

ÜNSAL OSKAY

# MÜZİK ve YABANCILAŞMA

Aristo, Huizinga ve Adorno  
Açısından Bir Ön çalışma



**DOST** KİTAP VE  
YAYINLARI

MÜZİK VE YABANCILAŞMA  
ÜNSAL OSKAY

DOST KİTAPevi YAYINLARI : 6

KÜLTÜR DİZİŞİ : 1



Birinci Baskı : Mart/1982

Bu kitap, Yüksek Malbeyacılık ve Tic. Kull. Şti.  
Malbeyacılığında dizilip basılmıştır.

ONSAL OSKAY

MÜZİK  
VE  
YABANCILAŞMA

«Aristo, Huizinga ve Adorno  
Açısından Bir Önceleşme»

Önsöz  
Murat Belge

DOST KİTAPevi YAYINLARI  
Zafer Çarşısı No: 13  
Yenişehir/Ankara

## YAZARIN DİĞER ÇALIŞMALARI KİTAPLAR

1. Toplumsal Gelişimde Radyo ve Televizyon: Geri Kalmaçlık Açısından Olanaklar ve Sınırlar (Ankara: S.B.F. Yayınları, 1972, 1974).
2. Gelişme Açısından KENİR Değişimi, basılmamış doktora tezi, 1971, S.B.F. Kitaplığında.
3. 19. Yüzyıldan Günümüze Kitle Değişiminin Kültürel İyileşleri: Kuramsal Bir Yaklaşım, henüz basılmamış doçentlik tezi, 1972, S.B.F. Kitaplığında.
4. Mitlerden Romana: Gerçekliğin Bilimsel-olmayan ve Bilimsel Algılanması (etik açıdan bir çalışma)
5. Çağdaş Fantazya/Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması (AYKÖ - Ankara, 1982).

## KİTAP ÇEVİRİLERİ

1. Walter Gellhorn, Amerikan Hakları: Anayasadan Uygulanması (Ankara: Türk Siyasal İlimler Derneği Yayınları, 1955).
2. Bertram D. Wolfe, Devrim Yapan Ço Adam (Ankara: Türk Siyasal İlimler Derneği Yayınları, 1988).
3. John King Fairbank, Çin'in Sümbürgesizleşmesi ve Amerika'nın Asya Politikası: 1840-1960 (original, U.S. and China: 1840-1960), (Ankara: Doğan Yayınevi, 1968).
4. Hans J. Morgenthau, Uluslararası Politika (International Politics) (Ankara: Türk Siyasal İlimler Derneği Yayını, 1974). Baskın Oran ile birlikte.
5. George C. Homans, İnsan Grubu (Human Group), (Ankara: TODAİE Yayınları, 1971), Oğuz Onaran ve Baskın Oran ile birlikte.
6. Maurice Duverger, Sosyal Bilimlere Giriş (Ankara: Bilgi Kitabevi, 1972 ve 1980).
7. C. Wright Mills, İktidar Sektörleri (The Power Elite), (Ankara: Bilgi Kitabevi, 1974).
8. T.B. Bottomore, Toplumbilim (Sociology: Introduction to its Problems and Methods), (Ankara: Doğan Yayınevi, 1976).
9. G. Orlov, Toplumbilim (Sociology), (Ankara: Sol Yayınları, 1976).
10. C. Wright Mills, Toplumbilimsel Dünya (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979).
11. Lewis Henry Morgan, Eski Toplum (Ancient Society), henüz yayınlanmadı.
12. Walter Benjamin, Alman Faşizminin Kuramcısı (Dost Kitabevi Yayınları, 1982).

## ÖNSÖZ

Müzik teorisi Türkiye'de en az tartışılan sorunlardan biridir. Toplum öteden beri müziğe yoğun bir yakınlık duyduğu halde, müzik teorisine aynı yakınlığı duymamış, müzikle profesyonel düzeyde uğraşanlar da, birkaç istisna dışında, sorunları ve düşüncükleri çözümleri geniş bir iletken kitleyi önünde tartışmak için gerekli adımları atamamışlardır. Bu arada, varolan müzik tarzları arasında Batı kökenli klasik müzik (bugünün koşullarında buna «Batı» müziği demek de, «klasik» müzik demek de güçleştirebilir) en az bilinen ve en az tartışılan tarz olma özelliğini koruyor. Tartışmasını genel olarak bu tarz müzikle sınırlandıran Ünsal Cakay, böylece, oldukça «saklı» bir alana girmiş oluyor.

Öte yandan, Ünsal Cakay bu kitaptaki müzik tartışmasını Aristoteles ve Husserl'dan, ama öncelikle Adorno'dan yola çıkarak sürdürüyor. Adorno, düşüncesinin karmaşıklığından dolayı yeterince tanınmamış, daha doğrusu «güç bir yazar» olarak tanınmış bir teorisyen. Böylece, klasik müzik üzerine söylenmiş görüşleriyle birlikte Adorno'yu tanıtmamızın güçlüğüne de emsal oluyor Ünsal Cakay. Schoenberg, Bartok, Stravinski gibi zor anlaşılır bestecileri, Adorno gibi zor anlaşılır bir eleştirmenin sunduğu mercekle

İnceliyor. Bunu yaparken, «vülgarize» dediğimiz, kolaylaştırılmış, «hap» haline getirilmiş bir anlatım yolunu da seçmiyor. İlk bakışta, okuruna karşı daha insani davranmadığı için Ünsal Oskay'a çıkarmak mümkün görünmüyor. Ama biraz düşününce bunun hiç doğru olmadığını anlıyor insan. Çünkü söylemek istediği şeyi, herkesin kolayca anlayabileceği şekilde, kavramlarını açıklayarak, tarihçeler vererek v.b. söylemeye kalkışsa, aşağı yukarı altı yüz sayfalık bir kitap yazması gerekirdi. Türkiye'de eğitim düzeyinin düşük olduğu bir ülke; ancak, biz bu olguya dayanarak her konunun basitleştirilerek anlatılması gerektiği gibi bir başka yanlışlığa düştük. Kolay anlatarak ve kolay anlayarak, hayatı kolaylaştırdık ya da kolaylaştırdığımızı inandık. Oysa hiç de kolay değil hayat. İyi boş oyuncak hallerle «çalışıp» sonra sahici halter kaldırmak durumunda kalan kimse nasıl bir çabuklukla karşılaşırsa, ekitabıyla bilim kitabı arasında ayırım yapmamaya, birinden öbürüne tirmanan merdiveni kurmamaya alışan bir kültür de, kendini şoklardan ve hayal kırıklıklarından kurtaramaz.

Oskay, yolun zorunu seçmiş. Adorno'dan kalkarak çağdaş dünyada klasik müziğin sorunlarını tartışıyor. Ama bu tartışma, her aşamada, çağdaş endüstri toplumunun yapılanmalarına bağlı. Estetiği dışlamıyor, ama estetiği sosyolojiden de kopartmıyor. Klasik müzik konusu kendi başına çok çekici görünmese de, çalışmanın bu topluma yönelik özelliği başlı başına ilgi çekici. Hakkında Türkçede pek az şey bulunabilişimiz Adorno'nun düşüncesiyle tanışmak da ayrıca yararlı. Dolayısıyla, aşında «uzmana yazılmış» bir kitap değil Ünsal Oskay'ınki; «Ben kendimi sıkıya sokmak istemiyorum; lütfen hayatı benim için basitleştirin» demeye alışık olmayan herkes için yazılmış.

Adorno, «Frankfurt Okulu» adıyla tanınan düşü-

nürler grubunun beki en ügün üyesidir. Ele aldığı bütün konularda, bakış açısının karamsarlığı dik-kati çeker. Kapitalizmin yaşadığımız dönemde erişmiş olduğu «tek-boyutlu insanlar» yaratan evresi, Adorno'ya göre gelecek için pek az umut bırakmıştır. Bunun da ötesinde, faşizmle çok yakın mesafeden tanışmıştır Adorno ve bunun getirdiği yıkımdan kendini pek kurtaramamıştır. Kötümserliği, ayrıca, standartlarının yüksekliğine de bağlanabilir. Eleştirisi titiz, acımasızdır. Birçok bakımdan çok farklı düşüğü Lukacs'la, Hegel'in felsefe gelenegini paylaştığı Herl sürülmüştür. Bunun bir sonucu, Adorno'nun da toplumun yapısı ile kültürel (üstyapısal) üretim arasında doğrudan bir yansıma ilişkisi kurmasıdır. Böylece, kapitalizmle bu evresinde (faşizmi de üretten bir evre), ortaya çıkan kültür ürünlerinde toplumsal yapının yıkıcı izlerini dümeden saptar, bunları eleştirir.

Marksist sanat teorisyenleri arasında müzikle yakından ilgilenmiş olanı yok gibidir. Adorno'nun bu bakımdan özel bir yeri var, çünkü onun incelemelerinin büyük kısmı müzik alanında. Gene birçok tanınmış Marksist eleştirmenden farklı olarak, kitle kültürü alanında çok çalışmıştır. Bu çalışmalarında vardığı sonuçlar da, Oskar'ın anlatımından da görüldüğü gibi, bir hayli kötümserdir. Tanıştığı, dost olduğu Benjamin'le ve onun iyimser modernizmiyle sürekli çatışmıştır. Bazı bakımlardan Benjamin'e karşı geleneksel sanatın değerlerini savunur; günün birtakım aradan gelişmelerinde gelecek için «büyük umutlar» okumasına karşı çıkar. Bazı bakımlardan ise Benjamin'den bile daha radikal bir «modernist»tir.

Bu iki düşünürün çağımızın sorunları karşısında söylemiş olduğu «ökelin» önemi daha yeni anlaşılmalı başlandı. Çok farklı noktalardan yola çıkıp gene çok farklı noktalara vardıkları halde, yirminci yüzyıl tarihi ve kültürü karşısında olağanüstü du-



yarlık göstermiş, zorlu bir d şg nsel aba harcamış iki yazardır Benjamin ve Adorno.  nsal Oskay'ın yazdıklarına baktığımız zaman da bu iki d şg n r n onu etkilediklerini, zorladıklarını g riyoruz. Sanki Adorno  nsal Oskay'ın sol omuzunda oturan k t msellik meleği, Benjamin de sağ omuzundaki iyimserlik meleği. Kendine özgü dürüstlüğü ve itenilgiyle ağdağ dünya ile hesaplaşırken, bir yandan Benjamin ve Adorno ile de hesaplaşıyor, onların ters düşen tutumlarını bağdaştıran bir sentez kurmaya alışıyor. Zamanını kestirmek kolay değil ama,  nsal Oskay'ın böyle bir senteze varacağına ve o sentezin hepimiz iin önem taşıdığına inananlardayım ben; bu kitap da, o sentez doğrulmasında anlamlı bir uğrak olarak ele alınmalı.

*MURAT BELGE*

## GİRİŞ

Gündümüz toplumları için önem taşıyan İletişim Kültürel İşlevleri sorununu değişik yönleri ile ele almak olanaklı. Bu çalışmamızda gündümüz toplumlarında İdeolojik hegemonyanın oluşturulmasında müziksel iletişimin katkıları üzerinde durulacaktır. İdeolojik hegemonya, toplumdaki siyasal ve ekonomik İktidar yapısının, gündelik yaşamda şiddete ve zor kullanımına heran başvurma zorunluluğuna sürüklenmeden etkinlikle işletmesine; işlevlerini yerine getirmesine yarayan bir kültürel yapının kurulmasını amaçlar. Başka bir deyişle, toplumun yönetiminin, zor kullanımının arkalara çekilebildiği bir düzenleme içinde, asli sınıflar ve yandaşları olan tabakaların karşılıklı egemenlik ve bağımlılık konumlarına göre belirlenmiş reel yaşam içinde, insanlar arası ilişkilerle işleyen «kültürel» yaşamdaki çeşitli düzenlemeler aracılığıyla sürdürülmesini amaçlamaktadır. Bu nitelikteki kültür yaşamında, ekonomik, toplumsal ve siyasal yönden egemen durumda olan sınıfların ve onların yanında yer alan tabakaların kültürleri bağımlı konumdaki sınıf ve tabakaların kültürleri üzerinde başat bir durum edinmektedir. Bu sınıf ve tabakaların kültürleri, yaşanmakta olan toplumsal sistemde, daha çok, birer alt-kültür olarak varlıklarını sürdürmektedir. Toplumsal

yaşamın en önemli alanları (yani, toplumsal yapı-  
nın etkinlikle işlerliğini sürdürmesi ve toplumsal  
formasyonun yeniden-üretilmesi için önem taşıyan  
toplumsal etkinlik alanları) egemen konumdaki sınıfların ve onlardan da çok, yandaşı olan toplumsal tabakaların ürettikleri, topluma sosyalize ettikleri başat kültürün değerlerine, davranış kalıplarına ve düzenleyici normlarına göre yürütülmektedir. Bağımlı konumdaki sınıf ve toplumsal tabakaların kendi kültürleri olan altkültürler ise, ya toplumsal yapı için temel önem taşımayan alanlarda, ya heran denetlenmesi çeşitli yönlerden olanaksız alanlarda, ya da -özellikle «yapay negativite»ye gereksinim duyulan çağdaş sanayi toplumlarında- çok sıkı denetlenmesi sistemin *verimliliği* açısından zararlı olabilecek yaşam-alanlarında varlıklarını sürdürmektedir.

Gündümüzün geniş teknolojik olanaklara sahip bulunan toplumlarında egemen sınıf ve işlevleri açısından önem kazanan onun yandaşı toplumsal tabakalar ile, bağımlı konumdaki sınıf ve toplumsal tabakalar arasındaki birbirlerinin karşılıklı varlıklarını oluşturan ve sürdüren ilişkiler, gitgide artan bir ağırlıkla, kültürel düzenlemeler aracılığı ile sürdürülmektedir. Bunun başlıca nedeni, çağdaş toplumsal sistemlerin ekonomik düzeylerinde kullanılan teknolojilerin potansiyel olarak sahip olduğu verimliliğin olanak ölçüsünde en yüksek düzeyde gerçekleştirilebilmesinin toplumsal, siyasal ve kültürel alanlardaki «katılmaların» varlığına bağlı olmasıdır. Bu «katılmalar», aynı anda, birey-yurttaş toplumsal sisteme bağlamakta; onun, toplumsal formasyonun gereklerine uygun olarak, hem üretimde, hem de tüketimde yer almasını kolaylaştırmaktadır. Toplumsallaşmış bir üretim süreci sonunda üretilen değerlere bireysel yarışmalar içinde erişebilen bir toplum yaşamında, böylelikle, bireysel mutluluğa eriş-

me ile, toplumsal formasyonun etkinliği sistemin mantığına uygun bir bütünleşmeye kavuşmuş olmaktadır. Sonuçta, egemen insan ve bağımlı insan arasındaki ilişkilerin her düzeydeki düzenlemeleri, tüm toplumsal sınıf ve tabakaların katıldığı bir kültürel yaşam içinde sürekli bir biçimde yeniden-üretilmektedir. Egemen kesimdekilerin bağımlı kesimdekileri yönetmesi, böylelikle, algılanması güçleştirilmiş bir kültürel düzenleme aracılığı ile, reel-toplum yaşamının seyselleşmiş ilişkileri içinde gerçekleştirilmektedir\*.

İletişimle gündüzümüz toplumlarında, bir yandan, materal öğeleri bakımından geçen yüzyıllardaki gelişmeleri ile karşılaştırılmayacak kadar hızlı gelişmeler kaydetmesi, bir yandan da, gügide, Bilim Enstitüsü'nün çerçevesiyle sınırlanmaya başlaması çeşitli yönlerden incelenen, tartışılan bir sorun oluşturmuş bulunmaktadır. Bir bakıma, bu durum da toplumsal egemenliğin gügide daha çok kültürel hegemonya yöntemleri ve araçları ile yürütülmeye başlamasının bir sonucudur. Geçen yüzyıllarda heran değişmeyen, bir fık olarak öğrendikten sonra, hayat boyunca, kişilerin toplumsal konumlarına göre katılacakları çeşitli toplumsal ilişkilerde ne yapacaklarını önceden kestirebilmeleri için yeterli bir «yol haritası» işlevi görebilen fıkülükü-gelecek, kapitalist sanayi toplumuna geçişle birlikte, ortadan kalkmaya başlamıştır. Onun yerine, artan işbölümü ve toplumsal farklılaşmalar yüzünden, çok daha bölüntüleştirilmiş bir kültür yapısı oluşturulmuştur. Ancak, bu bölüntüleşmiş kültür yapısının kendi içinde

\* «Reification», «seyselleşme» toplumsal konumları farklı egemen insan ve bağımlı insan arasındaki ilişkilerin, egemen (bağımlı ilişki içinde olma gerçekliği) saklayacak şekilde; işveren/işçi; donatıcı/donatılan; kademli/kademsız ilişkisi olarak «şeyler» arası ilişkiler olarak algılanması.

bir tutarlılığı vardır. Hâlindeki kültür yapısı içinde yer alan çeşitli kültürler arasında da hiyerarşik bir yapı kurulmuş bulunmaktadır. Bu yeni kültür yapısı toplumsal formasyonun kendini yeniden üretmesinde etkisinden de geniş olanaklar sağladığı gibi, bağını konumdaki insanların reel-yaşamlarına bütünüyle bir fantazyaya kavuşmalarına da çok daha yakın niteliktedir. Sözünü ettiğimiz bu fantazyaya alanının, bilinçlenme ile birlikte, yaşama aktarılabilecek diğer etkinliklerle bir özgürleşme alanına dönüştürülebilceği de söylenebilir. Daha iyi bir toplumsal yaşama olan özlemi hiçbir zaman söndürülemeyen insana, varolan toplumlarda bir fantazyaya alanı olarak bırakılmış bulunan bu yaşam alanları, daha gelişkin bir toplumsal yaşama geçişin yollarını aramak için gene aynı çağdaş insanın genişletmek ve bilinçlendirmek isteyeceği direniş ve özgürleşme alanlarına dönüştürülebilir. Başka bir deyişle, fantazyaların birçoğunda, insan'ın reel-toplum içindeyken de unutamadığı, unutturulamayan pre-historyasına duyduğu ölemler de alttan alta yaşamaktadır. Fakat bu fantazyaların kendi başlarına Tarihi değışik bir ögeye dönüşmeleri de beklenmemelidir.

Buradaki sorun, bu dönüşürmenin sanat ürünlerinin içinde yapıp yapılamayacağından da çok, sanatsal etkinliklerin dışında gerçekleştirilebilecek olan bu dönüşürmeye sanatsal faaliyetin hangi düzeyde ve sanata ait hangi araçlarla katkıda bulunabileceğidir.

Bu sorunu incelemeye, gerçekliği bilimin anlatma biçiminden çok farklı bir boyutta -duyasal yani ağır basan boyutta- anlatan sanatın en soyut formlarından biri olan müzik ile alınmaktadır. Lirik ögesi (güfte) ağır basan popüler müziğe oranla daha soyut olan Klasik Müzik türünün ile alınmasının

nedeni ise, sözlü müziğe ilişkin olarak çok daha açıklıkla söylenebilecek bazı savların, müziğin bu türü içinde -daha soyut- bir müziksel anlatım türünün içinde- incelenmek istenmesidir. Müziğin gerçekliği anlatmak gibi bir işlevi olmadığını; müziğin bir anlatım biçimi değil, matematik gibi, kendi uyumluluk kurallarında göre yaratılan birşey olduğunu; ya da, «müziğin müzik» olduğunu söyleyenlerin bizim burada savunacağımız görüşlerle uyumlayan görüşleri olduğunu biliyoruz. Yönelilecek bu eleştirileri ise, şu günlerde artan bir ilgiye kavuşan müzik sorunlarımızın daha iyi düşünüp anlayabilmemiz açısından sevinçle karşılayacağım. Bütün olası kusur ve noksanlarına rağmen, bu çalışmamın hiç değilse genel nitelikte bazı tartışmalara yol açarak belli bir oranda işe yarayacağını umuyorum.

Çalışmamızda başlıca iki konunun incelenmesinde yarar görüyorum: (1) müziğin, yabancılaşmaya dayanan bugünkü toplumsal yaşamdaki konumu ve bu konumundan kurtulabilmesinin nelere bağlı olduğu; (2) müzik günümüzün reel-toplumlarının kültür yaşamında özgürleştirici bir öge durumuna gelebilir mi? Reel-toplumlardaki hegemonik ideolojinin yapısındaki bazı özellikler bu konuda bir umut kaynağı olabilir mi? Başka bir deyişle, günümüzün koşulları açısından hegemonik ideoloji sorununa, bir ölçüde de olsa, değişik bir gözle bakabilir miyiz? Bazı sosyal bilimcilerin yakın zamanlarda ileri sürmeye başladıkları gibi, çağdaş toplumlarda hegemonik kültür sanık<sup>1</sup> kadar tutarlı değilse, (reel-toplumların hegemonik ideolojilerinin iç yapısında giderilemeyen kutuplaşmalar ve çelişkiler varsa) sanatsal anlatım biçimlerinin en yaygınlarından biri olan müzik bu durumdan neye kadar yaralanabilir? Müziğin üretiminde, yeniden-üretiminde ve tüketiminde etken olan koşulların getirdiği sınırlamalar ile,

hegemonik ideolojinin tutarsızlıklarından yararlanabilme olanakları nasıl ele alınmalı, incelenmelidir?\*

Bu konulara, önce, bir genel çerçeve oluşturacak biçimde, müzikle ilgili üç düşünürün görüşlerini inceleyerek girelim.

---

\* Bu konuda, bkz.: Önsel Özkey, «Popüler Kültür Açısından 'İdeoloji' Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar», *Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, XXXV (1-4 : 1981), ss. 197-253'de, özellikle, ss. 224-27.

# I — MÜZİK VE TOPLUMSAL İŞLEVİ ÜZERİNE ARİSTO, HUIZİNGA VE ADORNO'NUN SAVLARI

Konumuz açısından, müzikle ilgili en ilginç görüşleri Aristo, Huizinga ve Adorno'da buluyoruz. Bu üç düşünürün görüşlerinin ışığında, toplumsal egemenliğin kültürel hegemonya aracılığıyla sağlandığı günümüzde, diğer iletişim türlerine oranla çok «yansız» bir iletişim biçimi sayılabilecek olan müzikte bile ne denli çeşitli sorunlarla karşı karşıya bulunduğumuzu görmemiz, konuya girmemizi kolaylaştıracaktır.

Aristo, Huizinga ve Adorno'yu seçmemizin nedeni, Aristo'nun egemen insan ile bağımlı insan arasındaki birlikte-varoluş ilişkisinin doğal bir ilişki sayıldığı eski bir dönemin düşünürü; Huizinga'nın, bir kültür tarihçesi olarak insanın ve toplumun kültürel değişimlerini uzun tarih dönemleri içinde ortaya çıkan en genel özellikleri ile görebilen bir düşünür; Adorno'nun ise, müzik ve edebiyat başta olmak üzere, sanatın her alanında olduğu kadar iletişim konularında da yetkin bir düşünür olması ve ayrıca 1920'lerden 1980 sonlarına dek çalkantılar içindeki dünyamızı Avrupa ve Amerika'da yaşamış derinlikli bir aydın olmasıdır.



Aristo, düşünce ürünlerine dair incelemeleri kadar, sanat üzerine de incelemeleri olduğunu bildiğimiz bir düşünürdür. Farklı toplumlarda insanların inançlarının, değerlerinin, kurumlarının değiştiğini farketmekte kalmamış; bütün ile, bütünün içindeki birimler arasındaki etkileşimi açıklamaya yönelik bir yöntem anlayışını savunmuştur. Bunun gereği olarak, bu konuda araştırmalar da yapmıştır. Geleceğin bir tüm olarak kabullenilmesinin biçimlendirdiği eski toplumsal yaşamdan çıkışta, yeni dönemin insanına (akılla) düşünmenin yöntemini kazandırmaktaki öncülüğünü de biliyoruz.

İnsanı ve onun dünyasını anlamak için, dış gerçekliği oluşturan varlıkların terkiibinde yer alan öğeleri, nedenlerini ve kökenlerini olduğu kadar, insana ait çeşitli etkinlikleri ve o zamanki işlevleri ile ilgili de (yaratıcı etkinliği de) inceleyen Aristo'nun en üst düzeydeki filozofların, «düşünmenin kendisi üzerine düşünenler» olduğunu söylediğini de biliyoruz. Ona göre, özgür ve yaratıcı zaman kullanımı, temelinde köle emeği bulunan bir toplumsal yaşamda, özgür insanlar için hem bir erdem, hem de bir yücelmeydi. Ayrıca, özgür insanlardan biri olmanın yükümlülüğü idi.

Aristo, Homeros'un Odysseus'a söylediği sözleri yinellediği *Politika* adlı yapıtında, «faydalı ya da zorunlu olduğu için değil, yüksek ve özgür kişilere yararlı için» müzik eğitimine, özgür insanların eğitiminde yer verilmesini istemiştir. Ona göre, müzik eğitimi, kendisinden dolayuz bir yarar beklemek yerine, çoğu kez daha iler konuları öğrenmek bakımından araç olacağı için gereklidir. Müzik eğitimi, Aristo'ya göre, kısacası, özgür insanların zamanlarını ussal etkinlikler ile geçirecek değerlendirebilmeleri ve

kendilerini yönlendirebilmeleri için gereken tüm eğitimin bir bölümüdür. Gündelik yaşamın pratik hiçbir gereksinmesini karşılamaya yönelik olmayan müzik, bu özelliği sayesinde ki, Aristo'ya göre, özgür insanların ekonomik etkinliklere hiç karışmadan (yeralmaksızın) özgürce yaşamaları açısından seçkin bir serbest zaman (leisure) etkinliği biçimi niteliği kazanmaktadır.

Aristo, bu anlamdaki serbest zaman yaşamının «oyuna» bir tutulması gereken etkinlikler ile değerlendirilmesi gerektiğini de belirtiyor. «Oyun», Aristo'ya göre, işle, çalışmayla bağlantılıdır. Çalışmanın sonrasında dinlenmek de gerekli olduğu için, oyunun sağlıklı yanları olduğunu kabul eder. Ama oyunun özgür insan için yaşamın ereği olamayacağını kesinlikle savunur<sup>1</sup>. Müzik, pratik yararı olmayışının yanı sıra, oyun olmayışı ile de özgür insanların toplumsal köbunlarına yarayan bir özgür zaman yaşamı biçimidir ona göre. Verdiği haz bile, yemek yemenin verdiği haz gibi insanın doğal yanı ile tadına varabileceği bir haz olmayıp, «önceden bir eğitim görmeyi gerektirmektedir»<sup>2</sup>. Bu önceden eğitim görmüş olma işe, kazandırdığı gelişkin beğeni aracılığı ile, özgür olan insanın karakterinin bir belirtkeni olmaktadır. Öte yandan, özgür insan müzikte gelişkin bir beğeni düzeyine çıkmakla bir beşat yetenek daha kazanmış olmakta; doğru bir eleştirici değerlendirme alışkanlığı edinmektedir<sup>3</sup>.

Aristo, müzikle düşünüyemeyecek olan Yunan tiyatrosunun müzik dinleyicisinden söz ederken, çeşitli müzik makamlarının ritim ve ezgi düzenlemelerinin bunların ahlaksal yanlarıyla, coşkusal ve et-

(1) Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Remal Kitabevi, 1975), s. 234.

(2) *Ibid.*, s. 238.

(3) *Loc. cit.*

kitleştirici özelliklerine ilişkin yanlarıyla tartıştıktan sonra, sığılar için ve halk için ayrı ayrı müziklerin oluşmuş bulunmasına haklılar ve bu durumun hoşgörülmesini salırlar. Şöyle der:

«Tiyatroda iki türü dinleyici vardır: Biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur, ötekisi ise aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların sifhileri çarpılmış, doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için uyumlarında kursaldan sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Her grup, kendi tabiatına yakın olandan zevk alır. Onun için, tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yumulmak gerekir.»<sup>4</sup>

Aristo'ya göre, ayrıca, Frig makamının etkileri Dor makamının etkilerinden farklıdır. Birincisi, üflemeli çalgıların etkisi gibi, insanları kışkırtıcı, duyguları coşturucu bir etkiye sahiptir. Sokrates'in de, bu makamın etkisinin içkinin sarhoş edici, Dionysoscu çalgınlık yaratıcı etkisi gibi değil, içkinin ikinci tür etkisi olan uyuşturucu etkisi gibi etkide bulunduğundan sözettiğini belirten Aristo, ayrıca, müziğin türü ya da form'u ile, içeriği (İriği) arasında bir bağlantı olduğunu da vurgular. Her içeriğin Dor makamı ile söylenemeyeceğini; bu makamın «otuzraklı ahlaki ve erkeğe» içeriklere uygun bir makam olduğunu söyler<sup>5</sup>. Toplumun geleceği demek

(4) İbid., s. 245.

(5) İbid., s. 246.

olan genç kuşağın eğitiminde Qlemeli çağlardan sakınılmasına; bunların zihinsel değil, duygusal düzeyde heyecanlandırma yönünde etki yaptığını söyler. Ayrıca, kitaraya gibi, öğrenilmesi güç çalgıları bizzat çalmayı öğrenmeye çalışmak yerine özgür insanların bu konuda da başkalarının emeğinden yararlanarak özgür insan gibi davranmaları gerektiğini savunur. Özgür insanların gençlerinin yetiştirilmesinde eğitimin bir bölümü saydığı müzik eğitiminde her tür müziği sevdirecek bir eğitimden kaçınılmasını; örneğin, kölelerin, çocukların ve hattâ bazı hayvan türlerinin bile sevebildikleri yaygın müziğin bu kesimin gençlerine sevdürülmesinden kaçınılmasını ister.

Özgür gençlere bunlara kadar uzanmayan; iyi melodi ve ritimleri anlayıp beğenecekleri kadar bir müzik sevgisi aşılanmasını önemli vurgular<sup>8</sup>.

## B — Huizinga'nın görüşleri: Oyun'un yitirilişi ve oyun, kültür ve uygarlık ilişkisi

Huizinga'ya göre, Aristo'nun kültür yaşamına ilişkin olarak söylediği en önemli şey, çabımanın ve çalışmanın telos'u olan özgür zamanın, birbirini bütünüleyen bir birlikte ilk içinde ele alınması gerekti-

(8) ibid., s. 243. Ostefik, günümüzde popüler kültürün etkilerini batı gençlerin deşindirdiği, müziğin üreticisi ile, tüketicisinin aynı insan olmayıp da Aristo uygun görür. Soy müziğin kendinden beklentileri vermesinin, müziğin soylu insanca üretilmesi ile değil, soyluların kendi aralarında leplene soyluca yaşarken özgür ve soylu olmayanların yapıldıkları müziği dinlemeleri ile oluşacağını söyler. Bunu, Homeros'un bir bildiğini ve belirttiğini vurgular.

ğini vurgulamasıdır. Aristo'nun *özgür* ve *çalışma-dışı* olmayı evrenin ilkesi sayması; fakat *diagoge* dediği serbest zamanın, *paidia* için (yani, insanı yüceltilici ve eğitici amaçlar için) kullanılması gerektiğini belirtmesi Huizinga'ya göre çok liginçtir.

Ne var ki, daha da liginç olan, Aristo'nun *diagoge*'un yüceltilici amaçlar yönünde kullanılabilmesi için insanın bilinç ve özgürlük içinde olmasını da gerekli görmesidir. Çünkü, «mükemmel» olan *paidia*'ya erişebilmek için, kişinin de «mükemmel» olması gerekmektedir. Bilinç ve özgürlükten yoksun bırakılmış insanlar ise, «mükemmel insan» olmazlar<sup>7</sup>.

Aristo'nun bu düşüncesini, kendi çağına kadar ki insanın serüveni ile zenginleştiren Huizinga *özgür zamanın insan'ı yüceltilici kullanımını*, ya da yaşamın *özgür, bilinç sahibi ve epif* insanlar arasında oynanan bir «oyun» olarak sürdürülebilirliğini başka bir nedene daha bağlı görüyor; böyle bir kültür yaşamı için, kültürün *insani potansiyelleri ile toplumun materal güçleri\** arasında uyumlu bir dengeyin olabileceğini söylüyor<sup>8</sup>.

Günümüzde ise, Huizinga'ya göre, kültür bu işlevlerini yerine getirememektedir. Bu nedenle, günümüz uygarlığı, «toplumsal reformlar aracılığı ile daha iyi bir yaşamın sağlanamadığı ve «dünyanın düzeltilmesinin güç, ölmenin ise zor olduğu günümüz-

---

(7) Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Huizinga'nın kendi çevirisinden yararlanarak İngilizceye çeviren ve Giriş'in yazarı George Stiner (London: Paladin, 1971), ss. 185-88.

\* «Kültür-ü sadece insani öğeleri ile aldığı için, materal kültür yerine, aynı bir ifade kullanıyor Huizinga. Antiklerin kolaylaşıyor.

(8) Johan Huizinga, *Homo Ludens...*, 1955 başından itibaren olduğu yer Robert Anchor, «History and Play: Johan Huizinga and His Critics», *History and Theory*, XVII, [1, 1978], ss. 78-79.

le... reel-olandan daha iyisini istemekten hiçbir zaman vazgeçmeyen insana tek bir yol bırakmış bulunmaktadır: rüyaya ve fantazyaya kaçış.»<sup>9</sup> Oyun ise, meslekinci yitayıldan beri etkinlik ve yaygınlığı aranan mistifikasyon yobakından ortadan kalkmıştır. Görünü olarak katılmakla oynanan ve katılanları kendiliğindenlikli (spontane) bir yaşam-alanına kavuşturan oyunun yerine, ilk kez kuruluylarınmış gibi görünseler de, gerçekte, önceden sağlanmış düzenlilik kalıpları içinde kurulan ilişkilerle sürdürülen bir toplumsal yaşama geçilmiştir.

Bu yaşama karşısında insan kendi dış-gerçekliğini tam ve adına uygun algılayamamakta; soyutlanmış ve evrenselleştirilmiş bir dış gerçeklik olarak algılayabilmektedir. Oyun, bu yeni yaşama içinde, oyunun dışındaki şeyler için araçlaştırılmış bulunduğu için çağdaş insanın oyun'u, gerçek bir oyun olma özelliğini yitirmiştir. Oyun, örneğin eğlence endüstrisinde, sporda, müzik yayınlarında, ya da tatil endüstrisine bağlı, tatillerle «bayramlarda» görüldüğü gibi «çocuklaştırımlara» dönüşmüştür<sup>10</sup>.

(Günümüzün uygarlığı bu nedenle oyun'u, kandırmacaya, aldatmaya, paraya ve çığara bağımlı kılmış; güçlü bir «kültür yaratma ve uygarlaştırma ögesi olan oyun'u» arılığında ve kendinden başka birşeye indirgenemez olma özelliğinden yoksunlaştırmıştır<sup>11</sup>). Oyunsuzlaşmış bulunan bugünün uygarlığında insanlar arasındaki ilişkiler, bir tarafın bu iliş-

(9) Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Dawn of the Renaissance* (Gordon City, N.Y.: 1934;7ten aktarıldığı yer için bk.:

Robert Anchor, «History and Play: Johan Huizinga and His Critics,- History and Theory, XVII, (1, 1978), ss. 69-70.

(10) Huizinga,  *Homo Ludens...*, s. 238.

(11) *Ibid.*, ss. 229-30.

kileri düzenleyen kuralları koyabildiği, diğer tarafın ise sadece bunlara uyma konumunda bulunduğu eşitsizliği ilişkilere dönmüştür. (Bu durum insanın bilim alanındaki etkinliklerini olduğu kadar, sanat alanındaki etkinliklerini de değiştirmiştir.)

Bu nedendir ki, müzik ve yaşam arasındaki ilişkiler de temelinden değişmiştir, diyor Hulzinga'ya göre, insan'ın oyun'dan yoksunlaşmadığı eski dönemlerde şiir, müzik ve ritler arasında tam bir birlik bulunduğu bilinmektedir.

Hulzinga, müzikten önce şiirin geldiğini söyler. Manzum konuşma, bütün bir eski insanlık için, yazılı kültür öncesinde yaşamında kutsallıklı işler için de, dünyasal işler için de bilgi ve görgülerin biriktirilmesi, saklanması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasının tek aracı olmuştur. Ayrıca, şiir sadece estetik işlevi olan sanatsal bir etkinlik de değildi. Şiir aynı anda hem eğlence, hem de zanaat. Bilim ve felsefe gibi, şiir de, bilmece ve yarışmadan çıkmıştır. Ritüeldir, doktrindir, bilgeliktir, inanmadır ve inandırmadır şiir bu ilk dönemde. Onun içindir ki, çok eski dönemlerde Arap kavminin şair için kullandığı *şair* kelimesi bilen kişi anlamına gelmektedir. Eski Edebiyat tarihinde de şair'in içtiği şarap, hiçbir bilgi yarışmasında yenik düşürülememiş olan ve yaratıkların en akıllısı ve bilgisi sayılan *Koosir*'in karından mayalanmış bir şaraptır. Sofistlere gelinceye kadar şairler, toplumun bilgeleri sayılmış; kavimlerinin nobilleri, rahipleri, filozofları, yasa koyucuları, coşkulandırıcı söylevcileri olmuştur. Daha sonra ise, şairlerden demagoglar ve retorik ustaları da çıkmaya başlamıştır<sup>12</sup>.

[12] Hulzinga'nın bu görüşlerini Hans Luders'in benim kullandığım 1971 başısından, ss. 142-143'den, özdeleyorum. Grek uygarlığının Kleisthes'e kadarki durumu ile, Platon'un ve Aristo'nun 5. ve 6. yüzyıllardaki durumları ile ilgili bilgi-

Şiirin herden ardından, Huizinga'ya göre, ritüel ve kutsal nitelikte olan ve birbirlerinden ayrılmaz sayılan müzikle dans gelmektedir. Huizinga, müziğin Plato'ya göre, «acılar içinde yaşayan insana tanelarına bir armağanı» oluşunu da vurguluyor. Apollon'un ve birçok diğer musaların biribir türlü marifetlerini dile getiren *mousikêh* kelimesinin müziği ifade etmek için kullanılması'nın nedeni de budur. (Müzik, o çağlarda şölenlerde dinlenirdi. Şölenlere katılanlar, dinledikleri müzikle de ortak bir yaşam içinde bulunmuş olurlardı. Ama, yaşamlarının diğer varoluşsal alanlarında da ortak yanları olan insanlardı. Aynı yaşamı paylaşan insanlar birlikte dinledikleri müzikle, yaşamlarının reel-olan yanlarını; bu yanlarındaki mantığı; bu mantıktaki ideoların koy-

---

lar için ise, Lewis H. Morgan'ın *Ancient Society*'sini; Fritz M. Heichelheim'in *An Ancient Economic History: From the Palaeolithic Age to the Migrations of the Germanic, Slavic and Arabic Nations*'i; Thalia Phillips Howe'un «The Primitive Presence in the Pre-Classical Greece» yazısını; H. D. Kitto'nun *The Greeks* adlı eski Grek düşüncesini, mitlerini ve dinini açık bir dille özetleyen kitabını; Ötiro'nun din saydığı Dionisos'cu katilme *Nyatrosokum* dekorat ve spiklik bir yerde oynanmasına karşılık, 5. yüzyılda Atina'nın durumunun sarılması ile birlikte, 4. yüzyıla doğru taş Ötirolet'in önemli kamu yapılan arkaına girmesini (brayodanın en parlak olduğu devir peride kalmıştır), sofistlerin ortaya çıktığı çağda dinden (tüm-olarak-gelenekten) uzaklaşmaya başladığı anlatalan Arif Müfid Mansel'in *Ege ve Yunan Tarihi*'ni; Homeros'un *Nyeda* ve *Odyssela* destanlarından İnter'in tüm-olarak gelenekten çıkarak laikleşmeye başlamasının ilk belirtisi olan *Odyssela*'da İnsan'a yol gösteren Tanrıça Kirke'nin Ötympos'taki birinci şair tanrılarından Ötroytini ve Ökeanos ınışının (Mik) ağzındaki Diğer Dikesindeki Yağlı Biliciye (Miar'daki İnsan uygarlığının tarih bilgi birikimini) eski düşünmeye ediklemesini anlamak için de bu konuda önemli bir kaynak olan John Boardman'ın *The Greeks Overseas* adlı kitabını kullanırsanız. Bu son



duğu sınırlamaları aşarlar; yaşamın reel-olan yanının üstüne erişirlerdi. Ayrıca, Huizinga'ya göre, müziğe bu yetkiyi kazandıran bir nokta daha vardır: müziğin yalnız olmayışı; müziğin dans ve şiir ile birlikte yaşanması. Bu ise, aynı müziği dinleyerek reel-yaşamlarını aşabilen insanlara, dünyayı ve insanları bu dünyaya içindeki yerini «açıklayan» şiiri de paylaşmakta olmaları anlamına gelmekte idi. Dans ise, müziği dinlerken biraraya gelen ve aynı ortak mekânı paylaşan insanların, Aristo'nun da kabul ettiği üzere, «ruhun akıldan ve coşkudan oluşan timsaliğündeki davranışsal olarak birlikte ve ahenk içinde dışa vurmalarını sağlamaktaydı. Topluluğun yaşamı, böylece, coşkusal, bilişimsel ve davranışsal düzeylerde bir

---

çalışma. Homeros'un, Troya savaşı kenti kendi kavmi içinde yaşayan insanın (Odysseus'un) kaderini elinde tutanları Olympus'taki tanrılar olarak gösterirken, yarı dönüştürme, denizlerde tek başına kalmış soyu Odysseus'un ikinci sınıf Tanrıça Kirke tarafından Mısır'daki uygarlıktan akıl almaya yönlendirilmesini niçin destanın alt-dünya salâhîğini anlamamızı kolaylaştırıyor. Troya Savaşları (1000 yılları), bu bin yıllarında Troya'ya yerleşenlerle birlikte Batı Anadolu'ya gelip de buraları beğenmedikleri için Yunanistan'a ve Mısır'a dönen Grek boyanma, daha sonraları, 1000 yıllarına doğru, zenginleşen Batı Anadolu'ya yayılmaya çalıştıkları dönemin olayıdır. Grek insanı, Grek Uygarlığından sonra Mısır'a, Suriye'ye ve Batı Anadolu'ya yayılmaya başlamıştır. Bütün bir Bronz Çağı boyunca ve ta erken Demir Çağına (İ.S. 800'leri kadar Greklerin en çok istablarını uyandıran, fakat kelisi olarak sızamadıkları en zengin ülke Mısır olmuştur. Mısır'a ticaret ilişkileri bile Suriye (Fenike-liler) ve Anadolu aracıları ile karayoluyla olmuştur. Mısır uygarlığının uyandırdığı bu istah, bu yönelme Kirke'nin Odysseus'a Mısır'a yollanmasından da seziliyor. Mitoloji, tarihin fazla dışında bir anlamın değişmiş gibi görünüyor. Bu konuda da, ayrıca, bk.: Stanley Diamond (ed.), Primitive Views of the World: Essay from Culture in History (New York and London: Columbia University Press, 1964).

bütünlük kazanabilmekteydi. Öte yandan, böylece, toplumun yaşatmakta olduğu gelenek (ethic) gündelik hayatın içinde kolektif olarak sızanmakta, pekiştirilmekte ve geliştirilmekteydi\*. Antikite'nin bitiminden itibaren toplumsal farklılaşmalar arttıkça, başlarda sadece plastik sanatların, el sanatlarının ve zanaatların Tanrısı olan Hephaestus müzik işlerinin de Tanrısı sayılmaya başlamıştır. Artık, müzik yapmak, geçimini sağlamak için bir tür zanaatkar olup çıkmış bulunan müzisyene düşmekteydi. Müziği dinlemek ise, müziğe sadece bir eğlence türü olarak bakan egemen konumdaki insanlara düşmekteydi. Müzik alanında yenilikler, müzisyenin her dinletide yeni bir şarkı bulup çıkarması, ya da, yapması ile değil; eski ve bilinen şarkıların icrasında kendi virtüozliğini gösterecek üsluplamaları aranılmaya, bununla yetinilmeye başlamıştı.

Çok daha sonraları, İsa'dan sonra 18. yüzyıldan itibaren ressamlar kapıldıkları saray ve malikânelerdeki soyluların himayesinden kurtulup, yaptıkları resimleri satarak yaşayan sanatçılara dönüşmeye başlamıştır. Mimarlara saray ve kilise binaları yerine, parası olanlara konutlar yaparak toplumun içinde yaşayan meslek sahibi bir sümreye dönüşmeye başlamıştır. Bu sırada Oda müziğinin yeni bir tür olarak ortaya çıkmasıyla müzisyenler de, kamusal

\* Buradaki «geliştirilme» sözü ile, tümüldü-geleneğin (mitolojinin) kendi içindeki değişimleri ifade ediyorum. Bunlar, bir yandan, temas kurulan komşu kavimlerin mitolojilerinden etkilenme; bir yandan da, belirli bir kavmin mitolojisi içindeki tümüldü-gelenek ve bir oranda da oiba bileyikli canlı tutmaya yarayan öğelerde görülmekteydi. Bir yığılı canlı tutan öğeler, tümüldü-gelenek içindeki en temel değerlere karşı çıkmıyor, bu değerlerle gelenek ortamının uzağına düşüldü-ğünde de sürdürülmesini isteniyor; bu amaçla, tümüldü-gelenek içindeyken de bir yığılı bütünlüyle geleneğin içinde eriliyordu.

müzik formlarına göre daha özgür ve daha geniş olanaklar sağlayan bireyselleşebilen yeni müzik formları sayesinde geçimlerini toplum içinde sağlayan meslek sahibi yeni bir sümreye dönmüşlerdir.

Ne var ki, sanat dallarında -müzik de bunların içinde yer almak üzere- günümüzün sorunlarına henüz gelinmemiştir daha. 19. yüzyılda sanatçıların durumundaki değişiklik, bir kez daha ve daha açıkça ifade edecek olursak, belirli bir «efendinin» sarayında ya da konağında katın doyuran zanaat erbabı olmaktan çıkarak, dine göre ikinci önemde sayılan bir işin erbabına dönüşmek; ekonomi-dışı (leisure) sümrelerden biri haline gelmek olmuştur. Huizinga' nın bu konuda belirttiği en önemli değişiklik, 19. yüzyıldan itibaren, yeni tekniklerin sanat etkinliklerine uygulanmaya başlaması üzerine, sanat ürünlerinin gelir düzeyleri düşük, fazla bir eğitim de görmemiş bulunan kitlelere yönelmeye başlaması olmuştur. Aristokrasye göre, sanatçı kişiler için sayıca daha geniş bir «efendi» kesimi olan burjuva sınıfı sanat ürünlerini satın almayı, onlara yakın yaşamayı iyi yaşamı tutku ve becerisinin bir göstergesi saymaktaydı. Sanatçının ürünleri metalaşmış; yaşamını geliştirmek isteyen burjuva sınıfı, sanki sanatın kısmen de olsa devam eden mimaris etkisinden yararlanarak, yerini almaya hazırlandığı aristokrasinin sanat zevkini edinemeye yönelmiştir. Fakat, yeni bir sınıf olan burjuvayı kendi toplumsal formasyonuuyla üretim teknolojisini de değiştirmiş bulunduğu için, sanatta mekanikleşme -ki, bilim'e oranla sanat bu işte çok daha geniş moshrebli davranmıştır- kısa zamanda kitlesel üretimin yolunu açmış; sanat orta sınıflara ve bu sınıfın alt kesimlerine doğru indikçe, sansualitenin etkisinde kalmaya başlamıştır. Bu durumda, tam da bu yeni dönemde, ne hikmetse, «olağanüstü insan» sayılmaya başlayan «sanatçı» kişideki değişimin yanısıra, sanat da modern'e kayan

bir değişim göstermeye başlamıştır. Yeni teknikler, kitlesel üretim ve pazara yönelik olma zorunluğu ile birlikte, sanatçı, hem dönemin doymak bilmez bir iştahla yenilik arayışı yüzünden snobizm yapmak ve her an alışımın dışında birşeyler bulmak; hem de, metalaşmış bir sanat ürettiği için, kendisinin «lağavüstü insan» olduğunu söyleyen «ödümlü insanların» anlayabilecekleri ya da para verebilecekleri düzeyde bir anlatımın dışına çıkmamaya özen göstermek zorunda kalmıştır. Bu da olmasa, gelirden çok, iyi öğrenim görmüş olma niteliğiyle toplumsal konum edilen alt-orta sınıfın (küçük burjuvazinin) kalabalıklaşması ile birlikte, «kendi oyun-topluluğunu oluşturarak yaptığı işçiliklere başlamak zorunda kalmıştır.» Böylece, sanat etkinliklerinin bir ayağı konvensiyonlaşmış tür ve anlatım biçimlerinde iken, bir ayağının da snoblaşmış yenilikçiliğin üzerinde durması gerekmiştir. Sanayi çağının sanatçıyı metalaşmış yeni sanatsal üretim süreci içinde, ürettiği meta için gerekli olan «pazarın bir küçük model olan kendi yeni işinin kamusunu (public) kurmadan kendi yenilikçiliğinin bile yolunda korkusuz yürüyemez olmuştur.

Huizinga'nın son olarak, bu tür çağdaş sanat «işmelerinin, yarattıkları bu topluluklara katılmak zorunda olduklarını da söylediğini belirtelim. Huizinga, «çağdaş tanıma ve iletişim teknikleri ve yöntemleri olmadan; sanat severler ve sanat üzerine konuşmalar yapan, eleştirmenlik yapan kişiler» olmadan bu «süreci sanat topluluklarının sanat yapamayacağı» ileri sürmektedir<sup>12</sup>.

Huizinga'nın Aristo'dan binlerce yıl sonra söylediklerini Aristo'nun söyledikleri ile birleştiren bir yön de, onun Groningen Üniversitesindeki Tarih Kürsüsü başkanlığından sonra, 1915'te, başladığı

[12] Huizinga, Homo Ludens..., s. 229.

Londra Üniversitesi Genel Tarih profesörlüğünün hemen sonrasında ziyaret ettiği Birleşik Amerika Devletleri ile ilgili olarak 1919'da yayınladığı kitabında açıkladığı bir gözlemdir. Aristo'nun müzik eğitimi -diğer benzeri konulardaki eğitimi de- özgür ve bilinçli insanın, serbest zamanlarını kendini yüceltici amaçlar için kullanmakta yararlanabileceği bilgi, değer ve yetenekleri edinmek, kazanmak açısından yararlı gördüğünü belirttiğine dikkati çektiğimiz Huizinga( çağdaş kapitalist sanayi toplumunun ise insanlığa ne getireceğini ve getirmekte olduğunu Amerika gezisinden sonra şöyle anlatmıştır:

«... mekanikleşmiş bir yaşam, ticarileşmiş ve niteliklerini yitirmiş bir kültürel yaşamı, vülger bir materyalizm, metafizik olan herşeye karşı budalaca bir düşmanlık, ve yoğun bir anti-entellektüalizm yüzünden insansı olan her şeyin insanın yığılmasının; gücünün; yaratıcılığının, oyun becerilerinin, tümüyle, yarığmacı, tembeliğe, para düşkünlüğü ve bürokratikleşmiş bir toplumun egemenliği altına girmesi...»

Aristo'dan Huizinga'ya gelen bu çağrı\*, çağdaş sanayi toplumlarının bürokratikleşmiş, aşırı-rasyonelleştirilmiş toplum yapıları içindeki yaşamla ilgili olarak geniş çalışmaları olan Theodor W. Adorno'da

(14) Johan Huizinga. -Man and the Masses in America-. America: A Dutch Historian's Vision, from Afar and Near, İng. çev. H. H. Rowen/1918/(New York, 1972). s. 265'ten aktarıldığı yer için, bk: R. Anchor, op. cit., ss. 72-73.

\* Yani, «iyi sanatın» insanı yücelten bir sanat olması; bunun ise, insanın özgür ve bilinçli-insan olmasına bağlı bulunmuşu anlayışı.

da devam etmiştir. Fakat, çok daha gelişkin olarak ifade edilmeye başlanmaktadır Adorno'da. Görelim.

### C — Adorno'nun Müzik ile İlgili Görüşlerinde Kapitalist Üretim Süreci, Rasyonelleştirilmiş Toplum ve Müzikte «Yabancılaşma» Sorunları

Theodor W. Adorno'nun müzik ile ilgili görüşleri 1932 yılında, daha sonraları Frankfurt Okulu diye adlandırılacak olan topluluğun çıkardığı *Zeitschrift für Sozialforschung* dergisinde yayınlanan «Müziğin Toplumsal Konumu» makalesi ile; bundan yirmi sekiz yıl sonra yaptığı bir konuşmanın 1962'de yayınlanan metni olan *Müzik Sosyolojisine Giriş*'le bugün bir gelişme süreci göstermiştir. 1932 yılının kendi özgül koşullarında, Adorno'ya göre, müzik ile toplum arasındaki ilişki doğrudan bir yansıma ilişkisi olmasa bile (çünkü, Adorno o zaman da müziği bütünüyle edilebilir bir kültürel etkinlik saymamakta ve 1932 yılındaki yazısında da müziği toplumsal değişime etkide bulunabilecek bir kültürel alan olarak düşünmektedir) açıklanması kolay bir ilişki gibidir. 1960'ların Adorno'suna göre ise bu ilişki, sırtık, «müziğin toplumla olan cari bağıntılarından çok, müziğin kendi inferior'ünde bulunabilecek olan» bir ilişkidir\*.

\* Adorno'nun 1932 ve 1962'deki görüşlerindeki bu değişiklikler ile ilgili olarak Macar müzikoloğu Dániel Zoltai'nin sevilen ile Wes Blomster'in bu sorulara ilişkin değerlendirmelerini özetlemek yararlı olacaktır. Zoltai, Adorno'nun 1932'deki yazısının daha net ve gelişkin olduğunu söylüyor. Blomster ise, Zoltai'nin, 1962'de Adorno'nun «müziğin toplumsal görünümü

1933'deki yazısında Adorno şöyle diyor:

«... müziğin ilk göze çarpan özelliği, kendi yapısının içinde, kendi (toplumsal-ü.) teorileştirilmesinin suçluluğunu» da beraberinde taşıyan toplumsal antinomyle-ri temsil etmekte olmasıdır. Müzik, kendi form'larında toplumdaki bu antinomyle-riin gücüne ve bunların toplumsal olarak giderilmesi gereksinimine biçim verme işi-ni ne denli derinlemesine yerine getirir-se, kendi biçimsel dilindeki antinomyle-ler de toplumsal durumun sorunlarını o den-li dile getirir ve (müzik-ü.) acının şifreli

---

(veçnesi) onun kendi 'Interior'u içinde bulunmak gerekir» demesini ve müzikteki üretilen ile ekonomik alandaki üretilen bir tutulmasının doğru olmayacağını vurgulamasını «devrimciliğin terk» olarak kabul ettiğini belirtiyor ve müzikteki yani gelişmelerin Adorno'yu haklılaştırmakta olduğunu söylüyor. Blomster'e göre, ekonomik alandaki süreçler ile, sanayi alanındaki süreçler belirli bazı benzerlikler gösterirler de, özdeğ. değitirirler. Bu nedenle, Marx'ın Das Kapital'inde kapitalist ekonominin işleyişinin anlaşılması örnek olarak müziğin fetiş karakterini, kültürün yansızlaşmasını düğ. gör. anlamak olansızdır. Burjuvazinin decadent müzik estetiğine, bu estetiğin formalizmine, teknikliğine karşı çıkmakta da aynı durum sözkonusudur. Bu açıdan, Zoltai'nin dediği gibi, 1962'deki metinde Adorno'nun «devrimciliğten istifa ettiğini» kabul etmek zor görünmektedir. Bu konuda, bk.: Wes Blomster, «Introduction to Adorno Essays», TELOS, 35 (Bahar, 1979), ss. 123-127, Zoltai'nin görüşlerini, Blomster, Magyar Tudomány Akademiáj'ın dergisi Studia, Philosophica (Budapest, Vol. 11, 1966)'de yayınlanan «Die Musikkultur der Gegenwart im Spiegel der Ästhetik von Th. Wiesengrund-Adorno» yazısından özetliyor.

- \* «Müziğin toplumsal teorileştirilmesinin suçluluğu» ile ifade edilen şey, modern toplum yaşamında müziğin ya teorileşmeyi, ya da, Adorno'sa Indingenm-dyl kabul etme durumunda kalmasıdır.

metninde o denli toplumsal değişim çağ-  
rısında bulunur - o denli iyi olur.»<sup>15</sup>

1960 yılındaki konuşmasında ise Adorno, 1932  
yılında olduğu gibi, 1960'da da müziğin toplumsal  
değişim konusunda yapabileceklerinin kendisi için  
önemli bir sorun olmaya devam ettiğini belirtir. Otuz  
yıla yakın bir süre sonra aynı konudaki görüşlerini  
-1932'deki eski yorumları ile de bağlantılı olarak-  
şöyle açıklar:

«... müziğin kendisi için kazanamadığı  
kendü onurunun yeniden kazandırılmasının  
müziğin tüketici birimleri yapması ile  
değil, daha iyi kurulmuş bir toplumdan  
ümit edilmesi gerekir. Müziğin bir ideolo-  
ji olarak sona ermesi, antagonistik toplu-  
mun sona ermesini beklemek zorundadır...  
Müzik ve toplumsal sınıflar galaksisini  
otuz yıl önceki gibi dile getirecek değilim,  
ama *Zeitschrift für Sozialforschung* için  
yazdığım o makaledeki birkaç satırı bu-  
raya almak istiyorum: 'müziğin ilk göze  
çarpan özelliği, kendi yapısının içinde,  
kendü tecritlenmişliğinin suçluluğunu da  
beraberinde taşıyan toplumsal *antinomy*'  
leri temsil etmekte olmasıdır. Müzik ken-  
di form'larında toplumdaki bu *antinomy*'  
lerin göbeğine ve bunların toplumsal olarak  
gideciliksel gereksinime biçim verme işini  
ne denli derinlemesine yerine getirirse,  
kendü biçimsel dilindeki *antinomy*'ler de  
toplumsal durumun sorunlarını o denli di-

---

(15) *Blomster*, op. cit., s. 126'da (1962'de yayınlanan *Müzik Sosyolojisi*ne Giriş'in E. E. Ashton tarafından yayınlanan İngilizce 1976 baskısının 70 ve 71. sayfalarından alıntılanıyor.)



le getirir ve müzik acının şifreli metainde o denli toplumsal değişim çağrısında bulunur - o denli iyi olur. Müzik çaresiz bir değişim içindeki toplumun karşısında küstahça bir bilgizlik içinde olmamalıdır; toplumsal sorunlar müziğin içinde, teknolojinin en işsel hücrelerinde yer alır ve müziğin kendi materyeline ve kendi biçimsel yasalarına göre temsil edilirse müziğin toplumsal işlevi de çok daha tam olarak yerine getirilmiş olacaktır. Bir sanat olarak müziğin görevi, bu bakımdan, toplumsal kuramınki ile aynı olacaktır.»<sup>10</sup>

Bu genel çerçeve içinde bakılacak olursa, Adorno'nun müzik ve müziğin önsektiznel yürüyüş sonlarından günümüze kadarki toplumsal durumu konusundaki görüşlerini şöyle özetleyebiliriz:

(10) İbid., s. 129. Blomster, burayı Adorno'nun *Müzik Sosyolojine Giriş*'inin yukarıda belirtilen 1972 İngilizce çevirisinin 70. sayfasından alınıyor. 1932'deki yazıdan alıntı yapmanın Adorno'nun kendisi olduğunu belirtip, otuz yıl önceki Adorno'nun değişimini göstermeye çalışıyor. Adorno'nun müziğin görevi Toplumsal Kuramın görevi ile birdir değişimdeki anlamlar için onun, 1932 öğrenci hareketleri sırasında, 1969'da, yayınlanan «latifa» başlıklı ilgili yazısını bilmek gerekmektedir. 1968'deki öğrenci hareketlerini «devrimci» ve «özgürleştirici» saymadığı için devrimlilikten «istifa ettiğini» heri süren Öğrenci Hareketleri Üstörlerine verdiği bu yazıda, «sistem için sistem tutkusunun aracı olarak işe koşulmuş düşünceci, tüm araçsallaştırılmış us gibi, kör ve yararsız olacağını» heri söylemekte; «içinde bulunduğumuz an için, daha üst bir toplum biçiminin gerçekleştirilmesinin somut olanağı yoktur; bu nedenle, gerçekleştirilmesi kolay görünen herşey geribellikdir» demektedir ve şöyle devam etmektedir:

«... gerçekten devrimci ve özgürleştirici düşüncesinden vazgeçmeyen bir varsa, o da, bilimsel bir yana bırakılmayan,

## 1 — Müziğin Tüketimine İlişkin Koşullardaki Değişimler Hakkında Görüşleri

Onsekizinci yüzyılın sonlarından itibaren müzik dolaysız kullanım olanağına yitirmişti. Dolaysız uygulanımı da sona ermişti.

Müzik, bu dönüşümünden beri bir tek yarar sağlanmaktadır: «soyut birimlerin alışverişinin yarattığı baskıları» hafifletmek. Kendini alış-veriş sürecine bağımlı kılınmış bulunan müziğin günümüzde «değer» diye taşıyabildiği de, bu süreç içindeki yer ve rolüdür. Bu bütünüyle, bir meta rolüdür. Değerini belirleyen ise pazar'dır.

---

ya da, yığınlaşma kapılarak «ille de sistem» demeye sürüklenmeyen uymazcı eleştirel düşünürdür. Kalıcı kl. düşünme, varolan birşeyin sadece tıcalet bir yerinden-üretimi değildir. Düşünme, durdurulmayı kabul etmedikçe, olanaklılığa güçlü bir biçimde kök salmış olmaya devam ediyor demektir. Böyle bir düşünme, yalınmazcılığın ve küçük yetimlere olan dâvenmeyi sarunagelen bir düşünceden vargeçmenin bedafaca rasyonelliğini de kabullenemez... Kapıncılığa sürüklenmemiş bir düşünme kendini aşar... böylece bir düşünme praksi uğruna benimsenmiş salt boyan öğme konumuna oranla, değliğini gerçekten kendine işlev edlmiş bir praksi'e çok daha yakındır. Uzmanlaşmış ve özğüllüğü kendisine yabancılaştırılabilir olacak olan dayanma gücüdür. Duygusal nitelikli bu düşünme anlayışının güvenöçler içinde bulunduğu sanılmamaktadır: varolan koşullar, bugün gerçekleştirilebilmiş olan ereler, ya da herhangi bir örgütlü güç türü bu nitelikteki düşünme anlayışını güvenöçye kavşulumuş bulunmamaktadır. Kalıcı kl. birzamanlar düşünülebilmiş olan şeyler başka altına alınabilir: unutulmuş, yok edilmiş de olabilir. Ama, geride, yaşamın sürdürebilecek olan birşeylerin gene de kalacağı reddedilemez. Çünkü, düşünme, genel'in anlıkıdır. Gerçekliğince düşünülebilmiş olanın bir başka yerde ve bir başka birimde de düşünülecek olması, düşünülmesi kaçınılmazdır. En yalnız kalınmış, en güçsüz kalınmış düşünmenin

19. yüzyılın hâlâ hegârebildiği türden «pre-kapitalist» nitelikteki «müzik-yapma adacıkları» yüzyılımızın kültür yaşamında silinip gitmiştir. Radyo ve sesli film teknikleri ve total kapitalist propaganda mekanizmasının sınırsız kontrolü müziksel pratiğin en içsel birimliği olan «ise-İç müzik yapımı» bile kendi hüküm altına almış, kendi eline geçirmiştir. Aslında, daha 19. yüzyılda bile, ev-İç müzik yapımı, özel sermaye eliyle gerçekleştirilen toplumsal üretimin total olarak belirdiği bir yaşam bütünlüğünün sadece bir bölümü durumuna gelmiş bulunuyordu. Bu tür müzik, 19. yüzyılda da toplumsal yaygın pratik olmaktan çıktığı için, bireysel müzik üretiminin varlık sürdürme biçimi artık bir ziddiyet olmuş bulunuyordu. Wagner'in *Yristan*'ından itibaren, müziksel üretim ve müziksel tüketim kapitalistlik süreci tarafından özümsemiş bulunuyordu. Adorno'ya göre, müziği onun dolaysız kullanımının içinde gerçekleştirilmekte olduğu kültürel yaşam ortamından ayıran ve onu gelip-geçici sesler topluluğu biçiminde bir meta durumuna getiren bu süreç boyun-

---

bile yanında kendine olan bu özmanış yer alır. Düşünen kimsede kurgunluk ve umutsuzluğa sürüklenemez: düşünme, kurgunluk ve umutsuzluktan yücelmedir. Çünkü düşünen kişi kurgunluk ve ölüme kapılmak zorunda değildir. Ayrıca başkalarını kurgunluk ve umutsuzluğa sürüklemek isteğinde de değildir. Bir düşünür için görülebilir mutsuzluk, insanlığın mutsuzluğudur. Başkaya yönelik evrensel eğilim bu nitelikteki düşünmeye karşıdır. Böylesi bir düşünme, mutsuzluğun her yanı sarıdığı yerde bile varlabilecek mutsuzluktur; mutsuzluğun sözcüğüyle bilmesinden duyulan mutsuzluktur. Kendisinin böylesi bir düşünmede sıkıştığından yoksunlaşmamasına boyun eğmeyen kişi, düşünceşinden dönmüş bir şeytandır.- bk.: Pottik; Wissenschaft, Erlangung. Festchrift für Ernst Schöno (Frankfurt, 1968)'dan. İng. çev. Wes Blomster-, Resignation, TELOS, 35 (Spring 1978), ss. 165-68'de bu metin için, bk. s. 168.

ca müzik basit dolaysız kullanımı biçiminden ayrıldıkça kendi yabancılaşmasını ve insandan soyutlanmasını da tamamlamış oluyordu<sup>17</sup>.

## 2 — Müziğin Üretilmesine İlişkin Koşullardaki Değişimler Hakkındaki Görüşleri

Müziksel üretimin ve müziksel tüketimin kapitalistik süreç tarafından özümsemesi sonunda müzik seylemiş ve rasyonelleşmiştir. İnsanlar arasında, onların yakın ilişkiler içinde sürdürdükleri yaşamda birlik oluşturan, insanların becerli ve kaba fikirlerini bu birliktelik için yüceltimsiyen müziğin dolaysız

(17) Adorno'nun 1932'deki «Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine» yazısından yaptığımız bu birinci bölümdeki özdelemeleri yazının bütünlüğünü gözden kaçırmadan, lakin daha çok, TELOS'un 1978 Bahar sayısında Wes Blumenstein çevirisi olarak çıkan sayfa'nın 128. ve 129. sayfa'larından yararlanarak yapıyoruz. Adorno'nun bu makalesinin adı, Frankfurt Okulu'nun çıkardığı dergi olan *Zeitschrift Für Sozialforschung* 1 (1932), ss. 108-124 ve 356-78'de yayımlanmıştır. Adorno'nun müzikle ilgili görüşlerini, Caz müziği, Arnold Schoenberg (onun ölümü bulduğu modernist müzik örneğidir), ve Bach ile ilgili görüşlerini, Prisms, İng. Samuel ve Sherry Weber (London: Neville Spearman, 1967), ss. 119-173'te; Kitle Kültürü ile ilgili görüşlerinin özünü, Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, İng. John Cumming (London: Allen Lane, 1973)'teki İngiliz yazılan olan «Le Fra de Progrès»-ta; bu görüşlerinin daha geniş değerlendirildiği bir kaynak olarak, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (London: Heineman, 1976, ilk baskı 1973), ss. 173-218'deki Frankfurt Okulunun Estetik Kuramı ve Kitle Kültürü Eleştirileri Bölümünde; özetirilmesi olarak da, Phil Slater, *Origin and Significance of Frankfurt School: a Marxist Perspective* (London, Herley ve Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977), ss. 142-48'de bulmak mümkün.

kullanımından çıkarılmıştır. Günümüzde müzik bu nedenle, yaşadığımız toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır. Bu çelişkiler nedeniyledir ki, toplumdaki tecritlenmiştir. Ussallaştırılmış çağdaş toplumun durumuna dönüşmüştür. Ussallaştırılmışlığın «hiçliği» bile kendinden değil; toplumun içindeki sınıfların çıkarlarının belirli bir dönemdeki belirli bir denge-lenmesinin gerektirdiği toplumsal yaşamın ussallığından oluşmaktadır. Müzik bu çıkarların toplumun yapısı tarafından belirlenen durumuna ters düşme-ye başladığı noktada, o zamana dek taşıdığı ussallığına biçim ve öze değiştirmek durumunda kalmaktadır. Çünkü, bunu yapacak olan sınıf çıkarlarının karşılıklı durumunu da, müzik, kendi içinde taşır olmuştur.

Ne var ki, bugünkü durumu ile müzik günümüz toplumlarındaki insanı, insanın daha ileri diyalektik gelişmesini önlediği sürece, çözümlenmesi olanaksız çelişkilere itmektedir. Müziği bir sanat yapan aynı şeyleştirici güçler, günümüzde, müziği insan'dan çekip almış; onu, çoğu türlerinde bir aidiyete indirgemişlerdir. Bu şeyleştirici güçleri müziği yeniden dolaysız kullanımına kavuşturacak bir yönde değiştirebilmek, sanatın bugünkü toplumsal işbölümünden önceki durumuna dönülmedikçe, olanaksız görülmektedir. Şeyleştirilmesine neden olan toplumsal güçlerin ne olduğunu anlayamayan, toplumsal süreçlere ilişkin bilgilenmeyi sorun edinmeyen bugünkü müziğin büyükçe bir bölümüne müziğin yabancılaşmasının toplumsal olarak gerçekleştiril-mekte oluşunun farkında bile değildir. Bunun içindir ki, toplumu, toplumsal sistemi oluşturacakları, toplumsal tecritlenmişliğinin karşısında kendisi kendini «karalamakta» ve suçlamaktadır. Bu nedenle, pa-zar'a boyun eğmeyen bir müzik olabilme öyküsünü içinde kendi toplumsal tecritlenmişliğini, yabancılaş-maya dayanan bugünkü toplumda hiçbir değişiklik

yapmaksızın, sadece kendi görünümünde yapmak istediği düzenlemeler ile giderilebilecek soyut bir sorun saymakta inat etmektedir. Bu tür müzik anlayışını savunular, üstelik yeterince «aydınlanmış» olan «müziksel reformları» yandaşlarının\* acımasız eleştirilerine uğramakta, dillerine düşmekte; bireycilik, şarlatanlık, teknik esoterizm tutkunluğu ile suçlanmaktadır.

Bu durum bile toplumsal bir olgudur. Bu suçlamalar da toplumsal olarak üretilmektedir. O halde, müzik kendi içrek (batını: immanent) gelişmesini bir mutlaklık olarak görmemel; müziği, müziğin «ilişmediği» toplumsal sürecin sadece bir yansımasına ve bir fetiş karakterine bürünmesine yolaçan bu noksan modernizm anlayışı terk edilmelidir. Bunun yerine, müziğin kendi yabancılaşmasından kurtulabilmesi için de toplumsal nitelikteki yabancılaşmanın sona erdirilmesine müzikçe katkıda bulunulmalıdır. Bu ise, salt, müziğin kendi içinde değil; toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde gerçekleştirilebilir. Bu nedenle, modernist müziklerinde meta kültürlüğe ve pazar'a boyun eğmemeye çalışmakla beraber, kendi «müzik-yapanlar» toplulukları (gemeinschaft) içinde müzik üreten ve topluma erişemeyen «modernistler» bugünkü toplumsal sorumluluklarından soyutlanmış olmakla da kalmamakta; kendilerini, aldatmış da olmaktadır. Aslında, bu topluluklar fiili toplumsal durumu gözlerden saklamakta; kendileri ise, teknelci kapitalizmin «Bilinç Endüstrisine» bağımlı olduklarını bilmektedirler\*.

\* Yeterince aydınlanmış olular, müzikteki bu tür «yabancılaşma sorunlarını yalnızca müzik alanında çözümlenebileceğini düşünmekte olularındadır.

\* Toplumdaki yabancılaşmayı kaldırmadan yabancılaşma sorununun müziğin kendi içinde çözümlenemeyeceğini söyleyen Adorno, müziğin kendine özgü «rensel ve Tarih-dışı

Müziğin bugünkü en büyük serüveni, bilinç düzeyi, empirisizmin egemen olduğu bugünkü toplumsal yaşamdan elde edilen ve kazanılan reel-bilinç bilincilik düzeyini aşmayan bir toplumun yaşamının içinde üretilmekte ve tüketilmekte olduğudur. Günümüz toplumlarının çoğunda, «sınıf hegemonyasının» varlığını sürdürülebilmesi için, bu empirik bilinç «nörotik bir obelikleştirme» düzeyine vardırılmış bulunmaktadır. «Toplumsal Kuram gibi, müziğin de toplumunda bugün varolan bilinç düzeyini aşması; ken-

---

öçleri bulunduğunu savunan objektivistik müzik retaristelerinden Stravinsky'den ve ondan Ötreme saydığı Hindemith'i de kendi aralarında «müzik-yapılar topluluğu» kuratlarını durumunu sorgularken bunların müziğin dışında, topluma ilişkin bilgilerin ışığı yüzünden «yapıtkınları» ince bir aıyla anlatıyor. Bu toplulukların itibarın ilerideki gelişine doğru Stravinsky'yi de Hindemith'i de «adil-ölse! bolşevizm» ile suçladıklarını anımsayan Adorno, «sonunda askeri marşları çalmayı yeğlediler» demektedir. İlerde ayrıntı olarak değineceğimiz gibi, Adorno objektivistik müzik yandaşlarını şu noktalarda eleştirmektedir: (a) dikkatleri toplumsal koşullardan uzaklaştırmak, insanlara yabancılaşma toplumunda bu topluluklara katılınca yalınlıktan kurtulacakları inancını aşlamak; bunu, bu nitelikte bir müzik olarak kondisyonu yüklediği bu işlevin mahiyetini açıklamayarak, kişinin başka kişiler ile bu sözde müzik-yapıcıları topluluklarına girip toplumsal ilişkiler kurmasıyla olabilececek birşey gibi göstermek. Böylelikle, sadece estetik alanda sınırlı kılınmış bir yabancılaşmadan çıkış arayışını, toplumsal sorun karşısında bir rahatlamaya dönüştürmek; (b) kurulan kurallı ve araçsal (instrumental) küçük burjuva müzik yapıları toplulukları ile pazar için birşey üretmemek, pazar'a müdahalede bulunamamak. Sadece, geçmiş bir çağa ait «müzik-yapımcıları öncesi», günümüz toplumunu aşmağa gerek kalmadan, olduğu-gibi kabul edilen bugünkü toplumun içindeki alt-kültür topluluklarının yaşamı içinde yeniden oluşturabilecek bir kültür etkinliğini sanmak. Adorno'nun 1932' dedi yazısını TELOS'taki metninde, s. 143.

dini bir meta olarak kullanıma sunmak yerine, praxis ile diyalektik bir ilişki içine girmesi» bu nedenle gerekmektedir. Bunun için de, müziğin kendi toplumsal işlevinin bilincini kazanması; bugünkü sınıf hegemonyasının oluşturduğu bilinç ile sınırlı kalarak «yaratıcı kişiliği», «yaratıcı kişiliğin ruhunu», «kişisel duyguların dünyasını» ya da «transfigüre edilmiş bir içgörünü» dile getirmekle yetinmek yerine, diyalektik bir bilimsel işlev yüklenmesi gerekmektedir<sup>2</sup>.

### 3 — Müziğin Yeniden-üretimine İlişkin Koşullardaki Değişimler Hakkındaki Görüşleri

Adorno, onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar müzik eserlerinin yeniden-üretiminde (reproduction: bir bestenin besteci ya da başkası tarafından, bestelenme anından sonra -farklı bir Tarih içinde- çalınması, teganli edilmesi, ya da plağının çalınması, radyodan bant olarak yayımlanması, vb.) de değişik bir toplumsal durum yaşanmakta olduğunu belirtiyor. Pre-kapitalist nitelikteki söz konusu dönemde müziğin yeniden-üretimini gerçekleştirenler hâlâ bir tür lonca topluluğu oluşturabilmekteydi. Besteleri yeniden-üretenler (besteyi icra edenler) ve müzik dinlemek amacıyla biraraya gelinen yerlerdeki müzik tüketicileri (dinleyiciler) kendi aralarında benzer bir toplumsal yaşam üslubu oluşturuyorlardı. Ayrıca, bu topluluklar müziğin yeniden-üretimine ilişkin olarak kendilerine özgü bir yorumlama biçimine sahip olabilecek (bir gelenek oluşturabilecek) durumdaydılar. Yeniden-üreticiler ile dinleyiciler arasındaki etkileşim pazar'da yansımaları bulan başat kültürün

<sup>2</sup> Adorno'nun buraya kadar ki görüşlerini, aynı metnin ss. 130-43 arasındaki bölümünden yararlanarak özetledim.



değerlerine göre değil, alt-yapı koşulları bakımından da yaşarlığı olan (dolayısı ile, bugünün toplumundaki alt-kültürler gibi beşerî kültürün karşısında, daha çok, fantazyaya niteliğindeki etkinlik alanlarında ayrı bir varoluşa sahip olabılme durumu ile karşı karşıya bulunmayan) özgün yaşam kesimlerindeki yakın ilişkiler içinde bulunan insanların değerlerine göre belirlenmekteydi. Öyle ki, müziğin yeniden-üretiminde bölgelerin, hatta yüzyıllar boyu müzisyen kuşaklar yetiştiren ailelerin (sülalelerin) bile bu alanda kendilerine özgü müzik gelenekleri- oluşabilmekteydi\*.

---

\* Adorno bu dönemî söz konusu yazısında zamanca lam olarak belirtmemektedir. Fakat, sanırım, Bach'ın ailesinde bu dönemin bitimi Bach'tan onun oğlu olan Emmanuel Bach'a geçişle görülmüyor. Büyük Bach (Johann-Sebastian Bach) burjuva yaşamına bağlıydı, fakat sanata -ciddi- bir sanetti. Burjuvazinin toplumsal konumu güçlenmekteydi. 1750'de büyük Bach yaşadığı gibi, sadelik içinde güzelliğe erişmeyi amaçlayan bu müzisyenin yazdığı Füg Şanah adlı incelemesi ancak otuz nüsha satılmış bulunuyordu. Almanya'yı o eserler İtalyan Operasının müzik anlayışı köptenmiş Oğlu, 1880'lere kadarki dönemde, ailesinin 18. yüzyıl ortalarından beri sürdürdüğü geleneği bırakarak, burjuvaziyeye seslenen İtalyan etkili yeni müzik anlayışına yöneldi. O zamanlar -Büyük Bach- ünvanını bu Bach kazanmış bulunuyordu. Toplumsal egemenliğin doruğuna gelmek üzere bulunan, fakat henüz siyasi egemenlik kazanmamış bulunan Alman burjuvazisi gereksindiği fantazyayı İtalyan Operasının sunabildiği müzik dünyasından bulabiliyor; tekniğin fazla aranmadığı, melodî çeşitliliğinin ve frekansının yeterli bulunduğu bu müzik gereksinimini karşılayabiliyordu. Johann-Sebastian Bach'ın burjuva dünyasının başlangıcında oluşturduğu müziğin önemini ilk kez 1788'de Leipzig'den geçerken dinset bir törene katılan ve bu tören sırasında İtalyan edilen müziğin Bach'ın ailesine olduğunu öğrenen Mozart fark etmiştir. Mendelssohn ve Schumann bu ilişkenmeyi yaygınlaştırmışlardır. 1860'de İtalyan burjuvazinin kültürel hegemonyasının örgünleştiği yabancılaşma

Yeniden-üretim istikrar kazanması da, işçilerin kendi toplumsal yaşamlarında oluşturdukları ve sürdürdükleri bu gelenekler içinde sağlanırdı. Yakın insan ilişkileri içinde geçen bir toplumsal yaşam sayesinde sürdürülen bu gelenek ise müziğin üreticisini, yeniden-üreticisini ve tüketicisini bu kesimlerin toplumsal yaşam içindeki karşılıklı-etkileşimleri aracılığı ile biraraya getirir; toplum da, müziğin yeniden-üretimini bu düzeyden (dolaylı olarak) etkilerdi. Yeniden-üretim toplumsal bu düzeyden etkilenebilmesi ise, toplumun müzik üretimi üzerindeki etkisini müzik-yapımı ile uğraşanlara kadar iletirdi. Sonuçta, müzik toplumsal yaşamının bir tüm olarak her alanındaki çeşitli etkilerden kaynaklanan bir somutluk kazanır; toplumdaki tecrit olma durumuna düşmezdi. Belirli bir bestenin her yeniden-üretiminde (çalınmasında) tempo nun yavaş ya da hızlı olması bile, bu geleneğin özgül uygulamaları içindeki farklılaşmalarına göre, değışebilirdi. Bu, müziğin, onun yaşanan an sırasındaki yeniden-üretimini müziğin dolaysız kullanımına bağlı oluşu aracılığı ile hareketliliği ile kazandığı bir özelliği oluyordu. Burjuvazinin gerçekleştirdiği sanayi kapita-

---

nın yoğunlaştığı yeni bir döneme geçildikten; toplumda çok daha gelişkin bir fantazyaya gereksinim duyulmaya başladıkten sonra da ki, Bach Kurumu kurulmuş ve o zamana kadar Büyük Bach sayılan oğlunun yerine, baba Bach'in «büyük» olduğu kabul edilmiştir. Böylece, dinsel telededeki çözümlü içinde de olsa, «yabancılaşma» sorunlarından haberdar bir müzik «besteci» olan Bach'in müziğindeki «Tanrı-ından ve Tanrısal niteliklerden uzak düşüşü için yabancılaşmış insan» sorunu, modern dönemin yoğun yabancılaşma içindeki insanı için yeniden, başka bir boyutta da olsa, yabancılaşma öğüsü açısından önem ve anlam kazanmıştır. [Bu konuda, bk.: Ahmet Muhtar Ataman, Müzik Tarihi (Ankara: Millî Eğitim Basımevi, 1947), ss. 179-81.]

İlminin geçişle birlikte bütün bunlar değişmiştir. Usullerinin müziğin notalanmasına da uygulanmış; müziğin yeniden-üretimini standartlaştıracak bir «kodlama» sonucunda müzik eserleri kullanımlarından bağımsızlaştırılmış; müzik eserleri, toplumla etkileşimleri bakımından, bir meta özelliği kazanabilecek duruma getirilmişlerdir. Kısa sürede, yeni basamevi olanakları da, bu alanda kullanılmaya başlanmışlardır.

İcracıların gelenekleri ve müzisyen loncalarının yaşamsal olanakları bu yeni dönemde serbest rekabet karşısında ufalanıp parçalanmış; yorum ekolleri sona ermiş; bunların yerine, «müzik öğretimi okulları» (konservatuvarlar) açılmaya, yaygınlaşmaya başlamıştır. Müziğin bestesi şöylece, müziğin icrasında yorum yapmak, bu yeni dönemden itibaren, rayonei olarak kurgulanmış (design) müzik eserleri için artık istenmeyen birşey durumuna gelmiştir. Böylece, yeniden-üretimdeki özgürlük alanı daralmış; icracının önünde iki seçenek kalmıştır: (a) ne kodlanmış ise onu açıklamak; (b) bir pazar olarak toplumun, yeniden-üretimci durumunda bulunan kendisinden istediklerine ve beklediklerine uymaya çalışmak. Bu iki nokta arasındaki «sallanmayı» (geçip-gitmeyi) sağlayan ise, «kapitalist süreç içinde hâlâ yer alan ussallaştırılmamış üretimin müzikteki son sığınak yeri olan «icracının yorumcu kişiliği» olmaya başlamıştır. Oysa yorumcu kişilik bile, 19. yüzyıldan beri kendi içerliğini bestenin içeriklerinden alır olmuştur. Yani, bu içerik aracılığı ile, aynı kültürü paylaşan bestecinin burjuva toplumsal varoluşunun, icracının kişiliği ve kültürü ile özdeş olduğundan alır olmuştur. Kurumsallaşmış, örgünlüleşmiş, ussallaştırılmış üretim, tüketim ve yeniden-üretim alanlarıyla günümüzün müziğinde «yorumcu kişilik» sahibi olan icracı da, besteci de, dinleyici de aynı kültürün için-

dedirler. Toplumun dominant kültürünün içinde yer almak durumundadırlar\*.

Bunun nedeni ise, tıpkı diğer üretim alanlarında olduğu, müziğin üretiminin sürebilmesinin de, müziğin yeniden-üretiminin aracılığı ile olabilmesi; müziğin yeniden-üretiminin ise, tüketicinin müziği an-

\* Burada belirtmesi gereken bir konu var. 19. yüzyıldan itibaren, müziği üretenin, yeniden-üretenin ve tüketen kitlenin aynı kültürü paylaşmaları önceki dönemdekinden bütünüyle farklıdır. Bugünkü toplumlar da sorun kültürel homojenleşirmenin mültek bir durum almış olabileceğini söylemekle açıklanamayacağı gibi, her müzik türünün kendi kamu'su (public) olduğunu (kültürel pluralizm'in sevi) söylemekle de açıklanamaz. İktidardaki yetersizlik günümüz toplumlarında tam bir kültürel homojenleşirmenin olanaksızlığına; bunun, toplumsal sistemin kendini yeniden-üretmesindeki verimliliği açısından, bir noktadan sonra, sisteme ayakbağı oluşunu fark etmemesindedir. İkincisindeki yetersizlik ise, çağdaş toplumların kültürel yapısında, gerçekten çok sayıda alt-kültürlerin bulunmasına rağmen, bütün bu alt-kültürlerin karşısında reel-yaşamda etkin bir başat kültürün bulunduğunu ve toplumsal yaşamlarını sürdürürebilmek için tüm alt-kültürlerdeki insanları reel-hayat koşullarında bu başat kültürün davranış düzenlemelerini benimsemek zorunda olduklarını görmemesindedir. Günümüz toplumlarındaki fantazyya alanlarındaki görece etkinlikler ile dikkati çeken kültürel çeşitliliğin, toplumsal yaşamın fantazyya niteliğinde olmayan önemli yaşam alanlarını düzenleyen koşullarında da etkin bir olgu gibi (reel-yaşamda da başat durumda bir olguymuş gibi) düşünülmesindedir.

Her iki görüşün aksik yanlarının en iyi kanıtı, belirli bir müzik türünün egemen konumdaki kesimlerce olduğu kadar bağımsız konumdaki kesimlerce de, hatta lampen kesimlerce de, bazı zamanlar, ortaklaşa söylenebilmesi, benimsenebilmesidir. Bu durumu «müzik müziktir» diyerek, müziğin ideolojik bir yanlığı olduğuna söyleyerek açıklamaya kalkışmak yerine, çağdaş toplumların ideolojik yaşamlarının işleyişinin nedanlı karmaşık bir ilişkiler bütünü içinde olduğunu gözönünde tutarak açıklamaya çalışmak daha doğru olacaktır.

layabilmek yeteneğinin içinde (onu fazla yormadan) gerçekleştirilmek zorunda bulunmasıdır. Bu nedenle, müziksel yeniden-üretim bu iki alanın ilertkenidir. Bu ilertken olmazsa müzik yabancılaşarak bir şey (obje) durumuna gelmesine gelir, ama sadece ölü bir meta (satılmayan bir plak, «gişersiz» bir konser, vb.) olarak kalır. Kendine yabancılaşarak şeyleşebilmeyi kendi başına yapabilen müziğin, bu noktada kalmayıp topluma erişebilmesi ise, müzik eleştiricilerinin unutmayı çok sevdiği bir sorunun daha çözümlenmesine; hem de, yaşanan toplumun müziğin üreticisi olan bestecinin önüne önceden getirip koyduğu koşullara göre çözümlenebilmesine bağlıdır. Bu nedenle, günümüzde besteci kendi bestesinin icrası sırasında bestesine ebedi (eternal) bir ürünmüş gibi davranılmamasını olduğu kadar, dinleyicisinin değişmez ve doğal koşullara göre yaşayan bir dinleyici kitlesiymiş gibi ele alınmamasını da hoşgörmek; hatta, müziğinin yeniden-üretimini sırasında icracıdan buna özellikle beklemek zorundadır. Ancak, burada müziğinden (kendisinden) fazla uzaklaşmasını söylemekte bestecinin, icracının ve dinleyicinin kişiliğinin aynı kültürün ürünü olmalarının, bir oranda, ılgördüğünü de belirtmek gerekiyor\*.

---

Birincisi kadar ciddi bir yanlış da, müzikte bireysel-olan olgular ile, tümel-olan olguların bağlantısız saymak ve buradan da kültürde tek geçerli ölçütün herkesin kendisi olduğunu söyleyen kültürel pluralizm açıklamasının gözden saklamak istediği bir durumu görememek olmaktadır. Belirli bir usulağa göre heterojen yanları olan, hem de, en önemli yaşam alanlarında atırlıkla homojenleştirilmelerde bulunabilen modern toplumların kültür yaşamında «herkesin kendisi» sözünde kırık bulunan «-kişiliklerle-», gerçekte homojenleştirilmeyi toplumsal sistemin ürünü olduğu gözardı ediliyor bu «rafine» yanlışlıkla (!)

\* Bu konuda Adorno'nun 1932'de de mekanistik sayılmaması gereken bir görüşü savunduğunu belirtelim. Nitekim, yaban-

Besteci bunu yapamazsa; yani, müziğinin yeniden-üretimini tarihsel koşullara göre gerçekleştirilmesine katiolamazsa, eserinin ösü olan «topluma erişme» işlevini de yerine getirememektedir. Bu nedendir ki, 19. yüzyıldan beri toplumsal yaşamdaki değişmeler ve bu değişimleri belirleyen toplumsal güçler ve çeşitli yenilikler müziğin kendi diyalektiğini değiştirdikleri gibi, tematik içeriğini de değiştirmişlerdir. Meta olarak üretilen ve yeniden-üretilen müziğe geçildiğinden beri, müziğin üretimi müziğin yeniden-üretimine, yeniden üretimi ise dinleyicinin toplumdaki total müziksel yapıya göre belirlenen bilincine bağı olduğundan, yaptırın ırsun-

---

olmay müziğin estetiği içinde ortadan kaldırılabileceğini sanan ve bu amaçla yabancılaşma-öncesi dönemdeki müziksel form ve teknikleri kullanan Stravinsky'nin egemen sınıfa fark geçmişini anımsamasının (bilimsel/ucu müzik anlayışına uygun müzik yapmasının) burjuvazinin en «progres-sive» kesimine bile iyi karşılanmasından; egemen sınıfın, Stravinsky yerine, daha çekici bir tarzıyla gelişen Hindemith'e, daha sonra da, bütünüyle aklarıncı müzik yapacak kişilere yönelmesinden bu yolda da söz ediyor Adorno. 1932'deki yazısında da, egemen sınıfın, bu sınıfın kendi toplumsal ideilerinin konfigürasyonunu yapan Stravinsky'ye oranla Strauss'u yeğlemesini, egemen sınıfın objektivistik müziğin gelişkin biçimi içinde yapılan bu konfigürasyonu kendi gündelik bilinci içinde karıyayamaması; içinde bulunan yabancılaşma durumu karşısında «izoleleniya kadar varmış» bir unutmayı veren Strauss'un estetiğinin aşamaması ile açıklıyor. 1932'de bile Adorno'nun gelişkin bir açıklama yapabilmiş olduğunun bir diğer kanıtı da, burjuvazinin en üst kesimlerinin, orta sınıflara ve bunun en alt kısmı olan küçük burjuvaların operaya girmelerinin müzikle ilgili olan ve olmayan nedenleri üzerine durması ve bu nedenlerin toplumsal koşullara bağı olarak önem ve önceliklerinin değişmekte olupunu fark etmiş bulunmasıdır. Adorno, 1932 yazısının TELOS'daki metninde, ss. 140 ve ss. 153-58 arası çok ilginçtir.

daki yorumlanışı sabit ve değişmez bir anlamla olmaktadır. Müzik, yaşanan ana (döneme) göre tarihselleşmektedir. Ancak, 18. yüzyılın sonuna kadar müziğin üreticisi, yeniden-üreticisi ve tüketicisi aynı kültürü yakın ilişkiler içinde ve ortak ya da yakın yaşam alanları içinde paylaştıkları için, bugünkü kadar sözkonusu olmayan bu durum, 19. yüzyıldan itibaren müziğin üretimi ve tüketimi de usallaştırılmış toplumsal ilişkilerin düzenleyicisi olan kurumlar eliyle gerçekleştirilmeye başladığı için modern toplum döneminde ortaya çıkmış; müziğin üretimi ve tüketimi geleneksizleşmek, sürekli olarak değişime uğratılmak, zamanına bağlı olarak tarihselleşmek zorunda kalmıştır.

Yeni dönemin koşullarında tüketicinin müzik beğenisini ve bu konudaki bilinçlilik durumunu anlamak; burjuva toplumundaki müzik tüketiminin ideolojik işleyişini ve özelliklerini açıklamak da zorlaşmıştır. Adorno'ya göre, bu konuda kolayca ileri sürülebilecek bir formül de bulunmamaktadır. Toplumdaki müzik tüketiminin yaygınlaşan tarzlarının (pattern) temelinde hiçbir fiili gereksinimin bulunmadığını söylemek de zordur. Çeşitli dinleyici kesimlerinin çeşitli türden müzikleri sevmekte ve dinlemekte olmalarına, bu beğeni kazanan müzik tarzlarını kendi toplumsal egemenliğini gözlerden saklamak isteyen burjuvazinin kurduğu kültürel bir ortamın düz bir yansıması saymakla açıklamak da tutarlı görünmemektedir. Burjuvazi, toplumsal yaşamın arkasında yer almış bulunan kendi ekonomik ve siyasal yaşamını gözlerden saklamak için bundan yararlanmakta ise de; başka bir deyişle, varolan toplumdaki müzik yaşamı fiilen müziksel nitelikteki gereksinimlerin dışında sayılabilecek toplumsal gereksinimleri karşılamayı üstlenmiş bulunuyorsa da, bunları söylemekle de sorun tam olarak açıklanmış olmamaktadır. Çünkü, varolan toplumun içindeki mü-

rik tüketiminin ideolojik etkinliği, hergeyden çok, bu tüketimin *sait bir ahdanını olarak görünmesi*; dinleyici kitlelerinin reel-yaşamları açısından onlar için önem taşıyan gereksinimlere de cevap verebilmesi sayesinde sağlanabilmektedir. Ancak, öte yandan, müziğin bunları yerine getirirken ya da yaparken gerçekten bir yanlış-bilinç ürettiğini de unutmamak gerekmektedir. İçinde yaşanan fiili toplumsal durumu ve toplumsal koşulları müzik, bu yolla, müziğin tüketicisinden saklamaktadır. Böyle olduğu halde bu aynı müziğe kitlelerce gereksinim duyulması, modern toplumdaki toplumsal koşulların insanları dolsuz toplumsal gerçekliğin ardında doyumlar aramaya mecbur ve muhtaç kılan nitelikte toplumsal koşullar olması yüzündendir. Yani, insanların yaşamaları için gereksindikleri temel nitelikteki doyumların bu koşullarla onlardan esirgemenekte oluşu yüzündendir. Nitekim, reel-yaşam koşulları gitgide problematik bir niteliğe bürünen sınıf ve kesimlere doğru geldikçe, bu tür müziğe olan gereksinimin de artmakta olduğu görülmektedir\*. Fantazyalaşmaya yönelmiş bir müzikte bulunan bu doyumlar yüzünden, belirli müzik türlerinin tüketiminin toplumsal yaşamda ideolojik bir işlev yüklenebilmesi ise, bu müziklerin üretilmesinde, yeniden-üretilmesinde ve tüketilmesinde burjuva eğiliminin diğer sınıf ve katmanlarca benimsenmesi ya da benimsenmesi -bu da diyalektik bir ilişki içinde gerçekleşmektedir. Adorno'ya göre- ile olmaktadır. Kitlelere benimsenilen, bu nedenle, yaşanan toplumsal realiteden kaçış

\* Bu çalışmamızın başlangıcında ele aldığımız Aristo'nun müziğe ilişkin görüşleri de bu yönde. Özetle, Aristo, toplumun iyücünü saklamadan hakikatlaşmaya çalıştığı için, çağın devlet yöneticilerine çalışan insanlar için etkinlikler (uyuşturucu), erindinci, trapez müzik çalışmalarını açıkça salıklamaktaydı. Bugün ise, Aristo'daki bu açıklıklardan özenle kaçınıldığı görülmektedir.



olmaktadır. Daha açıkçası, toplumsal realitenin hiçbir zaman sahip olmadığı, ya da çoktandır yitirmiş bulunduğu bir içeriği varmış gibi algılanması ve yorumlanması eğilimi olmaktadır. Bu, «olmayan içeriğin» aranmasına yönelme durumu, aslında, burjuva toplumundaki bu «olmayan içeriğin» gerçekteki durumunun ne olduğunu ortaya verecek olan toplumsal-değişimleri ölçmek ve engellemek amacını gülmektedir. Burjuva toplumunun, varlığından burjuva sınıfının kendisinin de kuşku duyduğu sanat anlayışındaki, ev dekorasyonundaki, anıtsallaştırma eğilimlerindeki, *antiquarian* meraklarındaki, çeşitlenmeye, değişime, yeniliklere olan doyumsuz iştahasına rağmen hayatın temel kesimlerinde yeniliklere, gelişmelere, akla, bilime ve insana inanmaya karşı duyduğu amanetsiz kuşku ve korkusundaki yansımalarını açıkça gördüğümüz bu yanı şudur: *kretif güçlerinin potansiyel gelişme düzeyi ile, sosyo-politik hegemonyasını kurduğu andan itibaren her yönde irilemeye varan bir gerileşmeye sürüklenen bazar kültürü arasındaki tezaadın yarattığı uyumsuzluk (ahenklessness) ve bunun kendi sistemine getirmekte olduğu geçicilik, tarihsellik, ölümlülük!*

#### 4 — *Üç düzeyin açısından müziğin bugünkü görünümü*

Ne var ki, bu iş yalnız ilişkiler içinde, (ilk bakışta hemen anlaşılabilircek ilişkiler içinde) yapılmamaktadır. Müzik yaşamının ideolojik özü toplumdaki egemenlik yapısının gereksinimlerini karşılamaktadır. Bu nedenle de, yönelinen müzik, «eslini» sakladığı toplumsal hayatın sürmesini sağlamaktadır. İbunu, toplumdaki çelişkileri ve çatışmaları ortaya çıkarmak (görülür kılmak) ve bunların bilincine varılmasını kolaylaştırmaktan özenle kaçınıp,

yağencılığın algılanmasını güçleştirerek yapmaktadır\*.

Burjuvazinin müzik ile kendisi arasındaki birlik, Nietzsche'nin müzik anlayışında kayıtsız şartsız Wagner'den yana olduğu halde bu durumu açıklarken belirttiği gibi, yaşanan hayattaki sorunların yaratığı bu tür gereksinimlerin varolan toplumdaki hayatı aşmadan bulunabileceği ileri sürülen duygular ile karşılanmasını esas alan ideolojik bulandırma aracığı ile olabilmektedir. Başka bir deyişle, bu birliğin «seminini», böylece, bilinçten uzaklaşma oluşturmaktadır. Burjuvazinin müzik ile ilişkisi, öteki bakımından, toplum yaşamındaki yaygın bitirgisizliğin gündelik hayatın rutininde kimyeye atılma atılmama denebilecek bir ilişkidir. Bu durum burjuvazinin hem yasal ilişkileri, yani, 'müzik yaşamı' denen ciddi müzik ile ilişkileri; hem de, yasal-olmayan, yani, burjuvazinin 'hafif müzik' denen türden müzikle kurmuş bulunduğu ilişkileri için de, Adorno'ya göre, aynı şekilde geçerlidir.

Ne var ki, burjuvazinin kendisi de müzikle olan ilişkilerinin bilincinde olmadığı için müzik objelerini bir fetiş gibi görmekte; burjuva toplumunda, dinsel yaşam alanından aktarılmış yanlış bir aşın saygınlılaştırma ile, müziğin estetiği konusunda müziksel yapının eleştirilmesinden çekinilmekte; müzikte, bilinçli analizler yerine, hissiyattaki kaynaklanan bir «mü-

\* Buradaki «özenle» kelimesinin belirtmek istediği, müziğin doğrudan doğruya ve bilinçli olarak bu işi yapması değil, varolan toplumda «pazar'da» belirlenen kopulara uyumlanmaya özenmesidir. Yeniden-üretim alanı olan «pazar», üretici ve tüketiciyi çakıştırmakla; bunda, estetik, varolanın gündelik bilinç düzeyi içinde algılanmasını sonlaştırır (sevilebilirliğinin) de en geçerli kriteri yapmaktadır. Aynı anda, ideolojik bir «harita» da olmaktadır dinsel için, müziğin üretim ve yeniden-üretim alanı «pazar»daki göstergeleri.

ziği duyma» ile yetinmek gerektiğine yaygın bir biçimde inanılmaktadır. Baygınlaşmaya ve «hissiyat yolu ile duyma» müzikte eleştiriciliğin susturulmasına neden olmakta; burjuvazinin müzik dinlerken sadece müziğin formel yanlarını görebilmesi buradan kaynaklanmakta; bunlar sayesinde burjuvazi müziğinin toplumsal işlevini sezip anlamaktan «usulüyle» kaçınmış olmaktadır. Böylece, burjuvazinin müzik dinlemesi kendi toplumsal kökenlerini olumlamak (affirmation) ve kendi sınıfının yüceliğini, dünyasının kalıcılığını yeniden-yaşamakla sınırlı kalmakta; konumu gereği, burjuvazinin büyük kesimi, ancak bu tür müzikten zevk almakta, bu tür müziğe ilgi duyabilmektedir\*.

Ne var ki, gündümlüğün ussallaştırılmış toplumlarında, bir yandan burjuvazinin kendi ölçülerine göre kurulmuş bir toplumsal yaşam biçimi sürdürülürken, bir yandan da, bunun verdiği acılar toplumca yaşanmaktadır. Bunun için, müziğin de, bir yandan, bur-

\* Burjuvazinin her bir kesiminin, sanatın diğer formlarında olduğu gibi müzikte de «avant-garde» müzik anlayışları ile ilgili kurduğu bilinmektedir. Fakat bu durum, birçoğu, Adorno'nun savına geçersiz kılınmaktadır. İki nedenle: (a) Leo Lowenthal'in, Dwight Macdonald'ın Gilbert Seldes ve özellikle Clement Greenberg'in belirttikleri gibi, burjuvazinin yakınlık kurabildiği «avant-garde» anlayışları yarıdan çoktur ürünlerinin gerçek anlamda avant-garde niteliğe olmayıp, bir tür popülarleşmeye yatkın. Tıpatan ve avant-garde görünümü kültürel ürünler oluşu; (b) gittikçe artan bir uassallaşmışlık ve araçsallaştırılmışlık içindeki toplumsal yaşamında burjuvazinin de gittikçe artan bir burjuvazi yaşamı sonucunda, bu tür «avant-garde» karşı çıkışların, bir yandan sisteme direnir gibi görünme, bir yandan da sistemin içinde kalma olanağı vermesi. «Sanat» alanındaki avant-garde'lerin durumunu ise, bu tartışmanın dışında tutuyoruz. Bu tür «avant-garde'lerin» yaşananındaki algılama düzeyini (root-bilgi) aşmak için benimsenen ve «sanatçının bilebileceği» bir iş saymak daha

juva devrimci objektivizmi olan klasisizmi; bir yandan da, bu objektivizmin karşısında gerçek toplumsal yaşamdaki görevinden istifa etmiş bulunan burjuva sübjektivizmi olan romantizmi, aynı anda, kendi içinde barındırması gerekmektedir. Bütün burjuva müziğinin banyapıtlarında görülen ve yapılan da, Adorno'ya göre, budur. Bir yandan burjuva anlayış, değer ve ölçülerinin zaferinin yüceltimi; bir yandan da, bu anlayış, değer ve ölçülerin zaferi sonunda kurulmuş bulunan günümüzün toplumsal yaşamı içindeki insan'ın acularının ve ıstıraplarının terennümü! Bugünkü müzik yaşamının içinde klasisizmin karşısında da, romantizmin karşısında da eşit derecede doyum bulabilen gündümüz insanının duygularının bulanıklığı ve karmaşıklığı, Adorno'ya göre, gerek burjuva insanının kendisinin, gerekse burjuva kültürünün (toplumdaki başat kültürün) sosyalle edildiği alt-sınıflardan insanların bu ölçülere, bu değerlere ve bu anlayışa karşı anlamsal bir bulanıklık içinde bulunmalarından ve «tutunmalarından» ileri gelmektedir.

Adorno'ya göre, rasyonel bir biçimde kurulmuş ve toplumsal yaşamda egemenleştirilmiş bir burjuva objektivizmi ve irrasyonel bir biçimde öne çıkarılıp heran vurgulanan bireysel içsellik aracılığı ile burjuvazi kendi öz dünyası olan kapitalist toplumsal formasyonun bugüne gelinceye kadarki serüveninin,

---

dogru görünüyör. (Bu konuda, bk.: Leo Lowenthal, *Historical Perspectives of Popular Culture*, «Bernard Rosenberg ve David M. White eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1966, ilk 1957), ss. 46-56; Dwight Macdonald, «A Theory of Mass Culture», Rosenberg ve White, op. cit., ss. 54-73; Gilbert Seldes, «The People and the Arts», -Rosenberg ve White, op. cit., ss. 74-97; ve Clement Greenberg, «Avant-garde and Kitsch», Rosenberg ve White, op. cit., ss. 86-107).

böylelikle, «müzikal yaşamda» tutanaklarını tutmuş olmaktadır.

Hafif müzik ise, bu tür müzik ciddi müziğin tüketildiği «müzik yaşamı»nın düzeyce çok altlarında olmakla beraber, ticarileştirilmiş şarkılar ve tüm müzik literatürü ile birlikte çağdaş toplumlarda bir yandan en üst düzeydeki müzikal öğeleri kullanmakta, bir yandan da en alt düzeydeki (banal) öğeleri benimseyebilmektedir. Ticarileştirilmiş şarkılardan başlayıp sofistike bir müzikal yapıya sahip olan Caz'a kadar bütün bir hafif müzik, sadece burjuvazinin değil, bütün bir toplumun gereksinimlerini karşılıyor\* . Bu tür müzik «katıksız bir meta» olduğu için, tüm müzik türleri içinde en çok yabancılaşmış bulunan müzik budur. Toplumdaki hiçbir gelişmeyi yansıtmayan bir müzik formudur. Hiçbir toplumsal sorundan söz etmez. Fakat bu yansıtmamayı, bu söz etmemeyi, «hafif müzik», olarak kendisinin sözünü etmediği sorunlara ilişkin konularda varolan toplumun dinleyiciye vermediği duyguları fantazyaya olarak vererek; yani, «hafif müzik» olarak kendisinin sunduğu bu fantazyalara duyulan gereksinimleri doğuran toplumsal koşulların müziğin dinleyicisinde algılanmasını yanlışlıklara sürükleyip dönüştürerek yapar.

Bu tür müziğin dinleyicisi, böylece, müzikte bulduğu duygular aracılığı ile kendi toplumsal konumu ve realitesinden uzaklaşmaya yöneltilmektedir. Daha açıkçası, hem toplumdaki ve onun Tarihinden,

\* Adorno'nun buradaki görüşlerinin çok eleştirildiğini hatırlatalım. Semantik bakımdan yapılan bazı araştırmalar, cazın «endüstriyelleşmesinden» ya da «boyazlaşmasından» önceki halinin biraz daha iyi olduğunu işaret ediyor. «Boyazlaşma»cazın daha yerik, daha ruh sağlığı bozuk bir «insan»a seelenmeye başlamasına yol açmış bulunuyor. (Bu konuda, bk.: S. Hayakawa, «Popular Songs vs. the Facts of Life», «Rosenberg ve White, op. cit., ss. 383-404).

hem de müzikten kopmaya itilmektedir. Gündümüzün toplumlarının bu tür müziğe «ucuz müzik» gözüyle baktıkları; ona hiçbir estetik hak tanımadıkları; düpedüz, «dinlenme müziği» saydıkları söylenebilir ve bu bir bakıma doğrudur da. Fakat bu değerlendirmenin ardında, varolan toplumun kendi içyüzünü saklayan; «hafif müziğin» eleştiriden kurtulmasını ve hafif müzik türünün ne olduğunun tartışılmasını önlemeyi sağlamaya yönelik tutarlı bir hesaplılığın bulunduğunu unutulmamalıdır.

Böylece, hafif müzik en çok dinlenen müzik formu olduğu halde; yani, tüm müzik türleri içinde aynı anda gündümüz insanına, hem en yakın, hem de en uzak müzik formu (genre) olduğu halde; ciddiye alınmaması sayesinde, eleştiri dışı tutulduğu gibi, varolan toplumsal düzenin tüm teknik olanaklarından da yararlanabilmekte; tüm toplumda her sınıftan insanların reel-bilinçlerinin yansımalarına ve bilinç-dışı tüm arzularına yanıt verebilecek etkin bir «gündüz rüyası» işlevi yüklenebilmektedir\*. Üste-

---

\* Bu durum, 18. yüzyıl başlarında «sentimental edebiyatın toplumsal hoşgörü ile karşılanmasına yönelik lik çabaların zamanın egemen çevrelerinin en tutucu yandaş olan Kilise tarafından başlatılmasında da sylenebilir.

19. yüzyıl başlarında ekonomi dışı bırakılmış orta sınıf kadınlar ile, kölselere geçen cemaati arzıtmış rahiplerin hiçbir profesyonellik iddiasında bulunmaksızın yazdıkları, ama çok iyi satış yapan ve o dönemin akala ve ciddi egemen sınıf aydınlarına hoşgörü ile karşılanan sentimental edebiyat ürünleri ile bugünün hafif müziğinin bu durumu arasında önemli benzerlikler vardır. Şöyle: (a) iddiasızlığın karşılık, önemli ölçüde önemli bir ideolojik işlev yüklenebilmesi; (b) bu işlevin başmı konumdaki insanlara doğru, egemen konumdaki kesimlerdeki insanlara işin başından beri doğru tepki edilebilmiş olması. Örneğin, Rahip Faabody'nin «dirangin olmayan sentimental yeni edebiyatın kadınca olmanın yüceliğini öğretmek açısından taşıdığı önemli ve kölseden yana

lık, kullandığı geniş teknik olanaklar aracılığı ile dinleyicisini, müzik üzerinde hiçbir etkide bulunamayan, tümüyle edilgin, bir konuma sokmuş olmaktadır.

Adorno'ya göre, bütün bu nedavelerle, tıpkı bazı çağdaş filmlerin yaptığı gibi, kendisi için seçtiği yolda ilerleyebilmek için, yoluna çıkanlardan gerektiğinde «tebessümü ile izin alınması» onların kendisine direnip karşı çıkmasını «yumuşaklığı ile önlemesini de iyi bilen» hafif müzik «Tarihsizmiş» gibi, ya da «Tarihsel değilmiş» gibi görünmesine karşılık, aslında belirli bir ideolojik işlev yüklenmiş bulunmaktadır. Öyle ki, müzikologların hafif müzikle ilgili çalışmalarında ve diğer «kurumsallaşmış bilim-sadamlığı» çalışmalarında bile, bu tür müziğin geçen yüzyılların folk müziğindeki formları kullandı-

---

oluşunu» için bağından libaren anlayabilmiş olması ilginçtir. -Bk.: Ann Douglas, The Feminization of American Culture; (c) kapitalizmin 1870'lerdeki büyük işlemlerine, bankacılığa, denizyolu, kimya sanayi ve çelik sanayine yöneldiği; sanayide verimlilik ve denetim artıncı «başarı mühendisliğine» başladığı gelişmelerden itibaren sentimentalizmin yarıdırı naturalistlik bir kaba ergiliğin (massculinity) çıkışı üzerine, sanat yönüyle fazla değeri bulunmayan, ama çok yaygın bir tüketime kavuşan yeni kültürel sanat ürünlerinde sentimentalizm ile naturalizmin birlikte yaşayabilmesi; (d) günümüze doğru da, kitlere yönelik sanatsal anlamlarda «sado-mazo-sistik öğelerin birlikte yer almaya başlaması.

Bu özellikler Batıda ve bizde iyi işe yapan bazı son filmlerde, yeni denatardan bazılarında, süpermen'lerde, hatta bir ölçüde, bizde son günlerde tartışılan bazı müzik türlerinde de bulunmaktadır. Bu tür müzik anlayışının «ilerici» çevrelerce de sövülmesi, ya da hoşgörü ile karşılanması ise bizdeki aceleci ve demeritlikçi bir Sol kesimin, popüler költüre, gündüye kadarki horfayıcı bakışının tamamen tersi bir tutumdur, yaklaşıma «çillimini benimsemesiyle bağlantılı sayılabilir. Bunun nedenlerini ise, 1980'lerden beri yaşadığı yeniliklerde olduğu kadar, genel anlamdaki «birikimsizlikte» de görmek gerekir.

ğı; eski folk müziği gibi, «primal motifleri» işlediği ve bu motifleri olumladığı kabul edilmekle beraber, için derinine inilmemektedir. Oysa, geçen yüzyıla folk müziği ile, bugünkü hafif müzik arasındaki görünüştaki benzerliğe karşılık, temelde, büyük farklılıklar vardır. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıllardaki «profan» müzikte, feodal hiyerarşinin maskesi yüzünden alınıp çıkartılmakta; böylece, yükselen sınıf olan genç burjuvazinin varlığına, bundan bir güllüğeleştirme ögesi oluşturulmamaktaydı. Oysa, bugünkü hafif müzikte ussallaştırılmış burjuva «profan» dünyasının kendisi değil, «görünen yüzü» değiştirilmektedir: gerçek yüzü ise, görünmez kılınmaktadır. Daha açıkçası, güncümüzün hafif müziği burjuva dünyasının gerçek yüzü için, ola ola, bir «özür dileme» aracı olmaktadır.

Üstelik, bu konuda hafif müzik ile varolan toplumsal düzen arasında tam bir karşılıklı yardımlaşma ve birbirini kollama durumu olduğu görülmektedir. Hafif müzik birçok yol ve biçimle düzen tarafından desteklenmektedir. Örneğin, hafif müziğin insanın yoksun kılınmaması gereken küçük küçük ihtiyaçlar bulmasına yarayan zararsız bir müzik türü olduğu görüşü savunulup yaygınlaştırılmaktadır. Böylece, hafif müziğin toplumsal işlevinin ve konumunun idraki güçleştirilmektedir. Ayrıca, bu müziğin en etkin başka bir savunulma biçimi de ciddi hiçbir yanının bulunmadığının söylenmesi; böylece, bu tür toplumsal konular anlayabilmek için gerekli olan öğrenimi görmüş ve bilinçlenmiş kesimlerin bu konuyu incelemesinin önlenmesi olmaktadır. Oysa, bu tür konuların incelenmesi ve değerlendirilmesi için müzikten sadece müzik olarak anlamak, konser-  
vatuvarlarda müzik okumak da yetmemekte; toplumsal yaşamı, başat kültürün işlevlerini, alt-kültürlerin işleyişini, bilinç ve yanlış-bilinç olgularını, yaşanan alanın bu yanlış-bilinç içinde kişilerce de kabul



edilen birşey olmasına karşılık yanlış-bilinçliğin mutlak bir durum olmadığını, vb., anlayabilecek gelişkin bir kuramsal açıklama düzeyine varmak gerekmektedir. Bu düzeye çıkabilmek durumuna erişenlerin bu tür sorunlarla ilgilenmesi söz konusu olabilecek küçük bir kesimi de, bu tür sorunları küçümsemenin verdiği bir düşünetsizlikle bu işlerden alakalı oldukça, hafif müzik üzerine düşen ideolojik işlevleri kolaylıkla yerine getirebilme olanağı bulmuş olmaktadır.

Oysa, kimin tarafından bestelendiğine bile bakılmadığı ve kalıcı değer taşımadığı ileri sürülerek toplumsal açıdan incelenmeye değmeyeceği telkin edilen hafif müzik modern toplumların siyasal kültürünün işlerlik kazanmasındaki toplumsal etkileri bakımından çok önemli bir müzik türüdür. Varolan toplumun en çok önem verdiği müzik türü budur. Varolan toplum karşısında başı en çok eğik olan müzik türü, bağımsız üretim diyalektliğinden alabildiğine uzak olması nedeniyle, gene bu tür müziktir. Hafif müzik, kendi yapısındaki teknolojik nitelikteki çelişkilerinden çok, bu bağımsız üretim diyalektliğinden alabildiğine uzak olma özelliği yüzündendir ki, eğitim görüldükçe yapılan müziğe, ya da bağımsız üretimle yapılan müziğe oranla toplumsal kategorilere karşı çok daha az karşıtlık ögesi taşıyabilmekte; düzene ve onun kültür alanındaki isteklerine karşı çok daha «verimkâr» bir tavır takınmak zorunda bulunmaktadır. Bu nedenler yüzündendir ki, bu gibi yanlışlıklar üzerinde durulmadıkça ve hafif müziğin pragmatik disiplin açısından benimsediği temel «idea'nın» müziğin tümü içindeki yerini aydınlatacak bir kuramsal açıklama geliştirilmedikçe, bu tür müziğin ideolojik işlevleri sorununa aklı başında bir açıklama getirilmesi beklenmemelidir.

## 5 . Folk Müziğinin Kullanımı Sorunu

Adorno'nun müzik üzerine yazdıklarının ilgili bir bölümü de, yabancılaşma sorununu müziğin kendi içinde çözümlenmek için folk müziğine yönelenlerle ilgili olanlardır. Kısaca belirtelim: Adorno bir zamanlar Mozart'ın, daha yakın dönemde ise Offenbach ile Johann Strauss'un\* bile yaptıkları bir iş olan folk müziğinden yola çıkarak operalar ve operetler beşeleme sanatının, şarkıları ve dansları ele alınıp sanatın silye işlenecek bir folk'un ve folk yaşamının kalmadığı günümüzde, bütünüyle olanaksızlaştığını ideri sürmektedir. Pazarın genişlemesi, kırsal kesimin pazara açılması ve burjuva rasyonel toplum totalitesinin tüm toplumsal yaşamı kapsamaması sonunda günümüzün halk toplulukları için yapılan bu tür müzik, artık, ne denirse densen, folk'dan kaynaklanan bir müzik olmamakta; burjuva toplumunun, sadece baskı altındaki sınıflar üzerinde değil, egemen sınıfın kendi kendisi üzerinde de uyguladığı reel-biliş düzeyine seslenen bir müzik olabilmektedir. Yani, Mozart'ın Strauss'un folk müziğine ve dünyasına yakın günlerde yaptıkları sanatsal müziğin 'geçersizleşmiş' ya da «suyu sıkılmış» malzemesinden devşirilmiş bir müzik olmaktadır.

Johann Strauss yaptığı müzik ile kendi zamanının sanatsal müziğinden ayrı bir «tür» oluşturmuştur. Fakat bu türün içinde yer alan valşlerde bile

---

\* Offenbach'a oranla, Strauss'un burjuva toplumunun çelişkilerini, çok az da olsa, müzikle yansıttığına söylüyor Adorno. Gerçekten, Walter Benjamin'in dediği gibi, Offenbach, 1890'lerden itibaren, dünya kapitalizminin 19. yüzyıldaki başkenti Paris'te burjuvazinin en yoğun fantazyasını oluşturur müzgi ile. (Bk.: Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism'de «Dünya Kapitalizminin Başkenti Paris» başlıklı fragmanlar topluluğu.)

armonik farklılaştırmalara dayanıldığı; boş ve anlamsız yinelenmelere indirgenemeyecek olan küptük, ama, kendi aralarında çelişik öğelerden yola çıkan bir «thematic» gelişmeye yer verilebildiği için, onun müziğinde sanatsal müskten mutlak bir kopma söz-konusu olmuyordu. Günümüzün «völger» müziğinde ise, hafif müziğin banalleşmesinde görüldüğü gibi, bağımsız üretime den alabildiğine uzaklaşmakta; müziğin üretimi «mass production» teknolojisinin gereklerine uydurulmaktadır.

Bu nedenle, Adorno'ya göre, besteci, libretto yazarı ve örneğin bu nitelikte bir opereti sahneye koyacak olan yönetici kendi aralarında işbirliği yaparken, kendilerinden başkasını aralarına almamakta, yeniliklerden kaçınmakta; temsilin kaç gün sürbileceğini herşeyden çok önemsemekte; işe «başarı» sırasından bakmakta; melodilerinin hemen akılda kalacak, seyirci-dinleyiciler tarafından hemen müthazırlanabilecek kadar öğrenilmesi ve akılda tutulması kolay olmasına öncelik vermektedirler. Sonuçta, müzik üretiminde analleşmenin etkisiyle melodilerdeki kontrastlar bile azaltılmakta. Herşey, aynı melodik kalıba dâvanan, fakat bazan farklı anahtarlardan değişik parçacuklarla yinelenen fümce ardıllanımı olan «sequence» egemen olmakta; müziğin estetik hiçbir sorumluluğu kalmamakta ve müzik tam bir teslimiyetle bir pazar meta'na dönüştürülmüş olmaktadır\*.

\* Adorno bu duruma örnek gösterirken, caz operadan operete, operetten de revüye geçiş üzerinde duruyor. Ayrıca, uzun süre «meta karakterini» gözlerden saklamayan becerememiş batıncan caz müziğini inceliyor. Revülerin «başarı», sadaca, «seyircileştirilmiş dinleyiciye kaz sayılamasına» değil, seyirciyi entelektüel katılmanın son kalitesinden de kurtulup (3) arzu ve hayallerle sorumsuz bir oyun oluşturmaya beşiyor. Çağdaş völger müziğin üst burjuva işri dediği cazın başarısını işe, üretiminin yabancılaşmış niteliğini ve meta

Bütün bunların sonunda, Adorno'ya göre, diğer sanatsal etkinliklerde olduğu gibi 19. yüzyıla birlikte, günümüzde, müzikte de «insanlığın potansiyellerine olan ümitsizlik ve yaşanan zamana göre daha özgürleştirici bir zamana olan inancın ürünü» olması gereken estetikçe zengin yapıtlardan ve «sürsünmüş» sanat üreticilerinden uzaklaşmış bulunmaktadır. Yeni dönemde sanatın üretimi de varolan olumsuz bir kültür içinde gerçekleştirilmektedir. Bu kültürün içinde, daha önceleri «varolan toplumu aşmayı» her zaman için bünyesinde barındıran sanat, klasik sanatın üretime ve tüketime ilişkin koşulları ortadan kaldıkça, bu işlevini kolay gerçekleştiremez olmuştur. Ancak, bu noktadaki ayrımın düzara bir «klasik sanata» (ya da «siddi mü-

---

karakterini, irticai ve dolaysız yaratılan bir müzik gibi görünebilmek arzusuyla, gözlerden saklanmasına bağlıdır. «Oysa,» diyor Adorno, «buluşçu, düzeltici, armonici ve enstrümantasyoncu diye ayrı ayrı çalışan birimler arasındaki işbirliği, dolaysız müzik üretimi gibi görünen caz beslesinde, operet müziği deneyimindekinden çok daha ileri düzeydedir.» Her müzikteki irticaiyet de, gene Adorno'ya göre, estetikdir. Çünkü, irticaiyetin temelinde de çok basit ve saygın üçü-biri geçmeyen norm'lar bulunmaktadır. Özgür ve ritmik bakımdan zengin olma görünümü de estetikdir. Çünkü, metrik olmak «sekiz-bar yapısı» hakimdir; senkop ve «aldanma» bir vuruş temposuna dayanan entarpetasyon olunsaklarından sadece bir süslüme olarak yararlanılmaktadır. Ritmik emantipasyonu da estetikdir. Çünkü, bunda da egemen olan bar devrünün diğer başlangıçtaki sürekli tutulan varuşlarıdır. Bu zengin ve özgür görünen yüzeyin altındaki tonal şeması (armonik yapı) bakımından ise, beyazı, hiç değişmeyen, eş derecede ilkel ölçülemeye yetkin bir yarım-bir tam olarak konmuş kadensalara dayanmaktadır. Cazın gerçekte ne olduğunu anlamak için, Adorno'ya göre, caz topluluğunun ve cazın şekli marşlara ve ticarileştirilmiş gösteri müziklerine olan yetkinliğine bakmak yeter. İsk.: Adorno, «The Social Situation of Music.» ss. 160-163.

zik) ile, modern sanat ya da «hafif müzik» arasında yapılmaması yerine, sanatın çeşitli alan ve türlerinin pazara yönelik olma derecesine göre yapılması gerekmektedir.

Pazara yönelik sanatın özelliği ise, büyük sayılardaki tüketiminin algılama ve bilinim düzeyine uygun sınırlar içinde kalmasıdır. Bu durum, varolan toplum karşısında daima «negatif» bir öğe taşıması gereken estetikçe değerli sanat türleri yerine, örneğin Stravinsky'de hile son dönemlerine kadar olduğu gibi, modern toplumun insan'a yaşattığı yabancılaşmayı ve çelişkilerini görmezden gelen, burjuva toplumu öncesindeki toplumsal yaşamın sanatsal form'larını ve anlatımlarını mekanik bir tarzda modern dönemdeki sanatın form ve diline uygulamakla yetinen bir sanat anlayışına yolaçmaktadır\*.

---

\* Adorno, modern toplumunda kitlelerin, kültür alanındaki de dahil, tüketiminde aradıkları haz ve doyumu Van Gogh gibi aşığılayıcı bir dile anlatmaktadır. Bu arayışlarda, daha değerli ve daha yüceltilmiş bir dünyanın reel-dünyasını dışında ya da üstünde bulunabilme çabalarını savunur: gerçekte ise, böyle yapmakla, gündelik yaşam dünyasını hakikatlendirmiş olan Ölümlü Kültüre karşı öğelerin de bulunduğunu önemle belirtmektedir. Yaşanan günde kazanılmış bulunan arzuların da, bu arzular toplumsal olarak oluşturulduğu için, sanatın karşılamakla yatacağı arzular sayılması kabul etmemektedir. Böylece, kitlelerin ekonomik nitelikteki doyumları arayışını borghimlerin (öccetic tavının) karşısında okulağı gibi, toplumsal olarak henüz bu nitelikteki doyumları aşmamış kitlelerin ölçülerinin sanat için yerinde ölçüler olabileceğini söyleyenlerin de karşındadır. Başka bir deyişle, varolan toplumdaki tüm çelişkiler ve yabancılaşma kaldırılmaya kadar, sanatın, toplumsal gerçekçilik olarak da olsa, bütün toplumsal çelişkileri ve yabancılaşmayı kendi içinde yaşatmaktan caymaması gerektiğini savunur. Bu konuda içinç iki kaynak olarak, bk.: Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, ss. 169-181; ve James A. Ogburn'un, Stefan Brauer'in *Die Krise der Revolutionstheorie* (Frankfurt am Main: Syndikat Autoren und Verlagsgesell-

Bu durum, Stravinski'de müziğin kendi içinde ortadan kaldırmaya çalıştığı yabancılaşma sorunu karşısında duyulan umutsuzluk nedeniyle objektivite mülk anlayışının kendi iç çelişkilerini ve çıkmasını görebilmesine varmaktayken, Paul Hindemith gibi völkisch anlayışın taklidi müziğinde aldanıma dayanan bir «şöde-cemaat» (pseudo-gemeinschaft) yaşamının savunulmasında kalmaktadır. Bu mülk, ironi-karşıtı yaptığı için, müzikte-

---

schaft, 1977) kitabının ilkin incelemesi. Ogilvy'nin değindiği en ilginç nokta, Breuer'in Bab düşüncesindeki «aşkın» narcissism-in Tarihe Gerçek Özne anlamda kapitalizmin eleştirilerinden yola çıkan devrimci kuramda da yeterli gelişmeyi sağlayamamış olabileceğine değirmesi. Breuer'e göre, tarihin değitiricisi olacağına, hiç de tarihsel olmayan bir metafizik içinde inananlar amaçlın bu konuda Özne olabilmek için gereken nitelikleri, seçtiren bir tarih içinde kazanmış oluşunun olumsuzlukları atlandığı (amaçlın, değitirimesinde işlevlendirileceği aynı Tarihin bir ürünü olduğuna yeterince dikkat edilmediği) için Robinson Crusoe gibi tarihsiz-olarak ortaya çıkıverecek bir Tarih Öznesi kavramına varmış ve bu oluşum kapıllan yeterince incelenmemiş «özne» anlayışı devrim kuramı içinde bir Truva Atı olmuştur. Amaçlın, seçtiren bir Tarih döneminde, salt «emek» olduğu için Emekçiye ve işçiye Tarihin Öznesi olabilmek yeteneğini kazandıramayabileceği fark edilmediği için, kapitalizmin eleştirisi kapitalizmin ürünü olan amaçlın tarihsizleştirilmiş bir kavramallaştırmayı kendine dayanak almıştır. Sonuçta, bu yazara göre, «tam savaşın kazanıldığı»nın sandığı anda, anti-kapitalizmin kendi tarafına metafizik bir emek anlayışına girmesi, hem de daha Heri düzeyde bir kapitalizmin ögesi olmak üzere girmesi önlenememiştir.»

Adorno'nun da Walter Benjamin ile estetik konusundaki görüş ayrılıklarında dile getirdiği bu endişeleri, temelde, bu açıdan önem taşımaktadır. Ne var ki, John Fekete'nin belirttiği gibi, Eleştirel Düşüncenin bu uyarıcı eleştirileri de, tarihçe geç kalındığı için, yaşamın her alanında bürokratik egemenliğin zararlarını görmeye başlayan çağdaş sosyal sistemlerin

ki mizahı topluma ve onun gerektirdiği yaşam biçimine karşı yapılmış bir yergiden çok, varolana eleştiri yöneltmeyen ve yabancılaşmış toplum yarana «sağlıklı bir güldürü» olarak kalmaktadır.

Toplumsal çelişkilerin henüz kaldırılmadığı bir toplumsal yaşam döneminde prematür bir armoniye sapanmayı Hindemith'in metafizikteki görünümü ile eleştiren Adorno'nun, Hanns Eisler'in ağıt-

---

yanıdan bir özgürlük ve negatifle oluşuma çabasına yardımcı olmaktan başka bir iş yapamamıştır. Paul Piccone ve Tim Luke gibi yazarlar ise, tekneli kapalılaşma dönemindeki baskıcı yöntemler, aşırı bürokratikleşme ve aşırı rasyonalleşme yüzünden çağdaş toplumlar da yapay bir negatifle oluşuma yeteneğinin bile kalmadığını ileri sürmektedirler. Bu durum, Piccone ve Luke'a göre, çağdaş sosyal sistemlerin günümüzdeki çelişkilerinin varolan yapı içinde çözümlenmesinin güçlüğüne göstermektedir. Ne var ki, Eleştirel Kuramın (Frankfurt Okulunun) 1980 sonlarına dek sürdürdüğü bu eleştiriler çağdaş toplumsal sistemlerin kendiliğindenliliğine (spontaneity), negatiflemenin, özgürlüğün yeniden-canlandırılması için yapay özgür mekanlar oluşturmak gerektiğini anlamlarını hıplandırmaya yaramıştır. Bunda ise, Frankfurt Okulunun, Birinci Dünya Savaşından sonraki dönemden itibaren girişimci kapitalizmden ve klasik Marxizm'den çıkıp, iki savaş arası dönemde yaşanan bir alanın bürokratik olarak egemenlik altına alındığı, ekonominin siyasallaştığı «Marx'ın deyişi ile, sivil toplumun, yani şirketler topluluğunun daha dolaylı olarak siyasal toplum olmaya başladığı» ve bîhüsnin kolonize edildiği günlerde, bütün dikkatlerini «particolar» olan korunmasına vermesinin; macrologic bir toplumsal kuram üzerinde çalışmanın önemini terk edememesinin; devrimci bir öznelilik sonunda «pasif bir söyleme çekilmesinin» etkileri olmuştur. (Gilliv'nin Brouer'nin kitabına ilişkin yazısı TELOS'un 1978 Bahar sayısında, ss. 241-25'de; John Heketo'nin belirttiğim görüşleri ise, aynı sayıdaki «Benjamin's Ambivalence» adlı yorum yazısında (ss. 192-99'de yer alıyor. Benjamin yazılır New German Critique dergisinde de zaman zaman yayınlanıyor.)

prop açısından belirli bir değer taşıdığını belirttiği müziğindeki toplumsal gerçekçilikte de eleştirdiğini ve onaylamadığını belirtelim. Adorno'ya göre Hanns Kiser'in müziği de bugünkü teknolojik rasyonaliteye dayanmakta; bu nedenle de, aydınlanmaya yardımcı olmaktan çok, taraftar kazanmaya (divert) yönelmektedir. Kısacası, faydacı (utilitarian) bir müzik (gebrauchsmusik) olup çıkmaktadır. Şok ögesini Stravinski'den değişik tarzda kullanan Kurt Weill'in fragmanlar biçimindeki montajlamaya dayanan usûbunu ise, Adorno, aynı faydacı müziğin -her zaman olmasa da- eleştirel bir yöne eğilimlenebilen olumlu bir örneği saymaktadır. Kurt Weill'in bu müziği, 1930'larda, bu nedenle, Adorno'ya göre en ilerici ve en eleştirel popüler amaçlı müzik niteliği kazanmıştır.

Müzikle eski form'ları, diyalektik-olmayan bir biçimde, yaşanan günün gereksinimlerine uygulayan (ya da uyarlayan); üstelik, romantiklerin bile yaptığı gibi, geçmişin hâlen içinde yaşanan anı olumsuzlamak için kullanmaya dahil yanaşmayan; gerçekte ise, bütünleştirilmekten, bütünlüğüyle bellek edindirme olanağına kavuşmaktan, Tarih bilinci kazandırmaktan alakondulmuş bir çağdaş zaman peşgöyüme -ki, faşizmin temel işlevi bu durumun sürmesini güvence altına almaktır Adorno'ya göre- algılanma biçimi olan hayatın günlük yaşantısında yalnızca «çok» niteliğindeki yanlarını algılayabilme durumuna denk düşecek tarzda neoprimitif ritimler kullanmakla yetinen objektivistik müzik ise, müziğin kendi içrek yapısındaki diyalektiğini bir yana bırakmaktadır. Bu müzik, kompozitörün «kişisel» anlayış ve beğenisi ile yetinebildiği için -Adorno objektivistik müziğin bu anlayışı için 'objektivistik müziğin irrasyonel kompozisyon ilkeleri' diyor- faşist Führer'in en yukarıda yer aldığı faşizme toplantı uyan (benzeyen) bir müzik anlayışı olabilmektedir.



Folk yaşanı, folk yaşamındaki kendiliğindenlik (spontaneity) 18. yüzyıldan beri süren modern kapitalizmin gelişmesi içinde bütünüyle tüketilmiş; sonunda varolan bugünkü popüler müzik, modern «Bilinç Endüstrisi»nin etkileri nedeniyle 19. yüzyıl öncesindeki popüler kültürden farklılaşmış bulunan günümüzün popüler kültür alanlarında olduğu gibi, buyruksayıcı (empose edici) ve manipülasyona dayanan bir müzik olup çıkmıştır.

Spontane Folk'un kalmadığı çağdaş dönemde folk'tan yararlanan müzik de bu nedenle, sadece, hafif müziğin bir alt-türü olabilmektedir. Hafif müzik ise, daha önce belirtildiği gibi, vaktiyle, zamanın egemen sınıfı aristokrasiyi ve onun değerlerini taşımak, alaya almak için kullanılan bir müzik türü iken, çağdaş dönemde, tam olarak ve sadece bir metaya dönmüş; insanı, varolan toplum içindeki yerine, toplumsal alın yazısına uymaya ikna etmeyi işlev edinmiştir. Ya da, «yalnızlaştırılmış» modern toplum insanının bu kader'e boyun eğme pragmatizmini pekiştirmeyi, «pazar»da en çok bu satacağı için, kendi tecmeci başarısına «pusula» kabul etmiştir.

#### 6 — Geleneksel müzik türlerinin bugünkü işlevlerindeki ve izleyicilerindeki değişmeler

Benzeri bir durum ise, Adorno'ya göre, bazı eski müziksel formların günümüzdeki popülerleşmede görülmektedir. Örneğin, operanın en popüler müzik türü olduğu küçük burjuvazi arasında operanın işlevi, eski dönemdeki soylular ve yukarı orta sınıf hiyerarşisinde olduğu gibi kendi dünyalarının olumlanması olmaktan çıkmış; baskılayıcı değerleri ile cazip görünen bir müzik türü ve bir müzik dileme biçimi haline almıştır. Bu duruma, daha yalın bir an-

lakım ile, küçük burjuvazinin operaya gitmeyi sev-  
mesinin, henüz erişmediği bir yaşama biçimine eriş-  
mek için kendini eğitmeye çalışması); daha üst ke-  
simdeki burjuvazinin hayatını benimsemeye çalışma-  
sı da diyebiliriz. Başka: ögelere sahip olması ise, kü-  
çük burjuvazinin bu çabalarına karşın, üst burjuva-  
zinin konumunun tüm küçük burjuvalara yetecek  
genişlikte olmamasından; küçük burjuvazinin çok  
dar bir kesiminin gerçekten yukarı hareketlilik kay-  
detmesine karşılık, çok büyük kesiminin varolan sis-  
teme ondan bir yarar sağlayamadan entegre olma-  
sına, ya da, entegre olabilmek için, örneğin, beşerî  
düzeyini aşsa da, «*exoria*» opera dinlemeye kendisini  
alıştırmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Üst-burjuvazi ise, öcceleri, operalarda loca tu-  
tarak ya da yıllık abonman usulünü benimsemekle  
müzik tüketiciliği ve toplumsal farklılaşma arzuları  
arasında bir bağını kurmuştur. Yakın zamanlarda,  
operaya gittiğinde diğer burjuva kesimlerinden ken-  
disini farklılaştırmak için bununla da yetinemez ol-  
muştur. Burjuvazinin bu en üst kesimi, son dönem-  
lerde, operaya veya konserlere gitmek yerine, ken-  
disi için konserler düzenler gibi, büyük masraflarla  
yapılan konserleri, gösterileri himayesi altına alma-  
ya başlamıştır. Bu yenilik sayesinde üst-burjuvazi  
öznel bir içsellikçe (inwardness) kavuşabileceğini um-  
maktadır. Oysa elde edebildiği şey, asılsız bir içsel-  
lik olmaktadır. Bunun bir amacı ise, Adorno'ya gö-  
re, mülkiyetlilikle eğitim görmürlük arasında kurul-  
muş «kendinden merkezli» bir bağını olmaktadır.  
Öyle ki, gerçek bir içsellikçenin olanaksızlaştığı dö-  
nemden itibaren en son anlamlı «burjuva» besteci  
olan Richard Straus'un müziğinde bile tüm olum-  
suzlama (negation) kaybolmuş; chromatisma ve  
dissonance eleştirel güçlerini yitirerek yeni burjuva  
dünyasının değişirliğinin değil, hareketliliğinin (mo-  
bility) ambiensleri durumuna gelmiştir.

7 — Bir Kesim Objektivizm Yandaşlarının «Bil-  
durg» Yapma Çabalarının ve Bunun An-  
lamının İrdelenmesi

Böylelikle geçmişte kalmış bir döneme ait olan bir müziksel durumu Tarihten «münezzehe» bir gerçektirilmiş gibi kabul eden objektivizm, eski (pre-burjuva) müzikal formları çağdaş dünyada kullanmakla bugün de müziği yabancılaşmadan kurtarabileceğini zanneder. Aslında, çağların ve tarihsel değişimlerin dışında bir varoluş taşıdığını ileri sürdüğü danslara ve bu danslardaki ritimlere dönmekle müziğin neutral bir durumu olduğuna bel bağlamakta ise de, gerçekte aldanmaktan şakayamaz kendini. Geçmişe ait bir müziksel durumu\* bugünkü müzikal durum ile kontrastlamak ve sanatın müzik kesiminde de olumlu (positive) olanın çok azak geçmişte kalan olduğunu belirtmek, vurgulamak yerine; geçmişte kalmış müzikal durumu, eskiden olduğu gibi, günümüzde de, varolan toplumu aşmadan, varolanın içinde yeniden oluşturulabilecek bir müzik gerçeklik olarak göstermeğe kalkışır. Bu, bir aldanımdır.

Aktüel materyaline eski ve faraklı olarak «bedel» bir şey saydığı modelleri uygulamak isteyen Objektivistik Müzik yandaşları, örneğin, rustik folk müziğinden, orta çağın polifonistinden yararlanır, ya da pre-klasik dönemin concertante stilini de kullanmaktan çekinmezler. Oysa, aktüel materyal armonik olarak özgürdür (serbestli içindedir); polifonize ve pre-dispose olmuş, ifadenin baskularından özgürleşmiş bir materyaldir. Bu nedenledir ki, böylesine bir aktüel materyal ileri derecede farklılaşmış (dif-

---

\* Adorno, bu «geçmişte kalmış» ve ancak bugünkü toplumsal yaşam aşkınlarıncı elde edilebilecek olan «müziksel durum'a» «bugünküye göre negativite olan» diyor. Kısaca, «negativite» dediğinde bunu kastediyor.

feransiyeye olmuş) bir müziğe dönüştürerek çağdaş toplumdaki işbölümünün durumunu yansıtmak isterken, çağdaş toplumdaki işbölümünden hemen az önceki dönemin düzeyinde bugünkünden çok daha basit işbölümünü yansıtmakla yetinmiş olmaktadır. İşbölümünün modern toplumdaki durumundan önceki dönemlerin zümrelere ve korporasyonlara dayanan işbölümünü anlattığı için, yapılan bu müzik yaşanan günün işbölümü dünyasının gerçekliğini saklayan, örtün, konforine edici bir müzik olup çıkmaktadır. Kaldı ki, çok daha öncelere; arcahic zamanın müziksel form ve anlatım araçlarına gitmekten kaçınması ise bu yanlışlığı nerdeyse bilerek yaptığını düşündürmektedir.

Yaşanan tarihi onun gerisinde kalmış bir tarihin düzeyinde (tarih kesitinde) anlattığı için, objektivistik müzikte müzikal organizmanın en tepesinde «hükümlen besteci» vardır. Tıpkı faşizmde olduğu gibi, müzikal organizmanın en tepesindeki bu Führer-elite, çağa ve Tarihe hiç bağlı değilmiş gibi, yaşanan gündün aldığı materyaline çağının gerçekliğini saklayan, çağının işbölümünü toplumsal birlik-telik oluşturabilen bir işbölümü gibi yansıtmaya yönelik bir biçim verme sava ile ortaya çıkar. Objektivistik müzik anlayışındaki bestecilerin bestelerine bir *disonançe*'in, ya da bir *suspended note*'un alınıp alınmamasını da, artık bu sorunu önceden kurulmuş bir şemaya veya müziğin içrek (*immanent*) yapısına bağlı bir sorun değilmiş de, bu en tepedeki «hükümlen bestecinin» müzik alanında herşeye kadir olan özgür iradesine bağlıymış gibi görünmektedir. Aslında amacı da bu olmaktadır.

Oysa, tıpkı modern reel-hayatta toplumsal organizmanın en tepesindeki Führer-elite'in tekelci kapitalizmin denetimli altında olması gibi, müzikte de, gerçekte, diyalektik olmayan bu objektivizmin sonu-

cunda, statik bir naturalizme varılarak olan-durum olduğu gibi benimsenmektedir. Bu nedendir ki, burjuvazinin en ilerici (progressive) kesimine seslendiği anda bile, müzikteki bu führer-elite  zg r değildir.  nk , yeni dönemde müziğin biçimlendirici bestecinin kendisi değil, müziğin yeniden-üretimi aracılığı ile etkisini duyuran müziksel tüketiciler kesimindeki ögeler olmaktadır. Bu kesimdeki bağ  ge olan modern toplumların dinleyicisi ise, ge miğten tinsel değerlerin alınıp biriktirilmesi, öğrenilmesi, bunlara göre insan yetiştirilmesi ile yapılan b dung'dan ve bunun aracılığı ile bestecinin yapmak istediği burjuvazinin toplumsal ideallerinin konfigürasyonundan bile hoşlanmamaktadır. Boyle eğitsellikleri anlamamaktadır. Bugünkü reel-toplum yağamının istekleri açısından anlamsız, iğlevsiz ve zor bulmaktadır bunları. Öyle ki, ge miği hatırlatan form'ların kullanılmamasını ve iğlenmesini bile b dung saymakta ve uzaklaşmaktadır böylesi müzik çalışmalarından. Yabancılaşmayı sadece artistik tasarımılayım (imagery) içinde yenmeye çalışan;; burjuvazinin ta kendisi olan ve hiçbir dolaysız ya da dolaylı eteğiri yöneltmeyen bu tür müzik parçalarını bile, bunlar kendi ideolojilerinin objektif ifadesi olduğu halde, güven duygusu vermeyen bir müzik olarak görmektedir. Kendi toplumsal ideallerinin dolaysız konfigürasyonunu yapmak isteyen bu «iyi» objektivistik müzikten uzaklaşan burjuvazi, burjuva toplumundaki yabancılaşmayı içrek (estetikte i sellendirilmiş olarak) bir biçimde bile yansıtmayan daha p zysel bir objektivistik müziğe yönelmektedir. Adorno'nun bu yazısında verdiği  rnekerin Stravinsky'nin objektivistik müziği ile, Richard Strauss'un objektivistik müziği olduğunu daha önce belirtmiştik. Daha doğrusu, birincisinden ikincisine geç olmaktadır. İkincisinde yabancılaşma sorununun müzikteki yeri çok daha karmaşık denklemler aracılığı ile ağıyababilecek bir

durumda olduğu ve burjuvazi Stravass'un müziğinde  
içrek olarak «yabancılaşma» sorunlarının bulundu-  
ğunu farkedemediği için, bu müzik burjuvaziyi daha  
az rahatsız etmektedir\*.

Bütün bu durumlar göstermektedir ki, müzikle  
hizmet kendisi uğraşan, bestecilik, ya da icracılık ya-  
pan kişiler için bile müziğin ideolojik yanları hem  
kişiyi «rahatlatıcı» sorunlardır, hem de bunlar  
müziği iş edinmiş kişiler için bile bir çarpıda kesti-  
rilip atılmayacak kadar karmaşık sorunlardır. Bu  
durumu biraz daha yakından incelemekte fayda var.  
Nunun için de Adorno'nun çağrış müzikteki üç an-  
layışa ilişkin açıklamalarını, bu ünlüdenmeden  
sonra, şimdi daha geniş olarak bir kez daha incele-  
yebiliriz.

\* Adorno'nun böylelikle diğer bir karşılaştırması da Bela  
Bartok ile Kodaly'nin müziği arasında yaptığı karşılaştırması-  
dır. Radikal faldörizmi bakımından başarılı bir örnek saydığı  
Bartok'u, Schoenberg'in müziğine «arıyaça» yakın bulduğu-  
nu açıklıyor. Bu müzik ile Kodaly'ninkini karşılaştırıyor. Bar-  
tok, ona göre, formal objektivitenin fikiyomunu reddetmek-  
tedir; pre-objektive (seneyi kapitalizminden az önceki dö-  
nemle müziğindeki form'lere) ve bütünüyle arkaale materyale  
yönelmektedir. Bu materyaline yakın bulmaktadır. Böylece,  
Schoenberg ekofüne yaklaşıp, Birleşikleşirilmiş (united) folk  
biçimi yaşamın romantik bir rüyâ-imağ olmasını öster. İkileş-  
tirici ezgiler ile, duygusal olarak yumuşak geç-dönem izlenim-  
cilerinin armonisini yarıyana getirerek bir rüyâ-imağ oluşturan  
Kodaly'nin lensine, müzikteki antinomileri bir oyun (game)  
gibi göstermez. Bunların baskılayıcı (coercive) etelik taşıdı-  
ğın varguter. Oyun-olan ile ciddi-olanı yarıyana getirip de  
topluma, yabancılaşmamış bir müzik olabileceği eavi ile ya-  
nıhici bir yön göstermez. Adorno, TELOS'taki mesin, s. 141.

## II. ÇAĞDAŞ MÜZİK ANLAYIŞLARI, MÜZİĞİN DURUMU VE SORUNLARI :

### Genel Görünüm :

Adorno'ya göre, daha önce de belirttiğim gibi, günümüzde müzik kendi içinde çağdaş toplumun çelişkilerini de barındırıp taşımakta; bu toplumsal çelişkiler yüzünden, toplumdaki tecrit olmuş bulunmaktadır. Müzik toplumsal süreç içinde bütünüyle bir meta rolü oynamakta; bu rolü, upka diğer metaların rolünün belirtenmesinde olduğu gibi, pazar tarafından belirlenmektedir. Dolaysız kullanımından tecrit olmuş bulunmaktadır. Dolaysız gereksinimlere hizmet etmekten; dolaysız kullanımı ile yarar sağlamaktan alakasızdır. Bugünün müziği, «soyut birimlerin mübadelesinin neden olduğu baskıları hafifletmeyi»<sup>\*</sup> işlev edinmiştir. Bu işlev ise, insan-

---

\* Burada ifade edilmek istenen, modern toplumda emek de dahil olmak üzere, herşeyin meta durumuna indirgenerek tek bir değer taşıyabilme durumuna indirgenmesinin yarattığı «acı», ve bu durumun sürdürülmesi için uygulanan «baskıdır». Bu tek değer ise, insansı olan tüm değerlerin de diğer değerlerle eşitlendirmesinde kullanılan değişim değeridir. Marx'ın değindiği gibi, bu sürecin sonunda insansı olan yanları sistem tarafından gereksiz kılan çağdaş toplumun insansı, «insansı olan yanları hayvanlaştırılmış, sadece hayvansı yanları insansallaştırılmış» bir varlığa indirgenmiş olmak-

ların itikâsi yanlarını (impulse) yöceltmek ve onlar arasında birlik oluşturucu bağınıları kurmak değil, verili diygenin gerektirdiği ussallaşma biçimi ile, varolan toplumun içinde yaşayan insanları, bu insanları daha ileri diyalektik gelişmesi bloke edildiği sürece çözümlenmesi olanaksız çelişkilerin içinde alakoyunaktır.

Bu yeni durum nederi ile, günümüzde, müzik kendini bir sanat yapan çayselleştirici güçlerin eliyle insandan alınmış bir ahdanma (schein): bir müzik-benseri müziğe dönmüştür. Müziğin bugünkü çayselleştirici güçlerini yeniden dolayısı müzik kullanımına dönüştürebilmek ise, müzik sanatının bugün içinde bulunduğu toplumsal iktidârından önceki konuma geçilmedikçe olanaksızdır. Ayrıca, bugün için meta üretimi sürecidir: koşullarına uymayan bir müziğin toplumsal sorumluluklarını yerine getirmesi de olanaksızlaşmış bulunuyor. Böylesi bir durumda müzik kendi iktidârının de boşalttığı hermenit bir alana kapanmış olmaktadır. Böylesi müzik eserleri birer ahdatmacı olmakta; aktüel durumu saklamakta; gerçekliğin algılanmasını alabildiğine güçleştirmekte; ayrıca, ekonomik bakımdan bemsediği ürkekliğine bu ahdanmacılığını bir üsür olarak kullanmakta; bu tür müziksel ürünler, tekeleli kapitâlinin müzik endüstrisine bağımlı olduklarını çok iyi bildikleri halde, bu bağımlılıklarının hangi toplumsal güçler yüzünden ve hangi toplumsal süreçler

---

tedir. Başka bir deyişle, «insan'da insani-olan herşey baskı altına alınmış, hayvâni-olan yanlar ise serbeslye kayışturulmuştur.» Bu durum ise, bir yandan «soya», bir yandan da besiklemeye yolaçmakta; insan, unlandırılmış bir insansal varoluşla yatındırılmaktadır. Müzik de, insan'ın soyut bir birim olarak diğer metaların değı-tokuş edildiği bugünkü yaşamdaki acıdan ortadan kaldıran değil, bu acıdan hissedilmesi azalan bir ahdanım aracı olmaktadır.



aracılığı ile oluştuğunu anlamaya yönelmemektedirler. Sonuçta, bu tür müziğin bir bölümü, hiçbir şey anlamadığı bir dış dünyaya bu anlamının verdiği rahatlıkla uyumlanmaktadır. Bir bölümü ise, kapitalist toplumun pazarına boyun eğmeyen bir müzik olma çabası içinde, varolan toplumu eleştireceğine, kendini varolan toplumun değersizinin daha üstünde «anlaşılacak bir müziğe» dönüştürerek tecrit etmekte; hiçbir değişiklik yapılmayan toplum yapısı içinde, yabancılaşma sorununu, müziğin kendi iç yapısında çözümlenmeye çalışmaktadır. Bu durumda, yeterince aydınlanmamış reformistlerin saldırılarına ve eleştirilerine uğrayarak, daha önce de belirtildiği gibi, bireycilik, şarlatanlık ya da teknik esoterizm yapmakla suçlanmaktadır. Ancak, reformistlerin bu eleştirisi, yapılması gerekenin ne olduğunu anlamalarından değil; reformistlerin, kendilerine sunulan hizmeti farketmemelerinden olmaktadır!

Oysa, günümüzde müziğin yabancılaşma sorununun çözümlenmesi ile ilgilenmesi ne denli yerinde bir tutum ise, bu sorunun nasıl çözümlenebileceği üzerinde durması ya da durmaması da o denli temel nitelikte bir tercih; bir dünya görüşü farklılığıdır. Diğer sanatlarda da olduğu gibi, müziğin yabancılaşma sorununu farketmesi demek, bu sorunun çözümünü kendisi için bir sorun ediniş olduğunu hiç de göstermeyebilir\*. Toplumsal olarak oluşmuş bir

\* Edebiyatta bu sorunun incelendiği çok ilginç bir çalışma var. Leo Lowenthal'ın *Literature, Popular Culture, and Society* adlı çalışması. Yabancılaşma'dan kurtulma soruna Shakespeare'nin (*The Tempest*'den yola çıkıyor Lowenthal, Eric Bentley'in ünü *The Playeright as Thinker*'inden de esinlenmiş gibi. Birisi, bir diploma kendisi de belirtiyor) ve Knut Hamsun' ve yaklaşımın arasındaki farklılığı belirten yazar, Shakespeare'nin tarihin Periyde doğru devriminden yana olduğu için, Fransa'da (ki toplumsal bir ön-üst oluş çağdır aralarında tüm sınıflar, zümreleri ile) gemiciler, tayfa başı ve kafa emekçi-

sorun olduğu için yabancılaşma sorunu müstakim için-  
de değil, toplumsal bütünün içinde ele alınması ge-

leri arasında Doğanın en korkunç güçleri karşısında bile bir  
panik, yitme ve teslimiyetle ortaya çıkmadığını; buna kar-  
şılık, aynı gemideki egemenlerin ve adamlarının paniğe kapıl-  
diklarını, başkaya artırmaya yöneldiklerini belirtmesinin çok  
anlamlı olduğunu ileri sürüyor. Başka bir deyişle, Shakes-  
peare'e göre, Doğa ile ilişkisinde gemiciler (çalışan kesim)  
başka insan üzerinde tahakküm kurmaya yönlenmekte, pa-  
niğe de kapılmamakta; eibirliği ile, sıkı çalışarak Doğa ile  
başv çıkabileceklerine inanmaktadır. Egemen ve yandaş-  
ları ise «firina» karşısında paniğe kapılmakta; alt konumdaki  
insanlar üzerindeki hegemonyalarını daha da sıkılaştırarak  
«firina» ile «başka insanları köleliğini daha da yoğunlaştır-  
arak» başv çıkabilmeyi ummaktadır. Yıkılışını yaşayan aris-  
tokrasiyle *sozial dünyasında Shakespeare gelecekte dünyaya*  
yanında yerleştiği için, Lowenthal'a göre, Pirana'da in-  
sanın Doğa ile ilişkisi edlğince ve yenikliği kabullenmiş bir  
ilişki değildir. Knut Hamsun'un karakterlerinin Doğal ile iliş-  
kisi ise, yazarının dünyaya bakışının Shakespeare'inkinden  
farklı olması nedeni ile, yenikliği, edlğince burlmuş bir  
ilişkidir. Lowenthal, Knut Hamsun'un insanın Doğa ile iliş-  
kisini Doğal insan (seçkin, güçlü; her çilişkide ıgallama, kâh-  
yalanın kanlarına saldırması doğal bir hak sayılan; bir tür  
üstün-insan) aracılığı ile kurduğunu istemmesini Marxismin in-  
san-Doğa ilişkisi anlayışına bütünüyle ters (taşkın) sayıyor.  
Gerçekten, Lowenthal'ın 1930ların başlarında yaptığı incele-  
meleri Knut Hamsun çok ilginç bir biçimde doğruluyor. Knut  
Hamsun, ülkesini Naziler ıgal etmeden önce Norveç'teki  
Nasyonal Sosyalist Partide yerini alıyor. Ek.: Lowenthal, a.g.e.,  
sonlara doğru, aynı bir bölüm.

Knut Hamsun'un karakterlerinin gezginciliği, yer-yurt edinme-  
yişi ile, Odysseus'un varolan dünya içinde yurda dönüşü, ka-  
dine hak kazınması içeren öyküsü ve Herman Melville'in  
Moby Dick'teki gezginliğini karşılaştırmak da ıgıaç. Ody-  
seus'un pezisi (Troya Savaşından sonraki serüveni), tüm-ole-  
nek geleneği içinde yaşayan soy topluluğu insanının birayleş-  
mesinin öyküsüdür. İçinde özel mülkiyetin, ulberküllün çe-  
kindeliği dıörmüş son dönem soy topluluğu yaşamının içinden,

reken ve bu bütünlüğün değiştirilmesi ile gözümle-  
nebilecek bir sorundur. Bu ise müziği aşan bir iştir.  
Ama, kesinlikle bilinmesi gereken ikinci bir yanı

---

1.Ö. 6. yüzyıdaki üst-yapı düzenlemeleri ile tamamlanacak olan toplumsal bir sürecin (sivil toplumdun siyasal toplumun çıkışını) öyküsüdür. Moby Dick ise, bu süreçte önümü olan toplumun aşılması için tutulması gereken yolun atılmasını öyküsüdür. «Kuzeyle dünyasına» girilebilmesi için onun aşılması gerekmektedir. Onun anlaşılması ise, onun içinde iken olamaz. Dışına çıkmak gerekmektedir. Cepheye ve tümüne karşı çıkmak gerektiğini öncelikle görebilmek büyük önem taşımaktadır. Yurda ve kadına dönüp, ancak ve ancak, reş-dünyanın hegemonyasının reddi ile, bunun kırılması ise; İnsan'ın yeniden toplumsal yaşamda örgünleneceği ile hak edilebilecek bir şeydir. Bu bilimçilerle, «kuzey yitkilerinin görülmeye-  
diği» uzak denizlerde ekmeği için denizde boğuşan; siyasetçi, sanatçı ve kanlıları unutmayan çalşan insanların; New Bedford'daki tüm zengin konaklarının servetlerini denizin derinliklerinde çıkarıp çıkarıp gelen reel toplumun dışladığı denizci-  
lerin işidir.

Kaptan Ahab ise, tayfanın gündelik yaşamındaki amaçlarını hariklayan, ama onların bu amacı aşan bir başka amaç; değir ve erki insan olma atacağına yönelik -insanın düşünce hâlidir.- Moby Dick'teki sarıya öyküsü kaçış ve edilgenleşmenin değıl, bir direnmenin öyküsüdür. Kurdukları ya-  
banlı, beyazı ile tüm bir insanlığın Duğaya (ya da Doğal ve dışın sayılan toplumsal sisteme) yönelişi, aslında, tüm bir insanlığın değıl, tek bir gemideki insanlığın öneü kaliminin yöneliğidir. Denizlerde tek tek yirik çocukların atamak ya-  
na Ahab'ın yolunu izleyişlerin -göğelmesi- artık ösüldür... Ya' bulamıyştur bir kez... Şahin, kânadından direğe çöken-  
miştir. Sanatın fantezyası, Melville'le öyküleştiğinde, reel-ya-  
şamı aşan bir fantezyadır. Fantezya, Melville'in sanatında reel-dünyanın hizmetinde ve buyruğunda değıl, onun içinde-  
dir; ama, arılar içindeki insanın ayolu direnmeştir, bekle-  
tilerinin yanındadır, önündedir. «Arılar içindeki» insanlığın zihinsel ve bedensel gücüyle toplanması, reel-olma diren-  
mek için yol-yordam aranmasıdır.

vardır sorunun: müziği temelden ilgilendiren, fakat müziği aşan bu işin gerçekleştirilmesinde müziğin de son derece önemli bir işlevi vardır. Müzik, tıpkı Toplumsal Kuramın konumuna benzer bir konum içindedir bu sorunun çözümlenmesinde. Müzik, kendi yabancılaşma durumunu sona erdirmek ve onu aşabilmek için de toplumsal sürecin değiştirilmesine müzik olarak müdahale etmelidir. Tıpkı Toplumsal Kuram gibi, müzik de bu konuda şu işlevleri yüklenmelidir ve yüklenmelidir:

a. Kendi malzemesinde ve kendi formel kurallarında (bunların kendi koşullarına ve gereklerine uygun olarak) yaşanan toplumdaki çelişkileri göstermeli, bu çelişkileri temsil etmelidir.

b. Müzik olarak, kendi içrek (immanent) gelişmesini bir mutlaklık biçiminde görmemelidir. Bu, müziği toplumsal sürecin sadece bir yansımasına dönmüştür ve müziğe bir fetiş karakterine bürünme sorunuyla yükler.

c. Öte yandan, gelişmesini kendi içreklüğünde yapmakla yetinebileceğini de sanmamalıdır. Çünkü, bu durum yukarıki yanlışlığın bir başka türüdür. Yani, yaşanan gün içindeki bilimsel empirik bilinç düzeyini aşmayan bir toplumda üretilen ve tüketilen bir müzik olduğuna; bu empirik bilinci, varolan toplumlardaki ideolojik hegemonyanın süfengin kullanılmasını amacıyla, nörotik bir obleskasyon düzeyine vardırıktığını unutmamalıdır. Kendisinden birşeyler beklenebilmesi için, tıpkı Toplumsal Kuram gibi, müzik, yaşanan toplumdaki varolan bilimsel düzeyini aşmaya mecbur olduğunu görmesliktir. Bunun için de, kendini «çok satan bir meta» olarak topluma sunmak yerine, bu toplumsal işlevinin bilincinde olmalı, bu bilimsel kazanmalıdır. Bugünkü

sınıf hegemonyasının oluşturduğu bilinçle sınırlandırılarak «yaratıcı kişilik», «yaratıcı kişinin ruhunu dile getirmek», «kişisel duyguların dünyasını dile getirmek» gibi, varolan toplum içinde yapılamayacak şeyleri yaptığını iddia etmemelidir. Bu tür bir yönseme, ilk bakışta, burjuva müzik anlayışından bir kopma; ya da, en azından bir «sınıf-dışılık» veya «sınıfsızlık», «geleceğin müziği olma» eğilimi gibi görünse bile, aslında, çelişkileri artan ve her sınıf için gitgide çekilmez bir hâl alan toplumsal yaşam koşullarında, sistemden yana en uygun eğilim olduğunu unutmamalıdır.

Bu unutmama sayesinde, müzik, reel-olanın yüzyıtsel algılanma biçimlerini aşabilen diyalektik-bilgisel bir işlev yüklenmeli; tıpkı Toplumsal Kuramın yapmak durumunda olduğu gibi ve Toplumsal Kuramdaki gelişmelere koşut olarak, amaçları sınıf hegemonyasına son vermek olan ögelere (müziğin kendi maktamesine ve formel olanak ve gereklerine uygun biçimlerde) kendi yapısında yervermelidir. Başka bir deyişle, ancak aşınması olduğu sınığa ve anlamları kavrayabilen; gördüğü şeyler ve olgular arasında bağlantılar kuramayan; yaşamındaki olguların tarihini ve geleceğini birbirine bağlantılandırarak bir bellek edinmekten yoksunlaştırılmış bulunan; üretim sürecinde yer aldığı işlik'de ya da serbest zamanlarında (leisure) yaşamını kendisinin dışındaki güçlerin (toplumdaki egemenlik yapısının) belirlediği kurallara göre sürdürebilecek; fragmanlaştırılmış, atomize edilmiş bir yaşam ve kompartmanlara ayrılmış bir kişilik içinde yaşadığı için kendinden başka herkesi kendisi için bir düşman olarak gören; çarpık bireyciliği içinde kendini gerçekten bir birey olarak insanilaştırabilmekten yoksun kılan verili sistemin istediği kılıplara giren; dirençliliği örselenmekte olan; bu nedenle de gitgide hırçınlaşan, huzursuzlaşan; toplumsal yaşamdaki edilgenliğinin yoğunlaş-

ması oranında fantazyalarında saldırganlaşan; bu saldırganlaşmasında bireysel davranışlarda kalan ve «husumetini» toplumdaki egemenlik yaşamına değil, kendi yalnızlığı içinde güç yetirebilecek olduğu onun-kiyle aynı toplumsal konum içindeki insanlara yönel-tilen kitle toplumlarının insanlarına bu yanlış yanlarını farkettilerecek ve bu toplumsal konumun yolaçtığı acısını duymalarını sağlayabilecek bir mü-zik olmalıdır.

Bunun için de, müzik, insanları hor görerek il-tilişli kulesine kapanmak, ya da onları belirli bir Ta-rih dönemi ve belirli bir toplumsal formasyon yüzün-den edinmek zorunda kaldıkları kişilikleri içinde bir clientile olarak «kullanmak» yerine, Toplumsal Ku-ram gibi, daha özgür ve daha gelişkin bir topluluk yaşamına erişmeyi hedef edinmiş *praxis* ile diyalek-tik bir ilişki içine girmelidir.

Ne var ki, bütün bu sorunlar müzikte yeterince açıklıkla kavranamamakta; müziği üreten kişiler bi-le yaptıkları müziğin kendi iradelerini de aşarak ob-jektif anlamda ne nitelik kazandığını; yapmak iste-dikleri müzik ile, ortaya çıkan müziğin niçin birbi-rinden farklı olduğunu anlayamamakta; hatta, çoğu kez, müzik üretirken böylesi sorunlardan haberdar bile bulunmamaktadırlar\*. Ürettikleri müziğin be-

---

\* Bu konuda çok ilginç bir örnek verelim. Paul Lazarsfeld'in başkanlığındaki ünlü Radyo Araştırmasında Adorno'ya radyo müzik yayınlarına ilişkin projenin alt-bölümü verildiğinde bu sorularla Adorno da karşılaşmıştır. Müzik tekniğiyle görü-üşü müzikaşinların bu konulardan habersizliğini saptıran Adorno, incelemeyi başka bir boyutta yapmak gerektiği so-nucuna varır. Müziğin ekonomi politiğini eleştirmeyi, daha an-lamlı bulur. Ampirik araştırmalardan birşey çıkmeyeceğini söyler bir raporla. Projeyi finanse edenler ise sorunun fazla kurcalanmasını gerekli görmeyiz. Lazarsfeld'den Adorno'yu projeden silmesini isterler. Lazarsfeld, Adorno'nun felsefe, toplumbilim, tarih ve müzik konularını biraraya getirebilen bir

lırlı bir Tarih dönemindeki belirli bir toplumun oluşturduğu kültüre göre «beğenilen» ve «ış yapan» bir müzik olmasını yeterli bulabilen bir bölüm müzik üreticisinin yanı sıra, onaylamadıkları bir reel-dünya karşısında yeni birşeyler söylemek için müzik yapmak isteyen diğer bir bölüm müzikçi bile ancak müzığın kendi alanının dışında bulabilecekleri Toplum-sal Kurama ilişkin bilgilerle olanaklarını «erşilmesi zor», «sanat dışı», ya da «gereksiz» saydıklarından aynı yanlışla sürüklenmektedir. Bu ikinci bölümde yer alan müzikçiler, müzığın üreticisi olmayan, reel-yaşamlarını «bir başarısına» sürdürürken dış gerçekliklerini yetersiz ve yanlış algılayan insanlara müzığta kendi koşullarına uygun biçimde ipik tutmak yerine, onların birbaşlarına iken de yapabildikleri algılama biçimlerini aynen -ama onların dışında ve daha yetkin bir sanatçı kişiliği taşıyan birileri olarak- yineliyip, bu insanların algılama güçlüklerini daha da içinden çıkılmaz bir duruma getirmektedir.

Bu yanlışlar nereden kaynaklanmaktadır? Nasıl işlerlik kazanmaktadır? Bunlar da Adorno'nun 1932'den 1960'ların başlarına kadar müzikle ilgili çalışmalarında sürekli olarak üzerinde durduğu sorun-

---

düşünür okuduğunu, onuz bu işi yürütenin olanaksızlığını söyler. Radyoculuk şirketinin sorumluları, Adorno'nun bu savlarını incelemek için bir müzikolog tutarlar. Müzikolog, Adorno'nun müzikte de ekonomik politikten sözcüğüne çok felsefe koyar: «herkesin etmek kazancasının hak olduğu bir dünyada müzikçilerin olmak düşünmesini ayıplayan bu Adorno...» diye başlayan bir rapor yazar. Adorno'ya da, bu işleri bırakıp, Horkheimer'in bulunduğu Florida'ya gitmek düşer. Amerika'daki yıllarının sonlarına doğru ampirik araştırmaya yöneltileni bu denli kuyku ile karşılamadığını biliyoruz Adorno'nun. Ama gene de, 1955'teki «Sanat ve Müzik Sosyolojisi» üzerine Horkheimer ile birlikte hazırladıkları bir dizli radyo konuşması metninde bile yöntembilim açısından Lazarsfeld'e çok uzak kaldıklarını biliyoruz.

lar olmuştur. Şimdi de Adorno'nun bu sorular üzerinde yaptığı açıklamaları görelim. Bunun için de sırasıyla, müzikte; (1) Arnold Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern'in modernist müzik anlayışlarına; (2) Stravinsky gibi müzikçilerin neoklasik müzik anlayışlarına; (3) Stravinsky'nin Askerin Öyküsü (Şarkısı) ile noktalanan ve objektivistik müzik anlayışının yabancılaşmayı müziğin kendi içinde ortadan kaldırmasının olanaksızlığını gösteren sürrealistik müzik anlayışına; (4) son olarak da, müziğin kendi iç yapısındaki düzenlemeler ile, ancak, yabancılaşmanın toplumsal planda çözümlenmesine katkıda bulunabileceğini; bunun için de, müziğin bir «kullanım müziği» olmaya çalışması gerektiğini savunan komünal müzik (gemeinschaftsmusik) anlayışına ilişkin değerlendirmelerine değineceğiz. Önce, bunlar hakkında kısa bir bilgi vereceğiz. Sonra da, daha ayrıntılı olarak, bir kez daha inceleyeceğiz.

#### A — Modernistler : Schoenberg, Berg ve Webern

1937'deki yazısında Adorno modernist saydığı bu bestecilerin müzik anlayışlarını genellikle olumlu bulmaktadır. Adorno'ya göre, müzik üretiminin kendisini pazarın isteklerine terk ettiği kayıtsız ve şartsız birşey değildir. Müzik üretimi ile pazar arasındaki ilişki hemen ilk bakışta anlaşılabilir basit ve düz bir ilişki değildir. Başka bir deyişle, müzik üretiminin pazar'a olan bağımlılığı katmaşık bir yapıya sahiptir\*. Özellikle «ciddi müzikte» bu iş son derece

\* Adorno, daha önce belirttiğimiz gibi, müzik üretimi ile pazar arasındaki ilişkiyi açıklarken bu ilişki arasındaki ilişkilerin (mediator) müziğin yeniden-üretimi olduğunu söylemekte; bu-



örtülü bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Ne var ki, «siddi müziğin» bir bölümü, Arnold Schoenberg'in müziğinde olduğu gibi, toplumsal konununun bilincinde olmaksızın, ya da bu konunun bilincinde olsa bile, bu duruma fazla aldırmaksızın müziğin kendi sorunlarını ve bu sorunlar için düşünmekte olduğu çözümleri müzik olarak dile getirmekte ısrarlıdır. Bu işi, Leibniz'in monad'larında olduğu gibi, önceden-tesis edilmiş bir armoniyi (ahengi) temsil etmek yerine, müziği üretenin yaşadığı kendi Tarih kestiğinde tarihsel olarak oluşmuş bulunan toplumsal antinomileri, tarihsel olarak ortaya çıkmış bulunan uyumsuzlukları (disonansları) müziğin kendi form'unda ve öğelerinde ifade ederek (temsil ederek) yapmaktadır.

---

çün mekanizmasının nasıl işlediğini açıklamamın ise zör olduğunu ileri sürmektedir. Günümüze gelinceye kadar, gerek Frankfurt Okulunun geliştirdiği açıklamalardan, gerekse Theodor Adorno, O. Wright Mills, David Riesman, George Simmel gibi birbiriyle birçok konularda farklı anlayışlardaki toplumbilimcilerle geliştirdikleri çeşitli açıklamalardan yola çıkarak müziğin üretimi ile pazar arasındaki ilişkinin başat kültürün çeşitli sınıf ve tabakalarca benimsenmesiyle kolektif ve bunu deneyleyebilen belirli bir hayat tarzının benimsenmesi -ya da, belirli bir yaşam biçimine katılma- ile kurulduğu da ileri sürülebilir.

Bireysel yarışmaya: toplumu değiştirmek yerine, üst sınıf tabakalardaki insanlara (bu insanları tek tek kişiler olarak görebilmeye yüzünden) öznenmeye ve onlara öykünmeye; sistemi değiştirmedikçe erişilmesi güç olan doyumsuzlukların sürüklenmesi olarak ortadan kalmasına; buna karşılık, eritilen bu önemli doyumsuzluk yerine, kütleli üretimle ucuzlaşımına, küleselleştirilme, bopyalaştırılma biçimlerinin ikame edilmesiyle yalınlaşmaya; herşeye karşı duyulan doyumsuzlukların ve sıkıntıların ise, çeşitli narcisistik ve sadic-mezosofistik davranışlarla sistemin lehine, bireyin aleyhine «dengelemesine» dayanan bir toplumsal yaşamdır bu. Müziğin üretici ve tüketici olan

Bu tür müzik, günümüzün modern toplum yaşamının ritmine alışmış bulunan dinleyiciye kendini ancak şoklar sunarak dinletebildiği için, onun toplumsal hayatı ile, başat kültürün etkisi altında kazandığı ya da edindiği algılama biçimleriyle sınırlı ve çarpıtılmış dünyaya ve dış-gerçekliğe bakışını da değiştirmeyi amaçlamış olmaktadır.

Bu algılayıştaki müzikçilerden Berg, Adorno'ya göre, toplumsal antinomileri dışavurumcu (expressive) bir tutumla anlatmak istemektedir. Burjuva toplum yaşamından rezoranslar olarak müzik yapmakta; fakat, yaptığı bu işi bilinçaltının, yanlış anlaşılması ile bilinç alanına girişi olarak yaptığı için, müziği, burjuvazinin Wozzeck'i Wagnerci müzikal dramın son ürünü sanmasında olduğu gibi, yanlış anlaşılmaktadır.

Anton Webern ise, Adorno'ya göre, diyalektik bir lirizm yapmaktadır. Müziğin materyalini çözülmeye (dissolution) uğratmakta; böylelikle, Schoen-

---

kelimelerce bu yaşama paylaşılmakta olduğu müziği-öretenin de müziği-tüketenin de, aynı toplumsallaşmış diğer üretim alanlarındaki işler gibi fragmentleştirilmiş bir yaşam içinde, kendilerini, toplumu ve dış dünyayı bir bütünlük içinde ve belirli bir Tarih'e göre algılayamazmalarına; belirsizleşmenin yolaçtığı objektivizlik algılamalarına yetinmelerine; kapitalist toplumda maddi ve maddi-olmayan (tinsel) tüm değerler arasındaki değişimsel ilişkileri düzenleyen yaşam-alanı olan pazar'ın bu iki taraf arasında toplumsal sistemin yapısının mantığına uygun bir denge oluşturmasına yaramaktadır.

Başka bir deyişle, reel-toplumun ne nitelikte bir müzik gereksindiğini reel-toplumdaki yaşam içindeki insanlar arası ilişkiler (tiffyaçlar) belirlemek; pazar ise, gereksindiği müzik form'u reel-toplumdaki yaşamda belirlenen çeşitli «kamular» ile, çeşitli müzik-öreticileri arasındaki bağlantıyı sağlamak; bunlar arasında «mediatör» olmaktadır. Toplumda yaygın olan popüler «yaşama üslubu» ise, bu düzeyler arasındaki ahengi sağlamaktadır, sessizce...

berg'in yaptığı gibi, «yabancılaşmayı» müziksel ürünün kendi yapısı içinde ele almak yerine, bireyin tecrübenmişliğini ve yabancılaşmasını müzikte thematic olarak yansıtmaktadır.

*B — Neo-Klasikler ve Igor  
Straussky'nin Müziği*

İkinci tür müzik objektivistik müziktir. Bu müzik anlayışı, yabancılaşma sorununu olduğu kadar, müziğin içinde bulunduğu durumu müziğin toplamında tecrübenmişliği sorunu olarak görür ve bunu kabullenir. Fakat bu tutumun müziğin dinleyicilerince de bilinmesini ister. Ne var ki, bunu, müziğin form'a ilişkin koşulları ve kendi estetik yapısı içinde; yani, müziğin bugün içinde bulunduğu varolan toplumun kendisine aldirmaksızın, ürettiği müziğin kendi içinde ve geçmiş bir dönemin müziğinin biçimsel (üslûba ilişkin) formlarını canlandırarak yapabileceğini zanneder. Bu arada, yeniden-canlandırmaya yöneldiği geçmişte kalmış müzik formlarının ve biçimlerinin kendilerine denk düşen bir toplumsal yaşamın ürünü -sadece ürünü değil, onun oluşturuçusu da- olduğunu unutur. Eski müziğin toplumsal koşullarının kalmadığı yeni toplumsal yaşamda bunun olamayacağını hesaba katmaz. Yeni bir yaşamda müziğin materyalleri de bütünüyle değiştiği halde, aktüel materyalini eski dönemin müziğine ait formlar içinde ve o döneme ait üslûbla yaratılacak bir müzikte kullanabileceğini umar. Yeni toplum döneminde yeni bir yaşamın oluştuğunu bu yeni dönemde ortaya çıkmış bulunan yepyeni çelişkilerin insan ile insan arasında yakınlık ve özdenlikli ilişkilerin kurulmasına olanak bırakmadığını görmeyen gelir. Belirli bir duyguyu (ya da, belirli bir müzikal beğ-

niyi) paylaşan inşaatlar arasında kurulması amaçlanan yakınlıklar aracılığı ile oluşacak cemaatların (gemeinschaft) pre-kapitalist dönemdeki cemaatlar ve onlardaki topluluk yaşamıyla bir olamayacağını; bunların birer söde-cemaat (pseudo-gemeinschaft) olarak kalacağını farketmez. Bunlar aracılığı ile, varolan toplum realitesinin aşılabileceği umudunu yaygınlaştırmak istediği için, gerçekten varılmayan objektif bir toplum imajını yaratmaya yönelmiş olmaktadır. Yani, tarihsel koşullardan, toplumsal değişimlerden «münesser» ve tarihin her döneminde geçerli soyut insan değerleri olabileceğini; bu tür değerlere, bugün de, geçmişte olduğu gibi, canlılık verilebileceğini savunur. Böylece, varolan toplumu değiştirmeyi sorun edinmeden, yabancılaşmanın azaltılmış olacağı bir toplumsal yaşama varolan toplumda yaparken de kavuşabileceği imajını oluşturmaya -öznel niyeti bu olmasa da- işlev edinmiş olur.

Toplumun, varolduğu hâliyle, insan'a karşı ve olumsuz yanlarını yeterince anlamak için gereken toplumsal diyalektik dikkate alınmayan objektivizmin günümüz toplumlarında üretilen ve tüketilen müziğe yansımaları, Adorno'ya göre, bu anlayışı en iyi temsil eden neo-klasizm ile olmaktadır. Gelişmekte olan ülkelerde ise (sanayileşmemiş toplumlarda, diyor Adorno) bunun benzeri müzik anlayışını, eski bir yaşam biçiminin müziği olan folk müziğini, sadece üzerinde bazı biçimsel yenileştirmeler yaparak kullanmak isteyen, folk-çıkışlı kimi bestecilerde görmek-  
teyiz\*.

---

\* Bu sözler bizdeki Cumhuriyet dönemi bestecilerinin çalışmalarını açıpından çok ilginçtir. Adorno'nun burada söyledi-  
lerinden yola çıkarak, 1940'lardan 1960'lara sordularına dek,  
bizdeki müzik yaşamında en tutarlı ve «oldi» bestecinin  
Adnan Saygun olduğunu söyleyebiliriz. Okiemizin o günkü  
toplumsal realitesi karşısında «asude» köy yaşamından, «pr-

Adorno'ya göre, Igor Stravinsky bunlardan her ikisini de yapmıştır. Yani, sanayi kapitalizminden önceki dönemlerin gelişkin müzik formlarını ve materyalini kullandığı gibi, folklorlardan da yararlanmış-  
tır. Fakat, bunların ikisini aynı anda yapmamıştır.

Stravinsky'nin ve diğer objektivistik müzik anlayışındaki müzisyenlerin sanatını ilerde gene ele alacağımız için, neo-klasiklere ilişkin ilk açıklamaları burada keselim.

### C - Sürrealistik Müzik : Orta Dönem Neo-Klasizizmden Kurti Weill'e Kadarki Geçiş

Adorno'ya göre, bu müzik anlayışı objektivizme inanmaz. Yani, yabancılaşmanın bütünüdedir. Sürrealistik müzik anlayışındaki müzikçiler Objektivistik müzisyenlerin önerdikleri görüşün, kaynağında bir tly niyet olsa bile, temelde bir aldandırı olduğunu bi-

---

narından», «benektili harmanlardan» sözeden; İstanbul'daki «eğlenim arayan» bir çevreye operadler bestelleyen; ya da, halk türkülerini «banda-muzika» müziği gibi tekdede bir ritim içinde mekanik bir ses yığına çeviren bestecilerden çok ayrı bir tutumu almıştır Adnan Saygun'un. Toplumsal realitenin kolayca anlamlandırılmadından oluşturulan o dönemlerin pozitivistini yansıtan objektivistik müzik yapıtlarından bütünüyle farklıdır Saygun'un müziği. Realiteyi değiştirmeye eğilimli bir müzik değildir. Fakal realiteyi anlamamaz da... Folk öğelerinden yararlanarak mistik imetlilik yönetsimli bir müzik geleneğine bağlanmaya çalışır. Mistisizminde ise, «saraylı» ya da «endorunlu» değil, Yunus'un folk-mistisizmine yakındır. Bu nedenle, yitkilen ya da görmezlikden gelinen insani değerleri unutturmuş objektivistik «resmî» müziğin içinde, Adnan Saygun, bu insani değerlerin yitirilmesinin ya da «resmî vadilere» karşın bu değerlerin dışında bir yön tut-

dir. Bu nedenle, modernist bir sanat anlayışına yönelirler. Yabancılaşmanın toplumsal bir gerçeklik olarak yaşandığı; fakat toplumsal hayatın rutini içinde yaşanan birşey oluşu ile kazanılan yanlış-bilinç yüzünden algılanamadığı bir dönemde müziğin işlevinin, topluma, yabancılaşma içinde bulunduğunu açıklamak (bildirmek) olduğuna inanırlar. Bunu yapabilmek için, 19. yüzyıldaki burjuva müzik kültürüne ait olan formal dili de, modern dönemin «pazar» etkisindeki tüketimci müzik yaşamındaki formal dili de kullanırlar\*. Bu müzikiçilerin oluşturdukları «me-

---

luran modernleşme sürecinin karşısında, daha archaic olan folk müziğininin müzikal olanaklarına yönelir.

Ona yandan, 1960'lardan sonra yaygınlaşan «Devrimci Müzik» türlerinde folk-öğelerinin kullanış biçiminde de büyük yenilikler yapıldığı görüşündeyim. Bu müzik türlerinde folk müziğinin kullanımında, folk-yaşamı döneminde varlığını sürdürüp de bugünkü modernleşme süreci içinde yitirdiğimiz temel insani değerlerin anımsanması ne denli doğruysa; folk-yaşamının sansürdeki bilâşetlik karşılığında (anti-cognitive) «başkaldırı kahraman» mitosunun «devrimci siyasa» için geçeri yol olarak sunulması da o denli yanlıştır. Kaldı ki, folk-yaşamının sanatlarındaki «başkaldırı» yeni bir düzen kurmak için değil, varolan dünyanın düzenini yeniden kurmak için önerilen; mülk'e yeniden adalat üzere teşebbüs yönelik bir «başurudur.» Yunus'taki, Hattacı-ı Mansur'deki, Pir Sultan Abdal'deki ögurleşirimsi öğeleri folk-sanat bağlamı içindeki hâliyle bugünün müziğine, şiirine aktarmak yerine, bunları modern toplum yaşamının gereklerine uygun bir bağlam içinde kullanmak; başka bir deyişle, bunlardaki metafizik anlam öğelerini anlam-biçimleri olarak alan, fakat metafizik-olmayan (anti-mistik) bir bağlam içinde yeniden kurgulayan bir yorumlamaya yönelmek daha doğru olacaktır.

\* Birincisi için Adorno, burjuva evlerinde piyanonun herüz ortadan kalkmadığı dönem der. Kapitalist toplumun bu döneminde müziğin yeniden-üretimi (hatta üretimi) ile tüketimi aynı mekânda, aynı yaşam biçiminde, aynı ritüelle, hatta aynı insan'da birleşebilmektedir.

lezleştirilmiş» bu müzikal dilin (anlatımın) Fransız Sürrealizmi ile belirli bir yakınlığı vardır. Müzik olarak ortaya çıkışı ise, objektivizmin kendi mantığındaki tutarsızlığı, bu mantığı en ileri düzeye vardırı-  
rarak görüldüğü Adis getiren Stravinsky'nin *Askerin Şarkısı*'nı bestelediği neo-klasizmin orta dönemi sı-  
rasında olmuştur. Başlangıç olarak da, Adorno'ya göre Bertold Brecht ile Kurt Weill'in birlikte yaptıkları *Üç Kurusluk Opéro*'yu ve *Maheqony*'yi kabul etmek gerekmektedir.

*D – Komünal Müzik (Gemeinschaft-Musik) :  
Hindemith, Eisler*

Bu dördüncü tür müzik, yabancılaşma sorununu çözümlenmeyi müziğin kendi içindeki düzenlemelerle yapmak ister. Buna da, kendini radyoda, tiyatrodaki kullanılmaya yakınlaştırarak; müziğin kendi içsel formları bahasına yapmak ister. Bu anlayış da neo-klasizmden çıkmıştır. Objektivistik bir müzik olarak kalmıştır. Hindemith bu akımın iyi niyetli, fakat başarısız en bilinen temsilcisidir. Brecht'in birlikte çalıştığı Hans Eisler'in proleter koru çalışmaları da, Adorno'ya göre, bu kategoriye girmektedir. Faşist propaganda aygıtının danışmanlarından ve uygulayıcılarından Carl Orff'un çalışmaları da yeni-klasik objektivistik müzik çalışmaları sayılmaktadır. Kendine «komünal müzik» adını vermektedir bu anlayış.

Adorno, Eisler'in müzik anlayışının «ajitasyon bakımından faydalı olsa bile» aydınlatıcı olmayıp, dinleyicilerini *taraf-tara-dönüşlü* bir müzik olduğunu söylemektedir (TELOS, s. 133'de). Nedenleri ilerde göreceğiz.

Şimdi, bu farklı müzik anlayışlarına Adorno'nun yönelttiği eleştirileri daha ayrıntılı olarak görelim.

### III. BU ÇAĞDAŞ MÜZİK ANLAYIŞLARINDAKİ VETERSİZLİKLER

#### a. Arnold Schoenberg ve Modernizmin Çıkmazı

Schoenberg her yeni yapıtı ile entelektüalist, yıkıcı, soyut, ezoterik bulunabilecek modernist bir direniş içindedir. Parçalarında psikolojik bir içerik asla bulunmamaktadır. Toplumsal yapı ile ilişkisi bakımından ise, Freud ve Karl Krauss'a (ünlü Avusturyalı düşünür. Günümüzde Alvin Gouldner'ın çalışmalarına benzer biçimde, egemen sınıfın hegemonik ideolojisinde yer alan eşitlik, adalet, kardeşlik gibi kavramları mantıksal sınırlarına kadar uzatarak, sosyalizmin de bu evrensel değerlerin savunmasını yüklenmiş bir görüş olduğunu; bu nedenle, Batılı insan'ın «sosyalizmi» kendisine yabancı bulmaması gerektiğini kanıtlamaya çalışmıştır.) benzer bir durumdadır. Krauss gibi, Schoenberg de dil'in anlaşılmasını ile uğraşmaktadır. Ama bunu dil'de değil de, mümkün anlatımda yapmaktadır. Önceden saygın birşey olarak görmeyi kabullenmediği toplumsal totalite'nin karşısında burjuva bireylerinin diyalektik görüngülerini soran edinmektedir. Fakat, farketmeden burjuva bireyliğinin öngerekliliklerine ters bir konuma giriyor; toplumsal oryantasyonlu burjuva reformizminin sınırlarını aşıyor ve müsketteki yabancılaşma sorunu ile, yabancılaşmaya dayanan top-



lum arasındaki bağıntıyı kamufle etmekten uzakla-  
yor. Benzer biçimde, Freud da tarih içinde insan  
bilincinin objektif diyalektliğini bulmak için bilinç  
ve bilinçaltını incelemeye çalışmıştır. Adorno'ya gö-  
re, Krauss da «sosyalizm» kavramını «üstyapı» ala-  
nı içinde mükemmelliğe erdirmek için, burjuvazi-  
nin kendi normlarına ve doğru saydığı davranış dü-  
zenlemelerini irdeleyerek (burjuvaziye kendi norm-  
larının aslının ne olduğunu göstererek) sosyalizm  
kavramını aklamak istemiştir\*. Aynı şekilde, Schoen-  
berg de burjuvazinin özel (private) burjuva bireylik  
anlayışına denk düşen ifadeci (expressionist) müzi-  
ği, kendi mantığının sonuna kadar götürerek, bu  
mantığın varacağı sonuçları ortaya koymuş; böyle  
yapmakla da, özsel (privacy) burjuva bireylik anla-  
yışının dengi olan ifadeci müzikten çok farklı bir  
müziğe varmış; kendi yolunun «çıkılmazlığını» ortaya  
koymuştur.

Bu yeni müzik, dinleyici ile en son iletişim ola-  
naklarını da ortadan kaldırmış ve toplumsal hiçbir  
işlev yüklenemeyecek bir müzik olmuştur. Oysa, mü-  
zik olarak içsel kalitesi ve diyalektik klarifikasyonu  
bakımından çağın tüm müziklerini aşmış; varolan  
toplumsal kuruluş ile uzlaşmayan ve uyuşmayan ay-  
rı bir rasyonel total organizasyon yaratmıştır. Baş-  
ka bir deyişle, müzik üretiminde bilinç müziğin de-

\* Bu tür çalışmada gözden kaçan nokta, burjuvazinin iktidar  
dncesindeki «ism-olarak ideolojisi» ile, iktidara geçişinden  
sonraki «hegemonik ideolojisinin» farklılığının, hegemonik  
ideolojiye geçişten itibaren «ism-olarak-ideoloji» döneminde-  
ki eşlik, özgürlük, kardeşlik gibi genel seslenmeli vaatle-  
rinde bile kestirmeye gidişinin raslantısal bir sonucu  
olmadığıdır. Sistemin gerektirdiği «katımlara» bağlı kö-  
numdaki insanları heveslendirecek kadansız durumda, bu ka-  
tımlar bilerek oluşturulmaktadır. Ne var ki, küllürde tam  
bir homojenleştirme, toplumsal yaşama katılmaların zorunlu  
farklılığı nedeniyle, sadece ideolojik biçimlendirmelerle sağ-

ğal malzemesine, varolan toplumsal kuruluşun aracı-lığı olmaksızın, bütçe kültür ya da hegemonik ideolojinin etkilerinden kurtulup bunları aşarak ekoy-muşlar\*.

Ayrıca, Schoenberg bunu idealist bir tarzda da yapmış değildir. Bunu, sadece arı ruhun (pure spirit) müzik olarak tezahürünü sağlamak amacıyla yapmış değildir. Müziğin materyalinde müziği nelerin oluşturduğunu inceleyerek, müziğin malzemesinde müzik oluşturucusu olan şeyin (müziği üreten gücün), psikik bir itkinin (impulse) kendi realitesi olduğuna keşfetmiştir. Müzik üretme işinin psikik ve bilinçaltının smurtlaması ve örtüsüz bir biçimde ifade olunmasını isteyen bu itkinin dışavurulması olduğuna; müzik üretiminin böyle yapılması gereken bir iş olduğunu düşünerek müzik üretmiştir.

Böylece, özellikle orta dönem çalışmaları olan *Erwartung*, *Die Glückliche Hand* ve *Küçük Pişano Parçaları*'nda bunu gerçekleştirilmeye çalışmış, psikanaliz yaklaşmıştır. Fakat bir sorun ile karşılaşmıştır Schoenberg. Wagner ve Brahms'dan aldığı en ge-

---

lanamamaktadır. Ayrıca, ussallaştırılmış toplum yaşamının bazı alt-kültürlere (ki, bunların çoğu bir bakıma -sapsız kültür- niteliğindedir) serbesti tanınması, normalize atmosferin birer -baskıyı hoşgörü- olarak sisteme yarıdıkları da heri sürdürmektedir.

- \* Bu arada, modern teknolojinin kullanılmaları da ağırlığını sanmışır (çok-satan bir plak olmayı peşinen hiç düşünmeyebileceğini göstererek). Fakat, aynı sorunu günümüzde inceleyen kimi yazarlar, yeniden-üretim tekniklerinin etkisinden kurtulmak için yapılan bu tür avant-garde müziklerin, üretimi açısından bile, büyük stüdyolara, ses düzenlemelerine, elektronik endüstrisine bağımlı olduğunu vurguluyorlar. Yani, tüketim aşamasındaki demokratikleşme ögesini dikkate almaktan bilinçli olarak kaçınmanın da, sanatsal üretimi modern üretim teknolojisinin olumsuz etkilerinden uzak kalma-ya yetmediğini heri sürdürüyorlar.

İlşkin tekniklerle işlediği müzikal materyalin bu psikişik biçimde ifade olunmaya nasıl boyun eğeceğini (eğdirilebileceğini) sorun edinmiştir. Bunu ise, «müzikal özgürlük» olarak çözebilmiş; yabancılaşmayı müziğin içinde sına erdirebilmiştir.

Adorno'ya göre (1932), Schoenberg teknik yünden geliştirilmiş olan materyalin «insan» olarak müzisyenin içindeki psikişin sınırsız ve saklısız olarak dışa vurulabilmesi işine boyun eğmesini (buna yakınlaştırılmasını) şöyle başarabilmiştir:

1. Müziğdeki simetrik ilişkiler ve yineleme tekniklerine dayanan ilişkiler bireyin psikişi ile toplum arasındaki «söleşmeler» dile getiriyordu. Bu yüzden süsleri ve simetriyi eleştirmek gerekiyordu. Eleştirmiştir (Çünkü, yabancılaşma toplumunda bu consensus'lar aldanımdır.)

1. Tonal şemanın gerilemesi ile kontrapuan özgürleştirilmiş (emancipated) ve *linearly* denen polifoniye geçilmiştir.

3. Geleneksel orkestral string tuti'nin özel esası ile desteklenen total homojen sese katığı da saldırıya geçmiştir. Bunu, heterojen bir materyal üzerine zorla özel niyetlerin bir uygulanımı saydığı için saldırıya geçmiş değildir. Çünkü, özel niyetin malzeme üzerine uygulanabilmesi için (modernist müzisyenin malzeme üzerinde modernist niyetlerini uygulayabilmesi için) bu işe girişmeden önce, malzemenin kendi içrekliğindeki öğelerle ilgili sorunların ele alınması gerektiğini düşünmüştür. Malzemenin içrek sorunları vardır ve bunların da göbünde tutulması gerekir, diyebilmiştir. Bu malzemeye ait objektif materyal tezadlar Wagnerci kromatik sekanslar tekniğinde de devam etmiştir. Aynı şekilde, Brahms'ın diatonik varyasyon tekniğinde de devam etmiştir.

4. Schoenberg, malzemedeki tezadların diyalektliğinin aracılığı ile, toplumsal diyalektiği görmüştür. Çünkü, müziğin materyalindeki bu tezadları görmekten gelerek kendi öznel niyetlerini malzemeye empoze etmek yerine; malzemedeki bu sorunları kendisi için de bir «miras» saymış ve sürdürmüştür. Ayrıca, bu tezadların malzemeyi üreten topluma ait tezadlar olduğunu; fakat, öteden beri, müzikte bunların «teknik sorunlar» olarak kabul edildiğini de görebilmiştir.

Bunlara bulabildiği çözüm ise, kendisi ifadeci olduğu halde, malzemeye ona dışsal olan bestecinin objektif düzen ilkesini uygulamamak; tarihsel bir esasal şeffaflık\* süreci içinde, malzemedeki çelişkileri yansıtan «anarşik bir müzikal üretim» yapmak olmuştur. Ne var ki, böylelikle, diğer yandan, toplumsal tecritlenmeye (anlaşılmanmaya) sürüklenmiştir. Fakat, 1932'deki Adorno'ya göre, Schoenberg'in modernist tutumunu tutarlı sayılması gereken bir tutum olmuştur. Çünkü, bu sayededir ki, *total müzikal materyal* ifadenin gücüne bağımlı kılarak ifadenin kendisini yoketmiştir. Böylece, kendisi «yabancılaşmış» olan ve özneye de yabancılaşmış bulunan malzemenin bu özelliğini (malzemenin ifadeciğe olan direnimini) *animate* edilmiş kılarak, toplumsal yaşamdaki objektif durumu, «ifadede bulunabilme» olanağı kalmamış bu müzik aracılığı ile, görülmüş ve anlaşılmıştır. Süslemenin ve yinelemenin öznelci bir şekilde eleştirilmesinden yola çıkarak, sonunda, objektif ve ifadeci olmayan bir müziksel yapıya varmış; *chroma* içindeki bir tonun yinelenmesinin karşısında *chroma*'nın oniki tonunu kullanarak hücre (hüceyre: cell) içindeki yinelenimi dışlamıştır.

\* Müziğin malzemesindeki çelişkilerin, aslında, toplumdaki çelişkiler olduğunu gösterebilen bir süreç içinde, anlamasa geliyor.

Müziğe dışardan empoze edilen tüm objektif normların radikal ögürlüğü, müzikteki içrek yapının en aşırı katılığı (rijiditesi) ile eşgüdümlemiş; böylece, müzik kendi güçleri ile, hiç değilse kendi içinde, özel formasyon ve nesnel materyal sorunu olarak yabancılaşmayı ortadan kaldırmıştır. Adorno'nun söylediği gibi, «Alois Haba'nın ince deyişyle, ögürlüğü müzikal stilini gerçekleştirmiştir.» Ne var ki, Schoenberg'in yabancılaşmayı, güdümlükde müzikteki ifadeciliğin ortadan kalktığını göstererek, müziğin kendi içinde çözümlenmesini Adorno pek doğru bulmamaktadır. Çünkü, ona göre, müziğin kendi içinde duyduğu (inward) yabancılaşmayı müziğin kendisinin dışına vurarak (dinleyicinin anlayabileceği bir anlatım formu içinde bu durumu dinleyiciye de ifade ederek) yapması gerekirken; Schoenberg, için bu ikinci yanını gerçekleştirememiştir. Bu olmadığı sürece, müziğin *aphorias*'ının -müziğin, müzik olarak söyleyebildiğinin- ösü, burada, işe başladığı anda zaten yenik düşmüş bulunan müzikçinin bu durumunu itiraf ettiği anlamına geliyor. Müzikte içrek olarak yenilgiye uğratılabileceği söylendiği halde, gerçekte yapılabilen iş, müziği giriştiği işin başında itiraf etme durumunda olduğu yenilgiden kendi içrekliğinde kurtarmak olmuyor; müzikal ustalığın romantik bir transfigürasyonu oluyor. Üstelik, Schoenberg'in modernizminde yapılan müziğin *aphorias*'ının ne olduğunu, bunun ne anlama geldiğini anlamak olanaksızlaşmış bulunuyor. Başka bir deyişle, yabancılaşmaya ilişkin bir sorunsal olan müzik yapma çabası içinde bulunduğu bile, bu modernist müziğin sonunda dinleyiciye duyurulamamıştır. Kısacası, Schoenberg'de de yapılan müziğin *aphorias*'ı anlaşılammış, görülememiştir. Örneğin, *Von u/ morgen* operasında müziğin karşılaştırılmış bulunduğu bir sözsöz içerik kullanılmış; fakat serbest evlilik (libertinage) yerine, burjuva evlilik kurumu yüceltil-

miştir. Böylece, Schoenberg'in yenilgisel, yabancılaşma sorununu sadece müzikte (içrek olarak) çözümlenmek istediği için meydana gelmiştir. Daha önemlisi, bu yenilgisel, çoklarının ileri sürdüğü gibi popülerleşememiş bir anlatımda kaldığı için değil, fakat bu müziğin toplumsal koşullarını anlamasının yetersizliğinden oluşmuştur. Başka bir deyişle, yenilgisel müzikal yeteneğinin sınırlılığından değil, müzikal yeteneğinin yüklendiği müziğin toplumsal işlevinin kısıtlı, yetersiz ve etkinliksiz kalmasından ileri gelmiştir. Çünkü, Adorno'ya göre, müzikte ne yapılırsa yapılsın, «yabancılaşmanın» çözüm alanı müzik ve onun içrekliği değildir. Yabancılaşma, sadece müzik aracılığı ile aşılabilecek bir toplumsal durum değildir. Schoenberg, bir modernist olduğu için, çözümü kendisine düşmeyen bir sorunu yüklenmekten kaçınmamış; fakat «yabancılaşma»nın çözüm alanı müziğin kendi yapısı olmadığından, bulduğu bu çözüm yanlış ve yanlıştır olmuştur\*.

\* Bu sorun burada söylediklerimizle açıklığa kavuşmuş oluyor. 1932'deki Adorno, Schoenberg'in, yaptığı bu müzik ile, toplumsal hayata müzik yaşamı alanında yerleşemediğine söylüyor. «Yabancılaşma» algusu ise toplumsal hayatın içinde yaşanmaktadır. Müzik, toplumsal hayattan tecritlendiği için, bu örnekte artık yabancılaşma algusuna müdahalede bulunma şansını da yitirmiş oluyor, diyor.

Ne var ki, hpkı gerçeküstü sanat ürünleri gibi, bu müziğin de müzik yapımında reel-durumun ne olduğunu gösterdiği söylenebilir. Bunu, müzik herkesi söyleyememektedir. Müzik «eğitimi» ve «terbiyesi» görmüş-almış olanlara söyleyebilmektedir. Geniş kitleler içinse, bir «çok» olmak; ya da, bir «gürültü» olmaktadır. Eğer, belli bir süre devamı dinlenirse, hpkı diğer klasik müzik ürünlerinde de olduğu gibi, bazı sesleri, bazı ezgi parçacıkları «yakalanabilen» bir retişle sesler topluluğu olarak dinlemeye başlanmaktadır.

Bu durumda, bir sanat ürününün aslen hiçbir zaman okuyucu, dinleyici, seyirci için üretilmediği; bu ürünlerin sanatçı-

## b. Stravinsky'nin Çözümleri ve Objektivizmin Çıkması

Adorno'ya göre, objektivistler -ki, en dikkat çekici gelişmeyi gösteren temsilcileri Stravinsky'dir-Schoenberg ve ekolünün müzik-üreticilerine esteliğinin önde tutmasına karşılık, virtüöziteyi önde tutmaktadırlar. Schoenberg ekolünden daha basit bir müzikal yapı içinde müzik ürettiler. Yabancılaşmanın ortadan kaldırılması, içinde yaşanan toplum realitesinin açık ve net bir biçimde anlaşılması ile olabileceğini kavramamışlardır. Bunun müziğin kendi içinde yapılabileceğini sanmaları bundandır. Üstelik, müziğin içrekliğinde de bu işin çok karmaşık bir iş olduğunu anladıkları da söylenemez. İçrekleşmiş haliyle müziğin iç yapısındaki gelişmelerin toplumsal gelişmeler ile diyalektik bir ilişki içinde olduklarını görememişlerdir. Müziğin içrek olarak ta-

---

nın dışındaki yaratılış olgusunu yineleme ilişkilerinden kaynaklandığı söylenebilir. Sanatsal ürünün, yalnızca sanatçının kendisi alanında katıksız bakılması gereken bir yaratılış olgusu olduğu düşünülebilir.

Fakat, düz ve basit anlamda, sanatsal üründe herkese birşey söyleme özelliğinin aranması yanlış olsa bile; her sanatsal ürünün herkese ve Tarih içindeki değişik koşullara, hatta değişik dönemlerdeki değişik toplumlara (kültürlere) de birşeyler söylediği unutulmamalıdır. Bu söyleme özelliği, bir sanatsal ürünün kullandığı kendi alanındaki ilade araçlarının tek tek anlam birimleri aracılığı ile değil, bu araçların hepsinden oluştuğu kendi sanat alanındaki dil aracılığı ile kazanılmaktadır. Bu dil ise, evrenseldir. Tıpkı bildiğimiz dillerin de, oluşumunu ögeleri yönünden çok farklı olmalarına karş, bir bir olarak (dili olarak), kendi alanlarında, birbirlerine yakın oluşan gibi. Dolayısıyla, hiçbir sanat dalında, sanat ürününün anlamsızlığı; iletişimsizliği benimsenmesi mümkün de değildir, doğru da değildir. Walter Benjamin'in -Çevirmenin Görevi-nde söylemek istediği budur. Paul Klee'nin 1924'te Jena'

şığı bu çelişkileri, kendilerinin bireysel ve farklılaş-  
tırılmış (differentiated) mülk anlayışları yüzünden,  
eskiye (yani, total olarak pre-bourgeoise müzikal  
formlara) dönerek çözmek istemişlerdir. Burjuva top-  
lumunu öncesindeki müzikal formların evrensel oldu-  
ğuna; yani müziğin nötr bir durumu olduğuna  
inanmışlardır. Eski dönemdeki danslara ve danslar-  
daki ritimlere yönelmelerinin nedeni de budur. Mü-  
ziği üreten ile, müziğin tüketicisinin kimi zaman  
aynı kişiler olduğu; kimi vaman ise, farklı kim-  
seler olmakla beraber ortak bir pazar içinde bulu-  
narak müziğin üreticisi ve tüketicisi oldukları eski  
toplumsal formasyonlardaki dansların toplumsal ha-  
yatın diğer pek çok alanlarındaki tarihsel değişimle-  
rin üstünde (çağların dışında) olduğunu; her çağa  
uygulanabileceğini; anlam ve işlevlerinin olduğu ka-  
dar, hayata ilişkin açıklamaların da Tarih'ten etki-  
lenmeyeceğini sanmışlardır.

Bu yanlış sanıları yüzünden, objektivizimleri, ro-  
mantizmde gördüğümüz reel-zamanı olumlamamak

---

daki «Çeşitli Sanat Üzerine» konuşmasında özentile vur-  
ladığı da budur. Modernist sanat ürünlerinin de «anlam-  
lıfade eden -içerikli-» vardır. Olmadır. İletişimsizliği benimse-  
mek olmaz. «İletişimsizlik» hiç amaçlanmadan ortaya çık-  
abilir. Ama bu, sanatçının iletişimsizliği erik edimesinden  
değil: modern toplumda sanatçı ile, sanatın tüketicisi duru-  
mundaki insanların artık «cemaat topluluğu» içinde yaşama-  
makta oluşlarından kaynaklanmaktadır.

Kendi sanat dalının anlatım olanaklarını ve bunlara tümü-  
ğünden oluşan o sanat dalının dilini yetkin bir biçimde kul-  
lanabilmiş bir sanatçının kendi reel-zamanında anlatıp an-  
laşmadığı onun sorumluluğuna düşen bir sorun değildir.  
1932'de Adorno, bu açıdan, burada eleştirilmesi gereken bir  
açıklama düzeyinde kalıyor. Zaten kendisi de 1955'teki «ko-  
nuşmasına» doğru ve 1960'larda modernizm konusundaki gö-  
rüşlerini değiştirmiştir.



ve onu değiştirmek işteğinden de yoksunlaşmıştır. Romantizmin her çağın bir üşlubu olduğunu dđđü-  
nebilmıştir. Bunların objektivizimleri ise hayatı, çok  
daha, varolan toplumun basat kúltürü içinde alęı-  
layabilmıştir. Kapaalı bir algılamadır bu. Bu nedenle,  
hoşnutluk duymadıkları reel-toplum a karşı verdikleri  
yanıtta, reel-toplumun geręekleřtirebilir bir yolla de-  
ęiřtirmeye çalışmak yerine, onun içinde kalmayı ka-  
bullenerek realitenin ağılabileceğine; her çağda ge-  
çeril evrensel temel değerler bulunduğuna inanmış-  
lardır. Her toplumsal durumda (o durumun içinde  
iken de) bu değerlerin geręekleřtirilebileceęine inan-  
mak zorunluğuna sürüklenmeleri bu yanlış sanıların-  
dan olmuştur. Bunu, tarihten «münezzehe» temel de-  
ęerlerden söz ederek yapmışlardır.

Geçmişe ait bir müzikal durumu, negatif olan  
bugünkü durumu ile kontrastlamak ve müziğin ge-  
çmişteki durumunun pozitif durum olduğunu göster-  
mek yerine, geçmişte kalmış bu durumu eskiden ol-  
duğu gibi bugün de yeniden-oluşturulabilecek bir  
mutlak geçerlilik olarak görmüşler ve bunu bugü-  
nün toplumsal realitesine ilişmeden yeniden kurmak  
istemışlerdir. Yaptıkları müzikte müziğin aktüel ma-  
teryaline, eski olan ve ebedi (eternal) sayılan eski  
form ve modelleri uygulamak istemışlerdir. Rustik  
folk müziğini, orta çağ polifonisini, ya da pre-klasik  
concertante stülini uygulamak istemışlerdir\*. Oysa,  
aktüel materyal armonik yönünden özgürdür. Poli-  
fonize ve pre-dispose olmuş bir materyaldir. Ayrıca,  
ifadenin baskılarından özgürleşmiş; aktüel dinleyici-  
ye «seslenme» endişesinden uzaklaşmış bulunmaktadır.  
Bu nedenle, Schoenberg ekolünün diyalekti-

\* Burada, gerek duyulursa, Müzik sözlüklerine bakılabilir. Fak-  
kal örneğin, A. M. Ataman'ın daha önce belirttiğimiz Müzik  
Tarihine beyanmak daha aydınlatıcı oluyordur.

ğinden yola çıktıkları haldе, diyalektik-olmayan bir objektivizme varmışlardır.

Müzikal objektivizmin amacı lleri derecede farklılaştırılmış (differentiated) bir materyalin oluşturulmasıdır. Başka bir deyişle, müzikal objektivizm toplumda görmekte olduğu yeni dönemin işbölümünün ifade olunmasını işlev edinmiş, fakat bunu çağdaş işbölümü toplumundan önceki tarihin düzeyinde; yani, statik bir naturalistic tarz içinde yapabilmıştır\*. Bunun için, çağdaş toplumsal analogileri müzikte yansıtmış; sinaslaşmış bir ekonomik kompleksin sınıfları yerine zümrelerin korporasyonu düzeyinde kalmış bulunan eski toplumun örgütlenimine benzer bir dünya tasvir ederek müzikte uyumlanıcı bir imaj ortaya çıkarmıştır. Bu müziğin doruğunda ise, Adorno'ya göre, bir «hükümlen besteci» yer almaktadır. Faslındaki Führer-elite gibi, müzikte denetim elealmıştır bu besteci. Oysa, gerçeği açıklamamasına ve hatta saklamamasına rağmen bilinmektedir ki, toplumsal organizma üzerindeki iktidarın tekelci kapitalizmin elinde olmasına koşut bir durum, müzikteki bu «besteci-führer» için de söz konusudur yeni dönemde. Bu müzikte bir *dissonance*'ın alınıp alınmamasının, ya da bir *suspended note*'un çözümlenip çözümlenmemesinin (resolved) kurulmuş bir şemaya göre veya yapısal bir içerikliğe göre değil, «doğa adına» karara bağlandığı iddia edilmesi bu nedenle doğru görülemez. Asıl karar-alıcı olanın

\* Adorno'nun buradaki eleştirisi, «Doğa adına» ya da «doğal-olan adına» bir müzik yapabilmek için, müzik-yapımından önce, doğal-olanı çoklandırlaneksizleşmiş bulunan toplumsal ilişkilerin nitel olarak doğlaştırılması gereklidir. Adorno'nun, doğal-olan'a erişmeyi amaçlayan bu tür sanat anlayışlarını eleştirirken Führer-elitten sözemesi, Lowenthal'in Knut Hamsun'un topluma kabınamak için gergin yaşayan kişilerindeki doğal-insan özelliğinin siddetçiliğine ilişkin gözlemini hatırlatıyor.

objektivistik müziğin tarihten «münezzehe» yapısı değil, bestecinin beğenisi (besteci) olduğu söylenmektedir. Besteci ise, yabancılaşmayı müziğin kendi içinde sonsa erdirebileceğini sandığı için, yanlışlı içindedir. Igor Stravinsky'de olduğu gibi, toplumsal anti-nomi o sırada burjuvazinin bu müzikten kuşku duymasına yolaçmış olsa bile, sonunda, Stravinsky'nin müziğinin örneklediği üzere, müzikteki üslûb ideolojik yönden pozitivistiktir (Tejos, s. 141).

Stravinsky'nin müziğini değerlendiren Adorno'nun bir başka ilginç savı da, *neo-klasik müziğin pozitivistik anlayışı ile faşizm arasında belirli bir yakınlığının bulunduğudur*. Adorno'ya göre, bir müzik eserinin toplumsal yorumu, bestecinin bireysel bilinçle ilgili olmayıp, daha çok, eserinin (çalışmasının) toplumsal işlevi üzerinde durularak açıklanabilecek bir oğudur. Fakat, Stravinsky'nin objektivistik üslûbu ile faşizmin dünyayı anlatma (tasvir etme) biçimi arasındaki dolaylanma (mediation) nedir, nasıl oluşuyor? Bunu tam bir netlikle açıklayamıyor Adorno. İkisi arasındaki ilişimi ne oluşturuyor, sorusuna Adorno'nun verdiği yanıt, «tam olarak bilmiyoruz», oluyor. Ama 1932'deki yazısında bu ilişkinin ne olduğunu ve nasıl işlediğini açıklamak için bazı görüşler ileri sürdüğünü de belirtelim. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

aa. pozitivistik müzik anlayışı ile 1930'ların Alman toplumu arasındaki denk düşümün letkeni (mediator) belki de, objektivistik müziğin kendi içerek sorunlarını doğru değerlendirememesi olmuştur. İlk bakışta müziğin kendine aitmiş; müziğin teknik anlatıma ilişkinmiş gibi görünmesine karşılık, bu sorunların müziğe, müziğin dışından giren ve kendilerini müzikteki sanatsal çalışmaya yansıtan (müziğin iç yapısına yansıtan) sorunlar olduğunun anlaşılabilmesi önem taşımaktadır. Bu nedenle, objek-

tivistik müzik ile, 1930'ların reel-toplumu arasındaki denk düğümü kuran etmenlerin sadece müziğin kendi içinde değil, fakat bu ögelere yansıyan müzik-dışı (toplumsal) ögelerde; Tarihi-olan bir yaşam biçimindeki ögelerde de aranması gerektiği ihmal edilmmiştir. Bu nedendir ki, objektivistik müzik yandaşları yaptıkları müzik ile toplum arasındaki dolaylanın (mediation) önem kazandığı alanın müziklerinin *Fashion*'ı olduğunu sanmışlardır. Yani, bir toplumsal yaşam dönemini, sanatlarının yeni-görünen bir sanat olması ile yansıtılabileceklerini düşünmüşler, ağırlığı buraya vermişlerdir;

bb. Böyle bir sınırlı anlayış içinde kaldıkları için de, toplumsal antinomileri alıp müziğin kendi içinde artistik antinomilere dönüştüren Stravinsky'nin müziğinde bile bu antinomiler geçmişte kalmış objektif müzikal dilin fragmanlarından ve haysletlerinden elde edilmiş bir öznelleşilme ile, *snobca* veya *arant-garde'ca* bir ironi ile çözümlenmek istenmiştir. Fakat Stravinsky bu anlayışın en uzlaşmaz ve en bilgili temsilcisi olduğu için, bu ironinin de yetemeyeceğini bizzat kendi müzikal gelişmesi ile bulabilmiş ve en sonunda «glazofrenin sınırlarına dayanmış bir yıkım ve umut kırıklığına» varmıştır. Ne var ki, objektivizmin kendi gelişmesi içinde, sonlara doğru, Stravinsky bu müzikal anlayışın mantığını yolumdan sapmaksızın sonuna kadar götürebilmiş; *Asker'in Öyküsü*'nde, neo-klasizmdeki objektivizmin sonunun yenilgi olduğunu kendisi gözler önüne serebilmiştir.

Stravinsky'nin, Adorno'ya göre, «tarihselliği olan bir umutsuzluğa» varan objektivizmine oranla, çok daha yüzeysel bir müzikal objektivizmi temsil eden Hindemith'in müziğinde ise, toplumsal antinomilerin müziğin içinde artistik antinomiler olarak ele alınıp müziğin kendi içinde uyuma kavuşturulmaları soruna bile söz konusu değildir. Bu sorun Stravinsky'

deki gibi sonuna kadar götürülmediği için (yani, bu düzeyde de olsa, toplumsal antinomilerin müzik için de bir uyuma kavuşturulmasına çalışmak yerine, düpedüz, toplumsal antinomiler görünür saklandığı, görmezden gelindiği için) Stravinsky'de ortaya çıkan «tarihsel nitelikteki umutsuzluk» yerine, diyalektik bir nitelik taşımayan, *naturalistik* bir melankoliye varılmaktadır\*. Bu melankolinin oluşumunun nedeni ise, Tarihselliği olan ve belirli sınıfsal nitelikteki öğelere göre oluşmuş bulunan belirli bir «toplumsal düzenliliğin» gerçek durumunu incelemek ve insanlığın içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışmak

---

\* Naturalistik bakışın edlğirlikte, yalnızlıkta, bozgun döneminde yaşıyor olmakla, «tereddidi halinde bir sınıfın üyesi olmakla», insan-üstü bireyler arama ile, önder-seçkin lapırlarına yöneltme ile ilişkileri konusunda da Leo Lowentafin Toplum, Popüler Kültür ve Edebiyat adlı kitabının edebiyat ile toplum arasındaki ilişkilerin nasıl ele alınması gerekliliğine ilişkin son bölümleri-özelliikle, Shakespeare, Knut Hamsun ve Dostoyevski'ye ilişkin yerler okunmalıdır. Shakespeare'de, aristokrasinin yıkıma yüz tutmuş dünyası içinde emek ve iyikat yüceltilmekte; bunları temsil eden katmanlar Doğa karşısında, Doğa'ya boyun eğerek değil, onun işleyişine emek ve sükûnet ile müdahalede bulunarak insansal varlıklarını onur ve mutluluk içinde sürdürmektedirler. «Tereddidi halindeki» sınıfın üyeleri ise, panik içindedir; kuşku ve umutsuzluk içindedir; derece derece, hepsi birbiri üzerindeki tahakkümünü daha da sıkılaştırarak varolan topluma daha da boyun eğerek bu geçiş dönemini atlatabileceklerini zannederler. Knut Hamsun'da ise, doğa başı çıkmaz bir düşman güçtür. Varlık sürdürmek için kendisine boyun eğmek gerekir. İnsan ile insan arasındaki ilişkilere de yansır bu edlğir bakış. Güçlü ya da seçkin, ayrı bir yer, konumu vardır ve bu meşru bulunmalıdır. Cinsellikle de «zamanlaşan-kahraman, çiftlikten çiftliğe gezilir, yer-yurt tutmaz; her çiftlikte kâhyaların kâzını bastan çıkarır. Yazar da bunu onaylar; kadından yararlanmakta en hakk olan bu güçlü kuvvetli doğal insandır (yer-yurt tutmayan geçicil insandır) der.

yerine, objektif durumun olduğu haliyle kabul edilmesi ve bu veri-duruma içinde «cemaat yaşamına» dönmekle kurtuluşun bulunabileceğini sanmak olmuştur.

Sonunda, müziğin yapabildiği -ya da, müzikte yapılabilen- şey, mekanikleştirilmiş çağdaş yaşama küçük burjuvanın bir yandan katılması, bir yandan da bunu kısmen onaylayamamasının oluşturduğu (gerektirdiği) *fantazya düzeyinde bir protesto müziği*, sessel bir oyun, bir tür dinlenme, ya da gerçekliğine kavuşturulamayan bir «sözde-cemaat» yaşamına çekilme olmaktadır. Küçük burjuvanın toplumdaki bu ikili tavrı, giderek, melankoliye varır. Ama bu durum, varolan topluma ters düşmek şöyle dursun, arınmacı (cathartic) etkileri bakımından, varolan topluma denk düşmekte; ona yararlı olmakta; ona uyarlanmayı kolaylaştırmaktadır\*.

Nitekim, Hindemith ile Stravinsky'yi karşılaştırırken Adorno'nun söyledikleri bu açıdan çok ilginçtir. Stravinsky, ona göre, yabancılaşmayı artistik tasarımlayım içinde de olsa, yenmeye yöneliktir. Realitede yabancılaşmanın sürmesine etkiye bulunamaz bu yolla, doğrudur. Hatta, objektif olarak baktığımızda, yabancılaşmanın toplumsal olarak sürmesine niza göstermiş olmaktadır. Fakat, artistik tasarımlayım düzeyinde böyle bir sorunu olduğu için, müzik yaparken tekniğe öylesine ileri gitmek zorunda kalır ki, burjuvazinin en «progressive» kesimi

---

\* Bu konuda, değişik görüşte olanlar da vardır. Örneğin, Nazi döneminde «sile» kurumunun olumlu işlevler yüklenebileceğini vurgulayanlar olmuştur. Gerçekten, yaşanan dönemin özgül koşullarına göre açık tutulması gereken yanları var bu kurumun. Fakat, buradaki durum için, Adorno'nun söyledikleri doğru görünüyor. Huzinga'nın «oyun» ortadan kalktığı yolundaki savlarını eleştiren kimi yeni yazarların «oyun kalkmaz, reâl-olanın buyruğuna girer» savları da bu yönde.

bile, aslında, burjuvazinin kendi ideolojisinin objektif bir ifadesi olan bu müziği izleyemez, kavrayamaz olur. Öte yandan, ideolojik bir güce ya da güce kaynağı olan «bildung»; yani, geçmişten üssel değerlerin alınması ve biriktirilmesi yoluyla kendimizi yeniden eğitmemiz de burjuva dinleyiciye hoş gelmeye başlar. Burjuvazi, bu müziğin dinleyicisi olarak, önündeki müziğin kendi toplumsal ideallerinin dolaysız bir konfigürasyonu olduğunu anlayamaz; *bildungs*'culuğu, yani, yaşanan günün uzağında kalmış bir geçmişteki kimliğini hatırlatan müzikal formları ve üslubu artık itici bulmaya başlar.

Sonuçta, burjuvazinin kendi ideolojisini en yetkin bir biçimde temsil eden Stravinsky'nin yerine, burjuvazinin en «progressive» kesimi bile, Richard Strauss'un müziğini yeğlemeye başlar. Stravinsky'nin müziğinde yabancılaşma sorunu içrek ve estetik konumda da olsa Strauss'un aynı soruna çok daha küçük vurgulamalarla ele alan müziğine oranla daha belirgin olarak yer aldığı için, burjuvazinin gelişkin kesimi bile bu müziği güvenilmez bulur (*Telos*, s. 149). Ya da, yapılan müzik burjuvazinin reel-bilincini açıkça aşar; burjuva kültürünün en temel, en genel, en evrensel değerlerini yansıtan *bildungs* müziği, burjuva rutin yaşamının kolaylaştırıcısı olan reel-bilincini rahatsız eder.

Adorno'nun objektivistik müzik içinde Stravinsky'ye verdiği yer bu. Hindemith'in tutumunu eleştirme biçimini de gördük. Folklerden yola çıkan diğer bir bölüm objektivistik müzik yandaşları ile karşılaştırıldığında kendisine ayrı bir yer tanıdığı Bela Bartók ile ilgili olarak söyledikleri ise, gündümüz açısından, bizim için çok ilginç. Şimdi de bunlara dönelim.

### c. Bela Bartok'un Radikal Folklorizmi

Daha önce de değindiğimiz gibi, objektivistik müzikçileri andırıcısına, geçmişe ait materyale yönelen, fakat bunu objektivistik anlayışta kilerin uanabildikleri geçmişin çok daha ilerisindeki (pre-objektif) zamanların çok gerisindeki) zamanlara kadar götüren Bela Bartok ise arkaik materyale yönelir ve bu materyali belirli bir çözüme uğratarak kullanır. Böylece, bu arkaik materyalin çözüntüye uğramış halinin bugünkü materyale yakınlaştırılmasını sağlar. Ayrıca, formal objektivizmin fikrionunu reddeder: herşeyin bir ve beraberlik içinde olacağı sırada bir folk yaşamı oluşturmak yerine, bunun romantik bir rüya-ima olduğunu gözler önüne sermek ister müziginde. Bu özellikleriyle de, Adorno'ya göre, Schoenberg'e yaklaşan bir müzik anlayışını temsil eder Bela Bartok\*.

---

\* -Fantazyo- öşsel sanatta öümü bir işlev de yüklenabilir, olumsuz da. Aristo estetikinde ve bu esediği sürdüren Huxling's'de fantazyo, reel-olan ile yanyana getirilip gerçekliğe dınanmeyi tekin etmediğinde cathertic bir etkide bulunur. Huxling'inin deyişiyile, ömeğin bu nitelikteki bir müzik «acılar içindeki inarlığa Tanrıların bir armağanı» olur. Ne var ki bu durumu daha açık bir dille ve politik yanını da düşünerek açıklayan Aristo'ya göre, denebilir ki, bu Tanrısal armağan çoluyan insanların altkonunda bir insan-ürü olarak yaşadıkları toplumsal yaşama tahammölerini kolaylaştırmakta; topluma uyumlanmalarını yönettirmeleri kolaylaştırmaktadır.

Fantazyo'nun öümü yönde kullanılması, bızca, ikif bir yapı taşması ile olanaklıdır: (a) her fantazyoda olduğu gibi, insanın reel-durumu ayan, pre-historiesine deyişiyile öşlemi dille getirilmesi, bunu hatırlatmalı; (b) bu öşlemin gerçekleştirilmesi için, bu hatırlatmayı yapan sanatsal anlatımın yüklenildiği bir sanat eserinin kendisinin bir fantazyo olduğunu gözlerden saklanmalıdır. (Realle'nin Yellow Submarine'de bir



Bartok, bu işi; yani, modern toplumda yabancılaşmadan kurtulmak için geride kalmış bir folk yaşamına dönmenin günümüzde artık bir rüya-izma] olduğunu dinleyiciye farkettirme işini müzikteki antinomileri ikelleştiren melodiler ile, duyuşal bakımdan yumuşak nitelikteki geç-dönem izlenimlerinin armonisini yanyana getirmekten özenle kaçınarak yapmıştır. Bunun, gene daha önce belirttiğimiz gibi, Kodaly tam tersini yapmıştır. Bartok, bu antinomileri bir oyun (game) gibi göstermek yerine; bunların baskıcı (coercive) nitelikte olduklarını göstermek gerektiğini düşünmüştür. Başka bir deyişle, «oyun» ile «ciddi-olan»ı yanyana getirmiştir. Günün toplumuna, böylece, yabancılaşma içinde olduğunu saklamayan bir müzik vermiştir. Varolan toplum içinde yabancılaşmadan kurtulmuş bir müzik olamayacağını; bu sorun müzik dışında çözümlenmedikçe, müzikte de «sığınılacak» yabancılaşmamış bir yaşam alanının bulunamayacağını göstermiştir.

Bu «çıkması» açıklamakta; yani, reel-toplum içinde yaşarken müziğin «komünal müzik» olmasının bir yarar sağlayıp sağlayamayacağı üzerinde duran Adorno'nun bu konuda incelediği örnekler ise Stravinsky ile Hindemith oluyor. Kısaca bu konuya da değinelim.

---

çağrı var: «birlikte olmak». Fakat gidilen, erişilen «cemaat-ın ancak gerçek toplumun dışında bir yer olabileceğini düşünmeyi güçleştiren bir söylem kullanıyor. Carteri tekniği ile yapıyor dekor. Dış boyutlu mekân'a oranla, içi-boyutlu görün-tülme ikonolojik bir etki yapıyor. İzleyici, reel-bilincini yan-sılan bir okonolojiye sürükleniyor. Fantazy'a, ancak bir fan-tazy'a olabildiğini saklı tutuyor; «cemaat-yaşamının» reel-dün-yadan ayrı bir alanda olabileceğini zannettiriyor. Reel-olana etleşirel bir tutum kazandıramıyor.

#### d. *Sözde-Cemaat Yaşamına Varış Açısından Hindemith ve Stravinsky*

Stravinsky'nin objektivizmi, daha önce değindiğimiz gibi, yabancılaşmayı müziğin kendi içrekliğinde çözebilme umudu ile yola çıkar. Fakat, sonunda, geçmiş objektif müzikal dilin fragmanlarından ve hayaletlerinden elde edilmiş bir özelliğe varır. Yani, müziğinde *avant-garde* ya da *snobca* bir ironi ile yola çıkar; umduğunu elde edemez; ve sonunda, şizofreninin sınırına gelip dayanan bir düş kırıklığına varır.

Hindemith ise, Adorno'ya göre, Stravinsky'nin müziğindeki objektivizmi bir *rafete* ile daha da saf hâle getirir ve özümser. Bu yaptığına, üstelik, «artizana saygınlık kazandırma» der; bunu yapay bir güvenlik durumuna getirir. Fakat bu işi yaparken, müzik üreticisi olan çağdaş bestecinin toplumsal konumunun, üretim ile tüketimin yan yana olduğu eski toplumsal yaşam dönemindeki bestecinin konumu ile aynı olmadığını unuttur, ya da önemsemes. Böylece, yaşanan gündeki reel toplumsal koşullara eleştireci bir tavırla bakmaz; onların karşısında «çocuklaştırma» sığınarak reel-dünya ile «sakınca» uzlaşmış olur.

Stravinsky toplumsal antinomileri alıp artistik antinomilere dönüştürerek onlara müziğinde yer verir, form verir. Hindemith ise toplumsal antinomileri sağlar, örtbas eder. Stravinsky'nin *varılan* yer olarak gösterdiği ve tarihsel (nedeni anlaşılabilir, geçici kılınabilir anlamında) nitelikte saydığımız kadarı ve *umut kırıklığına*, Hindemith bu durumundan soyutlar; yumuşatır, ılımlaştırır. tarihsel olan Stravinsky'deki *umut kırıklığına* *naturalistik* nitelikte, diyalektik-olmayan bir *melankolye* dönüştürür. Umutsuzluğa ve ölüme, bunları tarihsel görümlerle-

rinden çıkararak ebedi ölçüler görünümünü kazandırır. Varoluşçuluk bayrağı altında, somut toplumsal te-  
zadları, böylece, görmezden gelir. Böylelikle, objek-  
tivizmin ilkelerinden yola çıkan, fakat bu ilkelerin  
yabancılaşmaya çözüm bulmaya yetmediğini gösteren  
Stravinsky'nin tersine, Hindemith toplumsal teza-  
daları saklar; objektivizmin antropolojik alandaki  
super-historical ideallerine boyun eğmiş olur.

Böylece, aralarında bağıntılar kurulmuş hareket-  
le (movement) ve akustik buluşlarla geliştirilmiş  
enstrümantasyon ile gerçekleştirilmiş bir müzik or-  
taya çıkar. Bu müzik, direnilmesi, içyüzünün fark  
edilmesi, başa çıkılması güç bir özellik kazanır; for-  
mel objektivizmin güvenliğe kavuşturulduğu «çekicisi»  
ve «sıvı» müzik olur. Motif olarak keyfi materyaller  
kullanır. Formunu rijitleştirir. Kendini oluşturan  
öğeleri yincileyemez; bunu yaparsa, eski müzikal ko-  
şulların varolmadığının ortaya çıkacağını sezinler.  
Fakat *form'da yincelemeler kullanılarak* yüzye bir  
devamlılık kazandırır müziğe; bugün de, eski müzikal  
koşulların müziğinin sürdürdüğü sanısı uyandırır. Mo-  
dern mimarinin büyük yapılarında, aralarında hiçbir  
farklılaştırma oluşturulmaksızın yan yana ve üstüs-  
te dizilmiş balkonlar (verandalar) gibi müziğin böl-  
ümlerini birbirini üstüne yığar. Sonuçta, tek tek mü-  
ziğin öğelerinin üretici fikirlerini (impulse) esas ala-  
rak oluşturulmuş bir müzikal bütünlük yerine, tek  
tek bu öğelerin üzerinde yeralan kompozisyonel mü-  
zikal keyfiliği «sıvı» müziğinin «efendisi» kılar.

Müzikal bütüne, böylelikle, ideolojik gereksinim-  
lerdeki değişimlere göre birbiri ile değiştirilebilen  
(yerini başkasına terkedeabilen) öğeler ile anlatılan  
bir thematic içeriğe sahip kılar. Ama, bu müzikal bü-  
tünültteki içerik objektivitenin keyfi (arbitrary)  
thematic içeriğidir artık. Varolan toplum yapısınca  
belirlenmiştir. Müziğin bütünündeki yapısal düzen-

lık, bu nedenle, toplumdaki egemen sınıfın ölçülerine göre oluşmuş düzenliliktir; kurulu düzendeki keyfi ve us-dışı düzenliliktir. Müziğin «insanlık» (humanity) örtüsü altında sakladığı, objektivizmin saklamayı yüklediği varolan toplumdaki düzenlilik-tir. Bir bakıma, bu nedenle, müzikte objektivite bile kalmamış gibidir. Objektivite için objektivite yapılmıştır. Sonuçta ortaya çıkan ise, bomboşluk (vacuity) durumudur. ve bu irrasyonel doğal güç sayılmaktadır. Başka bir deyişle, ilişilmeyen bir varolan toplum içinde yaşanıldığına bakılmaksızın, müziğin dünyasında varılmış bir komünite yaşamının da böylece, kanıtı bulunmuş sayılmaktadır. Küçük burjuvazinin kapitalist mekanizasyon form'una karşı bir protestosu sayılabilecek olan bu bomboşluk durumu ise, gerçekte, müziğin sessiz bir oyuna dönüştüğü; bir dinlenme, bir sözde-komünite yaratma aracı olduğu da unutulmuş olmaktadır\*.

Bu durum ise, objektivistlik müziğin tümünü li-gilendiren bazı temel sorunlar üzerinde de durma-mızı gerektirmektedir.

---

\* Bu durum, müzikte, sporda, kitle turizminde, Tv dizilerinde, İyleri ve fabrikaların terk edilen spor takımlarında da söz konusudur. Bunlarda da, çağın dışı yaşamdaki (saatler-daki) «serbest-zaman» toplumsal sistemin etkinliği başdeğer sayan kendi rasyonallitesine, iş'in benimsediği disipline tam düşecek özgür bir yaşam biçiminin varlığına hissedilmesine, terk edilmesine yaramaktan istikonalımuş bulunmaktadır. Böylece, serbest-zamandaki yaşamın değer ve ölçütleri, çalışma hayatından kaynaklanan reel-dünyanın değer ve ölçütlerine başka kılınmış olmaktadır. Örneğin, kitle turizmi içinde Yunan adalarına, Türkiye'ye, Bahama'ya götürülen ileri ülkelerin çalışan nüfus kesimleri, buralara geldiklerinde «indileri» turizm endüstrisinin standardlaştırılmış otellerinde, toplu gezmelerinde, Coca Cola'lı kendi kültürleri içinde kalmakta; ileri ülkelerdeki yaşama oranına, yabancılaşmanın daha az olduğu bir yaşam biçimini buralarda görüp yaşayamamakta; kendi

### e. Objektivistik Müziğin Temel Özellikleri ve Çelişkileri Açısından «Gemeinschaft-Musik» Yandaşlarının Durumu

Objektivistik müziğin karşılaştığı bu çıkmaz, aslında, şaşılmasın gereken birşeydir. Adorno'ya göre, bütün objektivistik müzikte bu durum ortak özelliktir. Dikkatleri toplumsal koşullardan uzaklaştırmak bu tür müziğin temel özelliğidir. Bunun en etkin aracı ise, müziğin dinleyicisini müziğin dünyasını izleyerek toplumsal yalnızlığı ve tek-bireysizliği içinde tutmaktır. Bunun için dinleyicinin reeldünya-

---

yaşamının yargılayacak yeni «değerlerin» varlığını farkede-  
memektedirler. Aynı durum, varolan toplumun içinde kendile-  
rini içerdiklerini «aslında bu da tartışılabilir» kendi alt-kül-  
tür topluluklarında «gemeinschaftl» oluşturabileceklerini san-  
nan çelişki karşı-kültür topluluklarının yaşamında da görülmektedir. Bir bakıma, bunlar, varolan toplumdaki üretim biçimine eleştiri yöneltseiler bile, bu alanda toplumsal bir gelişme sağlamakten alakonulmuş oldukları için, toplumsal işlev kazanabilmiş bir devindirici protesto oluşturamazlar. Evrilmiş, sisteme bütünleştirilmişlerdir. Sistemin aksak yanlarını ortaya koyarlar. Fakat sistemin, kendi rutin işleyişini sürdürdüğü maddetçe, rahatça başa çıkabileceği (sisteme hiç de ters düşmeyen) bir karşı-çıkış (challenge) olarak kalırlar. Bu sorunu iyi anlamak için, bu konuda oldukça açık bir dille konuşan Sistem Kuramcılarını incelemek yararlı olacaktır «Organik bir muhalefete» dönüşme olanağı ise, sadece kültür düzeyindeki düzenlemeler ile değil, siyasi düzeydeki düzenlemeler ile önlenmektedir. Varolan sisteme muhalefetle bulunmak, bu muhalefet «organik bir muhalefete» dönüşebilmekten alakonulduğu sürece, sistem içindeki informal iletişimin cansızlaştığı modern toplumlar için kendi işleyişlerinin etkinliğini kontrol altında tutmaya yarayan bir tür feed-back yerine geçiyor. Frankfurt Okulunun 1960 ortalarından sonraki dönemde bunu yeterince vurgulamamasına yöneltilen son günlerdeki eleştirilerde de, aslında, bu noktadan hareket ediliyor.

daki yalnızlığını ve otomize olmuş ve varoluş biçimini değiştirebilmek için önerilmesi gereken Yol ve Yöntemlerin tam tersine, dinleyicisine müzik olarak yüklediği toplumsal işlevinden hiç söz etmez. Dinleyicisine, bu müziği dinlemekle, bu müziğin «tasvir ettiği» tarzlarda diğer dinleyiciler ile (başka insanlarla) ilişki kurabildiğini ve yalnızlıktan kurtulduğu yolunda yanlış bir izlenim edindirir. Müziğin sadece işitsel (aural) bir ileticiye (medium) dönüştürmekte olduğu müziksel totaliteyi, olumsuzlaştırıcı bir algılamayla değerlendirmeyi öner. Somut toplumda, somut ilişkilerin yeniden düzenlenmesi ile yapılabilecek bir iş olan insan'ın bireysel kaderinin değiştirilmesi işini, toplumsal yaşandaki ilişkilerden farklı olan aynur bir toplunta (objektivistik müziğin yarattığı sözde-cemaat) içinde yaşanan, fakat gerçek ritueli anlaşılamayan bu küçük ve maddi temelli olmayan topluluk içindeki dolaysız (immediate) ilişkilerin düzenlenmesi ile gerçekleştirilebilecek bir iş gibi gösterir\*.

---

\* Bu açıdan değerlendirilecek olursa, eşaman kesimin Stravinsky'nin, yarınc Hindemith'in komünal müziğini tercih etmesini ya da gündümüzde Beethoven topluluğunun soyuluk Önyarı ile Tao tarafından emrulanırılması, yahut da 18. yüzyılda Voltaire'nin ve D'Alembert'in Büyük Frederik ve Rusyalar Çarlığı'nın nazdında büyük Hıbar görmelerini yitirmiş bir dönemin -yenil aristokrasinin toplumsal düzeninin parlak dönemi- yaşanan gün içindeki üst-yapının yeniden sıkılanması ile -hükümdarların yeniden hakim ve adli hükümdarlar durumuna getirilmesi ve slyal iktidarı temsil eden monarşinin terdesinin mutlaklaştırılması ile- bir kez daha canlandırılacağı umudu ile açıklamak mümkündür. Burjuvazinin düzenine doğru geçişin hızlandığı bir dönemde Voltaire amaç ve çalışan insanlara ilksini ile bakmaktadır. Feodal toplumun devrinde geçtiğini anlayamamaktadır. Monarşi ilzol yaparak (belki kendisi de yanında yerleneğini umduğu için), dünya-

Oysa, gerçekte, somut toplumsal yaşamın belirli özelliklerinin sebep olduğu insanın bireysel kaderini kendisine sorun edilmez, ona ilişmez. Müziğin gerçek toplumsal yaşam yerine geçirdiği işitsel ilâti ile, toplumsal totalite yerine konulmuş işitsel ilâtiyi gerçek dünyanın unutulmasında kullanır. Bunu yapmasının yanısıra, yabancılaşma sorununa toplum olgusundan soyutlayarak, estetik alanda bir yabancılaşmadan kurtulma sorununa dönüştürür. Böylelikle, fiilen bir rahatlama da sağlanmış olur. Ne var ki, toplumsal olarak vücut bulmuş yabancılaşma sorununu çözümlenmekte başarısız kalır. Hatta, bu anlayışın uzantısı olarak kurulan koral ve enstrümental müzik-yapımcıları toplulukları ile bunlara katılanlara modern çağda da «müzik-yapımcıları lonca» oluşturabilecekleri sanısını verir. Gerçekte ise, bu topluluklar ürettikleri müzik ile çağdaş toplumdaki müzik pazarını etkilemekten çok uzaktırlar. Toplumdaki müzik üretimini ve tüketimini olduğu ka-

---

anın gördüğüne durdurabileceğini sanmaktadır. Aydınlanma-filozoflarının bir bölümünde «akıl», KİİSE'ye, avam'a karşı ve burjuvaziye karşı monarka ve soyluların dünyasını yeniden «üstyapıdaki sivilizasyonla» kurmak, İhya etmek için söylenen bir «felsefe» gibidir. Toplumsal düzeyde ekle hayata uygulayabiller ise, bu filozoflar değil, burjuva sınıfları kendisi olmuştur. Soylularca, filozoflarına horlanan burjuvalar ise hayata hakim olmuşlar; Devrim doğru bu tür filozofları da yanlarına çekmişlerdir. Noterler, avukatlar, doktorlarda da bu ilik oynama vardır. Devrim öncesinin emeği horlamayan ve geriye-yönelik hülyalar da görmeyen J.-J. Rousseau'sunu asil bu serbest meslek sahibi «ufeyiller» özmüştür. Bu konuda, gene Lowenthal'in sözü edilen çalışmasının yanısıra, Rousseau'nun *Yalnız Gezeren Hayalleri'ne* bakılmalıdır. (Türkçeye Raşat Nuri Druge çevirisi olarak 1944'de kazandırmıştır.) Ayrıca, Marx'ın 19 Brumaire'i ile de bu kesimlerin Devrim sonrasıdaki, 1800-1830 ve 1830-1850 dönemlerindeki durumlarını görmek olanaklı.)

dar, bu iki alanda yer alan çağdaş toplumun insanların müziksel beğeni ve etkileşimlerini de varolan toplumun pazarının düzenlenmesine, geniş ölçüde belirlemesine son vermekte de, kesinlikle, etkisizdirler\*.

Öyle ki, Hindemith'in varolan toplumsal düzen içindeyken de müzik üretimi ile müzik tüketimini biraraya getiren bir *gemeinschaft* oluşturulabileceği görüşünü benimseyerek kendi kültür adacıklarına çekilen; yabancılaşmanın yoğunlaştığı Nazizm öncesi Almanya'daki yaşamın dışına çıkmayı başarıp da kendileri için müzik yapabileceklerini sanan bu topluluklar, sonunda, bu müzik anlayışının «piri» olan Hindemith'in yanlışını bestecinin kendisine oldukça acı bir biçimde göstermişlerdir. Adorno'nun ibret verici bir olay olarak anlattığı gibi, 1930'ların ilk yıllarında Naziler yükselmeye başladıklarında, artan ekonomik ve toplumsal bunalımla birlikte yanlış-bilinçlerinin içinde daha da derinlere çekilmek durumunda kalan bu Hindemith'çi «müzik-yapımcıları loncaları»ndaki insanlar, «ezoterik» Schoenberg ile, *gemeinschaft* müzik yandaşlarının «piri» Hindemith'i birbirinden hiç ayırmaksızın, her ikisini birden «müzikal bolşevizm yapmakla» suçlamışlardır. Hindemith'in «müridleri» bu işi yaptıktan sonra da «mürşitlerinin» öğretisini daha da geliştirerek sürdürmüşlerdir! Objektivistik komünal müziklerini, Nasyonal Sosyalizmin «estetize edilmiş» toplumsal yaşamında Nazi askeri marşlarını çalıp-söyleyerek «müzik-ya-

\* Modern toplumlarda, çeşitli alt-kültür topluluklarında başlayan bu türe girebilecek yeni «censal-müzikleri» de aynı özelliği göstermektedir. «Protestocu müzik» dinlemeye karar veren bir alt-kültür, aynı anda, kendi üyelerinin yaygın popülar müzikten kopmalarını sağlayamamaktadır. Çünkü, yanlış-bilinçli yaşamın kolaylaştırılan müziğe duyulan gereksinimin somutluğunu yokedememektedir.



parçaları topluluklarını «toplum dışığında» kitleselleştirmişlerdir\*.

### 1. Kurt Weill'in Karşı Çıkışı ya da Çözülmü'nün Bazı İpuçları

Yabancılaşma gerçeğini müziğin estetik imajda ele alıp çözümlenebileceğini heri süren objektivistik müzik anlayışındaki müzisyenlerin tersine, bir bölüm müzisyen de çok başka, değişik bir yol izlemişlerdir. Yabancılaşma sorununu müziğin kendi içinde çözenin olanaklılığını gören bu müzisyenler, bu sorunu çözümlenmeye müziğin yardımcı olabilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bunlar, yabancılaşma sorununu estetik imajda ele almakla yetinmeyip, aktüel toplumsal bilinç durumuna kompozisyonel süreçle kendi içine dahil ederek, dinleyicilerin bilinç durumuna (reel-bilinç) açılmayı; dinleyicinin kendi

---

\* Bu konunun başka yanları da var. «Gemeinschaft» oluşturma amacı, Wagner'de de, çağdaşlardan Carl Orff'da da vardır. Beethoven'ın Korall Semfonisinde de vardır. Bizim burada belirtmek istediğimiz, Hindemith'in, Wagner'in, Carl Orff'un dramatik boyutlara varan toplumsal dönüşüm çağlarında, toplumsal dış gerçekliği anlamaya yönelmeyen; tersine, geride kalmış toplumsal dönemlere ait müzikal formlar ve anlayışlarla sorunu müziğin kendi içinde çözümlenmek isteyen anlayışlarındaki yanlışlıktır. Nihilistik, üstün-insani, ırkçı, Doğuca, rasyonel tutkunu bu anlayıştaki yanlışlıktır. Sonraları formuna geldiği yanlışlıkla, dış gerçeklikteki çelişkilerin hâlâ sürdüğünü müziğin kendi yapısında göstermeyi (karşı-tümce-nin ortadan kalkmadığını) düşünen Beethoven ise, reel-yasa-ma karşı, tüm insanları eşikleşmenin etrafında değil, «heç»-nin etrafında toplanmaya çağırır. Napolıyon'un geldiği dönemin, hâlâ karşı-tümceyi gereksiz gelecek düzeyde bir dünyaya otmediğın de vurgular.

aktüel bilincini tanımasını amaçlamışlardır. Bu bilinci, içinde konumlandığı alışılmış, yaygın popüler müzik parçalarının anlatımlarını parodilerle yanyana getirip bunun, aslında, bir yanlış-bilinç olduğunu dinleyici-kitleye «açıklamayı» üstlenmişlerdir. Bu müzikçiler aktüel-bilincin içyüzünün anlaşılmasını dinleyicinin, aktüel bilince karşı eleştirel bir tavır takınmasını erek edinmişlerdir.

Bu nedenle, gelenek bakımından objektivistik müzik anlayışının bir dalı (kolu) olmakla beraber, toplumsal bir olgu olan yabancılaşmayı sadece müziğin kendi iç dünyasında müzikal *ahengin* oluşturulması ile ya da «cemaat müziği» toplulukları kurularak ortadan kaldıracılabileceğini sanan objektivistik müzik anlayışından bütünüyle farklı bir anlayış varmışlardır. Çünkü, Adorno'nun çarpıcı ifadesi ile, yaptıkları müziğin içinde bağlattıkları *terminus a quo* (yabancılaşmadan çıkışın müzik içindeki estetik imaj çerçevesinde gerçekleştirilmesini)yu, kitlelerin kendi aktüel bilincine karşı kendisinin yapacağı ussal değerlendirmeler ile karşı çıkması yoluyla toplumsal bir *terminus ad quem* (erek: yabancılaşmadan toplumsal alanda kurtulma ereği)'e transforme etmeyi amaçlamışlardır. Örneğin, Kurt Weill ile ilgili olarak Adorno'nun söylediği gibi, bu müzik anlayışındakiler estetik bakımdan içrek (immanent) ve varolan topluma gerekli bir müzik istemi yaratmak yerine, hem estetikçe yükseilmiş, hem de yaygınlaşabilen bir müzik için istem yaratmaya yönelmiş bulunmaktadırlar. *Müzik üretiminde, bu yönde, estetikçe yüksek tutulmuş bir müziğin toplumun alt katlarına kadar yaygınlaştırılmasının doğru yol olduğuna inanmışlardır.* Bunu başarabilmek (doğal olarak, bunun da ardında, müzik aracılığı ile toplumda olumlu bir değişim yaratabilmeye katkıda bulunabilmek) için toplumsal koşulların müzik aracılığı ile popüler bir tarzda kitlelere açıklanmasına yönelmişlerdir. Ayrıca,

Çağdaş insana, yabancılaşmaya dayanan bir toplum içinde yaparken, reel-yaşamının ona arattığı, gerçekliğini olduğu ikelleşmiş bir müzik (sanat) sunmaktan özenle kaçınmışlardır. Bu insanın kullanımı için, bu insanın aktüel-bilinç ile sınırlı ve bu bilinçle uyum içinde bir müzik yapmaktan kaçınmışlardır. Böylesi müziğin dinleyiciye dış gerçekliğini algılaması için hiçbir şey vermeyeceğini; dinleyicinin reel-yaşam içindeki algılama biçimini müziksel bir form'a sokulmuş olarak gene dinleyiciye satarak onu sadece bir «fantazî»'e dönüştürmeyi hedef edinmiş olmakla kalacağını açıkça görebilmişlerdir. Başka bir deyişle, dinleyicinin aktüel bilinçinden çıkabilmesine yardımcı olabilecek bir müziği amaçlamışlardır popülarleşilen bir müzik arayışlarında.

Yaptıkları müziğin artistik metodunun büyü-cü aşkında, dinleyicinin içinde yer aldığı yabancılaşmaya dayanan çağdaş toplumda sevilen yakın müzik parçalarına, harici âlem şarkıları (varolan toplumdaki yaşamın realitesine bağlı olarak, ondan ötürü gereksinilen, alışılan müzik formlarını) dinleyici kitlesine göstermeyi; alıştıkları, sevdikleri müzik parçalarının gerçekte birer yanlış-bilinç türünü ve üreticisi olduğunu görülebilmeyi amaçlamışlardır.

Bunun içindir ki, Kurt Weill'in *Üç Karışık Opera*'ya ve *Mahagonay*'ye yaptığı müzik, Stravinsky'nin *Askerin Öyküsü*'ne yaklaşıp, Hindemith ise, *Askerin Öyküsü*'nden uzaklaşmıştır. Oysa, Adorno'ya göre, Kurt Weill'in üslubu montaja dayanmaktadır. Neo-klasizmin «organik» yüzeyini kasıtlı olarak birkaç yanlış nota katarak bozar; melodilerini, fragmanlarını süpürür. Kurt Weill, müzik yaparken aktüel kendi kompozisyonunu «esizlikten» ve «aldanmaktan» yola çıkarak yeniden inşa eder. Tıpkı 19. yüzyıl armatüsünün bugünkü açınlanımı gibi. Bu şok aracılığı ile, neo-klasizmin müzik parçalarını maskeleyiştir; bunların oluşumunun nedeni olan top-

lum hakkında dinleyiciye «uyarıda» bulunur. Aynı anda da, pozitivist köktünel müziğin yaşayan bir reddiyesini yapar. Gerçek kullanım müziğini (yani, yabancılaşmadan kurtulabilenekte yardımcı olacak gelişkin topluluk yaşamını haber veren müziği), yaşanan toplumda, (kitliclere) yaygınlaştırılmış bulunan vulger müziğin bir aldanım olduğunu dinleyicilerine sergileyerek oluşturur. Yaşanan günde neo-klasik inanıştaki «birey»i temsil eden besteciliğin bir aldanım olduğunu gösterir. Bu müziğin «aldanımına» dayandığını, dinleyicilerin reel-yaşamlarının gereksindirmesinden ötürü çok iyi bildikleri, sevmeye alıştırdıkları yaygın müziğin kendisine itiraf ettirmenin olanaklılığını da göstermiş olur. Yaygın müziğin «dünyayı» eleştirel bir tutumla algılamadığını; dünyayı olduğu gibi bırakarak, onu objektif görünümü ile kabullendiğini göstermiş olur. Reel-toplumun içinde ona denk düşen objektivistik müziğin, «söze-cesmaşlara» dönüştürülmüş dinleyicilere ancak bu fantazyaya dünyasında mutluluk, özgürleşme ve yabancılaşmadan kurtulma vadedebildiğini; bu fantazyaların ise, dünyayı betimlerken kullandıkları mitomorfemlerin yeni bir semantik yapı içinde bilimsel öğeler karanacakları yeni bir yapıya kavuşturulmadıkça dünyayı yeni bir gözle görmeye yaramayacaklarını, içlerindeki özgürleşim bekiyentilerinin Tarih'in zaman boyutunun dışındaki metafizik bir zaman boyutunda kalacaklarını halk arasındaki bu yaygın müzik türünün en bilinen, en sevilen parçalarından yola çıkarak göstermiş olur.

Bunun için de, objektivistik müziğin yapıtlarında kodlanmış metinlerin anlattığı toplumsal koşulları (ya da, objektivistik müziğin toplumsal koşulları anlatma biçimini ve içeriğini) aktüel biçimlerin kısıtlama ve çarpıtmalarından kurtulmasına yardımcı olduğu dinleyicilerinin kendilerin algılamasını sağla-

yacak yönde, onlarla da okunaklı kılanmış bir müziksel metne dönüştürür.

Bunu yapmakla da, yaygın müziğin, hafif müziğin, sözde-cemaatçı müziğin en iyi ürünlerinde bile, sadece, Tarihin zaman boyutunun dışında bir zaman boyutunda yerlabilen «özgürleşme» beklentilerinin, ancak ve ancak, insan eliyle ve Tarihin kendi zaman boyutunda gerçekleştirilebileceğine vurguda bulunur. Böylelikle, müzik sanatını, «yabancılaşma» sorununun çözümü konusunda yapamayacağı şeyleri yüklenip bir aldanıma dönüştürmekten kurtarmış; müzik ve toplum arasındaki etkileşimi doğru bir biçimde değerlendiremedikleri için, yabancılaşma sorununun çözümlenmesini müzikten bekleyenlerin müziğe yönelttikleri haksız, tutarsız ve yanıltıcı eleştirileri de önemiş olur.

## KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W., «Resignation», *Telos*, 35 (Spring 1978), ss. 166-68.; «On the Social Situation of Music», Ing. çev. Wes Blomster, *Telos*, 35 (Spring 1978), ss. 128-64.; *Prima*, Ing. çev. Samuel Weber, Sherry Weber (London: Neville Spenser, 1977).; *Introduction to Sociology of Music*, Ing. çev. E. B. Ashton, 1972.
- Anchor, Robert, «History and Play: Johan Balzings and His Critics», *History and Theory*, XVII (1:1978).
- Aristoteles, *Felika*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970).
- Ataman, Ahmet Muhtar, *Musiki Tarihi* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı)
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Ing. çev. Harry Zohn ve Quentin Hoare (London: New Left Books, 1973).
- Blomster, Wes, «Introduction to Adorno's Essays», *TELOS*, 35 (Spring, 1978), ss. 123-27.
- Brecht, Bertold., *Sinema Yarıları*, çev. Bertan Onaran ve Yurdanur Solman (İstanbul: Görsel Yayınları, 1977).
- Chaffee, Steven H., «Cognitive and Co-orientational Theory in Communication Research», *Luyfbliyya'da 1968 yılı Uluslararası Kitle İletişimi Araçları Sempozyumuna Sunulmuş Tebliğ (paper)*.

- Connerton, Paul., (der.), *Critical Sociology (Selected Reading)*, Penguin Modern Sociology Reading, 1976.
- Diamond, Stanley., (ed.) *Primitive Views of the World: Essays from Culture in History* (New York ve Londra: Columbia University Press, 1994).
- Diggins, John P., «Reification and Cultural Hegemony of Capitalism: the Perspectives of Marx and Volken.» *Social Research*, Summer 1977, ss. 354-83.
- Douglas, Ann., *The Feminisation of American Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 1977).
- Greenberg, Clement., «Avant-garde and Kitsch.» Bernard Rosenberg ve David Meaning White (der.) *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1958, ilk baskısı 1957), ss. 93-191.
- Griseman, H.C., Sharon S. Mayes, «The Social Construction of Un-Reality: The Real American Dilemma.» *Dialectical Anthropology*, 2 (February 1977), ss. 57-87.
- Gouldner, Alvin., *The Dialectic of Ideology and Technology* (New York: Seabury, 1976).
- Hayakawa, S., «Popular Songs ve Foots of Life.» Bernard Rosenberg ve David Meaning White (der.) *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1958, ilk baskısı 1957), ss. 393-404.
- Hayes, Joseph J., «Gothic Love and Death: Francois Villon and the city of Paris.» *Journal of Popular Culture*, XI (3: 1977), ss. 714-29.
- Horkheimer, Max., Theodor W. Adorno., *Dialectic of Enlightenment*, İng. çev. John Cumming (London: Allen Lane, 1973).
- Howard, Dick., Karl E. Klare (Dev.), *The Unknown Dimension: European Marxism since Lenin* (New York, London: Basic Books, Inc., 1977).
- Huizinga, Johan., *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Huizinga'nın kendi İngilizceye çevrilmeden de yararlanarak İngilizceye çeviren ve «Giriş» yazan George Steiner (London: Paladin, 1971).
- Hyman, Herbert., «Mass Media and Political Socialization: the Role of Patterns of Communication.» L. W. Pye

- (Der.), *Communication and Political Development* (Princeton: Princeton University Press, 1963), ss. 143-45.  
 ; *The Waning of the Middle Ages: A study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Dawn of the Renaissance* (Princeton, 1971).  
 ; *America: A Dutch Historian's Vision, From A far and Near*, Ing. çev. H. H. Rowen/1918 (New York, 1972).
- Jay, Martin., *The Dialectical Imagination a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 - 1950*, (London: Heineman, 1978, ilk baskısı 1973).
- Kellner, Douglas., «Ideology, Marxism and Advanced Capitalism,» *Socialist Review*, VIII (6: 1978).
- Lee, Cooper., «The Image of the Outsiders in Contemporary Lyrics,» *Journal of Popular Culture*, XII (1: 1978), ss. 168-78.
- Lewin, Haskell., Jacob Morris., «Marx's Concept of Fetishism,» *Science and Society*, 2 (1977), ss. 172-80.
- Lowenthal, Leo., «Historical Perspectives of Popular Culture,» Bernard Rosenberg ve David Meisling White (der.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1968, ilk baskısı 1957), ss. 46-18.
- Lowenthal, Leo., *Literature, Popular Culture, and Society*.
- Macdonald, Dwight., «A Theory of Mass Culture,» Bernard Rosenberg ve David Meisling White (der.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1968, ilk baskısı 1957), ss. 64-73.
- Marcuse, Herbert., *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Boston: Beacon Press, 1964).
- Marx, Karl., 1844 Elyazmaları: Ekonomi Fetişlik ve Felsefe, çev. Kenan Somer (Ankara: Sol Yayınları, 1976).  
 ; Louis Baccarot'ın 18 Brumaire'1 Çev. Gülen Fındıklı (İstanbul: Kısık Yayınları, 1975).
- Melville, Herman., *Moby Dick: Beyaz Balina*, Şebahettin Eyüboğlu ve Mina Urgan (M. E. B. Yayınları).
- Mészáros, István., *Marx's Theory of Alienation* (London: Merlin Press, 1970).



- Rousseau, J. J., *Yalnız Gezerin Hayalleri*, Türkçesi Reşat Nuri Drago (M. E. B. Yayınları, 1944).
- Seldes, Gilbert, «The People and the Arts,» Bernard Rosenberg ve David Meaning White (der.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (New York: The Free Press, 1955, ilk baskısı 1953), ss. 74-97.
- Senneth, Richard, «Destructive Gemeninschaft,» *Partisan Review*, XLIII (3: 1976), ss. 341-61.
- Slater, Phil, *Origin and Significance of Frankfurt School: a Marxist Perspective* (London, Henley ve Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977).

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	3
GİRİŞ .....	9

### I — MÜZİK ve TOPLUMSAL İŞLEVİ ÜZERİNE ARISTO, HUIZINGA ve ADORNO'NUN

SAVRLARI .....	15
A — Aristo'nun Savları .....	16
B — Huizinga'nın Görüşleri: Oyun'un Yitirilişi ve Oyun, Kültür ve Uygarlık İlişkisi .....	19
C — Adorno'nun Müzik ile İlgili Görüşlerinde Kapitalist Üretim Süreci, Rasyonelleştirilmiş Toplum ve Müzikte «Yabancılaşma» Sorunları .....	29
1 — Müziğin Tüketimine İlişkin Koşullarda- ki Değişimler Hakkında Görüşleri .....	33
2 — Müziğin Üretilmesine İlişkin Koşullar- daki Değişimler Hakkındaki Görüşleri .....	35
3 — Müziğin Yeniden Üretilmesine İlişkin Ko- şullardaki Değişimler Hakkındaki Gö- rüşleri .....	39
4 — Üç Düzeyin Açısından Müziğin Bugün- kü Görünümü .....	48
5 — Folk Müziğinin Kullanımı Sorunu .....	57

6 — Geleneksel Müzik Türlerinin Bugünkü İşlevlerindeki Değişmeler .....	84
7 — Bir Kurum Objektivizm Yandaşlarının «Bildung» Yapma Çabalarının ve Bunun Anlamının İncelenmesi .....	88
<b>II — ÇAĞDAŞ MÜZİK ANLAYIŞLARI, MÜZİĞİN DURUMU ve SORUNLARI .....</b>	
— GENEL GÖRÜNÜM: .....	70
A — Modernistler: Schoenberg, Berg ve Webern .....	79
B — Neo-Klasikler ve Igor Stravinsky'nin Müziği .....	82
C — Sürréalistik Müzik: Orta Dönem Neo-Klasisizmden Kurt Weill'e Kadarki Geçiş .....	84
D — Komünal Müzik (Gemeinschaftsmusik): Hindemith, Eisler .....	88
<b>III — BU ÇAĞDAŞ MÜZİK ANLAYIŞLARINDAKİ YETERİSİZLİKLER .....</b>	
A — Arnold Schoenberg ve Modernizmin Çıkması .....	87
B — Stravinsky'nin Çalışmaları ve Objektivizmin Çıkması .....	94
C — Bela Bartók'un Radikal Folklorizmi .....	100
D — Städt-Cemaat Yaşamının Varlığı Açısından Hindemith ve Stravinsky .....	103
E — Objektivistik Müziğin Temel Özellikleri ve Çelişkileri Açısından «Gemeinschaftsmusik» Yandaşlarının Durumu .....	108
F — Kurt Weill'in Karşı Çıkışı Ya da Çözümünün Bazı İpeçleri .....	112
<b>KAYNAKLAR .....</b>	117

# DOST KİTABEVİ YAYINLARI

**DÜŞKÜN**

**THOMAS MANN**

Çeviren : Masuh Barın

(Gyküler)



**FEODAL TOPLUMDAN YIRMİNCİ YÜZYILA**

**LEO HÜBERMAN**

Çeviren : Murat Belge

(Inceleme)



**PSİKANALİZ AÇISINDAN EDEBİYAT**

**FREUD - JUNG - ADLER**

Çeviren : Selhattin Hilav

(Inceleme)



**TAZIYE**

**MURATHAN MÜNGAN**

(Tiyatro)



## **DENEYSEL TİYATRO**

— İki oyun —

- Küçük Burjuva Düğünü
- Anlaşmanın Önemi

**BERTOLT BRECHT**

Çeviren : Kaya Özalp  
(Tiyatro)



**YAPISALCILIK**

**J. PIAGET**

Çeviren : Füsun Akatlı  
(İnceleme)



**ALMAN FAŞİZMİNİN KURAMLARI**

**W. BENJAMİN**

Çeviren : Ünsal Öskay  
(İnceleme)





