

Metin BECERMEN¹

Nietzsche ve Adorno'da Sanat ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme

Özet

Bu yazıda, ilkin, Nietzsche'nin sanat ve hakikat ilişkisine değinilirken, özellikle onun müzik ve hakikat ilişkisi üzerine düşünceleri dile getirilmektedir. Bu bağlamda, Nietzsche'nin görüşlerini ortaya koyabilmek için başvurduğu Wagner ve Schopenhauer'in sanata ve müziğe dair düşünceleri ile onların Nietzsche üzerindeki etkilerine de değinilmektedir. İkinci olarak, Adorno'nun sanat ve hakikat üzerine düşünceleri üzerinde durulmakta ve onun müzik konusundaki görüşleri dile getirilmektedir. Sonuç olarak, Nietzsche ve Adorno'nun sanat ve hakikat görüşleri arasındaki ayrılıklar ve benzerlikler ortaya konmakta ve onların sanata verdikleri önem ile müziğe tanıdıkları ayrıcalık üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Estetik, Hakikat, İçgüdü, Mimesis, Müzik, Sanat, Tikel, Tümel, Ütopya, Yaşam.

A Study on Relation Truth and Art in Nietzsche and Adorno

Abstract

In this paper, firstly, while it is dealt with the relation of Nietzsche's idea of art and idea of truth, particularly, it is mentioned the relation between his ideas about music and truth. In this context, for exposing Nietzsche's views, it is examined Wagner's and Shopenhauer's opinions about art and music which are Nietzsche applied them and their effects on Nietzsche's opinions. Secondly, it is emphasized that Adorno's opinions on art and truth and it is expressed his ideas on music. Finally, it is put forth the differences and the resemblances between Nietzsche's and Adorno's ideas of art and truth. And also it is emphasized the importance which they gave to the art and privilege to the music.

Key Words

Aesthetics, Art, Instinct, Life, Mimesis, Music, Particular, Truth, Universal, Utopia.

¹ Dr. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü

Sanat söz konusu olduğunda, adını anmadan geçemeyeceğimiz iki isim Nietzsche ve Adorno'dur. Her iki filozof da sanatı hakikatle ilişkisi bağlamında ele almaktadırlar. Bunun için sanat, hakikat üretiminde ya da hakikatin ortaya çıkışında başlıca uğrak noktası olmaktadır. Kişinin kendisini kaybettiği, kendinden geçtiği ve kendini "dünyasal" bağlardan koparabildiği bir sanatsal etkinlik alanı olan müzik ise, bu bağlamda, -özellikle Nietzsche'de- hakikatin ele geçirildiği, hakikatin varlığa geldiği bir yer olarak görünür. Gerek sanat ile hakikat ilişkisi gerekse bir sanat alanı olan müzik ile hakikat ilişkisi üzerine bir çalışma Nietzsche ve Adorno olmadan düşünülemez. Bu nedenle, burada, bu iki filozof bağlamında sanat ve hakikat ilişkisi üzerinde durulmaktadır.

Nietzsche'de Sanat ve Hakikat İlişkisi

Goethe'nin "... etkinliğimi artırmadan ya da dolaysızca hareketlendirmeden bana sadece bir şeyler öğreten her şeyden nefret ederim" (Nietzsche 2006: 7) sözüne atıfla yaşamdan kopuk bir bilginin insanı verimsiz ve içgüdülerinden yoksun kılacağını belirten Nietzsche, dizgine vurulmamış bir bilgi isteğinin insanı/kişiyi bilgiden nefret ettirip barbar kılacağını söyler. Yunanlılar hayatı düşündükleri -ve içgüdülerine uydukları- için doymak bilmeyen bilgi isteklerine gem vurmuşlardır. Çünkü onlar, öğrenmiş olduklarını aynı zamanda yaşamak istemişlerdir. (Nietzsche 1992: 20) Dolayısıyla Nietzsche için bilgi yaşamla bağ kurabildiği, yaşama ait olabildiği ve içgüdüye, yani insanın doğal yapısına aykırı düşmediği ölçüde değerlidir ve yaşamla uyum içindedir. Aksi durumda bilgi, yaşamı güdükleştirir ve insanı yaşamdan uzaklaştırır. Sanatta da durum böyledir; kuru, saf bilgisel bir bakış, bizi yaşamdan, doğadan koparır, varolanın, Varlık'ın üzerini örter.

Nietzsche'ye göre, sanatın, herhangi bir estetik edimin varolması için, bir ön kabul olarak coşku gereklidir. Önce coşku tarafından yapı uyarılmalıdır, bundan önce sanat varolmaz. Coşkunun temel özelliği gücün artması ve nesnelere de olan doluluk duygusudur. Nesnelere bizden bu duyguyu almaya zorlanır; Nietzsche buna "idealize etmek" der. İdealize etme durumunda asıl belirleyici olan ana özelliklerdir; bu şekilde diğer özellikler yitip gider. "Bu durumda kişi her şeyi kendi bolluğuyla zenginleştirir: ne görüyorsa, onu kabarmış, sıkı, kuvvet yüklü görür. Bu durumdaki insan, şeyleri, kendi gücünü yansıtıncaya kadar dönüştürür -kendi mükemmelliğinin yansımaları oluncaya kadar. Bu mükemmele dönüştürmek zorunda olmak -sanattır- kişinin kendisi dışındaki her şey yine de kendinden haz duymasını sağlar; sanatta insan kendinden mükemmellik olarak haz duyar." (Nietzsche 2005a: 68)

Öte yandan, her sanat, her felsefe, gelişen ya da batan yaşam için bir ilaç, bir çare olarak görülebilir; ama, bunlar, hep acıları ve acı çeken insanları şart koşar. Buna göre, "iki tür acı çeken insan vardır: Coşku dolu bir sanatı arzulayan ve aynı ölçüde de yaşamı trajik gören biri, yaşamın doluluğundan ötürü acı çeker; diğeri ise, yaşamın yoksullaştırılmasından; ama huzuru, sessizliği, sakin bir denizi hem de sanatın ve felsefenin büyüsünü, kramplarını, uyuşturucu gücünü de arzular." (Nietzsche 1994: 25-6) Böyle yoksullaştırılmış kişiler için yaşamın kendisinden öğ alma büyüünün en fazla zevk veren biçimidir. Nietzsche'ye göre, bu sonuncunun her iki gereksinimine Wagner

ve Schopenhauer çok uygun düşmektedir. Her ikisi de yaşamı yadsımakta ve sakatlamaktadır.

Wagner, Nietzsche için, kokuşmuş beğenisiyle kendinin gerekli olduğunu duyumsayan, bu beğenisiyle daha gelişmiş beğeniler üzerinde hak iddia eden, bozulmuşluğunu bir yasa, bir gelişme, bir gerçekleşme olarak geçerli kılmayı bilen, özgür istemeden yoksun tipik bir çöküş çağı insanıdır. Nietzsche, hastalığın yaşamın uyarıcısı olabileceğini, ancak, bu uyarıcı için de yeterince sağlıklı olmak gerektiğini söyler. Wagner ise bitkinliği artırmakta ve zayıfları ve bitkinleri kendine çekmektedir. Bu, yaşlı ustanın çingiraklı yılan mutluluğudur. Çünkü, Wagner zavallı çocukların hep kendisine yöneldiğini görmektedir. Wagner, aynı zamanda, en güçlüleri bile boğalar gibi yere seren, bir hipnotizma ustasıdır. (Nietzsche 1994: 66-8)

Nietzsche, Wagner'in hiçbir zaman bütünü göz önünde bulundurmadığını, sadece parçalar üzerinde durduğunu, parça yapıtlar ortaya koyduğunu söyler. Wagner için parçalar daha önemlidir; müziği, daima, başka şeyleri dile getirmek için bir araç olarak görür. Wagner, her nihilist içgüdüyle harekete geçirmekte ve bunlara müziğin elbisesini giydirmektedir. Hıristiyanlığa özgü olan her şeyi, çöküş çağının her dinsel anlatım biçimini de harekete geçirmekten geri kalmamaktadır. "Yoksullaştırılan yaşamın toprağında yetiştirilen her şey, deneyimin sınırları dışında olanın ve öte yanın tüm kalpazanlığı, Wagner'in sanatında en yüce sözcüsünü bulmuştur." (Nietzsche 1994: 96)

Öte yandan, Wagner, Nietzsche'ye göre, Hegel'den oldukça etkilenmiştir; çünkü Hegel çağın beğenisini oluşturmaktadır. Dolayısıyla Wagner'in etrafında gençleri toplayan, kendine yönelten ve çeken şey müzik değil bir fikirdir; Wagner'in bulutlar oluşturmadaki dehası, kavrayışı, havalarda gezinip dolaşması, zamanında Hegel'in gençleri baştan çıkardığı ve kendisine çektiği şeylerle tamamen benzerdi. "Wagner'in çokluğu, doluluğu ve başına buyrukluğu içerisinde gençler, Hegel'de olduğu gibi, haklı kılınmış –'kurtarılmıştı!'" (Nietzsche 1994: 87) Bu şekilde kavramların bozulması çok tehlikeli bir durum arz etmektedir. Çünkü gençler bu durumda aptallaşmakta ve birer idealist olmaktadır.

Bununla birlikte, Wagner, sadece müziğin anlamına dair görüşlerini değiştirmiş olsaydı, bu durumda, Nietzsche onu kınamak için bir bahanesi olamayacağını belirtir. Öyleyse Nietzsche en fazla şunu söyleyebileceğini ifade eder: Wagner, eserleri dışında bir de sanat üzerine yanlış teoriler üretmiştir. Ancak Wagner'in, yarattığının son döneminde gerçeklikten kaçışı yüceltmek üzere Schopenhauer'ın öte dünya inancını sanat eserlerinde de belirtmesi ve müziğini bu amaç için kullanması, Nietzsche'nin müzik zevkine aykırı düşmüştür. Nietzsche'ye göre, sanatçılar bir yere/kişiye dayanmadan kendi ayakları üzerinde duramazlar. Tıpkı Wagner'in, Schopenhauer'e bağlı olduğu gibi, sanatçılar, daima bir ahlakın, bir felsefenin veya bir dinin özel uşakları olmuşlardır. (Nietzsche 2001: 100) Oysa, sanat yaşamın en büyük mümkün kılıcısıdır, yaşama götüren en büyük ayartıcı, baştan çıkarıcıdır; yaşamın büyük uyarıcısıdır. Sanat yaşamın olumsuzlanmasına karşı, Hıristiyanlığa, budistik olana, nihilizme karşı, istemenin tam anlamıyla biricik üstün karşı gücüdür. (Nietzsche 1968: 452; 587) Bu karşı gücün en önemli "silah"ı da müziktir. Bu nedenle müzik bir yalan söyleme sanatı değil hakikatin kendini insana açtığı, doğanın, varolanın "Temel Bir" in

dolaysız olarak “kavrandığı” bir alandır. Bu nedenle, Nietzsche, müziğin bir yalan söyleme sanatı olmayacağını altını çizer.

Bu bağlamda, Schopenhauer’de müzik diğer sanatlardan bağımsız olarak ayrı bir yerde durur. O büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Müzik ideal olan şeyleri dikkate almadığından fenomenal dünyadan bütünüyle bağımsızdır. Müzik ideaların değil, istemenin kendisinin kopyasıdır. Müzik her zaman yaşamın, yaşamdaki olayların kendilerini değil özünü dile getirir. Bu nedenle olayların farklı olması müziği hiç etkilemez. Müzikte bir evrensellik söz konusudur. Bu yüzden müzik kendini olaya, duruma göre biçimlendirirse kendisinin olmayan bir dili konuşmaya çalışır. Müzik hiçbir zaman fenomenleri anlatmaz; yalnızca içteki doğayı, bütün fenomenlerin kendinde şeyini, istemenin kendisini dile getirir. Müzik, istemenin kendisini dolaysız olarak ifade ettiği yerdir. (Schopenhauer 2005: 194-203) Aşağıda görüleceği üzere, Nietzsche’nin müziği hakikatin dolaysız olarak ele geçirildiği alan olarak görmesi, Schopenhauer’in bu düşüncesiyle koşutluk arz etmektedir.

Nietzsche, Schopenhauer’ın, Kant’ın estetik görüşünden faydalandığını belirtir. Ancak Schopenhauer sorunu Kant’tan farklı bir şekilde ortaya koymuştur. Buna göre bilginin saygınlığını sağlayan şey, kişisel olmayan niteliğiyle genel olması idi. Ancak Kant sorunu sanatçı açısından görmek yerine gözlemci açısından, kişisel deneyimle, kendine ait yaşantılarla, arzularla hazlarla görseydi, durum farklı olurdu. Oysa Kant, “Çıkarısız bir haz sunan güzeldir” derken Stendhal’ın “Bir mutluluk vaad eden şey güzeldir” sözünden oldukça uzaktadır. Stendhal’ın bu sözünde güzelliğin istemeyi uyaran bir özelliğe sahip olduğu görülür. Nietzsche, Pygmalion örneğinden faydalanarak, sanatçının denetiminin daha da çıkara dayalı olduğunu belirtir. Schopenhauer güzeli cinsel duyguların şiddeti açısından ele almakta, güzeli istemeyi ise sakinleştirici etkisinden ele almaktadır. İstmeden kurtuluşun tasarımı sağlanabileceğini düşünür. Çıkarısız terimini Kant’tan alıp kullanan Schopenhauer de, aslında, Nietzsche’ye göre, güzeli çıkara, ilgiye dayanan bir noktadan, “hatta, en güçlü, en kişisel ilgilere dayanan bir noktadan” görmüştür. Bu nokta da “çektığı ıstıraptan kurtuluş yolu bulmuş bir muzdaribin” noktasıdır. (Nietzsche 2001: 103)

Öte yandan, filozofların teorilerinde bize söyledikleri, yaşama yönelmiş seyircinin sanattan beklediği şey değil, sadece kendilerince uygun olandır. Filozof için, yaşamdan yüz çeviriş oldukça elverişli görünmektedir. Filozof, girift fikir geçitlerinin gerçeklik tarafından sabote edilmesine izin vermez; yaşama yüz çevirince düşünce daha fazla gelişir. Bu felsefi temel içgüdünün adeta yaşam düşmanı bir yapıya dönüşmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Filozofların çoğunluğunda böyle bir yapının gelişmiş olduğunu görürüz. Filozof neredeyse, yaşama karşı duruşunu bir öğreti haline getirir ve bütün insanların bu öğretiyi kabul etmelerini talep eder. Nietzsche’ye göre, Schopenhauer de bunu yapmıştır. Schopenhauer, insanın, gerçeklik üzerine, gerçeklikten kaçıp kurtulduğu takdirde, en iyi şekilde düşünüp taşınabileceğini kabul eder. Bununla birlikte gerçekliğe ait bütün düşüncelerin ancak, bu gerçekliğe doğdukları takdirde bir değer içerdiklerini göz ardı eder. Bu şekilde filozof, bir filozof olarak, yalnız kendisi için elverişli olan temel içgüdü, tüm insanlığa mal etmek istediği takdirde bir yaşam düşmanı hainini alır. (Steiner 2004: 61) Filozof, insanda “içgüdüler”i görür ve bunların insanın değişmez gerçeklerinden olduğunu ve bu bakımdan genel olarak dünyanın anlaşılması için bir anahtar oluşturabileceklerini kabul eder; bütün bir teoloji son dört

bin yılın insanı hakkında, dünyadaki tüm olayların doğal yönlerinin başlangıçtan itibaren ona doğru olduğu ebedi bir insandan konuşur gibi konuşulması üzerine kurulmuştur. Oysa Nietzsche için her şey oluşun ürünüdür; tıpkı mutlak hakikatlerin olmayışı gibi ebedi gerçekler de yoktur. (Nietzsche 2003: 2) Nietzsche'ye göre hakikat, yorumla bağlantısı içinde ele alınmalıdır. Bu da onun perspektivizm düşüncesinin temelini oluşturur. Yaşama, varolanla bağ kurmada, yaşamı, varolanı anlamada en elverişli perspektifi ise sanat sağlar.

Nietzsche'nin sanat görüşüne baktığımızda ise, o, estetik konusunda mantığa özgü bir görüşe değil de, doğrudan doğruya, gözlemin kesinliğine dayanmamızın bize kazanç sağlayacağını belirtir. Çünkü sanatın gelişimi biri Apollonca diğeri Dionysosça olan iki yönlülük içerir ve bu adlar Greklerden bize miras kalmıştır. Bizim bilgimiz onların Apollon ve Dionysos gibi iki sanat tanrısına bağlanır. Dış biçime dayanan Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosça, dış biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık vardır. (Nietzsche 2005b: 25) Dionysosçu olanla Apolloncu olan arasındaki bu ikilik, "Temel Bir" in, var olanın, yani dünyanın yapısında vardır. "Temel Bir" daha çok Dionysosçu türdendir, ancak kendini görünüşle, Apolloncu olanla gerçekleştirir. Dionysosçu olanla "Temel Bir" arasındaki bağ doğrudandır -Apolloncu olanla dolaylı. Apolloncu olan "Temel Bir" le bağını Dionysosçu olanla kurar. Bu nedenle bu iki öge arasında karşılıklı bir bağın bulunması ve bunların birbirlerine dayanmaları gerekir. (Kuçuradi 1997: 31) Dolayısıyla, yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çoğunlukla karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna birbirleriyle açıkça çatışırlar ve bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşırlar. Grekler akli aşan yaratıcı eylemi dolayısıyla, bunları kendi aralarında birliğe ulaştırmıştır. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysosçu-Apolloncu olan sanat yapıtlarını ortaya çıkarmıştır.

Dionysosça olandan yana bir tutum belirleyen Nietzsche, burada, sadece kişinin kişiyle yeniden bağlantı kurmadığını, birbirine dış bileyenlerin, yabancılaşanların doğanın coşkuluğu içinde sevince kapılarak, birbiriyle kaynaştığını, değişmez sanılan bütün düşmanca sınırlamaların ortadan kalktığını, insanlar arasında herhangi bir sorun kalmadığını ve isteklerin aydınlığa kavuştuğunu belirtir. İnsan burada kendini Tanrı sanır, düste dolaştığını gördüğü tanrılar gibi kendinden geçer; kişi artık bir sanatçı değil bir sanat yapıtı, bütün doğanın bir sanat gücü olmuştur. (Nietzsche 2005b: 29) Burada söz konusu olan sanatsal etkinlik müziktir. Müzik, aynı zamanda, insanın, akli araya sokmadan, varolanla, "Temel Bir" le bağ kurduğu bir alandır. Bu durumda insan, doğal yapısına, içgüdülerine aykırı davranmaz; yani akli araya sokmaz. Nietzsche'ye göre, içgüdü akılcı bir biçim aldığı güçsüzleşir. Dolayısıyla içgüdü'nün aklın egemenliğine sokulmaması gerekir. İnsan içgüdülerine göre yaşamalıdır. İnsanın içgüdülerini en iyi şekilde hayata geçirdiği yer de sanat ve "özel" bir sanat alanı olan müziktir.

Adorno'da Sanat ve Hakikat İlişkisi

Adorno, geleneksel sanatta toplumsallığın fazla olanaklı olmadığını bunun için de bütün hakikatin yitirilmediğini belirtir. Tarihsel bir taşlaşmış hal alan bu görüntü içinde, başkalarının yaşayan bilinçler olarak olumsuzlanmasın daha fazlası elde edilemez. Ama bu görünüş olmadan da sanatın değeri düşer. (Adorno 1970:383)

Gelecekteki sanatın onurunun istendiği üzere yeniden olumlamayı istediğini ifade eden Adorno, olumsuzlamanın devam etmesinin kuşkulu olacağını belirtir; bu anlamda kuşku, daima keder verir. (Adorno 1970: 387)

Adorno'ya göre, olanaklılığının sarsıntısı üzerine yükselen sanatın bunalımı, her iki kutba aynı şekilde etki eder (*affiziert*). Bu ise, onun anlamı ve tarihsel içeriğiyle ifade edilen mimetik momenttir. Her ikisi birbirlerine bağlanır; anlam olmaksızın, tinselliğin ortamı olmaksızın ifade olmaz; mimetik moment olmaksızın da anlam olmaz. (Adorno 1970: 413) Bu bağlamda, sanat eserinin tını nesneleşen mimetik tavrıdır.

Adorno, sanata yeniden toplumsal bir rol vermekle, sanatın önündeki kuşkuları - bizzat sanatta ifadesini bulan kuşkulardır bunlar- yatıştırmaya çalışmanın hiçbir anlamı olmadığını belirtir. Ona göre, bu tür çabalar boşunadır; ve bugün, özerk sanat, körleşme belirtileri göstermektedir. Her zaman varolan sanatın ayırt edici bir niteliği olan özgürlüğe kavuşma çağındaki körlük, Hegel'in kavramış olduğu gibi, sanat artık sanat olmasa da ve olmadığı için, ağır basan bir özellik haline gelmiştir. Bugün ise sanatsal titizlik kendisini, farklı ve çok daha güçlü türden bir naiflik ile kaynaştırmaktadır, bu ise, sanatın amacı ve süregelen varoluş koşulları hakkındaki belirsizliktir. (Adorno 1996: 40) Adorno, sanatın dışsal amaçlardan tam bağımsızlığını kazandığında kendi temelini kaybetmemiş olup olmadığı şeklindeki soruların estetiğin tarihsel öz doğasına ait olmadıklarını söyler.

Özerklik ilkesi kendi adına kendini kuşatan bir bütünsellik ortaya koyabilme iddiasında bulunmakla, ister istemez dış dünyanın da bu tür bir bütünselliği olduğu şeklinde yanlış bir izlenimi yaratır. Sanat, kendi içsel yasasına bağlı olarak gerçeklikteki reddetmeyle üstünlüğünü onaylar (*sanktioniert sie deren Vormacht*). (Adorno 1970: 10) Adorno hakiki sanatın, kendi özüne meydan okuduğu ve bu bağlamda da sanatçıda ikamet eden belirsizlik duygusunu yükselttiği düşüncesindedir. Sanat, değiştiği için, onun gerçeklikten farklılığı da değişir. Sanat, değişen bir etkinlik alanına sahip olduğundan, neyin onun içine girdiğini ve neyin onun dışında kaldığını kesin olarak tanımlamaya çalışmamıza gerek yoktur. (Adorno 1996: 41; 1970: 12)

Öte yandan, Adorno, *Estetik Teori*'de, büyüü bozulmuş tikelin bakış açısından tümelin tikelden ayrılması konusunu işler. Adorno'nun burada üzerinde durduğu şey sanat eserleridir; çünkü sanat yapıtları, ilk bakışta, dikkati çeken, bir başka deyişle anlam (*Sinn*) ve töz (*Gehalt*) aktaran tikellerdir; sanat eserlerinin, tek bir kavram ya da kurama sığdırılmaları mümkün değildir. (Bernstein 2003: 203) Adorno'da tümel ile tikel arasındaki bağ sanat eserinde kurularak aralarındaki karşıtlık aşılmaya çalışılır. Adorno'ya göre tikel ile tümel arasındaki bu ayrılık tarihsel ve olumsaldır. Çünkü, mevcut toplumun sahip olduğu tümellik, toplumdaki bireysel, sınıfsal ve ulusal çatışmalar aracılığıyla varlığını sürdürdüğü gerçeğini gizlemektedir. Barış içinde bir görünüm arz eden bütün, çatışmalardan meydana gelen bir bütündür ve bu nedenle kendi tümelliğini sağlamak için bireyleri kullanır ve onları feda eder. Bu açıdan bakıldığında, bütün çelişkili ya da yanlış olabilir. Ancak, içkinlik bağlamını oluşturan da bu yanlışlıktır. (Bernstein 2003: 212-3)

Adorno, estetik görünüşün mantıksal, epistemik ve nedensel kipliklerle ilgili gelişkin anlama çabalarımıza ters düştüğünü belirtir. Adorno'ya göre, geçici yaşam dışında bir köken olmadığından, metafiziğin maddeci yeniden yorumunda bir zamanlar tümel ve zaman dışı olana uygun görülen saygınlık şimdi olumsal olana, yoksun tikele

aktarıyorsa, bu şaşırtıcı olarak karşılanmamalıdır. (Bernstein 2003: 219) Öte yandan, sanat yapıtları, tikellerin tümel benzerliğinin ortadan kaldırıldığı bir dünya fikriyle örülmüş bir mutluluk vaadi sergilerken, ruhun ölümsüzlüğü fikri de, bu yolla, duyumsal olan ile ruhsal olanın ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği farklı bir bedene bürünme düzeni umudu haline gelir. (Bernstein 2003: 222) Bununla birlikte, sanat yapıtları gerçekten daha fazlasını vaat etmesi onların tikel yerine tümel olması anlamına gelir. Bu da, aşkınlık iddialarının eleştirel ya da düşünsel değil, aşkın olması demektir.

Öte yandan Adorno, sanatı topluma karşı toplumsal protesto olarak görmektedir. Sanatçı kendi tikelliğini ortaya koyarken bu protestosunu da açığa vurur. Buradaki tikellik de tümel olanla birlikte olan bir tikelliktir. Bu bağlamda, sanat ve protesto, kendilerine sürekli karşı olacak ya da kendilerini sürekli olumsuzlayan kendi işleyiş mantıklarını birbirlerine yükleyeceklerdir. Yani sanatın ve protestonun yan yana gelebilmesi yalnızca sanatın sanatla ve protestonun da protesto ile çarpıştığı yerde mümkündür. (Zeyinoğlu 2003: 254) Öte yandan, Adorno'ya göre, felsefe ile sanat müttefiklerdir. Sanat, şimdiye kadar, kavramların ortasında, onlardan kovulan *mimesis*'i kurtarmak istemiştir. Bu şekilde, o, kavramı kullanır ve sonra onu aşmak ister. (Adorno 1971: 354) Bununla birlikte, Adorno sanatı doğanın doğrudan bir *mimesis*'i olarak da saymış görünmez. Sanatın benzeri olduğu doğal güzellik, insani çabayla biçim verilen bir güzelliktir. Güzellik formun bir türevi olduğu için de, sanat, aynı zamanda, organize edilmiş bir kurgu-yapıtı olur. Sanat, toplumsal dünyanın rasyonalizasyonu ile bağlantılı bir biçimde, özneliğin nesnelleştirilmesidir. (Jay 2001: 219)

Varolanların ve varolmayanların konstellasyonu sanatın ütöpik figürüdür Adorno için. Sanat, mutlak negatiflik üzerinde ısrar ettiğinde, bu, derin mutlak negatiflik olmayan başka bir negatifliktir. (Adorno 1970: 347) Ütopyanın olanaklı olan olduğunu belirten Adorno'ya göre, ütopya, dünyanın erekselliğinin ötesindedir. Bu ise, onun özgür bir ruha sahip olması demektir. Ancak ütopya, kendine ait olanı mevcut olandan, yani varolan dünyadan almak zorunda olduğundan güçsüzdür. Bu bağlamda, ütopya, özdeşlik ile ayrımın birlikteliği olarak çelişik görünür.

Adorno, Almanya örneğinde öznenin siyasal bir özne olmaktan çıkarak sadece bir iktidara gelme ve pay koparma peşinde koşmaya başladığını ifade eder. Oysa ona göre, öznenin, yalnızca toplumsal gücün öznesi olduğu tasarımı yalan ve gerçekdışıdır. (Adorno 2006: 81) Bu anlamda, özne, bir iktidar olmaktan çok, iktidarı kırabilmenin, kendi tekilliğini ortaya koyabilmenin, özgürlüğün olanağıdır. Bu da ancak sanatsal alanda ve sanatla mümkündür.

Adorno kendince, başkalarının iktidarının da kendi iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermemek gibi imkansız olan bir görev belirler. (Adorno 2003b: 63; 2005: 59) Bu bağlamda Adorno'ya göre, hakikat olanağıyla buluşmak için düşüncenin kendi eksikliklerini bilmesi zorunludur. Felsefi betimleme, içerisindeki hakikat içeriğini dönüştürüp alıkoymak için, felsefi geleneği eleştiren devasa bir iş üstlenir. Bu da düşüncenin mutluluğa erişmesi, yanlış olan her şeyin olumsuzlanmasıdır.

Olumsuzlamayı bireyler düzeyinde düşündüğümüzde her bir birey tekildir ve bir başkasıyla özdeş olamaz. Tikelliğin, bir bütünü temsil eden insan olarak görünmesi her bireyin bir başkasıyla aynı olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla her tek olan, her birey kendine ait özelliklere sahiptir. Aynılaştırma çabası, ya da daha doğru bir deyişle özdeşleştirme çabası –ki aynı ile özdeş kavramları ayrı şeylere tekabül ederler- türün,

tümelin, toplumun birey üzerinde, tikel olan üzerinde bir hakimiyetiyle sonuçlanır. (Zeytinoğlu 2003: 247)

Öte yandan, sanatın olumsuzlama olması onun toplumsallığının kökenini oluşturur. Sanat, içinde var olduğu toplumun toplumsal antitezi olarak görünür. Sanatın toplumsallığı, üretildiği sürecin erdeminden ya da içeriğinin toplumsal kökenlerinden kaynaklanmaz. Sanat içinde bulunduğu topluma muhalif bir konumda olduğu için toplumsaldır. (Dellaloğlu 2003: 29) Sanatın bu konumu kazanabilmesi ancak özerk olmasıyla mümkün olur. Adorno'ya göre, sanat, bu nedenle, topluma karşı toplumsal bir antitezidir. (Adorno 1970: 19) Sanat, toplumu kendi içinde ve kendi tarzında barındırdığı için bu böyledir.

Adorno kendi düşüncesinin delilik olarak algılanmasına karşı deliliğin, insanların sarsıldığı biçimiyle hakikat olduğunu, çünkü hakikat dışılığın ortasında insanların hakikatin kendini göstermesine izin vermeyeceklerini söyler. Adorno devamlı şöyle der: "Sanat en yüksek doruklarında bile görünüştür; ama sanatın görünüşü, onun karşı konulmaz parçası, sanata görünüş olmayan tarafından verilir. Sanatın, özellikle nihilist diye yerilen sanatın, kesin yargılardan kaçınarak söylediği, her şeyin yalnızca hiçbir şey olmadığıdır. Öyle olsa, olan, soluk, renksiz, ilgisiz olurdu. İnsanlar ve şeyler üzerine düşen hiçbir ışık yoktur ki, aşkınlığı yansıtmaz. Değişimin benzer dünyasına dirençten silinemeyecek olan yön, dünyanın renklerinin solmasını istemeyen gözün direncidir. Görünüş, görünüş olmayanın vaadidir." (Adorno 1975a: 396-7; Bernstein 2003: 231)

Sanatsal olarak en büyük şiirlerde ve resimlerde estetik sınırları aşan, biçimin özerkliği içinde erimeyen bir konu ögesi bulunduğunu belirten Adorno, bir estetik teorisinin ne kadar derin ve önemliyse, on dokuzuncu yüzyılın büyük romanları türünden sanat yapıtlarının da o teori içinde anlamlandırılmasının o kadar zorlaşmakta olduğunu söyler. (Adorno 2005: 230) Adorno Hegel'in, Kant'a karşı polemiginde bunu kendisi için bir avantaja çevirmiş olduğunu iddia eder. Bu bağlamda, Adorno sanatın kesin ve saf kavramının belki sadece müzik için geçerli olacağını ifade eder. Bu bağlamda Alford Adorno ve Frankfurt Okulu'na göre sanatın, hem bilimin hem de felsefenin içine düştüğü Aydınlanma'nın diyalektiğinden kaçınan bir bilme yolu olduğunu söyler. Bu noktada, sanatın Adorno'da kavramsal olmadığına vurgu yapan Alford, görsel sanatın ikonik olduğunu ve bu yüzden özdeşlik düşüncesinin bir kipi olmadığını belirtir. Adorno için sanat, tikel evrensel göre sınıflandırmak yerine, tikeldeki evrenseli temsil eder. (Alford 2004: 141) Adorno'nun dedikleri ile Alford'un söyledikleri arasında bir çelişki varmış gibi görünebilir. Ancak, Adorno da Alford'un yaptığı değerlendirmedeki gibi, sanatın kavrama gelmezliğini dile getirir. Onun söylemek istediği saf bir sanat kavramından söz edilebilecek yerin müzikte geçerli olacaktır. Yani ancak müzik alanında sanat kendini bütün çıplaklığı ve özerkliği içinde gösterir. Orada hakiki bir özgürleşmeden söz edilebilir. Bu da Nietzsche'nin değerlendirmeleriyle örtüşür.

Adorno'ya göre, sanat türlerinin içerik bakımından asıl ayrımı, en açık biçimde müzikte görülmektedir. Müzik gerek öteki sanat türleriyle kurduğu içeriksel ve biçimsel bağıntılar bakımından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Müzik, diğer sanat türlerinden farklı olarak onlarla, onlar üzerinde egemenlik kuracak bir şekilde bir ilişki kurmaz. Bu da ona özel bir konum sağlar. İşte bundan dolayı, Adorno ona özel bir yer verir. Bu özel

yerinden ötürü de müzik, egemen olmaz ve öteki sanatlar kendi özerkliklerini yitirmezler. (Soykan 1991: 69)

Adorno, bu bağlamda caz müziğini eleştirir. Çünkü caz, müziği müzik olmaktan uzaklaştırır ve insanın yabancılaşmasını artırır. Caz, daha çok müziksel kaliteyi bayağılaştırır ve kültür endüstrisine hizmet eder. Adorno'ya göre, sanat, kendisi her uyarılmanın bir parçası olarak ortaya çıkar, ki bu, onun kendi ilkesiyle çelişir. Ancak sanat, Jazz'ın hareket ettiği kimi tuhaf eğilimler üzerine ışık düşürebilme gücüne sahiptir. Bu noktada Adorno, müziğin varlıkları, maddi durumu iyi olanları inceltmeyeceğini belirtir. (Adorno 1977: 136) Aksine müzik seçkin dinleyicilere, müzikteki tinselliği hissedecek ruhlara ihtiyaç duyar. Bu ise, sanatçı hissiyatına sahip kişilerde olabilir ancak.

Bununla birlikte, Adorno, Caz'ın özgürlüğü savunduğu iddialarını bütünüyle reddeder. Ona göre, Caz'ın temel işlevi, yabancılaşma içindeki insan ile onun olumsuz kültürü arasındaki mesafeyi azaltmaktır; ancak bunu *völkisch* ideolojinin baskı altına alıcı anlayış ve yöntemi içinde yapmaktadır. Öte yandan, asılsız bir biçimde, Doğa'ya dönülüyormuş duygusu veren caz, aslında bütünüyle toplumsal bir üründür. Yani caz kültür endüstrisinin bir ürünüdür. Jay'e göre, Adorno'nun burada incelediği Caz, çoğunlukla, Tin Pan Alley'in düşük nitelikli caz müziği idi; onun kadar popüler olmayan ve zenci kültüründen kaynaklanan caz değildi. Jay için, Adorno'nun yanılışı, bu iki caz arasındaki farklılığı görme olanağı bulamayışından ileri gelmekteydi. (Jay 1989: 269-70)

Adorno'ya göre, bugün müzik geleneksel zaman düzenine karşı isyan eder; bu bir yana müzik zamanın davranışı çeşitli çözümlere yer bırakır. Böylece, müziğin varyantsız zamanı yerinden etme yeteneğinin olup olmadığı kuşku kalır. (Adorno 1970: 42) Adorno, bugün müzik felsefesinin ancak yeni müzik felsefesi olarak olanaklı olabileceğini belirtir. Ona göre, müzikle dünya baştan sona yaratılabilir. Soykan, dünyayı anlamsızlaştıran her şeyin, müziğin anlamsızlık çağında sergilenen şey olduğunu belirtir. Bu şekilde dünyadaki tekdüzelik ve mekaniklik müzikte karşılığını bulmaktadır. Bunun böyle olmasında müziğin hiçbir suçu yoktur. Müzik, dünyadan ezici bir baskı gelmezse, dünyayı ve kendini, kendi suçu olmayan bu durumdan kurtarır. İşte bu Adorno'nun "yeni müzik" olarak adlandırdığı şeydir. (Soykan 1991: 13-4) Soykan, yeni müziğin dünyanın tüm karanlığına ve suçuna kollarını açarak başkalarının günahlarıyla yüzleştirdiğini belirtir. Öte yandan, yeni müzik, mutluluğa kendi mutsuzluğunu bilerek ulaşır. Onun tüm güzelliği, güzellik görüntüsünden kendini yoksun bırakmasıdır. O, işitilmez, yankısız bir yapıya sahiptir. "Yeni müzik, mekanik müziğin her an işlediği bu son deneyim üstüne yükselir. Yeni müzik, hakiki S.O.S. şifesidir." (Adorno 1975b: 126; Soykan 1991: 14)

Bu bağlamda, müzik ile yabancılaşma arasındaki bağa değinen Oskay'a göre, Adorno'da, müziğin, diğer sanatlarda olduğu gibi, yabancılaşma sorununu fark etmesi, bu sorunun çözümünü kendisi için bir sorun edinmiş olduğunu göstermeyebilir. Yabancılaşma sorunu, toplumsal olarak oluşmuş bir sorun olduğu için, müziğin içinde değil, toplumsal bütünü içinde ele alınmalıdır. Çünkü yabancılaşma bu bütünlüğün değiştirilmesi ile çözümlenebilir; bu iş de, müziği aşar. Bu nedenle, müziğin, kendi yabancılaşma durumunu sona erdirmek ve onu aşabilmek için toplumsal sürecin değiştirilmesine müzik olarak müdahale etmesi gerekmektedir. (Oskay 1982: 72-5) Öte

yandan, Adorno'ya göre, yabancılaşma, sadece müzik aracılığı ile aşılabilecek bir toplumsal durum değildir. (Oskay 1982: 93)

Bununla birlikte, Adorno'da müziğin olanağının ne olduğu sorusu ile dünyanın olanağının ne olduğu sorusu birbirlerine karşılık gelir. Ancak, her iki soruda yanıtız kalır. Çünkü böylesi olanak, bir "bilinç" in karşısında durmak zorunda olacaktı. Soykan, müzikte nesneleşen toplumun artık müziğin hakikati olduğunu, toplumsal hakikat olmadığını belirtir. Ancak müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. (Soykan 1991: 76) Burada dile getirilen hakikat ile müzik arasındaki ilişki bağlamında, Nietzsche'de de müzik hakikatin ele geçirildiği yegane alan olarak görülür.

Öte yandan Adorno, müzik ile dil arasında bir ilişki kurar. Ancak müziğin aracılık biçimiyle yönelimsel dilin aracılık biçimi, bir karşılıklı bağımlı anlamlar sistemi olarak değil, her tekil olayda çığnediği anlamların bedelini kendi başına ödemeye yazgılı, bir bağlantılar sistemine ölümcül bir dönüşüm olarak farklı yasalara göre ortaya çıkmaktadır. Müzikle yönelimler kırılıp parçalanmakta, kendi kuvvetlerinin etkisiyle dört bir yana dağılmakta ve Ad'ın düzenlenişinde yeniden bir araya gelmektedir. (Adorno 2003a: 323) Adorno'ya göre, teolojik bir boyuta sahip ve idesi, şekil verilmiş tanrısal Ad olan müziğin dili, söylemesi gerekeni, eşzamanlı olarak açığa vurur ve gizler. O, mittin arındırılmış, etkili büyüden kurtulmuş dua ve anlamları iletmeye değil, Ad'ı adlandırmaya yönelik -her zamanki gibi başarısızlığa yazgılı- insani çabadır. (Adorno 2003a: 321)

Bu bağlamda, Lohman'a göre, hakikat ya da hakikate yaklaşım olarak değil, hakikatin bir özeti olarak sanat, daha yüksek düzeyde bir hakikat sağlamaktadır. (Lohman 1999: 92-3) Hakiki sanat eseri oluşturulmuş uydurmanın acizliğidir; şimdi paradoksal bir biçimde onun ifadesi Görünüş (*Schein*) olarak kalır. (Hammer 2000: 94) Adorno'ya göre, estetik hakikat bu aşkın yanılısama boyutunu içerir; ki bu yanılısama boyutu içinde yanılısama kendini aşar.

Sonuç

Nietzsche, sanatın özünde yaşamı, varoluşu onayladığını ifade eder. (Nietzsche 1968:434; 563) Yaşamı onaylayan, yaşama evet diyen sanat insanı yaratıcı kılar; daha doğru bir deyişle, sanat, kişinin kendisini, kendi yaratıcılığını ortaya koyduğu ve kendini aştığı ve bu aşmanın süreklilik arzettiği bir alandır. Bu bağlamda, müzik, sanatlar içinde ayırt edici bir özelliğe ve öneme sahiptir. Nietzsche'ye göre müzik varolanla, dünyayla dolaysız bir bağ kurmanın biricik yoludur. Çünkü biz dünyayla, varolanla genellikle dolaylı olarak bir bağ kurarız. Araya akli ya da özneyi koyarız. Oysa öznenin kendisi de bir icat etme, hatta bir "uydurma"dır. Müzikte ise, varolanla, doğayla, dünyayla, "Temel Bir"le dolaysız bir bağ kurma söz konusudur. Çünkü müziksel coşkunluk anında insan günlük ilişkilerden, aklın araya girmesinden kurtulur; varolana, dünyaya, "Temel Bir"e katılır, dünyayla bir olur. Bu bağlamda "Temel Bir", dünya insana kendini dolaysız olarak verir; varolan, dünya bütün çıplaklığıyla karşımızda durur. Her şey açıklığa kavuşur; bu şekilde hakikat ele geçirilmiştir artık. Müzik, "Varlık'ın kendini insana açtığı" ve hakikatin dolaysızca ele geçirildiği biricik alandır.

Adorno'ya göre ise, hakikatle işleyen sanat dolaylıdır; bu bakımdan sanat içeriğinin hakikatidir. Bilgi onun hakikatle ilişkisi aracılığıyla meydana gelir; sanatın kendisi hakikati tanır, hakikat sanatta belirir. Fakat sanat ne bilgi olarak kopuktur ne de onun hakikati bir nesnenin yeni oyunu olarak kopuktur. (Adorno 1970:419) Bununla birlikte, bir sanat eserinin bütün momentleri ve birliği olan form yasası, onun kendi özgül niteliğine göre organize olmalıdır. Adorno'ya göre, sanat eseri birçok çeşitliliğin birliği değildir, aksine belirlenimleriyle aynı zamana rastlamayan birin ve çokun belirlenmiş birliğidir. (Adorno 1970: 455)

Adorno'nun temel itirazı tikel ile tümelin özdeşliği fikridir. Bu özdeşlik fikri mantıksal bağlamda, kavram ile gerçekliğin örtüştüğü sayıtlısına dayanır. Ancak, gerçekliğin tam olarak kavrama gelmemesi ve ona direnmesi, nesnenin özneye direnmesi demektir. Öte yandan kültür endüstrisinin hakim olduğu geç kapitalist toplumlarda tikel olan tümele, yani birey topluma ya da devlete feda edilmektedir. Kültür endüstrisi çağında bütün tikel olanlar, bireyler bir mal/meta olarak görülebilmekte ve bu bağlamda birbirleri ile değiştirilebilmektedir. Bu ise özerkliğin kaybolması ve özgürlüğün yitirilmesi demektir. Ancak, sanat bize hem özerk bir alan sağlar hem de özgürlüğün ufku olur. Sanat aynı zamanda yitirilmiş hakikati yeniden ele geçirebileceğimiz bir zemin sağlar bize.

Bu bağlamda, Adorno ve Nietzsche'nin sanat görüşlerini karşılaştıran Liastos'a göre, sanat, Adorno için, ıstırap üzerine ihtiyatı gerçekleştirme sayesinde temel ortam olur. (Liastos 2001: 138) Nietzsche için ise, (sanat) ebedi güzelliğin mitsel boyutuna hafifçe dokunma zorunlu niteliğine dayanan, onaylanan yaşam için en etkili ortamlardan biri olmuştur. Sanatçının seçimi, akla uygun hale getirilmiş meşrulaştırılma duvarları içine hapsedilmiş olmanın yerine, sanatın derin düşünmesinin talebini izlemektir. (Liastos 2001: 137)

Öte yandan her iki filozof için de müzik sanatlar ve sanatsal etkinlik içinde ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Hakikatle ilişkisinde müzik, hakikatin ele geçirildiği ve tikelliğin ortaya konduğu yegane alandır. Ayrıca insan/kişi -her ne kadar genel olarak sanatın bütün alanlarında mümkün olsa da- müzikle gerçek anlamda bir özgürleşmeyi elde edebilir.

KAYNAKLAR

- ADORNO Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Erste Auflage, Suhrkamp verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (1971) *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie und Drei Studien zu Hegel*, Erste Auflage, Suhrkamp verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (1975a), *Negative Dialektik*, Erste Auflage, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (1975b) *Philosophie der neuen Musik*, Erste Auflage, Suhrkamp verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (1977), *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Erste Auflage, Suhrkamp verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (1996) "Sanat, Toplum, Estetik", (Çev.: Taylan Altuğ), *Felsefe Tartışmaları 20. Kitap*, Panorama, İstanbul.
- ADORNO Theodor W (2003a) "Müzik ve Dil" (Çev.:Bülent O. Doğan), *Cogito* Sayı 36, ss. 320-4, YKY. İstanbul.

- ADORNO Theodor W. (2003b), *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (2005) *Minima Moralia*, (Çev.:Orhan Koçak-Ahmet Doğukan), Metis Yayınları, İstanbul (Dördüncü Basım).
- ADORNO Theodor W. (2006), *Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar*, (Çev.:Yılmaz Öner), Belge Yayınları, İstanbul. (2. Baskı)
- ALFORD, C. Fred (2004), "Totalitenin Karşıtı: Levinas ve Frankfurt Okulu" (Çev.: *İdeolojiler 1*, Doğu-Batı Yayınları Sayı 28, ss. 129-54.
- BERNSTEIN, J. M. (2003), "Görünüşi Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği", (Çev.: Kemal Atakay), *Cogito*, sayı 36, ss. 201-233, YKY.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2003), "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında", *Cogito*, sayı 36, ss. 13-36, YKY.
- HAMMER, Espen (2000), "The Touch of Art: Adorno and the Sublime", *Sats-Nordic Journal of Philosophy*, vol. 1, No. 2, ss. 91-105, Philosophia Press.
- JAY, Martin *Diyalektik İmgelem*, (Çev.: Ünsal Oskay), Ara Yayıncılık, İstanbul 1989.
- JAY, Martin (2001), *Adorno*, (Çev.: Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul.
- KUÇURADİ, İoanna (1997), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- LIATSOS, Yianna (2001) "An Artist's Choice, an Artist's Commitment: Reconciling Myth and Modern History in Nietzsche and Adorno", *Dialectical Anthropology*, Kluwer Academi Publishers, Printed in the Netherlands, No: 26, ss. 137-158.
- LOHMAN, Hans-Martin (1999) "Adorno'nun Estetik Teorisi", *Adorno Bir Giriş*, (Çev.: Mustafa Cemal), Belge Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich *Will to Power*, (Trans.: Walter Kaufmann&R. J. Hollingdale), Vintage Books, New York 1968 *Der Wille zur Macht*, Voltmedia GmbH, Paderbon (Tarihsiz).
- NIETZSCHE, Friedrich (1992), *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, (Çev.: Nusret Hızır), KabalıcıYayınevi, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1994), *Nietzsche Wagner'e Karşı&Wagner Olayı*, (Çev.: M. Osman Toklu), Gündoğan Yayınları, Ankara.
- NIETZSCHE, Friedrich (İstanbul 2001), *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, (Çev.: Ahmet İnam), Yorum Yayınevi.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003), *İnsanca, Pek İnsanca I*, (Çev.: Mustafa Tüzel), İthaki Yayınevi, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005a), *Putların Batışı*, (Çev.: Mustafa Tüzel), İthaki Yayınevi, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005b), *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev.: Mustafa Tüzel), İthaki Yayınevi, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006), *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, (Çev.: Mustafa Tüzel), İthaki Yayınevi, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (1982), *Müzik ve Yabancılaşma*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, (Çev.: Levent Özşar), Biblos Kitabevi, Bursa.
- SOYKAN, Ö. Naci (1991), *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- STEINER, Rudolf (2004), *Nietzsche Özgürlük Savaşçısı*, (Çev.:Sevinç Çekli), Omega Yayınları, İstanbul.
- ZEYTİNOĞLU, Emre (2003), "Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto", *Cogito*, YKY, İstanbul, sayı 36, ss. 244- 254.,