugün görülebilir her ten parçası bir şehvet serüveni olarak sunuluyor. Görünüşte sürekli devam eden ama gerçeklikte hiçbir zaman gerçekleşmeyen cinsel ilişkiye yönelik sonsuz göndermeleri almak istemeyenlere tutuk bir darkafalı gözüyle bakılıyor. Kültür endüstrisi pornografiktir. Bedenler giyinik kalsalar ve reklamlarda onların yardımıyla sadece kahve, otomobil ya da hazır çorba satılsa bile, cinsel bir sunumla, pornografinin ısrarlılığıyla gerçekleşir bu. Meta fetişizmi ve cinsel fetiş örtüşürler ve meta fetişi doyum vaadini ne kadar az yerine getirirse, erotik teklif de o kadar az yerine getirilir. "Kültür endüstrisi yüceltmez bastırır. [...] İma ve tahriki, asla ve hiçbir zaman o raddeye varmayacağına dair belirli bir işaretle birleştirmeyen hiçbir erotik durum olmaz [...] sanat yapıtları çileci ve utanmazdırlar. Kültür endüstrisi ise pornografik ve iffetfüruştur." (GS cilt 3, s. 162) Kültür endüstrisi her şeyin cinsel olduğu çığırtkanlığını yaparak cinselliği özgürleştirir. "Psikanalistler, monopolist bir biçimde kontrol edilen ve standartlaştırılan cinsel faaliyetin tamamında, sinema starlarının kalıplarıyla, haz öncesinin ve ikame hazzın, hazzı geride bıraktığını kanıtlamakta zorlanmayacaklardır." (GS cilt 10.2, s. 535)

Postmodern

Yirminci yüzyıl felsefesinde bundan daha büyük bir kafa karışıklığına yol açmış ikinci bir kavram yok gibidir: Bir anda herşey postmodern oldu; modernlik bile kendini aştı; modernliğin sonrasını yaşadığımız söylenildi. Postmodernliğin pırıltılı filtresine uyum sağlayabilen her şey damgalanıp, işi bitmiş, üstesinden gelinmiş olarak dosyalanabiliyordu. Bütün teoriler birdenbire postmodern olarak kabul edildiler ve açıkça postmodern olanlar da modern olarak görüldüler. Yine birdenbire her şey bitti ve postmodernlik sadece sararmış bir etiket olarak kaldı; özellikle daha kısa bir süre önce onu her yere yapıştırmış olanlar, şimdi onun bir şey ifade etmediğini zaten hep bildiklerini söylüyorlardı. Yeniden modernliğe varılmıştı, ne var ki bu 'ikinci modernlik' olmalıydı – adeta ikinci bir fırsattı bu; halihazırda yaşanmış bulunan 'postmodern dönem' sayesinde bu fırsat da kaçırılırsa, hangi tehlikenin pusuda olduğu biliniyordu.

Günün birinde mimaride ortaya çıkmış olan, sonra seksenli yıllarda felsefede ve toplum teorisinde 'şık'laşan tuhaf bir moda: önceleri "postmodern" denildiğinde modernlik sonrası dönemden başka bir şey kastedilmiyordu. Bu sırada bu kavram yalnızca kültürel fenomenlere (örneğin işlevselciliğin karşısına kabına sığmayan süslemeciliğin ve oyunbazlığın postmodern olarak çıkartıldığı mimarlıkta) bizzat kültüre ilişkindi. Şimdi "postmodern"in a) Belirli bir dönemi tanımlamak için mi yoksa b) Belirli dönemsel değişikliklerle ilgilenen teoriyi tanımlamak için mi kullanıldığı ayırt edilmelidir. Ayrıca "Postmodern"in a) Modern'den bir kopma mı yoksa b) Modernin bir devamı olarak mı tanımlandığı ve bunun modernin krizi olarak mı, yoksa modernin krizinin özgürleştirici bir çözümü olarak mı yorumlanması gerektiği ayırt edilmelidir. Genel olarak postmodern teori üç büyük teorik konseptle karakterize edilir: Birincisi postmodern felsefe genel olarak modernliğin tekil anahtar konseptlerinin çoğullaştırılması anlamına gelir: bir hakikat, bir rasyonellik, bir estetik vb. yerine çok sayıda hakikatler, rasyonellikler, estetikler vb. İkincisi

postmodern felsefe modern kesinliklerin çözüldüğü iddiası anlamına gelir: Gerçekliğin sadece medyatik bir simülasyon olduğu ve gücül gerçeklik olduğu (Jean Baudrillard) ya da buharlaşacak derecede hızlandığı (Paul Virilio) öne sürülür. Üçüncüsü, postmodern felsefe kendini modernlikten sonra, yani "büyük anlatı"ların (komünizm, demokrasi, kapitalizm) sona ermesinden sonra, öznenin ölümünden sonra felsefe yapmak olarak, tamamen anlam kaybının ve anlamın gelişigüzel hale gelinceye kadar çözülmesinin izinde (Jean-François Lyotard, Paul Feyerabend ve diğerleri) felsefe yapmak olarak anlıyor.

Postmoderni eleştirenler bunu bir kriz fenomeni olarak (Gérard Raulet) ve 'İleri Kapitalizmde Kültürün Mantığı'nın özgül anlatımı olarak (Fredrick Jameson) yorumluyorlar; Adorno'nun eleştirel teorisinde, örneğin 'Aydınlanmanın Diyalektiği' tezinde postmodern olarak tanımlanan dönemin önceden teşhis edildiğini düşünüyorlar (Bkz. Huyssen, Jameson ve Raulett'in yazıları: Scherpe 1986 içinde).

Buna karşılık, postmodernliği savunanlar Adorno'yu postmodern bir düşünür olarak sahiplenmeye ve özellikle estetiğini postmodern sanat teorisinin öncelenişi olarak okumaya çalışmışlardır.

Albrecht Wellmer, 'Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne' ['Modern ve Postmodern Diyalektiği']kitabında, Adorno'nun eleştirel teorisini Lyotard'ın postmodern felsefesiyle uzlaştırmayı öneriyor (Wellmer 1985): Wellmer'in düşüncesine göre uçlarda birbirine değer zıtlıklar olarak. Lyotard anlamın destrüksiyonundan söz ederken, Adorno da anlamın aşırı yükseltilmesi söz konusudur; Lyotard hakikati çoğullaştırırken, Adorno hakikati çelişki içinde birlik olarak diyalektikleştirmektedir vs.

Postmodernin eleştirisi ile eleştirel toplum teorisi arasında zaman zaman teğet noktaları olsa da (Bkz. Fransız Felsefesi) Adorno elbette postmodern bir filozof değildir. Adorno bir defasında kulağa adeta "postmodern" gelen bir şeyler yazmıştı: "Modern gerçekten modern olmayana dönüştü" (GS cilt 4, s. 249). Ayrıca postmodern filozof Jean François Lyotard, Adorno'ya "melankolik" demişti.

Pozitivizm Tartışması

1961 yılında Tübingen'de yapılan sosyologlar gününde, eleştirel rasyonalizmin en önemli teorisyenleri olan Adorno ve Karl Popper arasında, sosyal bilimsel araştırmanın günümüzde nasıl ve hangi yöntemle yürütülmesi gerektiğine dair bir tartışma yaşandı. Bu tartışmadan Alman sosyolojisinde pozitivizm tartışması denilen tartışma doğdu. Bu tartışmaya Jürgen Habermas ve Hans Albert gibi isimler de katılmıştı. Tartışma güncel bir toplum teorisinin teorik ve yöntemsel sorunları üzerine, özellikle de toplumu totalliği ve diyalektiği içinde kavramaya çalışan bir eleştirel teorinin olanaklılığı ve kurulabilirliği üzerineydi: Modern toplum özgür bir bilimsel araştırmayı olanaklı kılsa da, dünya mevcut haliyle olası dünyaların en iyisi değildi: Demokratik bir toplum düzeninde bile sosyalbilimsel araştırmaların başlangıç koşulları ve yöntemleri üzerinde etkili olan derin çelişkilerle karakterize ediliyordu; Adorno'nun, Popper'in görüşüne yönelttiği eleştiriye göre pozitivist sosyalbilimsel araştırma, nihayetinde çelişkileri teori içi sorunlar olarak görür ve mantıksal olarak dışarıda bırakmaya çalışırken, eleştirel bir teori ise kendi çelişkili temelleri üzerinde de düşünsemektedir. Son tahlilde hedeflerini ancak negatif olarak belirleyebilen ve özgürleşmiş toplumu yalnızca bir ütopya olarak tasarlayabilen, ayrıca eleştirel bir teori olarak açıkça ve bilinçli olarak taraf tutabilen diyalektik toplum teorisinin karşısına, Popper ve yandaşları bilimsel nesnellik ve değerden bağımsızlık yükümlülüğünü çıkartırlar.

Pratik

Marx, 'Feurbach Üzerine Tezler'inde (1845), der ki: "Bugüne kadarki bütün materyalizmin başlıca eksikliği [...] nesnesini, gerçekliği, duyumsallığı yalnızca *duyumsal insani faaliyet, pratik* olarak değil, öznel olarak değil yalnızca *nesne ya da sezgi* biçiminde ele almasıdır" (MEW cilt 3, s. 5) "İnsan pratikte düşüncesinin doğruluğunu, yani gerçekliğini ve gücünü, bu dünyaya ait oluşunu kanıtlamak zorundadır." (MEW cilt 3, s. 5) "Her toplumsal yaşam, özünde *praktiktir.* Teoriyi gizemciliğe götüren bütün gizemler, rasyonel açıklamalarını insan pratiğinde ve bu pratiğin kavranmasında bulurlar." (MEW, cilt 3, s. 7) Eleştirel teori bu materyalist ve somut bir pratik felsefesi tasarımına dayanıyor ve pratik kavramının sınır çizgilerini netleştirmeyi deniyor. Çiftdeğerli pratik kavramı bir yanda insani ve toplumsal eylemin tümüne işaret ediyor, diğer yanda özel olarak toplumsallaştırıcı eyleme, üretime ve çalışma ilişkilerine, son olarak da mevcut toplumu değiştiren eylem olarak, devrimci pratik olarak toplumsal pratiğe işaret ediyor. Marx'ın "duyumsal-pratik" insanı çıkış noktası alması bakımından, eleştirel bir teori toplumsal pratiğin maddi koşullarına yönelir. Daha Hegel'de pratik doğruluğun kriteridir. Eleştirel teoride pratiğin diyalektiği, toplumsal eylemin siyasal etkinliğe ne ölçüde dönüştüğü sorusu, yani nihayetinde toplumun özgürleşimci bir biçimde değiştirilmesi sorusu da ele alınır.

"Ben kendi sanatsal yönelimlerinde teorik düşünceye olağanüstü yakın olduğunu duyumsayan, teorik bir insanım [...] Benim düşüncem eskiden beri pratikle çok dolaylı bir ilişki içindeydi. Belki bazı motiflerin bilince geçmiş olmalarıyla, pratik etkilere sahip olmuştur." (GS 20.1, s. 403) Adorno, düşüncesinin doğrudan doğruya pratiğe uygulanmasına önem vermiyordu. Özellikle altmışlı yılların öğrenci hareketi tarafından savunulan pratikle müşkül bir ilişki içindeydi "Ben teorik bir düşünce modeli kurdum. İnsanların onu molotof kokteylleriyle gerçekleştirmek isteyeceklerini nereden bilebilirdim?" (Akt. Kraushaar 1998, s. 405)

Adorno körlemesine eylemciliğe karşı çıkıyordu: pratiğin teoriye ihtiyacı vardır ve teori zaten pratiktir. "Teoriyi güçsüzleştiren pratik, teorinin içinde, olası pratiği bakmadan yıkıcı unsur olarak boy gösterir. Aslında daha fazlası söylenemez. Eylem, teoriye kalan biricik biçimdir." (Adorno 1995, s. 7;) (Bkz. Polis Müdahalesi). Teori ve pratik, pratiğin teoride içerilerek ortadan kaldırılması anlamında uzlaştırılmalıdırlar. "Pratiğin diyalektiği: pratiği, üretim uğruna üretimi, sahte bir üretimin evrensel kapak resmini ortadan kaldırmayı da talep ediyordu." (GS cilt 6, s. 382).

Psikanaliz

"Freud haksız olduğu noktada haklıydı" (GS cilt 8, s. 35) Marx'ın siyasal iktisat eleştirisi, Hegel'in tarih eleştirisi, Kant'ın bilgi eleştirisi ve Sigmund Freud'un (1856-1939) psikanaliz teorisi eleştirel teori için temel oluşturur.

Freud'un geliştirdiği bilinçdışının dinamiği, eleştirel teori tarafından sosyolojik ve felsefi olarak daha da ileriye götürülür: bilinçdışının yapılarında "örselenmiş yaşamda" ortaya çıkan yara izleri dile gelir; bunular birey olarak ayakta durmak için yapılan başarısız denemenin yara izleridir.

Birey psikolojisi toplumun psişik yapısını ele verir, diğer yanda kolektif bilinçdışında bireyin gördüğü zararlar, giderek büyüyen yenilgisi dile gelir. Yönetilen dünya'da birey "psikolojik bir küçük işletme"ye dönüşür (GS cilt 3, s. 29). Aile gibi kolektifler –Horkheimer'e göre– "toplumun psişik acentaları"dır: Psikanaliz, toplumu birarada tutan "zamk" hakkında bazı şeyleri açığa vurur.

Psikanalizin bireysel arızalar olarak analiz ettiği şey otoriter kişiliğin karakter yapılarında tortulanır. Psikanaliz teorisi bu yolla, örneğin antisemitizmi, psikolojikleştirmeden açıklamaya yardımcı olur: Eleştirel teori bunda sosyal davranışın temel kalıplarını görür.

'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde Adorno ve Horkheimer bunu yapısal olarak antisemitik, ırkçı komplo teorileri ("Yahudi Finans kapital", "Yahudiler komünizmi finanse ediyorlar", "Suç Yahudilerin kendisinde") olduğu kadar kültür endüstrisinin ideolojisinde de, yani insanların yaşamlarını yorumlamak için yararlandıkları kişisel gelişim, ezoterik, burç falı vb. gibi günlük önyargılar ve düşünce kalıplarında dile gelen paranoya üzerinden açıklıyorlar. (Bkz. GS cilt 3, s. 211 vd.) (Bkz. 'The Stars Down to Earth')

Freud'un bir yanda dürtü düzenlemesinin sonucu olan, diğer yandan gerçeklik ilkesinin uygulanması ve fantezinin serbest bırakılması olan kültür kavramı, Adorno'nun kültür kavramı için belirleyicidir, çünkü böylelikle 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde betimlenen kültürün ikili karakteri elle tutulur hale gelmektedir.

Punk

Gitar, bas, davul, vokal, belki bir org; basit, idareli ama agresif ve ifade yüklü akor dizileri; hiçbir virtüözite içermeyen Rock'n Roll; sanatsal rock'un yanılsamacılığına ve estetizmine bir reddiye; müzik grubu ile izleyici kitlesi arasındaki yabancılaşmaya ve sadece getirdiği kâr açısından sahici olan sahte bir sahicilik vaadine karşı bir savaş ilanı: Punk, çağdaş bir eleştirel teorinin kültürel pratiği midir?

Pop kültürünün ve müziğinin belirli modalarını, üsluplarını, tarzlarını eleştirel teorinin ışığında yorumlama doğrultusundaki çabalar hep varolagelmiştir. Punk, bindokuzyüz yetmişli yılların sonlarında gençliğin pop müziği alanındaki bir protesto hareketi olarak ortaya çıktığında ve Sex Pistols: "I don't know what I want but I know I'm against it" diye şarkı söylediklerinde, Adorno'nun negatif felsefesi oniki ton müziğinden sonra ilk defa yeniden bir estetik anlatım bulmuş görünüyordu. Punk çöptür; Punk "No Future" sloganında dile gelen apaçık antipolitik tavrıyla, her türlü kültürün eş-

zamanlı radikal eleştirisinde, aslında –çoğu zaman üzerinde düşünmüş olmasa ve isteyerek yapmasa da– Auschwitz'den sonra kitle kültürüyle çatışan ilk pop kültürüydü. Punk, örneğin gamalı haçlarla ve Nazi üniformalarıyla kışkırtıyor ve böylelikle marka amblemlerinin ve modaların fetişizmini ifrada vardırıyordu. Ayrıca Sex Pistols gibi punk grupları –reklamların kinik yorumu olarak– hayranlara hitap eden çok sayıda nesneyi de içeren tam bir kurumsal tasarım geliştiren ilk gruplardandı. Greil Marcus 'Lipstick Traces' kitabında Mary'den dada'ya, eleştirel teoriye, Sitüasyonist Enternasyonal'e ve Paris 68 Mayıs'ından punk'a varan bir gelenek çizgisi çizmişti. (Marcuse 1990).

Radyo

Adorno, arkadaşı ve meslektaşı Max Horkheimer ile birlikte, savaş sonrası dönemin radyo ve televizyona –açık arayla– en çok çıkan entelektüellerindendir. Adorno radyo konuşmaları yapmış, sohbet programlarına katılmış, televizyonda eleştirel teorinin sorunları hakkında tartışmıştır. Adorno müzik teorisini konu edindiği radyo programlarında, örnek plaklar dinletmiştir. Plakların 'iğne izleri'ni yorumlayış tarzıyla, ilk eleştirel DJ'ler arasında yer almıştır. Adorno, radyodan 'Erziehung zur Mündigkeit' ['Reşit Olma Eğitimi'] (Adorno 1971) kitabındaki anlayış doğrultusunda, siyasal felsefi konuşmalarla aydınlanmayı sağlamak için yararlanmıştı. Hellmut Becker'in 1960'lı yıllarda Adorno'yla yaptığı bu söyleşilerde, Kültür endüstrisinde yapıldığı gibi, radyoyu "halk alıcısı" olarak işlevselleştirmek yerine, ondan "iletişim aygıtı" (Bertolt Brecht) olarak yararlanma olanağı söz konusuydu; Adorno'nun arzusu, daha sonra sınıfsız toplumda radyo ve sinemanın "durdurulacak" olmasıydı. (GS cilt 8, s. 394).

Radyo hızla yaygınlaşmıştı; 1923 yılından bu yana Almanya'da da

radyo yayını yapılıyordu ve radyo programları çok geçmeden milyonlarca eve ulaşır olmuştu. Bu yüzden de radyo, Adorno için özel önem taşıyan, o zamanlar ayrıca görüntülerin aktarılması olasılığını da içeren bir kavramdı. Radyo kavramı hem kitle kültürünün eleştirisi, hem de müzik teorisi açısından önem taşıyordu: radyo teknolojisi müziğin yaygınlaşmasını belirlemişti ve böylelikle dolaylı olarak dinleyici kitlesinin tavrını ve müziksel biçimi de belirlemişti.

Adorno Paul Lazarsfeld'in yönetiminde ve onunla işbirliği içinde çalışarak, kırklı yılların başında radyo ve radyo izleyicisi hakkında empirik araştırmalar yürüttü. Viyanalı toplumsal araştırmacı Lazarsfeld daha önce 'Studien über Autorität und Familie' ['Otorite ve Aile Üzerine İncelemeler'] çalışmasına da katkıda bulunmuştu; Lazarsfeld, 1930'lu yılların sonunda, New York'a göç etmiş bulunan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü ile yakın işbirliği içinde oldu ve Amerika'da bilim çevreleriyle bağlantılar kurdu. Lazarsfeld özellikle "Kızıl Viyana"daki işçi sınıfının durumu üzerine yaptığı araştırmalarla ün kazanmıştı ('Jugend und Beruf' 1931, ['Gençlik ve Meslek'], 'Die Arbeitslosen von Marienthal', [Marienthal'deki İşsizler] 1930'dan itibaren); şimdi de Rockefeller Vakfı'ndan verilen araştırma burslarıyla radyo dinleyicilerinin dinleme davranışları hakkında bilgi edinmek için bir Radio Research Project [Radyo Araştırma Projesi] yürütecekti. Örneğin 'Musiksoziologie'deki ['Müzik Sosyolojisi'] dinleyici tiplemesi o zamanki araştırmalardan kaynaklanır ve kültür endüstrisi tezi, birçok açıdan empirik verilere dayanır. "On Popular Music" (1941) ['Popüler Müzik Üzerine'] makalesi ve "Der getreue Korrepetitor" (1963) ['Sadık Korrepetitör'] yazısının "Über die Musikalische Verwendung des Radios" ["Radyonun Müziksel Kullanımı"] başlıklı bölümü bu araştırmanın sonuçlarına dayanmaktadır; 'Elements of a Radio Theory' [Radyo Teorisinin Unsurları'] çalışması yazarın terekesi içinde yayımlanacaktır.

Adorno bir "diyalektik radyo teorisi", bir "toplumsal radyo teorisi" tasarlıyordu; bu teori örneğin, Adorno'nun 1938 yılında Lazarsfeld

için kaleme aldığı tezlerde söylediği gibi (Akt. Wiggershaus 1988, s. 286), radyo müziği alanında "radyodaki müziksel fenomenlerin toplumsal anlamının anahtarını onların teknik yapısının oluşturduğunu" açıklığa kavuşturacaktı. Adorno'nun radyo üzerine incelemeleri Walter Benjamin ile yaptığı, 'Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı'nın anlamı ve olanaklılığı hakkındaki tartışmada, Adorno'nun argümantasyonunu bütünlemektedir. Sözü geçen makalede Benjamin, Aura'nın yok oluşundan söz etmiştir: yeni sanatlarda, sinema ve radyoda sanat karakteri arka plana geçer; bu araçlar için yaratılmış olan yapıtlar zihni iç dünyaya yoğunlaştırmayı değil, zihni dağıtınayı hedeflerler ve ortalıkta orijinaller olarak dolaşmazlar, çoğaltılabilir olmaları düşünülmüştür. Adorno "Benjamin'in büyük basit ve verimli kavrayışının hakkını ancak onu devam ettirenler verebilir" saptamasında bulunuyor (GS cilt 15, s. 372) ve bu sözleriyle tamamen, teknik olarak çoğaltılabilen yapıtların, örneğin radyo müziğinin olumlu veçhesini hedefliyor: "Müzik hoparlöre ulaşıncaya kadar, ve sonra dinleme durumunda tamamen şeyleştirildiğinde, aynı zamanda bilen bir tavrın canlı, aurasal konserden daha az zorlaştıran ve müzik idealini düpedüz oluşturan bir şeyleştirilmiş müziktir. Aynı parçanın bir plaktan istenilen sıklıkta dinlenebilmesi, bazı bölümlerinin biraz ustalıkla seçilip alınabilmesi olanağı bile, bilen bir dinleme gerektirir. Aura'nın bilen bir bakış altında yok edilmesi, aynı zamanda yeniden oluşturucudur." (GS cilt 15, s. 390).

Ne var ki radyo toplam olarak müzik üzerinde düzenleme yapar, dinleyiciye standartlaştırılmış akustik imgeler sunar. Lazarfeld, Adorno'nun bu gözlemine kuşkuyla baktı ve Adorno'nun araştırma yöntemlerine yönelik bir eleştiri geliştirdi; bu eleştiri belirleyiciliğini kültür endüstrisi savı hakkındaki güncel tartışmalara kadar korumuştur: bu eleştiriye göre Adorno analizlerinde mantıksal analizlere izin vermemekte, bu da araştırmalardaki hareket alanını daraltmakta ve hatta yanlış sonuçlara vardırmaktadır; Adorno empirik araştırmaların vardığı nokta hakkında bilgi sahibi değildir, ancak bu konuda, kesin bilmenin buyurgan tavrıyla yazmaktadır; bu

yüzden, Adorno'nun müzik hakkındaki bilgileri inandırıcı olamamıştır; Adorno başkalarını, özellikle de dinleyicileri fetişist, nevrotik olmakla ve netlikten uzak olmakla eleştirmekte, ancak argümantasyonlarında kendisi de aynı şekilde davranmaktadır (Bkz. Wiggershaus 1988, s. 272).

Reklam

Adorno ve Horkheimer 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde kültür endüstrisini ele aldıkları bölümü, çok anlam taşıyan "devam edecek" notuyla bitirirler. Bölümün son savlarından biri kültür endüstrisinin muhtemel sonuna ilişkin olanıdır: Kültür endüstrisinin reklamda çözülmesine ilişkin tez: "Kültür paradoksal bir metadır. Mübadele yasasına öylesine tamamen bağlıdır ki, artık mübadele edilemez; öyle körlemesine kullanıma girer ki, artık kullanılamaz. Bu yüzden reklamla kaynaşır. Reklam tekel koşulları altında ne kadar anlamsız görünürse, o kadar kadir-i mutlaklaşır. Güdüler yeterince iktisadidir. Hiç kuşkusuz, tüm bir kültür endüstrisi olmadan da yaşanabilirdi; kültür endüstrisi tüketiciler arasında çok fazla aşırı doygunluk ve apati üretmiş olmalı. Buna karşı elinden bir şey gelmemektedir. Reklam onun yaşam iksiridir. Ancak reklam ürünü meta olarak vaat ettiği hazzı, sürekli olarak salt bir vaade indirgediği için, sonunda kendisi de kendisinin haz vermeyişi uğruna, gereksindiği reklamla örtüşür." (GS cilt 13, s. 185).

Kültür endüstrisinin ürünleri sadece kendi reklamlarını yaparlar, kendi dışlarındaki bir anlama işaret etmezler; amaçları burada olduklarını ve bu yüzden ilginç ve önemli olduklarını söylemektir. İleri sanatlar da salt kendi kendilerinin reklamı olma eğiliminden kaçamazlar. Böylece her konser, her kayıt ve her temsil için şu geçerlidir: "Müziğin her icra edilişinde yutturucu, ikna edici, propagandist bir yön vardır ve böylelikle bugün egemen olan kültür en-

düstrisiyle kardeşleştiğini gösterir. Abartılı bir ifadeyle denilebilir ki, bir müzik yapıtının her icrası biraz bu yapıtın reklamını içerir." (Reproduktion, s. 210)

Resimler, Resim Yasağı, Tasvirler

Eleştirel teori resim yasağını Yahudi geleneğinden alır: "Tanrının resmini yapmayacaksın." Bunun eleştirel teori açısından anlamı, daha iyi, özgürleşmiş bir toplum ütopyasını betimleyememektir. Her resim verili olanın tasvirinden başka bir şey olmaz, bugün mevcut olan toplumun modellerini ve şemalarını örnek alır. Bu yüzden ütopya yalnızca negatif bir ütopya olarak betimlenebilir: "İnsanın ve insani olayların doğru şekillenişinin ne olduğunu bilemeyiz, ama ne olmaması gerektiğini ve insani olayların hangi şekillenişinin yanlış olduğunu biliriz, bunu biliriz ve öteki, olumlu olan, bize yalnızca bu belirli somut bilgide açıktır." (GS cilt 8, s. 456)

"Resim" aynı zamanda "kavram"ın bütünleyicisidir; kavram öncesi düşünce, imgelerle düşünmedir. Bilindiği gibi kitle iletişim araçları da güçlerini dünya hakkında yaydıkları tasvirlerin ikna gücüyle elde ederler. Bu bakımdan, felsefi olarak resim yasağı yalnızca onlarla düşündüğümüz resimler için değil, resimlerdeki düşünsenmemiş düşünce için de geçerlidir: "Nesneyi kavramaya duyulan materyalist özlem, tam tersini ister: tam nesne ancak resimsiz olarak düşünülebilir. Materyalizm ütopyayı pozitif tasvir etmeye izin vermeyerek, bu yasağı sekülerleştirir; onun olumsuzluğunun kapsamı budur. En materyalist olduğu noktada teolojiyle örtüşür. Özlemi tenin dirilmesidir." (GS cilt 6, s. 207) Böylelikle resim yasağı 'Negatif Diyalektik' problemine girer; düşünseme dünyanın basit bir tasviriyle yetinemez. "Tasvir eden düşünce, düşünsemesizdir, diyalektik olmayan bir çelişkidir; düşünseme olmadan teori olmaz." (GS cilt 6, s. 206)

Tasvir eden düşünceye karşı, Walter Benjamin'in tasarladığı gibi,

bir resim diyalektiğini savunmak gerekir. Diyalektik resim durgun bir diyalektiği işaret eder –uyuyan bir insana rüyasında görünen bir resim gibi– ve metalarda açığa vurur. Benjamin 'Pasajlar Yapıtı'nda ondokuzuncu yüzyılı bir dönemin rüya uykusu olarak betimliyor: Burjuva toplumu, uyanık olduğu, yani hümanist ideallerini gerçekleştirebildiği rüyasını görmektedir. Oysa ki gerçekte sonunda insanları sefalete ve yoksulluğa düşürecek teknik ve ekonomik bir gücün dizginlerini boşaltmıştır. Ne var ki toplum dikkatini sefaletin ortadan kaldırılmasına yöneltmek yerine, kapitalist meta üretiminin genişletilmesine ve dolaşım ve tüketim alanının inşasına odaklanmaktadır. Burjuva devriminin özgürlük, eşitlik ve insan hakları gibi büyük hedefleri, metalardaki "fantazmagorik biçimde" (Bkz. Marx) ifade bulurlar. Burjuvanın dünyası kadifeyle örtülür, modanın kırmalı dantelalarında gözden yiter, bitki desenli süslemelerle perdelenir ve kılıflarda gizlenir. Metanın "fetiş karakteri", dünya sergilerinde sunulan yeniliklerde kristalize olur. Benjamin bu "Nouveutés"i (yenilikler) onyedinci yüzyılın alegorileriyle kıyaslar ve onlara diyalektik resimler adını verir: Çok anlamlılıklarıyla serimlenene yeni anlamlar ekliyor gibidirler ama insanların toplumsal varoluşu hakkında hiçbir şey söylemezler, aksine bağıntıları gizlerler (Bkz. BGS cilt V.1, s. 55 vd.). Adorno Benjamin'in diyalektik resim teorisini 'Kierkegaard' kitabında ele alıyor. Adorno –Benjamin gibi– tarih felsefesel boyutla, "Diyalektik, mitos ve resmin ilişkisiyle" ilgileniyor. "Diyalektik resmin içinde duraklar ve tarihsel olarak daha yeni olanda mitosu çoktan geçip bitmiş olan olarak alıntılar. İlk tarih olarak doğa." (GS cilt 2, s. 80).

Benjamin ve Adorno sadece birer tasvirden ibaret olmayan diyalektik resimlere bilmeceli resimler diyorlar. Bunlar hareketli, tarihin akışıyla değişen resimlerdir, tarihsel deneyimin ambarlarıdır. Bu gibi resimler bir Aydınlanma Diyalektiği açısından, yirminci yüzyılın onları karakterize edişiyle, felaketten geri kalan enkazlardan hiç olmazsa bir ütopya için yön talimatlarını elde etmenin akla gelebilecek yegâne olanağıdırlar. Adorno'ya göre yalnızca sanat yapıtları böyle

bir şeyi başarabilirler (Benjamin ise hâlâ toplumsal hareketlerin özgürleştirici gücünü savunuyordu): "Estetik resimler hareketsiz, arkaik değişmezler değillerdir: Sanat yapıtları nesnellik halinde katılaşmış süreçlerin onlarda dile gelmesiyle resim olurlar." (GS cilt 7, s. 132 vd.) Auschwitz'den sonra böyle estetik resimler de artık mümkün görünmüyor. Felsefi kavram sorunsalıyla, yani kavramsal olmayanı kavramlarla yakalamak istemekle benzerlik kurularak, sanatın, tasvir edilmekten ya da genel olarak tasvir edilebilirlikten kaçanın hakkını veren resimlerle iş görmesi gerektiği saptanabilir. Bu bakımdan sanatın tasarladığı ütopik resimler aynı zamanda tasvirsiz, negatif ütopyalardır. Yirminci yüzyıldaki sanat için geçerli olan: tarihsel vahşet, milyonlarca insanın yok edilmesi, ne nesnel resmin yardımıyla, örneğin fotografik belgelemeyle, ne de sanatın yöntemleriyle serimlenebilir. Adorno'nun ünlü "Auschwitz'den sonra bir şiir yazmak, barbarcadır" (GS cilt 10.1, s. 30) cümlesinin gerekçesi budur.

Rottweiler, Hektor

Adorno'nun üçüncü Reich döneminde, 1936 yılında ara sıra kullandığı takma adı. Adorno 'Zeitschrift für Sozialforschung'da 'Über Jazz' ['Caz Üzerine'] makalesini bu adla yayımladı (GS cilt 17, s. 74 vd.). Hektor adı, Rottweiler gibi dövüşçü köpeklere yaygın olarak konulan adlardan biridir; ayrıca Rotweil, Karaorman bölgesinde, Martin Heidegger'in de felsefe yaptığı bir kasabanın adıdır. Adorno'nun bu takma adı seçiş nedeni hakkında spekülasyon yapılabilir: Adorno bir çocukluk fotoğrafında bir köpekle görünmektedir, ancak bu köpek Rottweiler cinsi değildir. Arthur Schopenhauer de Hamburg'ta köpeğiyle dolaşmaktan hoşlanırdı, ne var ki onun köpeği de bir kanişti. [...] Kinikler aslında felsefe yapan köpeklerdir – adları Yunanca kyon, köpek sözcüğünden gelir. Marx şu kısa cümleyi alıntılar: "Zavallı köpekler, size insanlara davrandıkları gibi davranmak istiyorlar." Kafka'nın 'Dava'sının sonunda Josef K. "bir köpek gibi" ölür.

Kültür endüstrisi köpeklerle doludur. "Pluto, Walküreler yürüyüşüyle, buz üstünde koşturur." (GS cilt 15, s. 26). Goofy, Snoopy, Hong Kong Fui, Snoopy Doogy Dog, Dackelblut peşpeşe gelirler. Her zaman bilim kurgu gibi görünen uzay yolculuğu, ilk kozmonot olan Laika adlı köpek ile gerçeklik kazanmıştır.

Adorno'nun caz müziği hakkında özellikle Hektor Rottweiler adıyla yazması –insanın gözünün önüne daktilosunun başında puro içerek, caz müziğine yönelik suçlamasını yazan, kızgın, burnundan soluyan bir bekçi köpeği geliyor– belki de tesadüfi değildir ve bir tutam ironiyle caz hakkındaki yargısının yok ediciliğini azaltmaktadır: Bir dövüş köpeği vahşi ve hayvanca izlenimi verir ama bu ikisi de uygarlığın ehlileştirmesinin ifadesidir (Bkz. Doğa; Doğaya Hükmetme). 'Minima Moralia'da "gezintiye çıkmışken herhangi bir noktada dakikalarca gergin ve dikbaşlı bir tavırla, isteksizce ve ciddiyetle havayı koklayan, sonra hacedini gideren, toprağı eşeleyen ve hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam eden" köpekten söz edilir. "Yabanıl dönemlerde ölüm ve kalım buna bağlı olmuş olabilir; binlerce yıl süren evcilleştirmeden sonra bu artık anlamsız bir ritüele dönüşmüştür." (GS cilt 4, s. 142) – Rottweiler adıyla imzalanmış makaleden bağımsız olarak "Havlayan köpek ısırmaz" kuralı geçerlidir. (Bkz. Su Aygırı; Teddie; Wiesengrund).

Hazin ek: Rottweiler köpekleri Naziler arasında da çok revaçtadır, özellikle insanlara karşı ırkçı saldırılarda canlı silah olarak kullanılmaktadırlar.

'Sahicilik Jargonu'

"Sahicilik jargonu, her türlü özel içeriğin görmezden gelindiği, dil olarak ideolojidir" (GS cilt 6, s. 520) Varoluş felsefesi Martin Heidegger'in fundamental ontolojisinden yola çıkarak, savaş sonrası dönemde Almanya'da teorik bir moda olmayı başardı. Bu modanın karakteristikleri maneviyat ve yerli, sahici, başlangıçsal olanı ve özgün olanı yeniden düşünmekti. Dilin bir jargona gerilemesinde, özellikle toplumsal bilincin gerilemesinin dile gelişi, Adorno'nun 1962 ile 1964 yılları arasında yazdığı ve ilkin Negatif Diyalektiğin bir bölümünü oluşturması düşünülen 'Jargon der Eigentlichkeit' ['Sahicilik Jargonu'] kitabının konusudur. Kitabın 'Alman İdeolojisi Üzerine' alt başlığı da Karl Marx ve Friedrich Engels'in aynı adlı kitabına gönderme yapıyordu.

Adorno 'Ontoloji ve Diyalektik' adlı konferansında 'Sahicilik Jargonu'na örnek olarak Heidegger'in lirik metinlerini gösteriyor: "Gecenin sessizliğinde, dağ deresi kaya bloklarının üstünden düşüşünü anlattığında [...] Yüksek vadinin yamaçlarında sürüler yavaş yavaş çekilirken / çanlar çınlar da çınlar [...] Ormanlar dinlenir / dereler düşer/ kayalar dayanır / yağmurlar akar / çayırlar bekler / kaynaklar kaynar / rüzgârlar barınır / rahmet düşünür." (Akt. OD, s.228). Adorno "Bu cümlelerin patetik iddiası ile, ortaya çıktıkları dil biçimi arasındaki büyük çelişkiyi" yorumluyor. "Bu çelişki, burada tam da dilin bir edebiyat aracı olarak gelişmesiyle ve bunun tersine, bizzat dünyanın gelişmesiyle aşılmış olan bir imgeler hazinesinden, bir dil hazinesinden devşirilmiş olmasına dayanıyor." (OD, s. 228). "Çanlar çınlar da çınlar, rahmet düşünür, gibi deyişlerle ya da benzeri ifadelerle [...] tam da bu arkaik olan, tam da toplumun bir ötesi varmış gibi yapan ifadelerle [...] onların özellikle olumsuzladıkları tarihsel bir konuma, yani küçük burjuvalığa sahiptir." (OD, s. 232).

Adorno varoluş filozoflarını, kendi grupları içindeki görüş birliğine,

farklı düşünenleri dışlayarak, hatta ihbar ederek ulaşmaya çalışan "anti-entelektüel entelektüeller" (GS cilt 6, s. 415) olarak eleştirdi. Bu jargonun sürdürüldüğü işletme bu arada değişmiş ve zararsızlaşmış olsa da, bu eleştiri keskinliğini yitirmemiştir.

Dünyanın doğrudan doğruya sözcüklerle konuşuyormuş ve fenomenlere yalnızca özgün bir dille, herkesin yapamayacağı şekilde erişilebilirmiş gibi yapmak, özellikle pop kültüründe, en başta da popüler gazetecilikte başarılı olmuştur. Belirli bir albümün iyi, bir diğerinin kötü olduğu, çok önemli sözcüklerle saptandığında, bunun için yeterli kanıtın da sunulmuş olduğuna ve böylelikle müziğe kültür endüstrisinin kısa ömürlü ürünlerine zaten düşmeyen bir ebedilik değeri verildiğine inanıyor ("Yüzyılın en iyi albümü!", "Dahiyane bir başyapıt!", "Tek kelimeyle süper ve kesinlikle çok iyi üretilmiş!" vs.)

Adorno jargonun böylelikle kültür endüstrisine geçtiğini 'Kultur und Verwaltung' ['Kültür ve Yönetim'] makalesinde kaydetmişti. Kültür endüstrisinde sahicilik jargonu "heterojen olanları bir çatı altında toplar. Bireysel alandan, teolojik gelenekten, varoluş felsefesinden, gençlik hareketinden, askeriyeden, ekspresyonizmden alınan dil bileşenleri kurumsal olarak massedilir ve sonra bir ölçüde yeniden özelleştirilerek, kişilere iade edilir." (GS cilt 8, s. 140).

Sanat

Eleştirel teori, kavramların tanımlanmasına karşı koyar. Bu özellikle belirlenmelerinin zor olduğu, genel olarak kabul edilen kavramlar için geçerlidir. Bu durum "sanat" kavramı için de geçerlidir. Tam da bu kavram sözkonusu olduğunda Adorno –olumsuzlama yoluyla tanımlama anlamında– birkaç veciz öneride bulunmuştur. Örneğin "Sanat alternatifleri vurgulamak değil, insanların göğsüne silahını sürekli dayayan dünyanın gidişatına, kendi biçimiyle karşı koymak-

tır." (GS cilt 11, s. 413) Ya da: 'Sanat, hakikat olma yalanından kurtulmuş büyüdür." (GS cilt 4, s. 254).

Bir paradoks oluşturacak şekilde, sanat artık sanat olmayandır, çünkü günümüzde "önem taşıyan" yegâne yapıtlar "artık yapıt olmayanlardır." (GS cilt 12, s. 37) Bu da sanatın kırılmışlığına, dilsizleşmesine işaret eder.

Sanatın Kırılmışlığı, Ortadan Kaldırılışı, Ölümü, Sonu

Adorno'ya göre yirminci yüzyılda Aydınlanmanın insani niyetlerinin sonuçları olan savaşların yol açtığı tarihsel felaketler ve kitlesel katliamlar, açlık ve sefalet burjuva sanatlarının gelişiminde de anlatım bulurlar. Sanatların en önemli işlevlerinden birisi de burjuva iddialarını estetik olarak meşrulaştırmak, burjuva öznesi idealini temsil etmekti. Ancak modernlikte, ilerlemeci güçlerin nasıl tam karşıtlarına dönüştükleri sanatlarda da görülebilir. Tarihsel yıkıcı güç sanat yapıtlarında sadece içerikte değil, bir o kadar da biçimde kristalize olur. Sanatların ortadan kaldırılması, ölüp gitmesi eğilimi olarak: James Joyce'un 'Finnegans Wake' adlı romanı, romanın kendi kendini yok etmesini davet eder; Samuell Beckett benzer bir adımı 'Oyun Sonu' gibi oyunlarıyla tiyatro için atar; Marcel Duchamp önce gündelik nesneleri birer sanat yapıtı olarak sergiler (bir pisuar ya da şişe kurutucu) ve sonunda tamamen susmaya karar verir; Resim sanatında renkler ortadan kaybolur, Kasimir Malewitsch'in 'Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare'sine, tuvalin parçalanmasına ya da paspartunun dışına çıkılmasına (örneğin dadacı montajda) kadar varılır; müzikte bilinen ses dili duyulamaz oluncaya kadar ortadan kaldırılır – bu eğilim oniki ton müziğiyle bağıntılıdır: Uyumu uyumsuzluk, uyumsuzluğu gürültü ya da sesin sessizlikte tamamen tasfiye edilişi izler. Adorno'ya göre, gerçi burada eskiden olduğu gibi sanatsal bir içerik

cisimleşmektedir, ancak sanatın tamamen tasfiye edilişinden yola çıkan bir yorumda bulunmak da bir o kadar mümkündür.

Adorno 18 Mart 1936'da Walter Benjamin'e "Biliyorsunuz ki" diye yazıyordu "estetik denemelerimin ardında belki yıllardır 'sanatın tasfiyesi' konusu bulunuyor." (AB, s. 168) Adorno'nun ölümünden sonra yayımlanan ve bir fragman halinde kalmış olan 'Estetik Teori'de "Sanat yapıtlarının bilmecemsi yanı, onların kırılmış halidir" deniliyordu (GS cilt 7, s. 191) – Kırılmışlık, tasfiye etme, yani ortadan kaldırma ve hatta yok etme kavramı, Adorno'nun yalnızca estetiği açısından değil, genel olarak felsefesi açısından da merkezi bir önem taşır. Benzer bir düşünce figürü de, başyapıtı 'Negatif Diyalektik'te yer alan "Parçalanmanın Mantığı"dır. Adorno'nun korku, otomobil mezarlığı, "Bütün, hakiki olmayandır", 'Aydınlanmanın Diyalektiği', Felaket, Ümitsizlik vb. gibi bir dizi düşünce figürü de bu bütüne dahildir. Genel olarak, belirli tarihsel gelişimlerin tam da sözümona ilerlemeciliklerinde tam karşıtlarına dönüştükleri ve bir geri adıma işaret ettikleri düşüncesi, yani Hegel'le felsefi bir tartışma sözkonusudur. Hegel bir yandan diyalektik bir oluş mantığı temellendirmiş, ama bununla birlikte sanatın sonunun olasılığını dikkate almıştır. Adorno, Hegel'le bağlantı kurar ve bu diyalektik çelişkiyi daha ileri götürmeye çalışır. Bu anlamda sanatın kırılmışlığı, ortadan kaldırılışı, ölümü, sonu kavramlarının diyalektik olarak anlaşılması gerekir.

Hegel, sanatın sonuna ilişkin tezini "Yunan sanatının güzel günleri ve geç ortaçağın altın dönemi geçti" (Hegel, Ästhetik, s. 24) sözleriyle ifade eder. Yeniçağın başlamasıyla birlikte sanat işlevini ve önemini yitirdi; akıl modernliğin romantik sanat yapıtıyla değil, tinin düşünsemesiyle realize edilecekti. "Bu yüzden günümüz, genel durumu uyarınca sanata elverişli değildir." (Hegel, Ästhetik s. 25) Hegel'e göre tarihsel gelişim sanatı geride bırakmıştır. Adorno bu imgeyi aydınlanmanın diyalektiği anlamında tashih ediyor: Günümüzde sanatın estetik ideallerinin gerçekleşmesinden kesinlikle söz edilemez, aksine bu ideallerin yok edilişini çıkış noktası alması gerekir.

Sanat güçsüzdür ve tam da toplumun gelişimine ayak uydurma çabası, onu kendi kendini tasfiye etmeye, kendini yıkmaya götürür. Bununla birlikte sanatlar toplumda gözden kaybolmazlar, bu kırılmışlık durumunda kalırlar. Tam da bu ortadan kaldırılışları sürecini düşünseyen sanat yapıtları, böylelikle aynı zamanda bir kurtuluş ütopyasını muhafaza ederler.

Böylece sanat yapıtlarında üstüste binen çelişkilerin ve gerilimlerin diyalektiği billurlaşır ve yoğunlaşır. Sanat barbarlık tarafından ele geçirilmiş, hatta onun bir momenti olmuştur; Kültür endüstrisinde gerçekten bir son bulur. Bu da sanatın kırılmışlığının Adorno'nun bilmece karakteri dediği bir diğer momentine işaret eder. Sanat kendi kendini tasfiye ederek, ortadan kaldırılışını paradoksal bir biçimde aşar. Müzikteki disonanz ve sanatların dilsizleşmesi bunun birer örneğidir.

Bu düşünce figürü, Hegel'in aşarak ortadan kaldırma [Aufheben] kavramını düşünsemesi bakımından diyalektiktir: Tüm canlı ilişkiler çelişkiler içinde ve ortadan kaldırma süreçlerinde hareket eder. Bu sırada, birbirleriyle çelişen ilişkiler birbirlerini karşılıklı olarak –üç kez– ortadan kaldırırlar: Birbirlerini karşılıklı olarak yok ederler, ama böylelikle ulaşılan ve daha üst bir aşamaya kaldırılına anlamına gelen yeni durumda korunurlar. Sanki Adorno, bu diyalektik ortadan kaldırma hareketini, sanatın diyalektiğine de uygulamayı dener; burada sürekli ortadan kaldırma süreci sonunda bu ortadan kaldırma hareketinin tasfiyesiyle sonuçlanacaktır. Bu bir yandan sanatın içindeki, estetik bir süreçtir, diğer yandan toplumsal olaylarla ilişki içindedir: Modernliğin sanatının ölmeye yüz tutmuş olması, modernliğin Auschwitz'deki terörle sonuçlanan gelişimiyle kanıtlanır. Sanatın diyalektiği, sanatın kendi ortadan kaldırılışına direnme buyruğu altında olması bakımından tersine döner: "Her ne kadar her türlü sanat bugün vicdan rahatsızlığı çekse ve aptallaşmak istemediği sürece çekmesi gerekse de, hâlâ tashih edilmek için sanata gerek duyanın, var olan ile doğru olan arasında, mevcut olan ile hakiki

olan, yaşamın düzenlenişi ile insanlık arasındaki çelişkinin hüküm sürdüğü bir dünyada sanatın ortadan kaldırılması da o kadar yanlış olur. (GS cilt 14, s. 167)

Sanatı olası ortadan kaldırılışının bir diğer momenti de, sanatın diyalektiğini bir başka açıdan bütünler. Tematik olarak sanatın sonunu çalışan sanat yapıtları, sanatın gerçekten gerekli olmadığı, çünkü insanların barış içindeki ve özgürleşmiş durumunda sanatın içerilerek ortadan kaldırıldığı bir topluma dair ütopyalar olarak da yorumlanabilirler. Sanatın ortadan kaldırılmasının başarılması üzerine estetik bir düşünseme, yaşam ile sanat arasında artık bir farkın kalmadığı bir topluma işaret eder. Burada da diyalektik eksik değildir, çünkü bu düşünce sanatın yalnızca tasfiyesi değil aynı zamanda yeniden başlaması anlamına da gelir. Adorno bunu 1942 yılında 'Thesen über Bedürfnis' ['Gereksinim Üzerine Tezler'] adlı kısa metinde ortaya koymuştur. "Sınıfsız toplum, gerçek ve mümkün arasındaki gerilimi ortadan kaldırmak suretiyle sanatın sonunu getirmeyi vaat ediyorsa, aynı zamanda sanatın, yararsız olanın artık sömürücülerin kullanımının emrinde olmadığı için, sezgisi doğayla uzlaşmaya eğilim gösteren başlangıcını da vaat eder." (GS cilt 8, s. 396) (Bkz. Doğa; Uzlaşma)

Sanatların Sınırlarının Kaybolması

Adorno 1966 tarihli bir konferansında "Son gelişmede sanat türleri arasındaki sınırlar içiçe geçiyor, ya da daha doğrusu: sınır çizgileri kayboluyor: demişti. (GS cilt 10.1, s. 432) Sanatların sınırlarının kaybolması tezi sanatın kırılmışlığına, tasfiyesine işaret ediyor.

Adorno benzer bir süreci yeni müziğin "eskileşmesinde" de teşhis etti – "Estetik Teori"de "Sanatın Sanatsızlaştırılması"ndan söz ediliyor. (GS cilt 7, s. 32) Sanatların sınırlarının kaybolması estetik modernliğin sonucudur: Sanatın estetik veçhesi hep arka plana geçerken, toplumsal işlevi hep daha önem kazanmaktadır. Böyle bir di-

yalektik, sanatın içeriğinde dekoratiflik eğilimi olarak ve estetik biçimin çözülmesinde, estetik biçimin dilsizleşmesinde belirginleşir. Resim sanatı edebiyata, edebiyat grafiğe dönüşür; müzik performans, performans müzik olur. Nihayetinde John Cage portakal suyunun bir bardaktan bir diğerine dökülmesinin bir kompozisyon olduğunu ilan etmiştir; Jannis Christou'nun bir kompozisyonunda müzisyenlerin birbirlerine karşılıklı olarak kumaştan yapılma hayvanları atmaları gerekiyor; Frank Zappa ABD göçmenlik bürosunun bir formunu partitür olarak kullanıyor.

Sanat yapıtlarının sınırlarının kaybolması, onların hakikat kapsamını tehlikeye sokar, çünkü, "yapıt" bir bütün olarak, totallik olarak sorgulanmaktadır. Sanatlar artık yapıtlar yerine konseptlerle, happeninglerle ve manifestolarla kışkırtıyorlar. Nihayetinde Sürrealistlerin önceden istediği gibi, sanat dışı olanla, gündelik yaşamla aradaki sınırlar da "kayboluyor" Sonra –Adorno'nun pek dikkate almadığı– Situasyonistler gibi gruplaşmalar böyle bir avangard pratiğini radikalleştirdiler: Sanatların sınırlarının kaybolmasını estetik bir pratik olarak kavradılar, bu pratiğin amaca yabancılaştırma politik pratiği olarak yeniden işlevlendirilebileceğini ve böylelikle mevcut toplumsal yapıların tedirgin edilip sonunda oradan kaldırılabileceğini düşündüler. Bunun bir örneği, kapitalist metaların bilinen bağlamlarından kopartılması ya da görüntü yapılarının reklamlardan alınıp devrimci taleplere aktarılması, yani toplumsal direnişin kültür endüstrisinin modelleriyle çalışması sonucunda ortaya çıkabilecek anlam kaydırmalarıdır. Kültürel incelemeler, sınırların ortadan kaldırılmasına yönelik benzeri stratejileri gençlerin alt kültürlerinde, özellikle moda açısından analiz etmiştir. Zaten kitle kültüründen pop kültüre dönüşüm resmi eğlenme sektörünün ötesinde tarihsel avangardın konseptlerinin izlenebileceği, sınırları kaybetmenin bir parçası olarak gösterilebilir. Ayrıca daha Beatles gibi gruplar sınırları ortadan kaldırma stratejisiyle çalışmış, daha sonra yetmişli yıllarda punk da aynı şeyi yapmıştır. Bugün sınırların kaybedilmesi, kültür endüstrisinin mutat yöntemidir.

Schönberg, Arnold (1874-1951)

Anton Webern ve Alban Berg ile birlikte, oniki ton müziğin en önemli temsilcisi. Schönberg'in özgür bir atonallikteki besteleme tekniği yeni müziğin estetik modernliğine örnek oluşturur. Beste yapmak hâlâ mümkünse, ancak Schönberg'in yaptığı tarzda mümkündür: Adorno Schönberg'i en önemli çağdaş besteci olarak kabul ettiği halde, 'Philosophie der neuen Musik' [Yeni Müziğin Felsefesi] kitabında, aynı zamanda Schönberg'in müziğinin, ilerlemenin kendi zıttına dönüşmesinin diyalektiğinden ne kadar çok etkilendiğini de göstermiştir.

Adorno'ya göre, Schönberg'in bestelerinin hakikat kapsamı, disonanz'ın yarattığı bilgilerde yatmaktadır: "Sanat yapıtı, idrak eden yapıt olarak eleştireldir ve fragmanlar halindedir. Bunun, günümüzde sanat yapıtlarının hayatta kalma şansı olan yönü olduğu konusunda Schönberg ve Picasso, Joyce ve Kafka, ayrıca Proust da bu konuda görüş birliğindedirler. Bu da belki tarih felsefesine ilişkin spekülasyonlara da olanak verir. Kapalı sanat yapıtı burjuva sanat yapıtıdır, mekanik sanat yapıtı faşizme aittir, fragmanlar halindeki sanat yapıtı ise yetkin negatiflik durumunda ütopyayı ifade eder." (GS cilt 12, s. 120). Schönberg'in fragmanlar halindeki, açık besteleri sanatın anlamını, anlam bütünlüğünü parçalı hale getirirler; özgür atonalliğin disonanzı da insani bir müzik değil, insani olmayan, çirkin bir müzik yaratır. Ne var ki "Sanatın insan dışılığı, sanatın insaniliği uğruna, dünyanın insan dışılığına üstün gelmelidir. Sanat yapıtları, insanları anlamak için dünyanın verdiği bilmecelerde sınarlar kendilerini." (GS cilt 12, s. 125). Adorno, Schönberg'in müziğini "gerçek bir şişe mesajı" olarak özetliyor (GS cilt 12, s. 126). Ayrıca Adorno, Schönberg'in şahsına karşı özel bir sempati besliyor değildi; kırklı yıllarda Amerika'da, Los Angeles'te mutlaka zaman zaman karşılaşmış olan Adorno ve Schönberg'in ilişkileri iyi değildi.

Sistem

'Sistem' kavramı da, onunla çok yakından bağıntılı olan bütün kavramı gibi, eleştirel teori açısından önemli bir çifte anlama sahiptir. Sistem bir yandan bir toplumun temelinde yatan ekonomik veya politik sistem anlamına gelir. Diğer yandan sistem tekil görüngüleri yapılandıran ve sistematik olarak birbirleriyle ilişkili görüngüler olarak tasavvur eden, kendi içinde bağıntılı bir düşünce yapısı, teorik bir dünya modeli anlamına gelir. Hegel'in felsefesi, en ünlü sistemdir, çünkü Alman idealizmi için geliştirilmiş en ileri sistemdir. Bu felsefi sistem 'Felsefi Bilimler Ansiklopedisi'nde çevrimsel, dairesel bir sistem olarak tasarlanır: varlık'tan oluş'a, kavramın mantığına, özne ve nesne bölünmesine ve aynı zamanda devletin, felsefenin, sanatın ve özbilinçliliğin dünya tininde kendine-gelişine kadar. Ayrıca, sistem düşüncesine, sistem felsefesine dünya tasarımı, tarihin akışı ve bu akışın mantığı da dahil edilmiştir: tarih Hegel'de dünya tini olarak tanımlanan, kendi içine konulmuş bu sistemin açınmasıdır ve hedefi dünya tininin sonunda kendine gelmesidir. Sistem kavramının iki anlamı, en geç burada birbirleriyle temas ederler: Felsefi sistem, teori yapısı, tarihsel sistemle, dünya yapısıyla yakınsar. Bu ikili "sistem" figürü izlendiğinde, Adorno bir sistem eleştirmenidir: Adorno hermetik olarak kapalı bir felsefe sisteminin karşısına negatif diyalektiğin anti-sistemini çıkartır; toplumsal sistemin eleştirisi de anti-sistematik işler, koşulların belirli olumsuzlanışı olarak ütopya yönünü gösterir. Anti-sistem momentinin Adorno'nun düşüncesine ne kadar nüfuz ettiğini, 'Minima Moralia'nın aforizmatik yapısı, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin fragmanter yapısı ve 'Biçim Olarak Deneme'nin savunulması gösterir: "Deneme örgütlü bilim ve teorinin oyun kuralına itaat etmez [...] Çünkü kavramların gediksiz düzeni var olanla bir değildir, kapalı, tümdengelimli ya da tümevarımcı inşayı hedeflemez. [...] Geleneksel düşünüşten hem daha açık hem de daha kapalıdır. Sistemliliği, eğilimiyle olumsuzlaması ve buna ne kadar kesinlikle uyarsa, kendi kendine daha yeterli oluşu bakımından daha açıktır." (GS cilt 11, s. 17, ve s. 26).

Sivrisinek Pastası

Adorno 1942 tarihli 'Thesen über Bedürfnis'inde [Gereksinim Üzerine Tezler] açlığın, yabanılların beslendikleri gibi "çekirgelerle ve sivrisinek pastasıyla" giderilmesini öneriyor. (GS cilt 8, s. 392). Bilindiği gibi Brecht de 'Hoş Yaşamanın Baladı'nda önce yemek gelir, sonra ahlak, diyordu. Adorno özgürleşmiş bir toplumda damak zevkinin de fast food'dan özgürleşeceğini, bir eleştirel mutfak teorisi, bir Haute Cuisine ütopyası olarak tasarlamıştır: "Devrimci bir toplumun, Hedy Lamarr'ın kötü oyunculuğunu ya da Campbell'in berbat çorbalarını isteyebileceği düşüncesi abestir. Çorba ne kadar güzel olursa, Lamarr'dan vazgeçmek de o kadar zevkli olur." (GS cilt 8, s. 394)

Soğukluk

Andreas Gruschka'nın negatif bir pedagoji için ortaya koyduğu gibi, soğukluk Adorno'nun eleştirel teorisinde merkezi bir kategoridir. Gruschka, Adorno'nun "Büyük ahlak felsefesi kitabına 'soğukluk' adını vermek" istediğini hatırladığını söylüyor. (Pädagogische Korrespondenz 20/1997, s. 49). Burada kastedilen bugün sosyal soğukluk olarak tanımlanan şeydir. Bu soğukluk, insanların birbirleriyle ilişki kurdukları ve birbirlerini şeyler haline getirdikleri (Bkz. Şeyleşme) araçsal akılda (Bkz. Horkheimer) dile gelmektedir. Gruschka 1987'de "Dünya soğuktur, ona teslim edilenin, maddenin bu soğukluğa uygun bir halini alması gerekir" diye açıklamıştı. Gruschka çocukların daha okulda bu "burjuva soğukluğu" biçimini bir "yeti" olarak öğrenmek zorunda olduklarını gösteriyor: direnişin kırılması ve deneyimlenen güçsüzlüğün bir "soğuk davranış tarzı"na dönüştürülmesi gerekir. Gruschka "Genç yetişkinler direnişin tükendiğini ve yenilgilere tevekkül ve kayıtsızlıkla yanıt verildiğini deneyimliyorlar" diye yazıyor. (Pädogogische Korrespondenz

1/1987, s. 26; teslimiyet). Bu soğukluk Herbert Marcuse'ün betimlediği, daha Nazi döneminin 'Alman zihniyeti'nde farkına vardığı "sinik nesnellik"e uygun düşüyor: "Alman 'hayalperest'i ve 'idealist'i dünyanın şimdiye kadar gördüğü en gaddar pragmatikçi haline geldi. Totaliter rejime de yalnızca kendisinin dolaysız çıkarının görüş açısından bakıyor. [...] Niteliksel koşullarda hız, enerji, organizasyon, kütle kategorileriyle düşünüyor; onu sürekli tehdit eden terör, bu zihniyeti teşvik ediyor: güvensiz ve uyanık olmayı [...] eylemlerini ve tepkilerini otomatikleştirmeyi ve her şeye nüfuz eden vesikalılaştırmanın ritmine uydurmayı öğrenmiştir." (Marcuse 1998, s. 25) Aydınlanmanın Diyalektiği'nde şöyle deniliyor: "İşletme uzmanlarının öngördüğü ve üretimi arttırmak için her fabrikada araç gibi kullanılan işyerindeki arkadaşlık bağları, son kişisel heyecanı bile tam da insanların üretimdeki ilişkilerini görünüşe göre dolaysızlaştırarak, yeniden kişiselleştirerek toplumsal denetime tabi kılar. (GS cilt 3, s. 173). Buna özen gösterilir, ama ödüllendirilen kişisel inisiyatiftir, "Ben A.Ş."dir. Adorno ve Horkheimer'e göre "kendi mahvoluşunu atlatma, aradan sıyrılma, kapağı bir yere atma yeteneği [...] yeni kuşağa aittir; onlar her işi yapabilirler, çünkü emek süreci onların herhangi bir işe bağlı kalmasına olanak vermez" (GS cilt 3, s. 177)

Soğukluk kendi katılığını algılamayan ve otoriter kişiliğe ait bir davranışa benzetilebilir, en önemli ayırt edici özelliği endişe/korkudur.

Son Olarak

'Minima Moralia'daki son düşünseme "Son Olarak" başlığı altında yer alır. Burada şöyle denilir. "Ümitsizlik karşısında sorumluluğu üstlenebilecek biricik felsefe, her şeyi kendini kurtuluş görüş açısından gösterebileceği biçimde görme denemesidir. Bilginin, kurtuluştan dünyaya gelen ışıktan başka ışığı yoktur: başka her şey sonradan yapımdan ibarettir ve bir parça teknik olarak kalır." (GS cilt 4, s. 283) (Bkz. Ütopya; Eleştirel Teori; Diyalektik)

Kurtuluş görüş açısından argümantasyonda bulunan bir felsefe –görüş açısı felsefesiyle karıştırılmamalıdır– hiçbir gelecek tahmininde, hiçbir kehanette bulunmaz, Yahudilik de, materyalist teori de başarısız kalmıştır bu bakımdan; böyle bir teori ütopya sorununa, resim yasağına dokunur. "Son Olarak" Benjamin'in 'Tarih Kavramı Üzerine' tezlerine bir anımsatmadır. Benjamin bu tezlerde negatif bir evrensel tarih anlamında kurtuluş idesinin ilerlemeyle bağını kopartmıştır; kurtuluş her zaman mümkün olmalıdır. "Her saniye [...] içinden Mesih'in çıkagelebileceği [...] o küçük kapıdır" (BGS cilt 1.2), 704) Mesih'in "dünyayı şiddet yoluyla değiştirmek istemediği, aksine çok küçük bir çabayla dünyayı yoluna sokacağı" da kurtuluş görüş açısına dahildir. (BGS cilt II.2, s. 432)

Ek: Adorno'nun bu düşünseme için "Son Olarak" başlığını seçmesi Kafka'daki bir pasaja gönderme olarak da okunabilir: "Mesih ancak ona gerek kalmadığında gelecektir. Varışından ancak bir gün sonra gelecektir, son günde değil, en son günde gelecektir." Kafka 1953, s. 90).

Strawinsky, Igor (1882 – 1971)

Adorno'nun 'Philosophie der neuen Musik' ['Yeni Müziğin Felsefesi'] kitabı, ilerici bir müziğin temsilcisi olarak Arnold Schönberg'e, Oniki Ton Müziği'ne ve biçim ve içerik açısından daha ziyade geriye yönelik, yüceltici, mitsel konulara dayanan bir müziğin temsilcisi olarak Strawinsky'ye, neoklasizme yönlenir. Strawinsky ritmik olanı vurgulayışıyla, Caz'ın karakteristik bir özelliğini önceleyişiyle gericidir. "Strawinsky'nin müziğinin dikkate aldığı etki bağlamı, gerçi dinleyicinin, dansta dile getirildiği öne sürülen ruhsal heyecanlarla özdeşleştirilmesi değildir, ama dansçınınkine benzer bir elektriklenmişlik halidir. Tüm bunlarla Strawinsky, tarihsel bir eğilimin, olumsuz tarihsizliğe, yani bir hiyerarşik katı düzene doğru ilerle-

yişin icracısıdır. Strawinsky'nin varlığını korumak için kendini görünmez kılma hilesi, bütüncül olarak birleştirilmiş insanlığın davranışçı şemasına girer." (GS cilt 12, s. 19) Strawinsky'nin yaygınlığı, yetmişli yılların rock müziğindeki bu şemanın daha sonraki pop kültürünün müziğine ne kadar karşılık düştüğünü gösteriyor. Frank Zappa, Strawinskyi'ye atıfta bulundu; Yes grubu konserlerine 'Ateş Kuşu'nun finaliyle başlıyordu. Walt Disney bile Strawinsky'nin müziğinden çizgi filmlerinde fon müziği olarak yararlandı.

Su Aygırı

Horkheimer ve Adorno zaman zaman birbirlerine hayvan adlarıyla hitap ederlerdi: Adorno Horkheimer'e "Mammut" derdi, Adorno'nun adı da "Su Aygırı"ydı. Horkheimer 11 Ocak 1945'te ABD'deki idari yazışmalarda kullanılan kısaltmalarla alay ederek Dr. M. H., M. A. M. U'dan Dr. T. W. A., N. I. L. P. F'ye bir dilekçe yazmıştı (HGS cilt 12, s. 306 vd.) [Burada M. A. M. U mammut'un (Mammut), N. I. L. P. F. De su aygırının Almancasını (Nilpferd) imliyor, ç.n.] Yani Horkheimer ve Adorno teorinin sert derilileriydiler; bu arada mammutun neslinin tükendiğini, su aygırının da bir o kadar kadim bir hayvan olduğunu göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Kitabı Mukaddes'teki 'Eyub' kitabında, Behemot diye bir hayvandan söz edilir "Tanrının baş eseri odur. Yaratanı onun kılıcını vermiştir. [...] Gölgede yatmayı sever, kamışların arasında bataklıkta gizlenir." Burada muhtemelen su aygırı ya da hipopotamdan (Hippopotamus) söz edilmektedir. Antikçağda ve Ortaçağ'da su aygırı tehlikeli ve ne yapacağı kestirilemeyen bir hayvan olarak kabul ediliyordu; timsahları yiyip yuttuğuna, çok açgözlü olduğuna ve bazı hileleri bulunduğuna inanılıyordu: Örneğin daha kolay avlanabilmek ve açgözlülüğünü doyurabilmek amacıyla kendini gizlemek için çamura bulandığı düşünülüyordu.

Bir defasında, 24 Ocak 1954'te Adorno içinde su aygırı geçen bir rüya görmüştü. Rüyasında "Ferdinand Kramer kendini tümüyle resme adamış ve yeni bir tarz oluşturmuş. 'Uygulamalı Resim'. Bu tarzda yapılmış tablolarda, resmedilmiş figürler, örneğin bir inek veya bir su aygırı resimden çekilip alınabiliyormuş. Sonra bu figürler okşanabiliyormuş ve figürün yumuşak bir postu mu, yoksa sert bir derisi mi olduğu hissedilebiliyormuş." (GS cilt 20-2, s. 577) [Rüya Kayıtları, s. 43]. Günümüzde su aygırları komik ve şirin hayvanlar olarak görülüyorlar ve çocukların dünyasında kabul gördüler. Komik oyun figürleri olarak "Hippy Hippos" olarak, "sürpriz yumurta"lardan çıkıyorlar, "Lunapark'taki Su Aygırı" adında eğlenceli bir masa oyunu var; Carla ve Wilhelm Hansen'in 'Petzi' ve dostları Pelle, Pingo ve Deniz Ayısı'nı konu edinen resimli öykülerinde su aygırları da sık sık karşımıza çıkıyor; (Örneğin 'Petzi Piramitlerde' öyküsünde dişi ağrıyan bir su aygırı, ya da 'Petzi Mary'yi Arıyor' öyküsünde tam tekmil bir su aygırı ailesi, ya da 'Petzi Denizaltı Gemisi'ne' öyküsünde bir su aygırı çifti var. 'Petzi Dünyayı Geziyor' öyküsündeki demiryolu bekçisi de bir su aygırı. Adorno en çok da 'Petzi ve Küçük Erkek Kardeşi' öyküsündeki su aygırı öğretmene benziyor. Bu canayakın öğretmenin gerçi bir okulu var ama öğrencileri yok.) Adorno yazılarında zaman zaman sert derililerden ve kadim zamanların su aygırına benzeyen hayvanlarından batıl inanç bağlamında söz etmiştir; örneğin 'Oroks' hayvanı hakkında yazmıştır (GS cilt 20.2, s. 562 vd.). 'Minima Moralia'da "Mammut" başlıklı bir aforizma yer alır; ancak burada esas olarak dinozorlardan, hayvanat bahçesindeki hayvanlardan ve sinema endüstrisindeki canavarlardan (King Kong vb.) söz edilmektedir (GS cilt 4, s. 130 vd.). Bu kitabın başka bir yerinde bir gergedan, mantığı açıklamaya yarıyor: "Bir gergedan figürü, ben bir gergedanım, demektir" (GS cilt 4; s. 262) Adorno, 'Negatif Diyalektik' kitabında, "Ionesco'nun Gergedanları'ndan söz eder (GS cilt 6, s. 289). Adorno'daki başka hayvanlar için ayrıca Bkz. Amfibiler; Islık Çalmak; Hektor Rottweiler ve Cıvıldamak.

Şefkat

"Mahler'in müziği ona kulak verenlerin saçını anne gibi okşar." (GS cilt 13, s. 177) Ancak bu şefkat cennetsi bir uyum içinde gerçekleşmez, daha ziyade annenin çocuğunu en büyük tehlikeden korumaya çalıştığı sakinleştirici bir okşama olabilir. En geç Hitler'den bu yana kız ve erkek çocukların saçlarının gülümseyerek okşayan şefkate, 'Aydınlanmanın Diyalektiği' bile yetişmiştir: "Çocukların başını ve hayvanların tüylerini okşamak: bu elin yok edebileceği anlamına gelir" (GS cilt 3, s. 291) Yine de ve özellikle bu yüzden, şefkat insanlığın, aşkın anlatımı olarak kalır. "Psikanalize göre şefkat barbar sadizme tepki göstermektir, ne var ki insaniliğin modeli olmuştur." (GS cilt 5, s. 47)

Eleştirel ütopya teorisi için ilkesel olarak şu geçerlidir: "Sadece en kaba talepte dile gelir şefkat: artık hiç kimse açlık çekmesin." (GS cilt 4, s. 178)

Şeyleşme

Şeyleşme yirminci yüzyıldaki eleştirel teorinin anahtar bir kavramıdır; Georg Lukács bu kavramı 1923 yılında yayınladığı 'Tarih ve Sınıf Bilinci' kitabında Hegel'e dayanarak geliştirmiştir.

"[...] Bir arı, balmumu peteklerinin inşasıyla, kimi inşaat ustalarını utandırır. Fakat en başından, en kötü inşaat ustasını bile en iyi arıdan ayıran özellik: peteği, balmumuyla yapmadan önce zihninde inşa etmiş olmasıdır. Emek sürecinin sonunda, ortaya çıkan sonuç, bu sürecin başında işçinin tasavvrunda zaten var olan, yani hayali olarak mevcut olan bir sonuçtur." (MEW cilt 23, s 193) Marx 'Kapital'de yer alan bu pasajda Hegel'in dışlaştırma ya da nesneleştirme dediği şeyi betimlemektedir. İnsan (özne) bir masa, bir sandalye, bir ev fikrini kendisinin karşısında duran bir şey, bir nesne (obje)

olarak dışlaştırır. Ne var ki idealtipler anlayışıyla betimlenen bu süreç, tarihin akışı içinde, insanın toplumsallaşması çerçevesinde tersine döner – ya da bu tersine dönüş tarih ve toplumsallaşma olarak açığa vurur: dışlaştırdığı nesneler insanın karşısına dışsal, yabancı bir şey olarak çıkarlar. Dışlaştırılan nesnenin yeniden sahiplenilmesi gerekir. Toplumsal açıdan bu mülkiyet ilişkileriyle ve üretimin örgütlenişiyle, işbölümüyle düzenlenir. Marx bu dışlaştırma sürecini 1844 'İktisadi Felsefi Elyazmaları'nda yabancılaşma kavramı aracılığıyla betimler. Kapitalist toplumda yabancılaşma ve mülkiyet toplumsal ilişkilerin şeyleşmesinde zirveye ulaşırlar: İnsanlar birbirlerinin karşısına şeyler olarak çıkarlar, mübadele ilişkilerinin nesneleri olurlar. Tamamen şeyleşmiş toplumda insanlar nihayet nesnelerle, mülkiyetle özdeşleşirler; neye sahipseler odurlar; tüm insani meseleler nesneler arası ilişkilere dönüşmüştür.

Şeyleşme kavramı, metanın fetiş karakteri teorisinin eleştirel çekirdeğine dahildir. Adorno 'Negatif Diyalektik' kitabında kavramlardaki özdeşleyici düşüncenin, nesneyle özdeşleşme ne kadar pürüzsüz gerçekleşirse bir o kadar güçlü bir biçimde şeyleşmiş düşünceye dönüştüğünü gösterir. Adorno aynı zamanda şeyleşme kategorisinin, şeyleşmiş bir bilim tarafından bir yafta olarak kullanılmasına karşı da uyarıda bulunmuştur. "Ancak şeyleşmenin kendisi, yanlış nesnelliğin düşünseme biçimidir; teoriyi bir bilinç biçimini, onun etrafında odaklamak, eleştirel teoriyi egemen bilinç ve kolektif bilinçdışı tarafından idealistçe kabul edilebilir kılar. [...] Bu arada insanların mustarip oldukları şey ise, şikayet edilmek yerine, şeyleşme hakkında sızlanılarak geçiştirilir. Kötülük insanları güçsüzlüğe ve duygusuzluğa mahkûm eden ve yine de onlar tarafından değiştirilmesi gereken ilişkilerde yatmaktadır; birincil olarak insanlarda ve ilişkilerin onlara göründüğü tarzda değil. Total felaket olasılığı karşısında, şeyleşme bir yan fenomendir; onunla kuple edilen yabancılaşma, ona karşılık düşen öznel bilinç durumu da tamamen öyle." (GS cilt 6, s. 191)

Adorno burada çıkmaz sorununu düşünsüyor: toplumun yapısal ilişkileri şeyleşme ile karakterize ediliyorlarsa, bu durum bu yapısal ilişkiler hakkındaki teoriler için de geçerlidir. Bu yüzden burada, körleştirme bağlamına benzer biçimde, kavramın içkin bir eleştirisi kaçınılmazdır: "Şeyleşme denilen, radikalleştiği yerde, şeylerin dilini yoklar." (GS cilt 7, s. 96) Şeyleşmeyi görmezden gelmek, onu zaten kabul etmek demektir." Varolanın kaçınılmazlığını ve değiştirilemezliğini varsayan ve onaylayan şeyleşmiş bilinç eski büyünün mirasçısı olarak hep aynı olana dair mitosun yeni biçimidir." (GS cilt 7, s. 342)

Şeyleşme ne kadar ilerlerse, olası ortadan kaldırılışına da bir o kadar yaklaşır: şeyleşme –şeyleşmenin bilinciyle– diyalektik olarak yok edilebilirdi: "Şeyleşmiş bilinç bir büyü olarak totalleşmiştir. Bunun yanlış bir bilinç oluşu, ortadan kaldırılmasının olanaklılığını vaat eder: böyle kalmayacağını, yanlış bilincin kaçınılmaz olarak kendi dışına doğru hareket etmek zorunda olduğunu, son sözü söyleyemeyeceğini vaat eder." (GS cilt 6, s. 339)

Şiir

Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamaz (GS cilt 10.1, s. 230). Adorno daha sonra, bu hükmün yol açtığı şiddetli tartışmalar sırasında, sözlerini en azından mizah unsuru içeren şiirler yazılamayacağı şeklinde netleştirdi. Örneğin 1967'de şunları söyledi: "Düşünsenmiş olmadan artık zaten mümkün olamayan sanatın, neşelilikten kendiliğinden vazgeçmesi gerekir. Sanatı buna zorlayan, başka her şeyden önce, yakın zamanda yaşananlardır. Auschwitz'den sonra artık şiir yazılamayacağı cümlesi, düz anlamıyla geçerli olmasa da, elbette bundan sonra artık neşeli bir sanatın tasavvur edilememesi mümkün olduğu için ve öngörülemez bir zamana kadar mümkün kalacağı için, geçerlidir." (GS cilt 11, s. 603)

Buna rağmen, Auschwitz'den sonra şiirler yazılmıştır, hatta Adorno hakkında bile. Örneğin H. Magnus Enzensberger "ağır iş. theodor w. adorno için" başlıklı şiirinde (Eylül 1964) şöyle diyor: sabırla / tutunmak olumsuzlamanın acısına [...] sabırla açmak teorinin ter mendilini" (Akt. Kraushaar 1998, s. 179). Seksenli yıllarda 'Die 3 Tornados' adlı anarşist kabere grubu, ajit-prop bir gülünç kafiye-ye imza attı ve bir proleterin sınıf bilincine varış yolunu "pornodan Adorno'ya" diye tanımladı.

Şişedeki Mesaj

'Aydınlanmanın Diyalektiği' bazen şişe içindeki mesaj olarak tanımlanır. Bu imge muhtemelen Adorno ve Horkheimer'in ortak çalışmalarındaki bir cümleye dayanmaktadır: "Bu öz bugün birilerine yönelebilirse, bu ne sözümona kitlelerdir ne de güçsüz olan bireydir, daha ziyade bizimle birlikte, her şey tamamen yok olmasın diye, bu sözü ona bıraktığımız hayali bir tanıktır." (GS cilt 3, s. 294) Leo Löwenthal bu imgeyi üniversitelilerin protesto hareketi bağlamında yeniden değerlendirdi. "Sonra biz elbette altmışlı yıllarda, bu şişenin mantarının nasıl bir patlamayla çıkartıldığını görünce çok şaşırdık. (Löwenthal 1980, s. 86) – Şişe mesajı "eleştirel teori" sonunda –Wolfgang Kraushaar'ın bir kitabının adını (Kraushaar, 1998) açımlayacak olursak– molotof kokteylinin pratiğine, altmışlı yılların protesto hareketinin eylemciliğine dönüştü...

Adorno eleştirel teorinin tarihsel bir özneye güvenemeyeceğini, sonunda eleştirel teorinin kendisine bile güvenemeyeceğini 'Minima Moralia'daki bir aforizmada netleştirmişti: "Entelektüel için, dayanışmayı hâlâ koruyabileceği biricik biçim, kırılmaz yalnızlıktır. Bütün işbirlikleri, ilişkinin ve katılımın bütün insancıllığı, insanlık dışı olanın sessizce benimsenişinin bir maskesinden ibarettir sadece. İnsanların acılarıyla uyum içinde olunmalıdır: insanların neşesi-

ne doğru en küçük bir adım bile, acı çekmenin ağırlaşmasına atılmış bir adımdır." (GS cilt 4, s. 27) "Yanlış yaşam doğru yaşanmaz" cümlesinin doğruluğu hep kanıtlanmaktadır.

Peki şişe mesajıyla iletilen mektupta ne yazıyor? Muhtemelen Adorno'nun bir kehanet gibi okunabilecek şu cümlesi: "Ancak var olan, değiştirilebiliyorsa, var olan, her şey değildir." (GS cilt 6, s. 391).

Ek: Adorno 'Philosophie der Neuen Musik'de ['Yeni Müziğin Felsefesi'] oniki ton müziğini "gerçek şişe mesajı" olarak adlandırıyor. (GS cilt 12, s. 126)

Teddie

"Belki de isimler taşlaşmış kahkahalardan başka bir şey değillerdir, tıpkı bugün lakapların olduğu gibi; başlangıçtaki isim verme ediminden bugün hâlâ bir şeylerin yaşadığı yegâne isimler, lakaplardır." (GS cilt 3, s. 97). Adorno'nun lakabı "Teddie"ydi. En yakın arkadaşlarına bile ilerlemiş yaşına kadar 'Siz' diye hitap eden Adorno, bazen mektuplarını 'Teddie' diye imzalıyordu. Habermas, "Teddie karşısında, teklifsizce 'doğru' yetişkin rolü oynanabilirdi" demişti. (Habermas 1987, s. 170 vd.) Alexander Kluge de, Adorno'nun "Kazak gibi havlı saçlarının olduğunu söylemişti. (Bkz. Cool).

Teddy, paltolarda iç dolgu maddesi olarak kullanılan havlı pelüş kumaşlara verilen addır. Ünlü pelüş Teddy ayılar da bu kumaştan yapılmaktadır. 7 Temmuz 1967 tarihinde Kommune II ve SDS (Sosyalist Alman Üniversiteliler Birliği) örgütlerinin üyeleri Adorno'nun "Goethe'nin İphigenia'sındaki Klasisizm Üzerine' konulu konferansını (GS cilt 11, s. 495 vd.) sabote ettiler. "Peki biz, bu semiz Teddy'yi ne yapacağız? Boş salonda kendi başına zırvalasın, kendi-

ni ölümüne adornolasın* [...] Demek ki: gerçekleşecek olan Adorno değil, devrimdir." (Akt. Kraushaar 1998, s. 265). Konferansın sonunda bir kız öğrenci, Adorno'ya kırmızı renkli plastik bir Teddy ayısı vermeye çalışmıştı.

Adorno ölümünden kısa bir süre önce Marcuse'a "Gerçekten ağır hasara uğramış bir Teddy'yi hesaba katmalısın" diye yazıyordu. (Akt. Kraushaar 1998, s. 454) (Bkz. Su Aygırı; Wiesengrund).

Televizyonda Müzik

"Televizyonda müzik laylaylomdur." Adorno, 1968 yılında 'Spiegel' dergisine verdiği mülakatta bu sözleri sarf etmişti. Aynı yerde, televizyondaki müziğin "biraz boş bir kültür işi" olduğunu da söylemişti (GS cilt 19, s. 569) ve demişti ki: "Kitle iletişim araçlarının tüm bu yanılsatıcı kitsch'den arındırılmasının [...] tam zamanı olduğunu düşünüyorum." (GS 19, s. 562) Çok sayıda deneyin ardından pop kültürü onüç yıl sonra şu aşamaya gelmişti: Ağustos 1981'de saat 12.01'de MTV televizyon kanalı yayına başlamıştı. Yayına verilen ilk görüntüler, insanın aya ayak basışının görüntüleriydi; Neil Armstrong: "Bu, insan için küçük ama insanlık için büyük bir adım" diyordu. Astronotun ayın tozlarına diktiği bayrakta yeni televizyon kanalının logosu bulunuyordu. Yayınlanan ilk klip Buggles'ın 'Video Killed the Radio Star'ıydı. "We can't rewind, we've gone too far." Aynı şarkının cover'ını "Internet kills the videostar" adıyla yapan Knarf Rellöm, şarkısında şöyle diyor: "Herkes kulak versin buraya, gelecek var bu yeni şeyde. Çocuklar çöpü çıkartıyor dışarıya."

* Adorno: İtalyanca'da cilalı, süslü anlamına geliyor (ç.n)

Teori ve Pratik

Eleştirel teori pratikle, özellikle de toplumu değiştiren pratikle nasıl bir ilişki içindedir? Marx teori ve pratiği hâlâ devrimci eylemde pratikleşen bir teori anlamında uzlaştırmayı denemişti: "Eleştiri silahı elbette insanların eleştirisini ikame edemez, maddi şiddetin maddi şiddetle yıkılması gerekir, ancak kitleleri etkilediğinde teori de maddi şiddete dönüşür." (Marx, MEW cilt 1, s. 385)

Yönetilen dünyada teorinin pratiğe böyle dönüşmesi mümkün değildir.

Teorinin bir ölçüde toplumsal pratikten kaynaklanarak devrimci pratikle sonuçlanacağı çıkarımının yapılabileceği devrimci bir durum yoktur. Teori ile pratik arasındaki uçurum daha ziyade, dolaysız eylemin sadece sözde somut eylemcilik oluşuyla, buna karşılık teorinin soyut ve gerçeklikten uzak görünmesiyle büyümüştür. Adorno ise bunun karşısında teori ve pratiğin uzlaştırılmasını savunur, çünkü "teorisiz pratik [...] başarısızlığa mahkumdur." (GS cilt 10.2, s. 766); özgürleşme çabası olarak burjuva devrimi felaketle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla pratik ancak "kestirilemeyen bir zamana ertelenmiştir" ve "artık kendinden hoşnut spekülasyona karşı bir itiraz mercii değildir." (GS cilt 6, s. 15), yegâne pratik ise öncelikle eleştirel teoridir. Teori ve pratiğin uzlaştırılması, teori ve pratiğin içerilerek ortadan kaldırılması anlamına gelir. "Doğru pratiğin hedefi kendisinin feshedilişi olurdu [...] Zamanı gelmiş bir pratik sadece barbarlıktan kurtulma çabası olurdu." (GS cilt 10.2, s. 769). Pratik sadece bu anlamda "teorinin enerji kaynağıdır, onun tarafından salık verilmez" (GS cilt 10.2, s. 782). Bu da teorinin eylem yönergesi, pratik kılavuzu vermediği, pratiğin daha ziyade teori için bir itki olduğu anlamına gelir.

Herbert Marcuse 28 Haziran 1974 tarihinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün ellinci yıldönümü vesilesiyle yaptığı konuşmada, Adorno ile yaptığı tartışmaya atıfta bulunarak, yeniden 'Teorik ve

Pratik İlişkisi' sorununu ele aldı. Kısaca şunları söyledi. "Ümitsizliği, değiştirici bir güce, yani insanların kendi tarihlerini belirli koşullarda yaptıkları [..] insanların ve dünyanın değiştirilebileceği bilgisine dönüştüren umut, onlara teorisiz pratikten değil, pratiğin teorisinden geliyor. Kapitalizmin eleştirel analizinde temellendirilmiş olan bu ümitsizlik ve umut birliği teori ve pratik arasındaki uzlaşmaz çelişkili ilişkinin ifadesidir." (Akt. Kraushaar, 1998, s. 540)

Teslimiyet

Hür Berlin radyosu, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'ne polis müdahalesinden birkaç gün sonra, 9 Şubat 1969 günü, Adorno'nun 'Teslimiyet' başlıklı bir konferansını yayınladı. Adorno bu konferansında pratikle olan diyalektik ilişkisini savunuyor ve protestocu öğrencilerin eylemciliğini eleştiriyor. Teoriye karşı hınçla dolu olan bu tür sözde-eylemler teslimiyetin –teori ve pratikte eşit ölçüde– yaygınlaşmasına yol açmaktadır. Ne var ki pratiğin diyalektiğinin zorluklarını birlikte düşünenler, teslimiyet içinde olamazlar, çünkü düşünmenin kendisi teslimiyetin karşısına pratiği koymak demektir. "Düşünenin gözlerinde parlayan mutluluk, insanlığın mutluluğudur [...] Düşünceyi köreltmeyen, teslim olmamıştır." (GS cilt 10.2, s. 798 vd.) (Bkz. Umut; Ümitsizlik.)

The Beatles

27 Aralık 1960 tarihinde John Lennon, Paul McCartney, George Harrison ve daha sonra yerine Ringo Starr geçecek olan Peter Best ilk konserlerini The Silver Beatles adıyla verdiler. Daha sonra bu ad, daha veciz olan The Beatles olarak kısaltıldı. Grup Liverpool'ün bir banliyösü olan Litherland'ın belediye salonunda sahneye çıktı. Menecer Brian Epstein ve prodüktör George Martin'in yarattıkları

sound, Hamburg'taki Star Club'ta efsanevi sahne alışlar ve nihayet ünlü mantar şeklindeki saç tıraşları –fotoğrafçı Astrid Kirchherr'in bir kreasyonu– tam anlamıyla bir "Beatlamania" doğmasına neden oldu. 1973 yılına kadar grubun 90 milyon LP'si ve 125 milyon kırkbeşlik plağı satıldı. Beatles, Rolling Stones ve The Who'nun yanı sıra en önemli İngiliz pop gruplarından biriydi –ne de olsa Adorno'nun bile onlardan haberdar olacağı kadar ünlüydüler. On yılı aşkın bir süre "modern popüler kültürün en sağlam yaratıcı gücü" ('Time') olarak kaldılar. "altmışlı yılların soundtrack'ine ('Melody Maker'), Chuck Berry ve Little Richard'dan Elvis Presley'e kadar isimlerin damgasını taşıyan Rock'ın Roll'ün daha da geliştirilmiş halini sundular. Beatles ve benzeri grupların ayırt edici özelliği gençlik kültürünü, modayı, tüketimi ve müzik endüstrisini birleştirmeleriydi. "Müzik hayranı" denilen tiplemeyle birlikte, kolektif tüketimin ötesinde, bir yandan öznel güdülenimli anların tadını çıkartan, beden vurgulu bir algılamayı (dans etmek) içeren; diğer yandan müzikle tutkulu bir ilişkide, müzisyenlerin özel yaşamı hakkında geniş bir bilgide ya da olabildiğince eksiksiz bir plak koleksiyonuna sahip olma çabasında dile gelen, müziğin başka bir alımlanış tarzı yerleşiyordu. Adorno, caz müziği hayranında, benzeri bir alımlama davranışını ayırt etmişti. Caz hayranının davranışında resmi kültüre karşı zararsızlaşmış bir protesto, "resmi kültüre, önceden belirlenmiş bir biçimde hep aynı şekilde muhalefet eden müziksel spontaneliğe duyulan" (GS cilt 14, s. 191) –nihayetinde sahte– bir gereksinim ve müzikle kurulan, tarikatları andıran bir ilişki billurlaşıyordu. Caz müziği hayranları, başka tarz müziklere, özellikle ciddi müziğe antipatiyle yaklaşıyorlardı. Caz müziği hakkında şöyle yazıyor Adorno: "Bu tip toplumsal bilinç açısından daha çok ilericidir; doğal olarak en çok gençler arasında yer alır, elbette teenager piyasası tarafından da beslenip sağılır. Protestosunun kalıcı olması pek muhtemel değildir, bir çoğunda işbirliğine yatkınlık daha kalıcı olacaktır. Caz dinleyicileri kendi aralarında uyum içindedirler ve bu grupların kendilerine özgü çeşitlilikleri vardır." (GS cilt 14, s. 191). Bununla birlikte caz müziği hayra-

nı "gürültücü Elvis Presley taraftarlarıyla" arasına mesafe koyar. (GS cilt 14, s. 192).

Adorno 1965 yılında kendisiyle yapılan 'Bilincin tarihsel uygunluğu' konulu bir söyleşide "Beatles aleyhinde söylenmesi gereken, hiç de öyle nefret içeren sözler değil, son derece basit olarak, bu insanların sunduğu şeyin, kültür endüstrisinin, yönetmeci kitle kültürünün üstümüze yığdığı, kendi nesnel şekli gereği biraz geri kalmış bir şey olduğudur" demişti. (Adorno 1965, s. 494). Ne var ki özellikle Beatles "yönetmeci kitle kültürünün" ölçüleriyle ilişkisini kesmiş ve Adorno'nun elbette ulaşamamış olduğu 'Revolver' (1966) ve 'Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band' (1967) adlı iki long play ile ileri pop müziğinin yoluna girmiştir. Beatles geleneksel şarkı şablonundan uzaklaşmış, prodüktör George Martin'in yönetiminde, o zamanların en yeni stüdyo tekniğiyle ve Avrupa dışı enstrümanlarla, örneğin sitarla ('Lucy in the Sky with Diamonds') deneyler yapmış, bir orkestradan yararlanmış ('Yesterday') ya da sürreal ses kolajları ('Revolution No. 9') düzenlemiştir. 'Sgt. Pepper's' albümü, kapak tasarımı ve müziksel olmayan diğer yönleriyle birlikte, kavramsal olarak estetik bir toplam sanat yapıtı olarak tasarlanmıştır. Tüm bunların yüksek kültüre ait, "ciddi" olduğu söylenen sanatın kıstaslarına göre, ama aynı zamanda sanatın kırılmışlığına, sanatların sınırlarının kaybolmasına göre de değerlendirilmesi gerekir. En azından şimdi artık "burada uygulanan ve muhafaza edilen anlatım araçlarının, gerçekte tümünün de sadece önceden saptanmış sınırları kesinlikle aşmayan, geleneğin düşkünleşmiş anlatım araçları olduğu" (Adorno 1965, s. 494) (Bkz. The Consolidated; Pop Kültürü; Punk) saptaması artık geçerli değildir.

Bununla birlikte Beatles fenomeninde kültür endüstrisinin diyalektiği kendini belli eder. Beatles'ın, pop müziğin ana akımına olan etkisi hâlâ kırılamamıştır. Oasis ya da Blur gibi grupların yaptığı Brit-pop tarzı müzik, adeta Beatles'ın müziğinin kültür endüstrisi açısından taşıdığı önemi kanıtlamaktadır; zaten ünlü Beatles şarkıları öyle popüler oldular ki, dünyanın dört bir yanındaki radyo istasyonlarında çalı-

nıyorlar. Bu şarkıların haklarını Michael Jackson'un satın almış olduğu gerçeği, müzik endüstrisinin yapısı hakkında bir şeyleri açığa vuruyor: müziksel biçim, ekonomik olarak değerlendirilişine bağımlıdır. Bu bakımdan, Adorno'nun Beatles müziğine ve fenomenine yönelttiği eleştirinin kesinlikle ciddiye alınması gerekir. Hayranlar taptıkları müzisyeni, kişisel yakınlık telkin edebilmek için önadlarıyla anarlar. "Fab four", sırdaşları için John, Paul, Ringo ve George olarak kalır. "Şef garsonun ve berberin jet sosyetedekilere önadıyla hitap etmesi gibi, kültür endüstrisi de kaçıklarına önadıyla seslenir." (GS cilt 7, s. 376).

The Consolidated

Bindokuzyüz doksanlı yılların Amerikan endüstriyel hip-hop grubu; 'The Myth Of Rock' albümünün teşekkür bölümünde Adorno'yu da zikrediyor. Şarkılarından birinde: "All music is regressive" deniliyor. Friedrich-Wilhelm Pohl 1984 yılında Adorno konulu bir toplantıda "Breakdance ve Metafiziğin birbirlerinden ilk bakışta görünebilceği kadar uzak olmadıklarına" işaret etmişti (Pohl 1984, s. 57) (Bkz. Kültür Endüstrisi; Pop Kültürü).

'The Stars Down to Earth'

Adorno 1950'li yılların ortasında 'The Stars Down to Earth' başlığı altında 'Los Angeles Times' gazetesinin yıldız falı köşesi hakkında bir "Astroloji İncelemesi" yayımladı. Bu empirik çalışma, 'Otorite ve Aile' (1936) ve 'Otoriter Karakter İncelemeleri' (1950) çalışmalarıyla bağlantılıdır; Adorno, bu çalışmanın teorik temeli olarak 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ni ve 'Minima Moralia'yı gösterir. Adorno'nun amacı yıldız falları, batıl inanç ve otoriter kişilik arasında bağ kurmaktır. Adorno'ya göre Astroloji antisemitizmle aynı yapı-

dadır: Astroloji "gerçekçilik ile paranoyak fanteziler arasında bir orta yol" sunmaktadır. (GS cilt 9.2, s. 29). Yıldız falları, Adorno'nun bir makalesinin başlığına göre elden düşme "batıl inanç"tırlar: "Tıpkı genelde kültür endüstrisi gibi, astroloji de zaten var olanı, insanların bilincinde iki katına çıkartır." (GS cilt 8, s. 175). Astroloji öğretisine göre, toplumsallaşmış yaşam bir kaderdir, yıldız fallarının tavsiyelerine uyulursa bu kaderden kaçılabilir. Astroloji bir tür –paradoks– eylemciliği salık vermektedir: nihayetinde hiçbir şey yapmamaya çağırmaktadır. Yıldız falı parasal işler ve meslek hayatı için tavsiyelerde bulunur: astrolojik açıdan kapitalizm zaten önceden görülmüştür, çünkü yıldızlarda iş, para, kariyer durumunun ne olacağı de bellidir – yıldız falında dünyanın olduğu haliyle onaylanmasını sağlayan mitos, zaten ekonomik hayatın kurallarının da uyduğu mitostur: "Yıldız falı, büroların halklara verdikleri talimatlara uygundur, sayı gizemciliği de idari istatistiklere ve kartel fiyatlarına hazırlar." (GS cilt 4, s. 3232). Gerçekten de analistlerin, hisse senedi fiyatlarını yorumlamak için astrolojiden, sayı gizemciliğinden ve benzeri ezoterik sözde teorilerden yararlanmaları hiç de ender bir durum değildir.

Theodor W. Adorno Arşivi

Yetmişli yıllardan beri Frankfurt am Main'de Theodor W. Adorno arşivi bulunuyor. Arşiv'in yöneticiliğini Rolf Tiedmann yapıyor. Arşiv, 'Frankfurter Adorno Blätter' ve 'Dialektischen Studien' adlı yayınları düzensiz aralıklarla yayınlıyor; bu yayınlarda Adorno'nun yapıtları ve etkisi hakkında, ayrıca eleştirel teori hakkında yapılmış araştırmaların sonuçlarına yer veriliyor. T. W. Adorno arşivi ayrıca Adorno'nun terekesindeki yazıları yayımlama görevini üstleniyor.

Oldenburg'taki Carl-von Ossietzsky üniversitesinde sosyal bilimciler Stefan Müller- Doohm ve Dirk Auer birkaç yıl önce bir Adorno araştırmaları birimi kurdular. Bu birimin görevi "Adorno'nun entelektü-

el biyografisini sistematik bağlamı, dönemin tarihini ve sosyolojik teori oluşumunu ortaya koyarak yeniden inşa etmek'tir. (İnternette, www.uni-oldenberg.de sayfası üzerinden erişilebilir.)

Theodor W. Adorno Ekspresi

Stuttgart tren garı ile Frankfurt am Main tren garı arasında bir "Theodor W. Adorno" ["T. W. A. Şehirlerarası Ekspresi"] işliyor. Demiryollarının tren tanıtım kartında şöyle deniliyor: "Adorno, Alman sosyolog ve müzik teorisyeni. 1949'dan itibaren Frankfurt'ta sosyoloji ve felsefe dersleri verdi: Eleştirel teorisinin (Frankfurt Okulu) öğrenci hareketi üzerinde büyük bir etkisi vardı." Adorno elbette tren yolculuğuna karşı değildi, ama öteki yolcularla muhabbet etmekten pek hoşlanmıyordu. 'Minima Moralia'da şöyle yazmıştı: "Trende rastladığımız adamla yaptığımız, sonunda cinayete neden olacaklarını bildiğimiz için tartışma çıkmasın diye birkaç cümleyi onayladığımız gelişigüzel bir sohbet de bir parça ihanettir." (GS cilt 4, s. 26) – Adorno'da trenlere, tramvaylara ve metrolara nispeten sık rastlarız. Adorno Amerika'da uçma deneyimini yaşamıştır ama bu ancak ellili yılların başında gerçekleşmiştir: "Uzun süre uçmaktan kaçınan da korkudan uzak kalır. [...] Uçak boşlukta kıpırtısız asılı durur. [...] İniş sırasında ise yere temas etme, yumuşak bir darbeden ibarettir." (GS cilt 20.2, s. 550). Adorno 1935 yılında Benjamin'e yazdığı bir mektupta "Ondokuzuncu yüzyılın sonunun, uçağın bulunuşu olduğunu düşünmeye" [...] "cesaret" eder (AB, s. 124).

Yirminci yüzyıl elbette ulaşımla başlar. Ulf Poschardt, Roland Barthes'ın 'Çağdaş Söylenler' kitabında Citroën DS modelini 'déese' yani tanrıça olarak okumasına gönderme yaparak, "insanlar tarafından yaratılmış, kendi kendine hareket etme nesnesi olarak otomobil, hemen hemen tanrının metafizik olarak gömülmesiyle eşzamanlı ortaya çıkar" diyor (Poschardt 20002, s. 24). Adorno'nun

otomobil mezarlığı imgesi buna uygundur. Otomobil, ya da modern ve yalnız otomobil kullanıcısı, bireysel ulaşım, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde "ulaşım yoluyla izolasyon" olarak nitelendirilir. (Bkz. GS cilt 3, s. 252). Kültür endüstrisi teorisi açısından otomobil endüstrisi, Fordizm (özellikle üretim bandı) belirleyicidir. "Adorno 'Minima Moralia'da Chevrolet, Cadillac ve Rolls Royce'la ilgilenir. Enstitü sekreteri Frau Woch'un 1962 yılında yaptığı bir kazadan sonra, Adorno Frankfurter Allgemeine gazetesinin yerel bölümüne yazdığı bir okur mektubunda şöyle der: "Yeşil yandığı sürece haklı olduklarını düşündükleri için, yayalara rahatsız edici nesneler gözüyle baktıkları izlenimi uyandıran otomobil sürücülerinin tavrı, kendilerini tehlikeye atmalarına katkıda bulunur; fakat başka türlü düşünmeleri beklenemeyeceği için, acilen ulaşım tekniği açısından ve polisiye önlemler alınması gerekmektedir. " (GS cilt 20.2, s. 741)

"Tırsmak Yok"

Adorno'nun en sevdiği söz, 'Minima Moralia'da bu sözü bir düşünsemenin başlığı olarak kullanmıştı (GS cilt 4, s. 77) (Bkz. Endişe; Teslimiyet; Ümitsizlik). Benjamin, Adorno'nun kendisine gözden geçirmesi için gönderdiği bir metninde, "alçak sesle ama yine de inatla mırıldanan 'tırsmak yok'" sözlerini "sahiden yüreklendirici bir alt ses" olarak duymuştu. (AB, s. 309; Islık çalmak).

Toplum, Toplum Teorisi, Sosyoloji

Eleştirel Teori toplumun bir eleştirisini oluşturduğuna göre, toplum kavramı da bu teorinin anahtar kavramı olarak kabul edilmelidir. "Yüklü anlamıyla toplum derken, her şeyin ve herkesin her şeyle ilişkili olduğu bir tür yapılanma kastedilir; bütün varlığını sadece tüm üyelerinin yerine getirdiği işlevlerin bütünlüğüyle ve her bireye ilke-

sel olarak böyle bir işlevin düşmesiyle, aynı zamanda her bireyin büyük ölçüde bütüncül yapıya aidiyetiyle korur." (Exkurse, s.22). Bu yapı ayrıca diyalektikle, çelişkilerle karakterize edilen bir bütünselliktir: "Toplum uzlaşmaz çelişkilerine rağmen değil, onlar sayesinde hayatta kalır." (GS cilt 6, s. 314). Toplumun dinamiği, onu kapsayan krizde gösterir kendini. Bu kriz anlık bir görünüş değildir, parçalanmanın mantığı olarak evrensel tarihin yapısına nakşedilmiştir.

Toplumsal bütünsellik, çelişkileri ve kopuşları içinde nasıl kavranabilir? Toplumsal varlığın tekil momentleri birbirleriyle sağlanırlar, büyük ölçüde soyut, adeta "insanların bilgisi dışında" yerleşen ekonomik üretim ve yeniden üretim ilişkilerinin somut ifadesi olarak görünürler. Tek tek momentler arasındaki çelişkiler ikincil değil zorunlu fenomenlerdir ve bu yüzden sosyolojinin özel sorunları olarak ihmal edilemezler.

Toplumsal gerçekliğin çelişkili karakteri deneyimi, gelişigüzel bir başlangıç noktası değil, sosyolojinin olanaklılığını ilkönce kuran güdüdür. [...] O [yani toplum] sadece ne olmadığıyla açığa çıkartacaktır, ne olduğunu." (PS, s. 142). Bu durum Adorno'nun eleştirel toplum teorisini negatif bir teori olarak belirler. (Bkz. "Bütün, hakiki olmayandır.") (GS cilt 4, s. 55.)

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü

1924 yılında Frankfurt am Main'de Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü [Institut für sozialforschung] açıldı. Hastalanan enstitü müdürü Carl Grünberg'e 1928'den 1930'a kadar Friedrich Pollock vekalet etti; daha sonra bu görevi, enstitünün göç etmesine kadar Max Horkheimer üstlendi; 1933 yılında Enstitü'nün çalışmaları önce Cenevre'ye, daha sonra New York'a kaydırıldı. Amerika'da yönetim Pollock'a geçti. Enstitü 1950 yılında Frankfurt am Main'de yeniden açıldığında sorumluluğu yine Horkheimer üstlenmişti. Adorno önce

müdür vekili oldu, 1958'den 1969 yılında ölene kadar da enstitünün müdürlüğünü yaptı.

Enstitü önce sosyalist işçi hareketini partilerden bağımsız olarak destekleyen eleştirel bir toplumsal kriz analizi yapmayı hedefliyordu. Greçi Marx'ın siyasal iktisat eleştirisi hâlâ geçerliliğini koruyordu, ne var ki mevcut toplumsal yapılar ve bireysel ilişkiler kolaylıkla ekonomik altyapının üstyapı fenomenleri olarak açıklanamıyordu. Daha ziyade kolektif ve bireysel bilincin, somut maddi koşullarda pekişen ideoloji şeklinde bağımsızlaşması saptanıyordu. Max Horkheimer, Enstitü'nün yayın organı olan 'Zeitschrift für Sozialforschung'un [Toplumsal Araştırmalar Dergisi] ilk sayısının önsözünde, daha sonra eleştirel teori kavramıyla netleştirilecek olan toplumsal araştırma programını şöyle betimliyordu: Eleştirel teori "toplumun bütününün işleyişinin bilgisiyle" ilgilenir ve "bu yüzden olayların kaotik yüzeyinin altında etkin güçlerin yapısının kavramsal bir bilgisine varılabileceğini varsayar. [Eleştirel toplumsal araştırma] günümüzde insanların bir arada yaşaması için belirleyici olan ekonomik, psişik veya toplumsal karakterdeki etmenleri çalışma alanı içine alır." (HGS cilt 3, s. 36). Horkheimer 1938 yılında şöyle yazıyor: "Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün görevi, toplumu herhangi bir talebin ya da akademik eğitimin salık vermediği kendi teorik düşünüşleri temelinde önemli oldukları idrak edilen görüş açılarından incelemektir." Topluma "içsel eğilimleri ve karşı eğilimleri olan tarihsel bir süreç" olarak bakılıyor, bu eğilimler ise "ancak, onlara kendi emeğiyle ve kendi ilgileriyle bilinçli olarak katılındığı zaman kavranabilecektir. Bu eğilimlerin en önemlisi, insanların sonsuz yeteneklerine artık ket vurulmadığı, tersine bunları tam bir özgürlük içinde, toplumsal bütünün esenliği için geliştirebildikleri durumların oluşturulmasıdır." (HGS cilt 12, s. 137 vd.)

Enstitünün üyeleri arasında Leo Löwenthal, Herbert Marcuse ve Erich Fromm gibi isimler bulunuyordu. Adorno daha yirmili yıllarda müzik eleştirmeni olarak tanınmıştı ve otuzlu yılların başın-

da müzik felsefesi ve müzik sosyolojisi konuları üzerinde çalışmak için enstitüye girmişti. Adorno, 1932 ile 1941 yılları arasında –1933 yılından itibaren sürgün koşullarında– yayımlanan 'Zeitschrift für Sozialforschung'da şu makalelerini yayımladı: 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' (1932) ['Müziğin Toplumsal Konumu Üzerine']; 'Über Jazz' (1936) ['Caz Müziği Üzerine']; 'Über den Fetischkarakter in der Musik und die Regression des Hörens' (1938) ['Müzikteki Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Regresyonu Üzerine]; 'Fragmente Über Wagner' (1939)['Wagner Üzerine Fragmanlar']; 'On Kierkegaards Doctrine of Love' [1939) ['Kierkegaard'ın Aşk Doktrini Üzerine']; 'On Popular Music' (1941) ['Popüler Müzik Üzerine']; 'Spengler Today' (1941) ['Günümüzde Spengler']; 'Veblen's Attack on Culture' (1941) ['Veblen'in Kültüre Saldırısı']; ayrıca Adorno'nun çok sayıda kitap değerlendirmesi de dergide yer aldı.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 'Studien Über Autorität und Familie' (1936) [Otorite ve Aile Üzerine İncelemeler] ve 'Studies on Prejudice' (1950) [Önyargı İncelemeleri'] ile tanındı; Nasyonal Sosyalizm hakkındaki incelemeleri, özellikle antisemitizm analizi yol göstericidir. Enstitü ve onunla birlikte anılan eleştirel teori, öğrencilerin protesto hareketi sırasında zaman zaman, parlamento dışı muhalefetin kristalleştiği nokta oldu. Öğrenciler Enstitü'yü işgal etmeye çalıştıklarında efsanevi polis müdahalesi yaşandı.

Totallik, totaliter

"Totallik evetleyici değil, daha ziyade eleştirel bir kategoridir." (PS, s. 19) Bu bakımdan "totallik" bir yandan felsefi anlamda "bütün"ü imleyen, diğer yandan toplum teorisinin anladığı anlamda güç ve iktidar ilişkileriyle ilişkili bir kavramdır. Totallik, bununla tekil momentlerin toplamından daha fazla bir şey kastedildiği için de diyalektik bir kavramdır: Totallik "kendini tekil momentleri boyun-

ca üretir ve yeniden üretir. Bu momentlerden birçoğu göreli bir bağımsızlığı korur. [...]" (PS, s.127) totallik statik, hareketsiz bir yapılanma değil, diyalektik bir bütündür: Totallik çelişkilerden biridir. "Totallik ya uzlaşarak, yani çelişkilerini sonuçlandırmak suretiyle kendi çelişkililiğini ortadan kaldırarak kendine gelir ve totallik olmaktan çıkar; ya da eski hakiki olmayan, felakete kadar devam eder. Toplumun bütünü, çelişkili bir bütün olarak, kendisi üstünden dışarıya çıkmaya çalışır." (GS cilt 5, s. 317) (Bkz. "Bütün Hakiki Olmayandır"; Uzlaşma; Yönetilen Dünya) Adorno 'Die Aktualität der Philosophie' ['Felsefenin Güncelliği'] başlıklı konferansına "Gerçek olanın totalliğini yakalamanın" artık mümkün olmadığı bulgusuyla başlar (GS cilt 1, s. 325). Bir totallik felsefesi, kırılmış olanı, bilmece haline gelmiş olanı ancak fragınanlar halinde anlayabilir – parçalarında görüntünün yine de hâlâ tam olarak göründüğü kırılmış bir ayna gibi: Filozof "gerçek olanın totalliğini elde edemez, ya da kavrayamaz: ama küçük küçük nüfuz edebilir, salt varolanın kütlesini ufak ufak parçalayabilir." (GS cilt 1, s. 344). Aynanın bütünün yansıyor göründüğü kırıklarının yerleri değiştirilirse, ışık koşulları değişir, bakış da kenarlara ve şimdiye kadar karanlıkta kalmış olan bölgelere yönelir, bazı bölgeler de görüş alanından çıkarlar. Bu gibi kırıklar, gerçekliğin bilmeceli görüntüleridir. Diyalektik düşünce bu bilmeceli görüntülere yönelir, onlardaki hareketi yakalamaya çalışır; bu bilmecenin anlamı, sadece bu diyalektik hareket anlaşıldığında çözülebilir. "Felsefi yorum bana sadece diyalektik olarak mümkün görünüyor" GS 1, s. 338) Görüntüler ise bilmece olarak kalırlar; onları okumak, okunabilir olduklarını bir ölçüde fark etmek, eleştirel bilgi demektir.

Bugün dünyayı totalliği içinde düşünmek felsefe için olanaksızlaşmıştır, ancak bazı sosyologların söylediği gibi, dünyanın fazla karmaşık fazla zor ya da bir bakışta görülemez hale gelmiş olmasından dolayı değil, basitliği içinde böylesine yoğunlaşması nedeniyle: tam da ormana bakılıp, ağaçların görülememesi gibi. Tek tek parçaların bağıntısı ne kadar tam incelenirse, görünüşte bütünle artık hiçbir il-

gisi olmayan ince yapılar o kadar net ortaya çıkarlar: bütün yapıların üstünde yer alan bir anlam, elden kaçırılmış görünmektedir. Martin Heidegger 'Varlık ve Zaman'ıda (1927) varlığın anlamını sorarken, eleştirel teori dünyanın anlamsızlığını teşhis eder. Buna göre yapılması gereken, varlığa bir anlam kazandırmak, yaşama bir anlam vermektir. "Felsefenin görevi, gerçekliğin gizli ve mevcut yönelimlerini araştırmak değil, figürler, gerçekliğin yalıtılmış unsurlarından görüntüler oluşturmak yoluyla, kesin kavranışı bilimin görevi olan soruları ortadan kaldırarak yönelimsiz gerçekliği yorumlamaktır." (GS cilt 1, s. 335)

Sanat yapıtları, gerçekliğin fragmanlarının bir bütünlük halinde kaynaştıkları bilmeceli görüntülerdir. "Toplum ne kadar totalse, ne kadar mükemmel olarak, uyumlu bir sistem halinde yoğunlaşıyorsa, sözkonusu sürecin deneyimini biriktiren yapıtlar da bir o kadar toplumun ötekisi olurlar." (GS cilt 7, s. 53)

Sanat yapıtları toplumsal bütünü bilmeceli görüntü olarak saklamaları ölçüsünde "dinamik totallikler"dir. Adorno sanat yapıtlarını zaman zaman böyle adlandırmıştır. Dünya artık totalliği içinde, anlamlı bir bütün ya da total bir anlam bağlamı olarak anlaşılamazsa, sanat yapıtlarında anlam ve yönelim ortadan kalkmıştır. Bütünün kristalizasyonlarına, anlamsız bir dünyanın bilmeceli görüntülerine dönüşürler –anlamları, dünyada hüküm süren anlamsızlığın onlarda dile gelmesidir– Yirminci yüzyılda totallik öylesine teröre dönüştü ki en ileri sanat yapıtları bile artık bütünü dile getiremez oldular.

Tuvalet Kağıdı

Leo Löwenthal, Adorno'nun yazdığı her şeyi, "gerektiğinde tuvalet kağıdına" yazdıklarını bile yayımladığını hatırlıyor. –Adorno, Gustav Mahler'in 'Binlerin Senfonisi' denilen senfonisi hakkında "Sekizinci Senfoni'nin 'Fani olan her şey sadece bir meseldir' tema-

sı üzerine ilk yazdıklarım, bir parça tuvalet kağıdı üzerindedir" diyor. (GS cilt 13, s. 187) Sözkonusu tema, o muazzam senfoninin kapanış temasıdır.

Tüylerin Diken Diken Olması

Adorno, 'Ästhetischen Theorie' ['Estetik Teori'] kitabında sanatın olası kökeninin tüylerin ürpermesi olduğu hakkında yazıyor: "Sonunda estetik tavır bir biçimde ürpermek yeteneği olarak tanımlanabilir, sanki tüylerin diken diken olması hali, ilk estetik imgeydi." (GS cilt 7, s. 489)

Umut

"Umudu düşünmek bile, ona karşı suç işler ve ona karşı çalışır." (GS cilt 6, s. 394). Adorno'nun negatif ütopyası pozitif kurtuluş düşüncesini tanımaz. Ütopyanın olanaksızlığının gösterilmesi ve bununla birlikte ona bağlı kılınması, Adorno'nun bu kavramın diyalektiği anlayışına karşılık düşer. Hâlâ umudun var olup olmadığı, tamamen Franz Kafka'nın 'çok fazla umut var, ama bizim için değil' cümlesi anlamında yirminci yüzyılda eleştirel teorinin temel sorusu gibi görünmektedir. Benjamin bu sorunu diyalektik olarak açıklamıştır. "Umut bize yalnızca umutsuzların uğruna verilmiştir." (BGS cilt 1.1, s. 201). Marcuse'ün 'Tek Boyutlu İnsan' kitabıyla ünlenen bu sz, Benjamin'in 'Goethe'nin Seçilmiş Akrabalıkları' yazısının son cümlesidir (Bkz. Düşüş). Adorno 1959 tarihli 'Zur Schlußsatz des Faust' ['Faust'un Son Cümlesi Üzerine'] adlı makalesini de, Benjamin'i anımsatan, benzer bir anıyla bitirir: "Umut sabitlenmiş anı değil, unutulmuş olanın yeniden gelişidir." (GS cilt 11, s. 138).

Adorno'da umut uzlaşma ütopyasıyla birlikte düşünülse bile, felsefesi bu noktada da negatif kalır. Adorno'nun umut kavramı, örne-

ğin Ernst Bloch'takinden farklı olarak felakette temellendirilmiştir. Bloch'ta umut gerçek hümanizmin henüz aşılmamış büyük okyanusu, insanın kesinlikle tüketilmemiş ama şimdiden mayalanmakta olan olanaklarının toplamıyken, Adorno'da umut bir ümitsizlik denizinde yüzen yalnız bir şişe mesajının içeriği olarak kalır.

Uzlaşma

Uzlaşma Adorno'nun eleştirel teorisinin ütopyasını karakterize eder ve aynı zamanda onun en radikal ifadesidir: Uzlaşma fikrinde insanın özgürleşmesinin, özne ile nesne arasındaki çelişkinin ortadan kaldırılmasının mümkünlüğü (Bkz. Nesnenin Önceliği), ölümün ortadan kaldırılmasının imgesi muhafaza edilir. Uzlaşma her türlü tasvirden kaçınmayı gerektirir, çünkü uzlaşma belirli olumsuzlamanın ütopik momentidir: Adorno'nun 'Negatif Diyalektik'te yazdığı gibi gerçek özgürleşmenin özgürleşme kategorisinden özgürleştirilmesi gerekir (Bkz. GS cilt 6, s. 347).

Uzlaşmanın olanaklılığı "dünyanın kendini en fazla görünüş biçiminde gösterdiği [...] her yerde" (GS cilt 1, s. 365); özellikle de estetik görünüşün anlatımı olan sanatta kendini gösterir. Ne var ki estetik görünüş realist bir biçimde zaten olanı tasvir etmekle yükümlü kılınırsa, Adorno'nun George Lukács'la tartışmasında 'Yanlış Anlaşılan Realizm'e karşı eleştirdiği gibi, ütopya 'zoraki uzlaşma'ya dönüşür (GS cilt 11, s. 251 vd). Gerçekçilik sadece, sanatın uzlaşma olanağını pozitif bir ütopik tasarımda göstermeyip, gerçekleşen felaket üzerinde, bir ölçüde onun olanaksızlığını kanıtlaması durumunda, örneğin Beckett'in 'Oyun Sonu' oyununda olduğu gibi, haklı çıkarılır.

Uzlaşma ütopyası sanat yapıtlarının görünüşteliğinde gizlidir – Bloch bir "ön görünüşün estetiği"nden söz eder– dolaysız içeriklerinde değil; bu bakımdan uzlaşma ütopyası ancak sanat yapıtları-

nın hatırlanmasıyla, onların algılanışıyla, bir ide halinde katılaşır. Adorno 1928'te Schubert'in müziği hakkında, bu müziği dinlerken nedenini bilmeden ağlamak gerektiğini yazıyordu. Müzik "okunamaz, ama küçülmüş, dolu dolu olmuş gözün önüne nihai uzlaşmanın şifrelerini getirir" (GS cilt 17, s. 33)

Ümitsizlik

Adorno 1969 yılında ölümünden kısa bir süre önce kendisiyle yapılan bir mülakatta "Grabbe'nin bir sözü var, diyor ki: 'Çünkü sadece ümitsizlikten başka hiçbir şey bizi kurtaramaz.' Bu kışkırtıcı, ama kesinlikle aptalca olmayan bir cümledir – İçinde yaşadığımız dünyada ümitsiz, kötümser, negatif olduğunun söylenmesinde bir suçlama göremiyorum" demişti. (GS cilt 20.1, s. 405)

Adorno 'Konstruktion des Ästhetischen' ['Estetik Olanın Konstrüksiyonu'] makalesinde Kierkegaard'ı alıntılar. "Bu son anlamda şimdi ümitsizlik, ölümcül hastalıktır, bu eziyet verici çelişki, bu kendi içinde hastalık, sürekli ölmek ve yine de ölmemek. Çünkü ölmek demek, her şeyin bitmesi demektir. Oysa ölümün ölmesi demek, ölmenin yaşantılanması demektir, böylelikle bu tek bir an yaşantılanırsa, böylelikle sonsuza dek yaşantılanır. Bir insan bir hastalıktan ölür gibi ümitsizlikten ölseydi ondaki sonsuz olanın, benliğin de, bedenin hastalıktan ölmesiyle aynı ölçüde ölebilmeliydi. Ancak bu bir olanaksızlıktır; ümitsizliğin ölümü sürekli bir yaşama dönüşür. Ümitsiz olan ölemez; 'hançer düşünceleri nasıl öldüremezse' ümitsizlik de sonsuz olanı, ümitsizliğin temelinde yatan, solucanı ölmeyen ve ateşi sönmeyen Benliği tüketemez." (Kierkegaard. Ölümcül Hastalık, akt. GS cilt 2, s. 120) Her türlü varoluş ümitsizliktir. Fransız felsefesinin varoluşçuluğunun temel motifi de budur; umut, kurtuluş, uzlaşma yoktur. Burada aslında Adorno'nun altmışlı yılların başında 'Negatif diyalektik'te "Yanlış Durumun

Ontolojisi" olarak sözünü ettiği şey öncelenmiştir: sadece tarihsel yapılarda körlemesine gerçekleşen bir gelişme değil, sorumluluğu bizzat özneye verilmiş olan, onun içinde yerleşen ve böylelikle sözümona 'öznel' bir "parçalanmanın mantığı". Adorno bir "cehennem ontolojisi"nden söz eder, burada "var olanların ruhu, dönüp duran yinelenmenin girdabında nihayet batar" ve "öznelcilik kendi zeminine" düşer (GS cilt 2, 120).

'Die Aktualität der Philosophie' ['Felsefenin Güncelliği'] makalesinde buna benzer bir biçimde, öznelliğin ümitsizliğe parçalandığı, "son derinliği"nin öznellikteki varlık taslağını, bir cehennem taslağına çeviren öznel bir ümitsizlik" olduğu söylenir (GS cilt 1, s. 329) Ümitsizlik bireyin imzasıdır ve yirminci yüzyıldaki insanın sosyal ve psişik temel imgesini oluşturur, anlatımı ise korkudur. Modern sanat bu deneyimi benimser, örneğin müzisyen Knarf Rellom şu şarkıyı söyler: "Ümitsizliğe evet / Kendine acımaya hayır" ('Paradies der Ungeliebten' ['Sevilmeyenler Cenneti'] plağında, 1998, ve 'Fehler is King' de ['Hata Kraldır']da 1999).

Ütopya

Yunanca sözlük anlamına göre bir "Ü-topya" bir "olmayan-yer"i, "hiçbir yer"i betimler (İngilizcedeki "nowhere" sözcüğü, isabetli bir çift anlamlılıkla "hiçbir yer" ve "şimdi-burada" anlamına gelmektedir). Ütopya, mevcut toplumun eleştirel bir karşı-tasarımıdır. Ernst Bloch umut felsefesinde somut ütopyanın eleştirel teorisini sistematik olarak geliştirmiştir. Bloch'a göre somut ütopya daha iyi bir toplum için varolan olanakların kavranması anlamına gelir. Ancak her ütopya gibi böyle bir ütopya da resim yasağına tabidir: ütopik boyutunu kaybetmek istemiyorsa, özgürleşmiş toplumun hazır bir görüntüsünü veremez. Marx bile, komünizmin tam olarak neye benzeyebileceğini betimlemekten kaçınmıştır. Özgürleşmiş toplum söz

konusu olduğunda, Adorno'da da sadece marjinal tasarımlar bulunur, bunlar da büyük ölçüde kendiliğinden anlaşılırlık temelinde oluşturulmuş tasarımlardır: örneğin hiç kimsenin açlık çekmemesi ya da en azından Adorno'nun önerdiği gibi, sinek çöreğiyle karnını doyurması gerektiği gibi.

Auschwitz'den sonra ütopyalar dilsizleşiyor. Bir toplum ne kadar bütüncül ise, onun ütopik karşı tasarımının da bir o kadar radikal olması gerekir; ancak bu karşı tasarım da var olana bir o kadar az yönlenebilir. Ütopyaların sadece negatif olarak düşünülebildikleri, Auschwitz'de nihai olarak belli olmuştur: Ütopyalar mevcut olan tüm koşulları sorgularlar. Buna göre, özgürleşmiş bir toplum en azından paranın, mübadelenin, çalışmanın, ekonominin, devletin olmadığı bir toplumdur; özgürlük, özgür istenç, öznenin özerkliği bile aşılarak ortadan kaldırılmıştır (Bkz. GS cilt 6, s. 291). "Negatif Ütopya" aynı zamanda felaketlerin dehşet verici imgesini dikkate almak, ütopyayı barbarlık olasılığı ile sürekli yüzleştirmek anlamına da gelir.

Ütopik tasarımlar, çok hızlı bir biçimde dünyaya yabancı *wishful thinking*'e, fantastik hayallere, bilim kurguya dönüşme tehlikesini de içerirler. Bu yüzden eleştirel bir ütopya teorisinin, aynı zamanda eleştirel bir ütopya kavramının tasarımı olması da gerekir: böyle bir teori başarısızlığa uğrama olasılığını da düşünüşlerine katmalıdır, zorunlu olarak, negatif bir belirlenmiş olumsuzlama ütopyasıdır. (Belirlenmiş olumsuzlama dolayımsız 'yok etme' değil, içkin eleştiri, çelişkiden yola çıkarak, amaçlanmış bir aşarak ortadan kaldırma anlamına gelir; Bkz. Negatif Diyalektik). Adorno, 'Minima Moralia'nın bir aforizmasında bu zorluğa değinmiştir: İkinci bölümün son aforizması olan 100. düşünsemeye "Sur l'eau" [Su üstünde] başlığı konulmuştur. Suyun üstünde kaymak, hiçbir şey yapmamak, sadece gece mehtabı seyretmek: ütopik mutluluk imgesi. Bir tekne yolculuğunda, bir adam bu mutluluğu tatmak için demir atar. Ancak belirsiz, sası bir duyguya kapılır. Yola koyulmak ister, ne var

ki demiri nehrin zeminine saplanmıştır. Sis çöker. Ertesi sabah korkunç gerçekle karşılaşılır. Demir, yaşlı bir kadının cesedine takılmıştır. Ölünün 'boğazındaki taş' kadının açıkça –belki benzer bir güzel mehtaplı gecede– intihar ettiğini sezdirir. (Bkz. Schweppenhäuser 2000, s. 105 vd.)

Ne var ki Adorno şuna inanır: "Bütün insanlar, kendilerine itiraf etsinler ya da etmesinler, en derinlerinde bilirler ki: mümkündü, başka türlü olabilirdi. Sadece açlık çekmeden ve muhtemelen korku duymadan değil, özgürce de yaşayabilirlerdi. Aynı zamanda, üstelik bütün dünyada, onların karşısında devlet aygıtı öyle katılaşmıştır ki, somut bir olasılık, apaçık bir gerçekleşme olasılığı olarak gözlerinin önünde duran, onlara kökten olanaksız bir şey olarak sunulmaktadır." (Adorno, 1985, s. 353)

Viyana

Adorno 1925 Mart ayında Alban Berg'in yanında bestecilik okumak için Viyana'ya gitti. "Nispeten ucuz fiyata, piyanolu bir oda elbette bulunacaktır." (Berg, s. 12) Adorno'nun piyano öğretmeni, kemancı Rudolf Kolisch ile birlikte oniki ton müziğinin önde gelen yorumcularından biri olan Eduard Steuermann'dı. Adorno 1963 yılında 'Der getreue Korrepetitor' ['Sadık Korepetitör']kitabını (GS cilt 15) Steuermann ve Kolisch'e ithaf etmişti. –Adorno Viyana'da ilgisini tamamen şehrin müzik yaşamına yöneltmişti ve belli ki bu yaşama da çok az vakıf olabilmişti. Heinz Steinert, 'Adorno in Wien' ['Adorno Viyana'da] adlı çalışmasında (Steinert 1989, s. 1) "Ne var ki Adorno Viyana'yı gerçekten anlayamadı" diye yazıyordu. Adorno, ne komünist bir canlılık içindeki 'Kızıl Viyana'yı algılayabilmiş, ne de o sıralar Viyana'da özellikle güçlü olan antisemitizmle ilgilenmişti. Adorno daha 1925 yılında Frankfurt am Main'a döndü ve Hans Cornelius'un yanında felsefe okumaya başladı. Bundan sonraki yıllarda Adorno Viyana'ya çok ender gitti.

Wagner, Richard (1813 – 1883)

Wagner'in besteleri ondokuzuncu yüzyılın müziğinde bir dönüm noktasına işaret ederler: Romantik dönemin doruk noktasını oluştururlar ve modern dönemi öncelerler. Büyük opera eserleri Alman kahramanlık mitleriyle doludur, karanlık ortaçağa, destanların ve hazinelerin hayal alemine göndermede bulunurlar. Ne var ki Wagner'in müziği biçimsel olarak, bir müzik eleştirmeninin başlangıçta aşağılama amacıyla kullandığı sözle, geleceğin müziğidir: Wagner'in operaları tiyatro, müzik ve dansın içiçe geçtiği, eylemin, öykünün ve seslendirmenin eserin yapısından doğuyor göründüğü toplam sanat yapıtlarıdır. Laytmotif tekniği Wagner'e dayanır. Wagner'in üslubunu bu teknik belirlemiştir: Kişiler ya da durumlar laytmotiflerle karakterize edilirler, deyim yerindeyse ayırt edici birer melodileri vardır. Wagner Bayreuth'ta kendi yönettiği tiyatrosunu açtı (1872'deki temel atma töreninde Wagner, Beethoven'in dokuzuncu senfonisini yönetti). Tiyatroyu ve Bayreuth'ta yapılan festivalleri kurarak, yirminci yüzyılın müzik yaşamının, konserlerin ve kültür endüstrisinin ana hatlarını öncelemiş oldu. Bugün pop kültürün büyük etkinlikleri de aynı ilkeye göre işlemektedirler: Örneğin bu etkinliklerde de melodilerin tanınabilirliği üzerinden işlem yapılmalıdır.

Adorno 'Wagner Üzerine Deneme'sinde, Wagner'in müziğinde Aydınlanmanın Diyalektiği'ni, yani somut durumda ondokuzuncu yüzyılda kapitalist toplum düzeninin serpilmesini izleyen bir ilerleme ve gerileme, mitos ve rasyonellik diyalektiğinin ne ölçüde dile geldiğini, mübadele toplumunun sermayenin değerlenmesi mantığının, metanın fetiş karakterinin müzikte ne ölçüde dile geldiğini ortaya koyuyor. "Üretimin, ürünün görünüşüyle örtülmesi, Richard Wagner'in biçim yasasıdır. Ürün, kendini üreten olarak sunar kendini: bu yüzden ana sesin ve kromatiklerin önceliği vardır. Estetik görünüş kendi reel üretilmiş oluşunun güçlerinden ve koşullarından başkasının görünmesine izin vermediği için, gediksiz bir görünüş olarak görünüşü varlık olma iddiasına yükselir. [...]Wagner'in operaları, körleştirici bir yapıt olmaya eğilimlidirler." (GS cilt 13, s. 82)

Wiesengrund

Theodor Ludwig Wiesengrund 11 Eylül 1903 tarihinde Frankfurt am Main'de doğdu. Adorno, nüfus kütüğüne Wiesengrund Adorno soyadıyla kaydedildi; annesi Maria Calvelli-Adorno della Piana bunda ısrar etmişti. Adorno, savaş öncesi dönemde yazdığı müzik eleştirilerinin altına Wiesengrund-Adorno imzasını koyuyordu. Ancak 1943 yılında, sürgündeyken Wiesengrund soyadı W. şeklinde kısaldı ve resmî soyadı olarak Adorno onaylandı. Adorno, 1919 Ekim ayında 'Frankfurter Schüler-Zeitung'da [Frankfurt Öğrenci Gazetesi] yayımlanmış olan 'Zur Psychologie des Verhältnisses von Lehrer und Schüler' [Öğretmen Öğrenci İlişkisinin Psikolojisi Üzerine'] adlı yazısına Teddie Wiesengrund imzasını koymuştu.

Adorno ismi kulağa Wiesengrund'dan daha az Yahudi geliyor; bu olgu antisemit hınçtan azade olmayan Amerika'da, annesinin soyadını alma kararında bir rol oynamış olabilir. İsimler ses ve soluk değillerdir. (Bkz. GS cilt 20.2, s. 533 vd.) Minima Moralia'da "Kötü Yoldaş" aforizmasında şöyle deniliyor. "Burjuva sınıfı ezelden beri vahşi bir milli cemaat, herkesin herkes tarafından ezilmesi düşünü besliyorsa, zaten Horst ve Jürgen gibi adları ve Bergenroth, Bojunga ve Eckhardt gibi soyadları olan çocuklar, yetişkinlerin tarihsel açıdan bu düş için olgunlaşmalarından önce, bu düşü trajik bir tarzda oynamışlardır." "Trajik tarzda oynanan" düş faşizmdir. Scheible, Adorno'nun yorumunu bir ihbarcılık olarak tanımlıyor; çünkü böylelikle insanlar "daha" isimleri yüzünden "faşizmin hazırlayıcıları olarak damgalanmaktadırlar. Böyle bir yargının, örneğin Wiesengrund ismine yönelik antisemitik hınçtan ayırt edilmesi güçtür." Scheible, Adorno, s. 20). Heinz Paetzold, alıntılanan aforizmayı Auschwitz sonrası bir estetiğin rekonstrüksiyonu için kullanmıştır; çünkü Adorno bu aforizmada "daha sonraki felakete götüren psişik mekanizmayı" somutlaştırmıştı. (Paetzold 1989, s. 99). (Bkz. Hektor Rottweiler; Teddie; Su Aygırı).

Wittgenstein Ludwig (1899 – 1951)

Burjuva düşüncesi, resmi felsefe işletmesi mevcut kapitalist düzenin Aydınlanmanın Diyalektiği'nde dile gelen kendi kendisiyle çelişmesini görmezden gelir; her şeyin olduğu gibi kalmasını ister. Teori toplumdaki ilişkileri bir kez verilmiş olarak alır ve onların varlığını kaydeder. Özellikle Adorno bu tavırda, döneminin akademik felsefesinin iki önemli akımının ortak yönünü gördü: Bu iki akım Martin Heidegger'in varoluş felsefesi ve fundamental ontolojisi ile analitik felsefenin ve geç eleştirel rasyonalizmin pozitivizmiydi. Adorno'nun gözünde bu ikinci akım büyük ölçüde Wittgenstein adıyla ve onun 'Tractatus Logico-Philosophicus'u ile bağlantılıydı. Bu arada Adorno elbette, Wittgenstein'ın bir tek 'Tractatus'unu okumuştu. Adorno konferanslarında zaman zaman 'Tractatus'tan alıntı yapar ve bundan pek de olumlu söz etmezdi: "Wittgenstein'ın 'hakkında konuşulamayan hakkında susmalı' sözü, pozitivist aşırı ucu hürmetli-otoriter özgünlüğün tutumuna yansıtmasıyla ve bu yüzden bir tür entelektüel kitle telkini uygulamasıyla, düpedüz anti-felsefedir. Felsefenin izin verdiği bir şey varsa, kendini üzerinde konuşulamayanı söyleme çabası olarak tanımlamaktır; ifade ediş onu hâlâ özdeşliyorken, özdeş olmayanın kendini ifade etmesine yardımcı olmak. Hegel bunu deniyor." (GS cilt 5, s. 336) – Analitik felsefeyle tartışma altmışlı yıllarda sosyolojide, pozitivizm tartışması denilen tartışmayla devam etti.

Yabancı Sözcükler

Adorno'nun dilinin anlaşılmazlığı iddiası bağlamında, kendisine yöneltilen suçlamalardan birisi de, kullandığı dilin çok fazla ve bilinmeyen yabancı sözcük içermesidir. Adorno bu suçlamayı düşünme çabasına karşı, genel olarak entelektüellere karşı bir hakaret olarak yorumlamıştı ve bu suçlamada özellikle Almanya'da Yahudi en-

telektüellerine karşı hiddetlenen antisemitizmin bir momentinin bulunduğunu tahmin ediyordu (örneğin tarihçiler tartışmasında, Almanya'nın İsraille ilişkisi üzerine tartışmaların ya da Berlin'deki soykırım anıtı hakkındaki tartışmaların gösterdiği gibi, Nasyonal Sosyalizmden altmış yıl sonra bile olduğu gibi duran hınçlar).

"Yabancı sözcükler dilin Yahudileridir." (GS cilt 4, s. 125)

Martin Heidegger ve varoluş felsefecilerinin yabancı sözcükleri kullanmak yerine yaralanmış "yerli" bir Almancayı tercih etmelerini, Adorno bir 'sahicilik jargonu'na benzetmişti. Eleştirel bir teori, kendini programatik kavramlara bağlayamazdı, çünkü böylelikle kavramlar araçsallaştırılmış ve sloganlara ve yaftalara dönüştürülmüş olurdu. Tam da ilk ağızda anlaşılamayan kavramlar, yabancı sözcükler olarak felsefi düşüncenin bilmece karakterini korurlar – dolaysızlık görüntüsüne ve körlemesine özdeşleştirmeye karşı.

Yandaşlar

Her zaman tahammül edilemeyen, rengârenk bir karışım: Adorno'nun yandaşları onun öğrencilerinden (Hans-Jürgen Krahl, Angela Davis, Oskar Negt, Hermann Schweppenhäser vb.) daha geniş bir çevre oluşturur. Öncelikle Adorno'ya yakınlıkları onun radikal toplum eleştirisine mesafe koymaları üzerinde temellenen akademisyenler grubunu anmak gerekir. Bu grubun en önde gelen temsilcisi, 'Frankfurt Okulu' kavramını şekillendiren ve aynı zamanda bu okulun örnek bir öğrencisi olan felsefeci ve sosyolog Jürgen Habermas olabilir: ona göre Eleştirel Teori ve onun körleştirme bağlamı teşhisi normatif olarak temellendirilemez; uzlaşma ütopyası değil, anlaşma koşulları, iletişimin iyileştirilmesi söz konusudur. Dünya akılcı olmayacaksa (duruma göre akılcı değilse veya olamayacaksa...) hiç olmazsa dünya hakkında akılcı bir biçimde konuşmak gerekirmiş. –Büyük ölçüde yönünü yeni orta sınıfın sosyal demok-

rasisine göre belirleyen bu gruba eşlik eden ikinci bir Adorno yandaşları grubu, her şeyden önce durumu ister rasyonel ister irrasyonel olsun dünyanın güzelleştirilmesine önem vermektedir. Bu ikinci grup, Adorno'yu estetik yazılarına, özellikle de geç döneme ait olanlara indirgiyor; çünkü bu yazılarda toplum eleştirisinin söz konusu edildiği cümleler, okumazdan gelinmesi en kolay olanlardır. Bu grup Adorno'yu postmodernliğin zaten şimdiden çok kuşku götürür olan teori taslağına dahil ederek (Bkz. Fransız Felsefesi) büyük bir angajmanla "eleştirel" ve "radikal"miş gibi davranıyor. –Bu gruba, eleştirel toplum teorisine bağlı kaldıkları için Adornocular olarak hor görülen Adorno öğrencileri karşı çıkıyor. Eleştirel teoriyi, özellikle gündelik hayatın ve yeni kitle kültürünün eleştirel teorisi açısından en verimli bir biçimde bu öğrenciler sürdürüyor. Bu öğrencilerin yanında, Adorno'yu anti-nasyonal ya da anti Alman bir sol için kazanmaya çalışan küçük siyasal gruplar yer alıyor. Eleştirel teorinin asıl mirasçısının kim olduğunun tartışıldığı zamanlar geride kaldı (Bkz. Konferanslar); bunun tek nedeni mirasçılık tartışmasını gerçekliğin sonuca bağlayacak oluşu değildi: Antisemitizm ve sokaklardaki neofaşist çeteler karşısında, otoriter kişiliklerin kitle konformizmi karşısında, Adorno'yu kimin daha iyi anladığı konusunda didişme sinik kalıyor: Adorno'dan bir sanat teorisi yapmak, felsefi açıdan bakıldığında aptalcadır ve toplum teorisi bakış açısından körlüktür. Adorno'nun eleştirel teorisinin solcuların en önemli teorilerinden birini oluşturması, burada özellikle radikal, özgürlükçü bir hareketin savunmacı konumda bulunmasında da yansıyor. Kendini Adorno'nun yandaşı olarak göstermekte temkinli davranan bir eleştirel teorisyen için, Adorno'nun teslimiyet ve ümitsizlikte dile gelen tavrı, zorunlu olarak bağlayıcılığını koruyor.

"Yanlış Durumun Ontolojisi"

Adorno'nun varlık felsefesiyle, ontolojiyle, özellikle de Martin Heidegger'in fundamental ontoljisiyle tartışması içkin eleştiriyle belirlenmiştir. Adorno 'Ontoloji ve Diyalektik' konulu bir konferansında ontolojiyi "kendi iddiasıyla" ele almanın ve "bu iddiayı yerine getiremediğini göstermenin" söz konusu olduğunu söylemişti: "Şimdi diyalektik denilen şey aslına bakılırsa tam da bu işlemden başka bir şey değildir. Bunu, bugünkü durumumuzda diyalektiğin ontoloji yoluyla sağlandığı şeklinde de ifade edebiliriz. (OD, s. 12) Adorno 'Negatif Diyalektik'te şöyle açıklıyordu: "Ütopyanın somut olanaklılığı açısından, diyalektik yanlış durumun ontolojisidir. Doğru bir durum diyalektikten kurtulmuş olurdu; sistem ise çelişki gibi, diyalektikten kurtulmuş muaf değildir." (GS cilt 6, s. 22)

Ontoloji varlık öğretisidir. Bu varlık en azından Heidegger'e göre çelişkisiz ve hareketsizdir. Diyalektik varlığın bu statikliğine belirlenemez. Adorno ontoloji ve diyalektiği biraraya getiriyorsa, bunu ancak ontolojiye diyalektikte nüfuz ederek yapıyordur: Varlık çelişkilidir. Varlık öğretisi zorunlu olarak çelişkilerin hareketinin bir öğretisi, süreçsel bir çelişki mantığı olarak anlaşılmalıdır; çelişkilerin hareketi varlığa ve dolayısıyla varlık öğretisi olarak ontolojiye içkindir. Kısacası: diyalektik ontoloji*dir*, ontoloji diyalektik*tir*, ama ontolojinin ve diyalektiğin çaprazlanmasından doğan koşullarda: bir "yanlış durum" bulgusundan yola çıkılması gerekir; bu bulgu ise doğru bir durumun olası olduğu bilgisiyle ve demek ki Bloch'un söyleyeceği gibi henüz var-olmayanın durduğu "Ütopyanın somut olasılığının" ışığında belirlenmiştir. Sadece verili toplumsal durum yanlış olduğu için ve doğru bir durum ütopya olarak düşünülebilir olduğu için, ontoloji diyalektik olarak ve diyalektik ontolojik olarak sağlanabilir. Bu anlamda Adorno "uzlaşmaz çelişkilerle devam eden bir toplumun negatif ontolojisi"nden söz eder. (GS cilt 8, s. 233). Başka bir yerde ise şöyle denilir: "Negatif ontoloji, ontolojinin olumsuzlanışıdır" (GS cilt 11, s. 319). Özgür bir toplumda ontoloji ve diyalektik

aşılarak ortadan kaldırılmış olacaktır. Ve özgürleşmiş toplum, ontoloji ve diyalektiğin aşılarak ortadan kaldırılmasıdır.

"Yanlış Yaşam Doğru Yaşanmaz"

Bu cümle belki de Adorno'nun en çok bilinen ve en ünlü cümlesidir; 'Minima Moralia'da yer alır (GS cilt 4, s. 43) ve tamamen yönetilen dünyadaki evrensel bir körleştirme bağlamı teşhisinin özünü oluşturur. Egemen durumu bütünüyle reddetmek gerekiyordur, nişleri ve dışları, sığınılacak yerleri, güvenli bir mekan olarak kuytu köşeleri yoktur; toplumu eleştiren de toplumsal totalliğin dışında bir konum alamaz. Bir teorisyen olarak hiç olmazsa yanlış koşullar hakkında bilgi sahibi olduğuna inanan, çok bilme suçlamasına maruz kalır. Eleştirel teorisyen de, eleştirdiği topluma bağımlıdır. "Entelektüel nasıl yapıyorsa, yanlış yapıyordur." (GS cilt 4, s. 151) Bu yüzden konformist toplumu eleştirenler de, tam da marjinal rolü oynadıkları ve talk showlarda eksantrik palyaçolar olarak acaipliklerini gösterebildikleri için toplumun konformizmine entegre edilme tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Adorno'nun dostu ve meslektaşı Marcuse, bu fenomeni altmışlı yıllarda "baskılayıcı tolerans" olarak tanımlamıştı. Bu arada uyum sağlama mekanizmalarının insanlar tarafından dışarıdan bir şiddet uygulamaya ve tahakküm mekanizmalarına gerek kalmadan, gönüllü olarak yeniden üretildiklerini, postyapısalcılık, özellikle Michel Foucault ve Gilles Deleuze (Bkz. Fransız Felsefesi) gibi teorisyenler ortaya koymuştur. Bu düşünürler bu bağlamda bir denetim toplumundan söz ediyorlar. Yanlış yaşamın doğru yaşanamayacağını, ama bir yaşamın –bunun ötesinde, yanlış durumun bilinciyle şakanın, neşenin ve eğlencenin tadını çıkarma olanağının– bulunduğunu bilen eleştirel toplum teorisi için "neredeyse imkânsız olan [...] ne başkalarının gücünün ne kendi güçsüzlüğümüzün bizi aptallaştırmasına izin vermemek görevi"

vardır (GS cilt 4, s. 63). Elbette Adorno şu fikrinden vazgeçmedi. "Nasıl yapılırsa, yanlış yapılıyordur ve bütünde usulca utandıran bir şey vardır." (Peter Szondi ile radyo konuşması, 30 Ekim 1967) Kültür Endüstrisi zaten olanı eğlenme metaları olarak bir kez daha sunar, keyiflerin yerinde olmasını, yırtmış olan starların partilerini iyi yaşam diye göklere çıkarır. Hiç olmazsa hafta sonunda eğlenme sektörüne katılmak için gerekli parası olmayanlara, bunun ikamesi olarak, kaçırdıkları mutluluk, güzellerin ve zenginlerin nasıl eğlendikleri, televizyondan gösterilir. Seksenli yıllarda "yupileşme" olarak yerleşen, yaşam tarzının bu estetikleştirilmesini, Adorno 'Minima Moralia'da ondokuzuncu yüzyıla geri bakarak önceden görmüştü. "Egemen bilinç nasıl bir duruma ulaşmış olmalı ki, eskiden sadece Macar operetlerindeki ateşelere uygun görülen israf tutkusunun ve şampanya şamatasının kararlılıkla duyurulması, müthiş bir ciddiyetle doğru yaşamın bir düsturuna yükseltiliyor." (GS cilt 4, s. 69). Gerçekten de alkollü içecekler, şarap, konyak, rakı ve benzeri için hazırlanan reklam filmleri asla –bağımlılığın izini taşıyan, şişkin yüzlerin göründüğü– zıvanadan çıkmış içki alemleriyle ya da uyuşturucu taşkınlıklarıyla sona ermez; tam tersine batan güneşin kanyak kadehinde yansıdığı ve insanın kendini bol miktarda bira ve mide ekşimesiyle, iyi bir atmosferde dürtü yaşamına vakfettiği neşeli, nezih akşamlarla sona erer.

Yara İzleri

Eleştirel teoride yara izleri psikanalizdeki anlamıyla ele alınmaktadır. Yara izleri Ben'e toplum karşısındaki zayıflığı yüzünden eklenen acının, yaraların izleridir ve deneyimlere işaret ederler. Ben, ancak böyle deneyimler yoluyla oluşur. Bedende yaralar olarak, dışsal yaralanmalar olarak görünürler. Ancak tende Ben'in kendini yaratması da üst yüzeye çıkar; Bkz. Tüylerin Diken Diken Olması. Yara izle-

ri somatik bir itkidirler, bedeni ve Ben'i önce onlar oluşturur. Kültür endüstrisinde beden, yaralarının izlerini kazandığı gücün işaretleri olarak sunmayı seven öznenin kılıfı olarak sahneye çıkartılır. Yara izleri ve yaralar birer imge olarak eleştirel teoride de kullanılırlar. Örneğin Adorno Malıler'in "yaraları"ndan (GS cilt 13, s. 173) ya da "dilsel yaralar"dan (GS: cilt 5, s. 189) söz ediyor.

Ek: Çocuklar soru sorup yanıtını alamadıklarında, bu durum onlarda yara izi bırakır. Çocuk soru sormaktan vazgeçer ve "denildiği gibi, deneyimi artmış olur, ne var ki hazzın isabet aldığı noktada fark edilmeyen bir yara izi, üst yüzeyi hissiz olan küçük bir sertleşme kolaylıkla kalır. Bu tür yara izleri deformasyonları oluşturur. Karakterleri oluşturabilirler, katı ve cesur kılabilirler, aptal yapabilirler –sadece durgunlaştıklarında, mevcut olmama, körlük ve güçsüzlük anlamında, içeriye yönelik kanser ürettiklerinde kötülük, inatçılık ve güçsüzlük anlamında. İyi niyet, şiddete maruz kaldığında kötü niyete dönüşür. Sadece yasaklanan sorular değil, ayıplanan taklit etmeler, yasaklanan ağlamalar, yasaklanan gözüpek oyunlar da bu tür yara izlerine yol açabilirler." (GS cilt 3, s. 296)

Yarım Yetişim

Günümüzde bu eğilimi kanıtladığı söylenen çok sayıda araştırmaya işaret edilerek, yetişimin yozlaşmasından yakınılıyor. Değerlerin yitiminden ve verimin azalmasından, çoğu zaman da yetişimin çöküşünden şikayet ediliyor: yetişim gerçi bir ayrıcalıktır ama yetişimliler mutlaka ayrıcalıklı kişiler değildir. Bir zamanlar yetişim sözcüğünün etrafında yer alan hâle eskidi. Bugün artık Goethe'nin okunmuyor, zihinden hesaplamanın yapılmıyor, Latincenin artık konuşulmuyor oluşu, doğrudan doğruya insanların yeteneklerine bağlanabilecek bir şey değildir. Ne de olsa Auschwitz'e tren seferleri düzenleyenler de Goethe okumuşlar ve zihinden hesap yapabilmişlerdi.

"Bunu görmezden gelen, kendini dayatan ve mutlaklaştıran yetişim, şimdiden yarım yetişim olmuştur. " (GS, cilt 8, s. 95). Yetişimin yetişim uğruna savunulması, Wilhelm von Humboldt'un ondokuzuncu yüzyılın başında öznenin bireysel yeteneklerini kendisinin geliştirmesini tanımlamak için bir süreç kategorisi olarak kurduğu yetişim kavramıyla her zaman çelişmiştir. Yetişimin çok bilmekle bir ilişkisi yoktur; aptallık ya da zeka ile de hiçbir ilişkisi yoktur. Yetişimin yozlaşmasından şikayet edenler, yorgun kılavuz imgeleriyle daha ileriye gidemeyen kültür kötümserleridir.

Adorno yarım yetişim kavramıyla Aydınlanmanın diyalektiğini kavramaya çalıştı. Yarım yetişim, yetişimin yarısı anlamına gelmez ve kötü bilgilenmiş olmak ya da hiçbir şey bilmemek anlamına da gelmez; yarım yetişim kavramı bir ölçüde kendini geliştirmenin yarı yolunda takılıp kalmış olan, güçsüz ve aynı zamanda otoriter kişilik olarak adeta bir kuruntuya kapılmış olan bireyin toplumsal gelişimine işaret eder: 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde denildiği gibi (GS cilt 3, s. 221) Yarım yetişim burjuva soğukluğuna, herkesin kendi çıkarı için çabaladığı yönetilen dünyanın rasyonelliğine karşılık düşer.

Adorno'ya göre yetişim: "Kültürün öznel sahiplenilişinden" başka bir şey değildir."(GS cilt 8, s. 94). Yarım yetişim ve kültür endüstrisi birbirlerine karşılık düşerler. Nasıl ki insani bir kültürün önce kurulması gerekiyorduysa, yetişimin de önce geliştirilmesi gerekmiştir. Adorno'ya göre bu ancak şeyleşmeye karşı direnişte mümkündür (Bkz. GS cilt 10.2, s. 497)

Yaşamın Patriyarkal Düzeni, Patriyarka

Aile, toplumu bir arada tutan "zamk" olarak betimlenmiştir; ailede erkeğin kadın üzerindeki yapısal iktidarı, patriyarkal düzen biçimlenir. Kadın cinsiyetine aile içinde boyun eğdirilmesinde aynı zamanda doğaya hükmetme de yansımaktadır. Patriyarkal yapı kapi-

talist toplumun temel bir karakteristiğidir: Bu toplum erkeğin ayrıcalığı üzerinde temellenmiş olmasaydı, kapitalist bir toplum olmazdı. 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin mantığı buna uygun olarak düşünülmeye devam edebilirdi: Erkek bir ilke olarak ekonomik mübadele ilkesi, kadını –mübadele edilebilir– bir mülk olarak yarattı. Bugün bu ilke gerçi cinselliğin artık belirleyici bir rol oynamadığı ama yine de patriyarkanın etkisini erkek-kadın ikiliği olmadan sürdürdüğü özneler arasındaki ilişkilerde doruk noktasına varıyor. Bu durumu açıklamak eleştirel teori içinde henüz büyük ölçüde bir eksiklik olarak kalmıştır. Kadın felsefeci Roswitha Scholz 'Das Geschlecht des Kapitalismus' ['Kapitalizmin Cinsiyeti'] adlı çalışmasında, Adorno'nun 'Negatif Diyalektik'inin yardımıyla feminist bir patriyarka eleştirisini sürdürmeyi denedi (Scholz 2000). Yeni postfeminist yaklaşımlar yalnızca erkek ile kadının eşit kılınmasının söz konusu olmadığını; cinsiyetlerin belirlenmesinin ve esas olarak bir cinsiyetler farklılığını öne sürmenin –yani erkek ile kadın arasındaki belirgin biyolojik farklılıklara işaret etmenin– bireysel sosyalleşmenin ötesinde gerçekleşen ve tarihsel olarak tortulanmış toplumsal bir konstrüksiyon oluşturduklarını kendilerine çıkış noktası alıyorlar. Bir kişinin kimliğinin yalnızca onun cinsiyeti temelinde belirlenmesi, Adorno'nun özdeş olmayan kavramının yardımıyla berhava edilebilirdi. Bugün benimsenen ve normal olarak kabul edilen iki cinsiyetin karşısına, örneğin cinsiyetlerin çoğulluğu tezi çıkartılabilirdi (Bkz. Postmodernlik). Scholz bu yaklaşımı devam ettiriyor: cinsiyetlerin toplumsal konstrüksiyonunun sermayenin ekonomik değerlenme mantığına bağımlı oluşuna işaret ediyor: Toplumsal koşullar patriyarkal bir kapitalist toplum biçimiyle belirlenmişlerdir. Dolayısıyla, patriyarkanın aşılması, kişinin kendi cinsiyetini kendisinin seçebileceği türünden söylemsel safsatalar meselesi değildir.

Adorno, İtalya'da patriyarkanın çelişkilerini keşfetti: "İtalya'da patriyarkal yaşam düzeninin özellikleri, kadınların erkek iradesine tabi oluşu, orada da önlenemez olan kadın özgürleşiminden daha kalıcılardır. Bunun erkekler için olağanüstü hoş olması gerekir; kadınla-

ra ise muhtemelen çok acı veriyordur. Belki de bazı kızların yüzleri bu yüzden böyle ölümcül bir ciddiyet taşıyor." (GS cilt 10.1, s. 397; Mizah, Kız) Adorno, Amerika'da benzer gözlemlerde bulunmuştu.

Yayımlar

Adorno'nun toplam yirmi cildi kapsayan 'Toplu Eserler'inin ilk kitabı olarak, tamamlanmamış 'Ästhetischer Theorie' ['Estetik Teori'] (GS cilt 7) kitabı 1970 yılında Frankfurt'taki Suhrkamp yayınevi tarafından yayımlandı; Rolf Tiedemann tarafından yayına hazırlanan edisyon 1986 yılında tamamlandı; bu edisyona Klaus Schultz ve Susan Buck-Moras'ın yanı sıra, Adorno'nun eşi (Bkz. Margarete Karplus) de katkıda bulunmuştu; 1997 yılından beri Adorno'nun 'Toplu Eserleri'nin –yine Suhrkamp yayınevinden yayınlanan– bir cep kitabı edisyonu da mevcuttur. Aynı yayınevinde Theodor W. Adorno Arşivi'nin yayına hazırladığı, Adorno'nun yayımlanmamış yazılarından, konferanslarından, mektuplaşmalarından oluşan ve yaklaşık otuz cilde yayılan bir edisyon da yayımlanıyor. Adorno'nun en önemli yayınları arasında 'Aydınlanmanın Diyalektiği' (Bkz. Max Horkheimer'le birlikte, 1947, Türkçe yeni çevirisi 2010), 'Philosophie der neuen Musik' ['Yeni Müziğin Felsefesi'] 1949, 'Minima Moralia' (1951, Türkçesi 1998) ve 'Negative Dialektik' ['Negatif Diyalektik'] (1966) sayılabilir. Ayrıca altmışlı ve yetmişli yıllarda, öğrenci hareketi içinde Adorno'nun çok sayıda yazısı –makaleler, konferans metin, konferans müsveddeleri– korsan baskı olarak dolaşıma sokulmuştur.

Heinz-Klaus Metzger, Adorno'nun kompozisyonlarının notalarını yayınladı. Bazı kompozisyonları ses taşıyıcıları üzerinde de bulunabilmektedir: 1988 yılında diğerlerinin yanı sıra 'Yaylı Çalgılar İçin İki Parça Op. 2' (1925/26), 'Altı Kısa Orkestra Parçası' op. 4' (1929) ve 'Der Schatz des Indiana Joe' ['Indiana Joe'nun Hazinesi'] adlı müzikal oyun taslağından iki şarkı kaydedildi (Wergo 1990.) Ayrıca Adorno'nun bazı konferansları, radyo ve televizyon konuşmaları CD ve video kaydı ola-

rak bulunmaktadır. Örneğin 'Aufarbeitung der Vergangenheit. Reden und Gespräche' ['Geçmişin İşlenmesi. Konuşmalar ve Söyleşiler'] (5 CD, Hörverlag 199).

Adorno'nun yazılarının çoğu İngilizceye, Fransızcaya, İspanyolcaya (Brezilya'daki yaygın Adorno okumaları sayesinde) Portekizceye ve Japoncaya çevrilmiştir. Elbette internet üzerinde de Adorno'nun sayısız metni ve hakkında çeşitli bilgi bulunmaktadır.

Ek: Adorno, bir kez yayımladığını daha sonra geri çeken ya da büyük ölçüde değiştirenlerden değildi. 1944 ve 1947 edisyonları ile 1969 tarihli yeni edisyonun karşılaştırılmasıyla görülebileceği gibi, 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nin gözden geçirilmiş ve radikal tarih eleştirisinin kısmen yumuşatılmış olması, bu durumu değiştirmiyor. Adorno'nun 1966 yılında 'Kierkegaard' kitabın yeniden yayımlanışı vesilesiyle yazdıkları karakteristiktir. "O [yani Adorno], gençlik yazılarını inkâr edenlere, elyazmalarını yakanlara, kendi kendilerine karşı rüşvet kabul etmezliklerini gösterişli bir biçimde ilan edenlere karşı bir çok erkenden güvensizlik besledi. Yeni bir yaşama başlamaya yönelik derin isteksizliğini, kitaplarıyla ilişkisinde de kurdu. Hiçbir zaman yeterince iyi olmak istemeyen alaçakgönüllü eleştirinin ardında, daha sonra buna ulaştığı kuruntusuna kapılanın sinsi kibrinin yattığından kuşkulanır; ardında gerontokrasinin pusuda yattığı, burjuva önyargısından beslenen bir olgunluk güveni." (GS cilt 2, s. 262 vd.)

Her türlü çalışma, tamamlanmış bir yapıt bile, izlediği ve açıkladığı düşünce açısından kapalı bir sistem değil, *work in progress*'tir. Bu anlamda 'Minima Moralia' alt başlığında söylediği gibi 'Örselenmiş Yaşamdan Düşünsemelerdir; bu yüzden 'Aydınlanmanın Diyalektiği' ilkönce 'Felsefi Fragmanlar' başlığıyla yayımlanmıştır. Adorno'nun istemeden birer fragman olarak bıraktığı, terekesindeki yazılar da, felsefi bir antisistemin berrak yapısıyla şaşırtırlar; adeta eleştirel teorinin egemen durumlarla işini bitirmemesi gerektiğini sonradan kanıtlamak söz konusudur. Dünyadaki koşullar, felakete götürmektedir, nihai düşünce beklenemeyecektir; diğer yandan dünyadaki koşullar çe-

lişkilerinin ve dinamiklerinin son bir düşüncede yer alamayacağı kadar felakete götürücüdürler: yönetilen dünya hakkında bir son söz yoktur; eleştirel nekrolog, hayatta kalanları bekleyen geleceğe asla yönelmez. Ne var ki aynı zamanda eleştirel teori "sınırlama ve temkinlilikten" –akademik işletmenin sahte seçkinliğinden– kaçınma anlamına da gelir. Çünkü bunlar "diyalektiğin anlatım araçları" değillerdir. (GS cilt 4, s. 96)

Tam da Adorno'nun metinlerinin havaleli, paramparça oluşlarını eleştiriye davet olarak anlamak gerekir. Örneğin Adorno'nun caz hakkında yazdığı uygunsuzluklar, ancak onlara ciddi ciddi inanılırsa yada çok bilme tavrıyla görmezden gelinirse ve yarım yetişim anlamında çığırtkanlıkları yapılırsa gerçekten bir uygunsuzluk olur.

(Bkz. 'Anbruch'; Tuvalet Kağıdı; Metinde İkamet Etmek; Caſé'de Yazmak; Cüce Meyve.)

Yeni Müzik

"Müzik ile dili arasındaki yükselen bir uzlaşmaz çelişkide, toplumun bir uzlaşmaz çelişkisi kendini açığa vuruyor" (GS cilt 13, s. 165) Estetiğin kavramları, özellikle de sınıflandırıcı kavramlar, ancak toplum tarafından sağlandıkları sürece eleştirel bir estetiğin kavramları olarak uygulanabilirler; sanatın gelişimindeki tarihsel dinamik ancak böyle serimlenebilir, sanatsal ilerleme ile estetik gerileme arasındaki çelişme ancak böyle kavranabilir. Adorno için "Yeni Müzik" branşa özgü bir şeye işaret etmiyor. Kavramın diyalektiğinde, üzerine yeninin ekleneceği heyecan da dahildir. Bu yüzden yeni müzik her şeyden önce geleneksel besteleme tarzından ayrılan, müzikten daha fazla bir şeydir. Yeni müzik "Yaklaşık olarak empresyonizmden bu yana, müziksel gelişimin sürekliliğinden önce kopmaları, müzik dilini şoke edici bir tarzda yabancılaştırmaları ve dinleyicinin içe dalınçsal bir haz alan beğenisine savaş ilan etmeleri anlamında modernlik karakterine sahip olan müzik akımlarının tümü için kullanılan genel bir isimdir

[...] Bu kopuşun en belirgin işareti, disonanzın bağımsızlaştırılmasıdır." (GS cilt 18, s. 80).

Adorno'nun müzik teorisi yazılarının çoğu yeni müziği, yirminci yüzyılın başlarının müziksel modernliğini ele alırlar. Bu yazılarda yeni müziğin önceki yüzyılların müziğine yaklaşımı, gelenek bağlantıları ve icra pratiği de ele alınır. Bu bağlamda, Adorno için ve yeni müzik için en önemli besteciler Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner ve Gustav Mahler'dir.

Adorno 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' ['Müziğin Toplumsal Konumu'] adlı erken dönem makalesinde (1932), o dönemin yeni müzik akımlarına yönelik, kullanışlı bir genel bakış sunuyor. Arnold Schönberg, modern "şok edici" müziğin bir örneğidir; bu müziğin ayırt edici özelliği müziksel üretimin toplumsal koşulları üzerine malzemeye içkin bir tür düşünsemedir. "Nesnelciliğin" kendini yabancılaşmış ve yalıtılmış olarak gören ve sanatsal sorunların yalnızca "biçime içkin ve salt estetik olarak, yani gerçek toplum dikkate alınmadan" [...] "çoğu zaman" yabancılaşmış oldukları kabul edilen "geçmiş üslup biçimlerine geri dönerek" (GS cilt 18, s. 734) aşılabileceğine inanan müziği bundan ayrı tutmak gerekir: Igor Strawinsky "ileri kapitalist endüstri ülkelerinde" yeni klasizmi temsil eder, Bela Bartók "azgelişmiş tarım" ülkelerindeki folklorizmin örneğidir (Bkz. GS cilt 18, s. 735). Adorno, üçüncü bir müzik tipini de "sürrealist" olarak tanımlar: Bu müzik tipi burjuva müzik kültürünün biçim dilinden yararlanır ama onu yabancılaştırır. Adorno bu tipe örnek olarak Kurt Weill ve Bertolt Brecht'in 'Üç Kuruşluk Opera'sını gösterir. Dördüncü bir tip ise kullanım müziğidir; bu müzik toplumsal işlevine göre hareket eder, ya burjuva kültür yaşamının gerekliliklerine uyum sağlar (Paul Hindemith), ya da özgürlükçü hareketlerin mücadele müziğidir (Bkz. Hanns Eisler). 'Philosophie der Neuen Musik' ['Yeni Müziğin Felsefesi'] 1949 yılında Adorno tarafından 'Aydınlanmanın Diyalektiği'ne arasöz olarak düşünülmüştü: Kitapta ele alınan iki besteci üzerinden, yeni müziğin çelişkili, diyalektik gelişimi açıklanmış-

tır: Schönberg ilerlemenin ve aydınlanmanın yanındadır, ama oniki ton müziğiyle sonunda malzemenin diyalektiğinde hapis kalmıştır; Strawinsky gericiliğin, restorasyonun ve mitosun yanındadır ama yine de, tarihsel olarak aşılmış malzemenin içinde, zamandaş olamayanı bir ölçüde geliştirmekte ileri gitmiştir.

Adorno 1954 yılında 'Yeni Müziğin' eskimesinden söz eder; bu eskime kendini "malzemenin rasyonelleştirilmesiyle" ve böylelikle yakın zamanlarda müziksel enerjilerin şematize edilmesiyle ve felç edilmesiyle belli etmiştir. Oniki ton müziği de sonunda klasizm tuzağına düşer ve sözümona otantik olma yükümlülüğünü üstlenir. "Eskimek" yeni müziğin aslında bir zamanlar olduğu şey: her türlü olumlamanın eleştirisi, mevcut olanın müziksel olumsuzlanışı, şok etkisi olmaktan çıktığı anlamına gelir. "Yeni müziğin eskimesinden, içindeki bu itkinin azalmasından başka bir şey kastedilmemiştir. Kendi idealiyle çelişkiye düşmüş ve bu yüzden kendi estetik tözelliğini ve uyumluluğunu da yitirmiştir." (GS cilt 14 s. 143).

Adorno "en aşırı dehşet deneyimi" olan Auschwitz açısından ve Nasyonal Sosyalim karşısında şu özetlemeyi yapıyor: "Her sanatın olduğu gibi müziğin de estetik olanı tamamen ciddiye alma zemini sarsılmıştır." (GS cilt 14, s. 166.) Estetik teoride bu konu üzerinde kırılmışlık kavramı altında tematik olarak düşünmekte ve sanatların sınırlarının kaybolduğu teşhisini koymaktadır.

Ayrıca yeni müzik yaşlanmışlığıyla, kültür endüstrisinin müziği için tipik olan bir refleksi göstermektedir: Modernliğe de pazara da bağımlıdır. Bu gibi gözlemler bakımından Adorno'nun yeni müzik hakkındaki açıklamaları pop kültür fenomenlerine tamamen aktarılabilir. Bununla birlikte ileri bir pop müziğinin birçok temsilcisi yeni müzik geleneğiyle ilişkilidir: Eserleri Pierre Boulez tarafından da icra edilen Frank Zappa Strawinsky'den etkilenmiştir; Chris Cutler, Heiner Goebbels, Dagmar Krause ve başkaları, Eisler'e ve onun ajitasyon konseptine dayanırlar. Adorno'nun henüz sürreal olarak tanımladığı 'Üç Kuruşluk Opera'dan 'Sustalı Mack' gibi şarkılar, çoktandır ağlak şarkı-

cının ve kendini beğenmiş taklitçilerinin Standart repertuarına dahildirler. Örneğin Robbie Williams, Sustalı Mack'i kendisinin canlandırmak istediği bir kadın kahramanına indirgiyor, Stockhausen de müziksel gericiliğin bitlenmiş mitler hurcunu şöyle bir karıştırdıktan sonra, 'Işık-Çevrimi'ni yeni diye sunuyor. Adorno bu durumu önceden görerek yönetilen dünyada yeni müziğin dilinin tutulması teşhisini koymuştu.

Yönetilen Dünya

Adorno ve Horkheimer tarafından 'Aydınlanmanın Diyalektiği'nde betimlenen gelişme, yönetilen dünyayla sonuçlanır. Artık akıl insani çıkarların koşulsuz algılanışı anlamına gelmez, artık iktidarsız bir yaşam kurmayı hedeflemez. Yönetilen dünyada akıl rasyonelliğin ve rasyonel önlemlerin mevcut ilişkileri yönetmedeki etkililiği anlamına, bizzat iktidar ilkesi anlamına gelir. Nasıl ki kültür endüstrisi bir fabrika olarak tasavvur edilmiyorsa, "yönetilen dünya" da bir tür makama ya da bürokratik bir işleyişe işaret etmez. Bu kavramla daha ziyade –insanlar tarafından– yönetilen bir dünya kastedilmektedir: öyle ki bu dünyada her türlü etkinlik, genel olarak her türlü insani faaliyet, kâr güdüsü uğruna toplumu olduğu haliyle bırakma ekonomik hedefine tabi kılınmıştır. İnsani eylem standartlaştırılmış ve üreticilerin ve tüketicilerin davranış kalıplarına yöneltilmiştir, her türlü "özgürlük ve spontanelik, planlayıcı, örgütleyici kavrayış koşullarında [...] toplumsal zemininden mahrum bırakılır" (GS cilt 14, s. 9)

Yönetilen dünya şeyleşme olarak bireyin son korunma alanlarına kadar nüfuz eder. Yönetilen dünyaya insanlar gönüllü olarak çetelerde örgütlenir. Eleştirel teorinin total yönetim bulgusu, Fransız filozofları Michel Foucault ve Gilles Deleuze'un oluşturdukları "normlandırma gücü" ve "kontrol toplumu" gibi ifadelerle tamamen paralellik içindedir.

Ne ölçüde yönetilen bir dünyanın söz konusu olduğu, sanatın toplumsal işlevinden de anlaşılabilir. 'Dissonanzen' ['Disonanzlar'] adlı derleme kitabına 'Yönetilen Dünyada Müzik' alt başlığını veren Adorno, kitapta şöyle açıklıyordu: "Müziğin işlev değişimi sanat ve toplum ilişkisinin temel bileşenlerine dokunuyor. Mübadele değeri ilkesi insanları acımasızca kullanım değerine yaklaştırdıkça, mübadele değerinin kendisi de bir o kadar sıkı bir biçimde haz nesnesi kılığına bürünüyor." (GS cilt 14, s. 25) bu durum kültür endüstrisinin temel mekanizmasına insanları sürekli meşgul tutmaya işaret ediyor. "Mübadele değerinin metalarda görünmesi özel bir zamk işlevini üstlenmiştir. Alışveriş yapacak parası olan kadın, satın alma eyleminde sarhoş olur. Amerikan dil geleneğinde 'Having a good time' denilir: keyif alırken başkalarının arasında bulunmak, kendi açısından sadece orada bulunmak içeriğine sahiptir!" (GS cilt 14, s. 525 vd.) Bir mağazalar zincirinde, kapanış saatinde hoparlörden şöyle seslenilmektedir: "Saygıdeğer müşterilerimiz, yine harika güzellikteki bir alışveriş günü sona eriyor. Paydos saatlerinin tadını çıkartın ve yarın yine gelin!"

Yunanistan

Adorno 1969 yılında 'Spiegel' dergisine verdiği bir mülakatta şunları söylemişti: "Yunanistan'da elbette her türlü eylemi tasvip ederim." Adorno'nun şiddetin, değiştirici bir pratiğin aracı olarak benimsenebileceğini kabul ettiği tek örnek budur. (GS, 20.1, s. 408 vd.); (Bkz. Eylemcilik; Teori ve Pratik). O sıralar Yunanistan'da askeri diktatörlük hüküm sürüyordu.

Zenci

Adorno'nun felsefesi, modern, şehirli toplumun bütünselliğini hedeflese de, burjuva –Avrupalı ve böylelikle de yerellikle sınırlı bir felsefe olarak kalır. Özdeşleyici düşüncenin yetersizliklerini özünde bir dil sorunu olarak betimleyen ve eleştirel düşünceyi düşünsemeyle yükümlü kılan filozofumuz, kendi dili söz konusu olduğunda bu dildeki ırkçılığın farkına varamayacak kadar duyarsızca ve düşünsemeden davranmıştır: Adorno'nun caz müziğinden hoşlanmaması ve bu yüzden caz müziğini eleştirmesi, estetizm olarak ya da bir beğeni meselesi olarak önemsenmeyebilir; ancak Adorno'nun caz müzisyenlerini, "caz özneleri"ni anlatmak isterken rahatça 'zenci'lerden söz etmesine ya gericilik (Bkz. Caz Yasağı) ya da eleştirellikten uzaklık (Bkz. Aptallık) gözüyle bakılmalıdır. Bu durumun en açık kanıtı, Adorno'nun şu cümlede olduğu gibi, ırkçı klişeyi körü körüne benimsemesidir. "Zencilere karşı önyargılı değilim, beyazlardan tek farkları renkleridir" (GS cilt 10.2, s. 809). Afrika ve Afro-amerikan kültürünün Avrupa modernliği üzerindeki büyük etkisini Adorno açıkça tamamen görmezden gelmiştir.

Çeviriye Dair

Adorno Sözlüğü'nü çok keyif alarak, çok şey öğrenerek ama bir yandan da çok zorlanarak çevirdim. Adorno'nun sağlığında yayımlanmış ve terekesindeki kitapları, makaleleri, konferansları vb. toplam 50 cildi aşıyor. Aşağıdaki listeden de görüleceği gibi, bunlardan çok azı Türkçeye çevrilmiştir. Adorno Sözlüğü'nü çevirirken özellikle metinde "Aydınlanmanın Diyalektiği"nden yapılmış alıntıları, olabildiğince Türkçe çevirisinden verdim. Diğer çevirilerden ise kısmen yararlandım. Minima Moralia'daki bazı fragmanları yeniden çevirdim. Aralarında benim çevirdiklerim de bulunan bazı yazılardan yapılmış alıntıların Türkçelerinde ise küçük değişiklikler yapma gereği duydum. Adorno Sözlüğü'nün, Adorno'nun Türkçe'deki kitaplarına yönelik ilgiyi artırmasını, varolan çevirilere yenilerinin eklenmesi için vesile olmasını diliyorum.

Mustafa Tüzel

Türkçe'de Adorno:

Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar: (*Kleine Schriften Zur Gesellschaft*): Türkçesi: Yılmaz Öner, Belge Yayınları; İstanbul 1990

Minima Moralia, Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar (*Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*), Çevirenler: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan; Metis Yayınları, İstanbul 1998[1], Ekim 2007[5]

Otoritaryen Kişilik Üzerine, Niteliksel İdeolji İncelemeleri; (STUDIES IN PREJUDICE içinde: *The Authoritarion Personality*); Türkçesi: Doğan Şahiner; Om Yayınevi, İstanbul 2003

Edebiyat Yazıları (Noten zur Literatur I, II, II, IV, Prismen'den); Çevirenler: Sabir Yücesoy, Orhan Koçak; Metis Yayınları; İstanbul 2004

Walter Benjamin Üzerine; (*Über Walter Benjamin*); Çeviren: Dilman Muradoğlu; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Nisan 2004

Rüya Kayıtları (*Traumprotokolle*); Çeviren: Şeyda Öztürk; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 2007

Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi (*Kulturkritik und Gesellschaft*'tan derleme Sunuş: J. M. Bernstein); Çevirenler: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen; İletişim Yayınları, İstanbul 2007

Aydınlanmanın Diyalektiği – Felsefi Fragmanlar; (*Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*); Çeviri: Nihat Ülner – Elif Öztarhan Karadoğan;Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Mayıs 2010

Estetik ve Politika; (*Aesthetics and Politics*) Ernst Bloch, Gorg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno; Çeviren: Ünsal Oskay; Eleştiri Yayınevi; İstanbul, Eylül 1985

Adorno, Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Özel Sayı, Sayı 36 – Yaz 2003

LİTERATÜR

1. Kısaltmayla verilenler

GS (Cilt numarası belirtilerek; Arap rakamlarıyla): Adorno, Theodor Wiesengrund, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, haz. Tiedemann, Rolf; Adorno, Gretel'in katkısıyla; Buck-Morss, Susan und Schultz. Frankfurt am Main 1997.

AB: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Briefe und Briefwechsel*, Cilt 1, *Briefwechsel 1982 – 1940. Theodor W. Adorno und Walter Benjamin*, haz. Lonitz, Henri. Frankfurt am Main 1994.

OD: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Ontologie und Dialektik. Nachgelassene Schriften*, *Bölüm IV*: *Vorlesungen* Cilt 7, haz. Thelodor-W. Adorno-Archiv ve Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 2002.

PS: Adorno, Theodor Wiesengrund et. al., *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Darmstadt und Neuwied 1972.

PT Cilt 1: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Philosophische Terminologie*, Cilt 1. Frankfurt am Main 1973.

PT Cilt 2: Adorno, Theodor Wiesengrund, Philosophische Terminologie, Cilt 2. Frankfurt am Main 1974.

Beethoven: Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Nachgelassene Schriften*, Bölüm I, Cilt. 2, haz. Theodor-W.-Adorno-Archiv ve Tiedemann; Rolf. Frankfurt am Main 1993.

Berg: Adorno, Theodor Wiesengrund ve Berg, Alban, *Briefwechsel 1925 – 1935*, haz. Theodor- W. Adorno-Archiv ve Lonitz, Henri (*Briefe und Briefwechsel* Cilt 2.). Frnakfurt am Main 1997

Blätter: *Frankfurter Adorno Blätter III*, haz. Theodor-W.-Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1994.

Exkurse: *Institut für Sozialforschung, Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen* (Adorno, Theodor Wiesengrund ve Horkheimer, Max). Hamburg 1991.

Reproduktion: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Nachgelassene Schriften*, Bölüm 1: *Fragment gebliebene Schriften*, Cilt 2, haz. Lonitz, Henri. Frankfurt am Main 2001.

Soziologie: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Einleitung in die Soziologie. Nachgelassene Schriften*, Bölüm. IV, Cilt 16, haz. Theodor- W.- Adorno-Archiv ve Gödde, Christoph. Frankfurt am Main 1993.

Studien: Adorno, Theodor Wiesengrund ve başkaları, *Studien zum autoritären Charakter*. Amerikancadan çeviren Weinbrenner, Willi. Ludwig Friedeburg'un önsözüyle. Frankfurt am Main 1982.

BGS (Cilt numarası belirtilerek): Marx, Karl ve Engels, Friedrich, *Marx-Engels-Werke*, haz. SED'in Merkez Komitesi. Berlin 1957 vd.

2. Adorno'nun diğer eserleri

(Yayımlanış yılına göre sıralanmıştır)

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" *Zeitschrift für Soizalforschung* içinde, (Reprint, Münih 1980), Yıl 1 (1932), Bölüm I: s. 103 – 124, Bölüm II: s. 356–378.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" *Zeitschrift für Sozialforschung*, içinde (Reprint, Münih 1980), Yıl ' (1938), s. 321 – 356.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Fragmente über Wagner." *Zeitschrift für Sozialforschung*, içinde (Reprint, Münih 1980) Yıl 9, (1941), s. 17 – 48.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "On Popular Music, " *Zeitschirft für Sozialforschung* içinde (Reprint Münih 1980), Yıl 9 (1941), s. 17 – 48.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "In Gesrpräch mit Peter von Haselberg. Über die geschichtlice Angemessenheit des Bewusstsenis. *Akzente* içinde, Yıl12, sayı 6, Haziran 1965, s. 487 – 497.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 – 1969,* haz. Kadelbach, Gerd. Frankfurt am Main 1971.

Adorno, Theodor Wiesengrund, ve Křenek, Ernst, *Briefwechsel*, haz. Von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1974.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Der Schatz des Indianar-Joe. Singspiel nach Mark Twain,* haz ve sonsöz: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1979.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Kompositionen* Iki cilt, haz. Metzger, Heinz-Klaus ve Riehn, Rainer, Cilt 1: *Lieder für Singstimme und Klavier,* Münih 1980*; Cilt 2: Kammermusik, Chöre, Orchestrales.* Münih 1980.

Adorno, Theodor Wiesengrund ve Bloch, Ernst, "Etwas fehlt. Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht." Bloch, Ernst, *Tendenz – Latenz – Utopie. Werkausgabe Ergänzungsband.* Içinde, Frankfurt am Main 1985, s. 350 – 368.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe,* haz ve notlar Tiedemann, Rolf (gözden geçirilmiş ve genişletilmis baskı). Frankfurt am Main 1990.

Adorno, Theodor Wiesengrund ve Horkheimer, Max, *Soziologische Exkurse.* Hamburg 1991.

Adorno, Theodor Wiesengrund; Sohn-Rethel, Alfred, Brifewechsel 1936–1969, haz. Gödde, Christoph. Münih 1991.

Adorno, Theodor Wiesengrund, "Aus einem Schulheft ohne Deckel. Bar Harbor, Sommer 1939." *Frankfurter Adorno Blätter IV,* içinde haz. Theodor-W.-Adorno-Archiv. Münih 1995.

Adorno, Theodor Wiesengrund; Eisler, Hans *Komposition für den Film Hamburg 1996.*

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Metaphysik. Begriff und Probleme (1965). Nachgelassene Schriften, Kısım IV: Vorlesungen,* Cilt 14, haz. Theodor-W.-Adorno-Archiv ve Tiedemann, Rolf. Frankfurt am Main 1998.

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Zur Lehre von der Geschihte und von der Freiheit (1964/65). Nachgelassenen Schritften, Bölüm IV: Vorlesungen, Cilt 13, haz. Theodor-W-Adorno-Archiv ve Tiedemann, Rolf.* Frankfurt am Main 2001.

3. Diğer Literatür

Anders, Günther, *Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen. Haz. Elke Schubert. Hans-Martin Lohmann'ın bir denemesiyle birlikte. Berlin 1987.*

Anders, Günther, *Stenogramme. Münih 1993.*

Auer, Dirk; Bonhacker, Thorsten ve Müller-Doohm, Stefan (Haz.), *Die Gesellschaftstheorie Adornos. Themen und Grundbegriffe.* Darmstadt 1998.

Behrens, Roger, *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik. Würzburg 1996.*

Behrens, Roger, *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur.* Mainz 1998.

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung. [Umut İlkesi]* Üç Cilt. Frankfurt am Main 1973

Borkenau, Franz, "Zur Soziologie des mechanistischen Weltbildes", *Zeitschrift für Sozialforschung* içinde, (Reprint Münih 1980) Yıl 1 (1932), s. 311 vd.

Dawydow, Juri, *Die sich selbst negierende Dialektik. Kritik der Musiktheorie Adornos.* Frankfurt am Main 1971.

Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels,* Hamburg 1978.

Deck, Jan; Dellmannn, Sarah; Loick, Daniel; Müller, Johanna, *Ich schau Dir in die Augen, geselslschaftlicher Verblendungszusammenhang. Texte zu Subjektkonstitution und Ideologieproduktion.* Mainz 2002.

Demirović, Alex, *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule.* Frankfurt am Main 1999.

Derrida, Jacques, "Die Sprache des Fremden und das Räubern am Wege." *Le Monde diplomatique* içinde, Berlin Ocak 2002, s. 12 vd.

Eco, Umberto, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur.* Frankfurt am Main 1986.

Eichel, Christine, *Von Ermatten der Avantgarde zur Verfransung der Künste.* Frankfurt am Main 1993.

Fiske, John, *Lesarten des Populären.* Ingilizceden çevirenler Lutter, Cihristina; Reisenleitnre, Markus ve Erdei, Stefan. Viyana 2000.

Freud, Sigmund, "Das Unbehagen in der Kultur": *Studienausgabe Cilt IX (Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion)* içinde, Frankfurt am Main 2000, s. 191 – 270.

Von Friedeburg. Ludwig, Habermas, Jürgen (Haz.) *Adorno Konferenz 1983.* Frankfurt am Main 1983

Frith, Simon, *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene.* Ingilizceden çeviren Harbort, Hans-Hinrich. Reinbeck 1981.

Fromm, Erich, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten reiches. Eine sozialpsychologische Untersuchung.* Gözden geçiren ve yayına hazırlayan: Bonß, Wolfgang. Münih 1983.

Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs derModerne. Zwölf Vorlesungen.* Frankfurt am Main 1985.

Habermas, Jürgen, *Philosophisch-politische Profile.* Genişletilmiş basım. Frankfurt

am Main 1987.

Hager, Frithjof; Pfütz.e, Hermann (Haz.) *Das unerhört Moderne. Berliner Adorno-Tagung.* Lüneburg 1990.

Hegel, George Wilhelm Friedrich, *Werke.* 1832 – 1845 *Werke* edisyonu temelinde, gözden geçirilmiş yeni edisyon [Redaksiyon: Moldenhauer, Eva; Michel, Karl Markus]. *Frankfurt am Main 1970.*

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit. [Varlık ve Zaman]* Tübingen 1986.

Holert, Tom; Terkessidis, Mark (Haz.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Berlin 1996.

Holtmeier, Ludwig, "Schönbergs Berliner Schule" *Musik & Ästhetik* içinde, Yıl 2 (Stuttgart 1998) , Say 5, s. 25.

Honneth, Axel, *Kritik derMacht. Reflexionstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie.* Frankfurt am Main 1989.

Honneth, Axel, *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie.* Frankfurt am Main 2000.

Horkheimer, Max, *Autorität und Familie (1935/36)*, yıl ve yer belirtilmemiş [korsan baskı]

Horkheimer, Max, "Traditionelle und kritische Theorie" *Zeitschrift für Sozialforschung*, içinde, Yıl 6 (1937). Münih 1980 (Reprint), s. 245 – 294.

Horkheimer, Max, *Gesellschaft im Übergang. Aufsätze, Reden un Vorträge* 1942 – 1970. Frankfurt am Main 1985.

Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Haz), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek 1986.

Jamesson, Fredric, *Spätmarxismus. Adorno oder Die Beharrlichkeit der Dialektik.* Amerikancadan çeviren Haupt, Michael. Hamburg ve Berlin 1991.

Jamesin, Fredric, *Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukun ft.* Amerikancadan çeviren: Pelzer, Jürgen. Hamburg ve Berlin 1998.

Jay Martin, *Adorno,* Cambridge (Mass.) 1984.

Jay, Martin *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und das Instituts for Sozialforschung 1923 – 1950. [Diyalektik İmgelem]* Amerikancadan çeviren Herkommer, Hanne ve Greiff, Bodo. Frankfurt am Main 1985.

Jay, Martin, *Force Fields. Between Intellectual Historiy and Cultural Critique.* New York ve Londra 1993.

Johannes, Rolf, "Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie",

Schweppenhäuser, Gerhard (Haz.) *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellsacaftstheorie Theodor W. Adornos,* içinde. Darmstadt 1995, s. 41-67.

John, Eckhard, *musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 – 1938.* Stuttgart ve Weimar 1994.

Kafka, Franz, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande. [Taşrada Düğün Hazırlıkları]* Frankfurt am Main 1953.

Klaus, Georg; Buhr, Manfred (Haz.) *Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie.* Reinbek 1983.

Klein, Gabriele, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie.* Hanburg 1999.

Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Haz.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik.* Frankfurt am Main 1998.

Kluge, Alexander, *Neute Geschichten. Hefte 1 – 18, Unheimlichkeit der Zeit.* Frankfurt am Main 1977.

Kluge, Alexander, *Chronik der Gefühle.* Iki cilt. Frankfurt am Main 2000.

Kluge, Alexander; Negt, Oskar, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffenlichkeit.* Frankfurt am Main 1972.

Kneif, Tibor, *Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis.* Hamburg 1982.

Löwenthal, Leo, *Mitmachen wollte ich nie. Ein autobiografisches Gespräch mit Hemut Dubiel.* Frankfurt am Main 1980.

Löwenthal, Leo, *Judaica Vorträge Briefe, Schriften* Cilt 4, Haz. Dubiel, Helmut. Frankfurt am Main 1990.

Maase, Kasper, *Grenzenloses Vergnuügen. Der Aufstieg der Massenkultir 1850 – 1970.* Frankfurt am Main 1997.

Mahnkofp, Claus-Steffen, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts.* Kassel, Basel et al. 1998.

Marcus, Greil, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century.* Cambridge (Mass.) 1990.

Marcuse, Herbert, "Reflexion zu Theodor W. Adorno – Aus einem Gesprâch mit Michaela Seiffe." Schweppenhäser, Hermann (Haz.) *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, içinde. Frankfurt am Main 1977

Marcuse, Herbert, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Idologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft.* Darmstadt ve Neuwied 1979.

Marcuse, Herbert, *Feindanalysen. Über die Deutschen,* haz Peter Erwin Jansen, Giriş yazısı: Detlev Claussen. Lüneburg 1998.

Müller-Doohm, Stefan, *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung.*

Frankfurt am Main ve New York 1996.

Naeher, Jürgen (Haz.). *Die Negative dialektik Adornos.* Opladen 1984.

Nieswandt, Hans *plus minus acht. DJ Tage. DJ Nächte.* Köln 2002.

Paetzold, Heinz, *Profile der Kunst. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne.* Viyana 1989.

Plessner, Monika, *Die Argnauten auf Long Island. Begegnungen mit Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Gerschom Scholem und anderen.* Berlin 1995.

Pohl, Friedrihc-Wilhelm, "Positivität kritischer Theorie?", Schweppenhäuser, Gerhard ve Löbig, Michael (Haz), *Hamburger Adorno-Symposium*, içinde, Lüneburg 1984, s. 57-66.

Pohrt, Wolfgang, ["Aotoritätsgebundener Charakter BRD 1990], *konkret,* (1990), içinde Sayı: 5 vd. Özellikle Bkz. "Der Weg zur inneren Einheit." *konkret* (1990), sayı 5, s. 39-41.

Poschardt, Ulf, *Über Sportwagen.* Berlin 2002.

Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat.* Frankfurt am Main 1982.

Prokop, Dieter, *Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritische Medienforschung.* Hamburg 2001.

Van Reijen, Willem; Schmid Noeer, Gunzelin (Haz.) *Grand Hotel Abgrund. Eine Photobiographie der Frankfurter Schule.* Genişletilmiş ve gözden geçirilmiş yeni basım. Hamburg 1990.

Roth, Jürgen, *Kultur? Betrieb! Essays und Polemiken zu Literatur und Geistesleben.* Münster 1999.

Sandner, Wolfgang (Haz.), *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion.* Mainz 1977

Sandner, Wolfgang, "Popularmusik als somatisches Stimulans. Adornos Kritik der 'leichten Musik'", Kolleritsch, Otto (Haz.), *Adorno und die Musik* içinde, Graz 1979.

Schädler, Stefan, "Drei ungleiche Versuche zur Ästhetik." Jungheinrich, Hans-Klaus (Haz.), *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno* içinde, Kassel 1987.

Scheible, Hartmut, *Theodor W. Adorno. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek 1999.

Schmidt, Alfred, "Adorno – Ein Philosoph des realen Humanismus." *Neue Rundschau* içinde, Yıl 80 (Frankfurt am Main 1969), Salı 4, s. 654 – 673.

Scholz, Roswitha, *Das Geschlecht des Kapitalismus. Feministische Theorien und die postmoderne Metamorphose des Patriarchats.* Bad Honnef 2000.

Schwanitz, Dietrich, *Bildung. Alles, was man wissen muss.* Münih 2002.

Schweppenhäuser, Gerhard; Löbig, Michael (Haz.), *Hamburger Adorno-Symposium*. Lüneburg 1984.

Schweppenhäuser, Gerhard, *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*. Hamburg ve Berlin 1993.

Schweppenhäuser, Gerhard, *Theodor W. Adorno zur Einführung*. Hamburg 2000 (2. iyileştirilmiş basım).

Schweppenhäuser, Gerhard, "Am Ende der bürgerlichen Geschichtsphilosophie." Erhart, Walter; Jaumann, Herbert (Haz.) *Jahrhundertbücher. Große Theorien von Freud bis Luhmann* içinde. Münih 200, s. 184 -205.

Shusterman, Richard, *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Amerikancadan çeviren Reiter, Barbara. Frankfurt am Main 1994.

Steinert, Heinz, *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Viyana 1989.

Steinert, Heinz, *Die Entdeckung der Kulturindustrie. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Viyana 1992.

Steinert, Heniz. *Kulturindustrie (Einstiege* dizisi). Münster 1998.

Thyen, Anke, *Negative Dialektik und Erfahrung. Tur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*. Frankfurt am Main 1989.

Tiedemann, Rolf, "Gretel Adorno zum Abschied" *Frankfurter Adorno Blätter III* içinde, haz. Theodor- W.- Adorno-Archiv, 1994, s. 148 – 151.

Tiedemann, Rolf, "'Nicht die Erste Philosophie sondern eine Letzte' Anmerkungen zum Denken Adornos" Tiedeman, Rolf (Haz.), Theodor W. Adorno, "Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse" *Ein philosophisches Lesebuch içinde*. Frankfurt am Main 1996, s. 7 -27.

Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main 1985.

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990.

Wiggershaus, Rolf. *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. Münih 1986.

Wiggershaus, Rolf, *Adorno*. Münih 1987.

Wiggershaus, Rolf, *Wittgenstein und Adorno*. Essen 2001.

ROGER BEHRENS

ADORNO
SÖZLÜĞÜ

Adorno'nun eseri için
bir başvuru kitabı,
bir "çapraz düşünme" daveti.

"Üç yüz temel sözcük çağında, yargıda bulunmak için çaba gösterme yeteneği kayboluyor ve böylelikle doğru ile yanlış arasındaki fark da ortadan kalkıyor." (*Aydınlanmanın Diyalektiği*). Bu kitapta Adorno'nun düşüncesine giriş yapılan ve rehberlik edilen çok daha az sayıdaki "temel sözcük" bulunuyor: amaç çaba göstermekten kaçınmak değil, tam tersine çaba göstermeyi kışkırtmaktır.



versus

18 TL.

ISBN 9786055691349