

Metin BECERMEN<sup>1</sup>

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

### **Özet**

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

### **Anahtar Sözcükler**

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

## **A Study on Relation Truth and Art in Nietzsche and Adorno**

### **Abstract**

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

### **Key Words**

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

---

<sup>1</sup> Dr. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü

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

### Nietzsche'de Sanat ve Hakikat İlişkisi

Goethe'nin ".. etkinliği artırmadan ya da dolaysızca hareketlendirmeden bana sadece bir şeyler öğreten her şeyden nefret ederim" (Nietzsche 2006: 7) sözüne atıfta bulunarak kopuk bir bilginin insanı verimsiz ve içgüdülerinden yoksun kılacağını belirten Nietzsche, dizgine vurulmamı bir bilgi istemini insanı/kişiyi bilgiden nefret ettirip barbar kılacağını söyler. Yunanlılar hayatı düştükleri -ve içgüdülerine uydukları- için doymak bilmeyen bilgi isteklerine gem vurmuşlardır. Çünkü onlar, öğrenmi olduklarını aynı zamanda amaç istemlidir. (Nietzsche 1992: 20) Dolayısıyla Nietzsche için bilgi ya amaçla kurabildiği, ya amaçla olabildiği ve içgüdüye, yani insanın doğal yapısına aykırı düştüğü ölçüde değerlidir ve ya amaçla uyum içindedir. Aksi durumda bilgi, ya amaçla güdülemez ve insanı ya amaçla uzaklaştırır. Sanatta da durum böyledir; kuru, saf bilgisel bir bakış, bizi ya amaçla, doğadan koparır, varolanın, Varlık'ın üzerini örter.

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

Öte yandan, her sanat, her felsefe, gelişen ya da batan amaç için bir ilaç, bir çare olarak görülebilir; ama, bunlar, hep acıları ve acı çeken insanları artırır. Buna göre, "iki tür acı çeken insan vardır: Koşullu dolu bir sanatı arzulayan ve aynı ölçüde de amaçla trajik gören biri, amaçla doluluğundan ötürü acı çeker; diğeri ise, amaçla yoksullaştırılmasından; ama huzuru, sessizliği, sakin bir denizi hem de sanatın ve felsefenin büyümesini, kramplarını, uyu turucu gücünü de arzular." (Nietzsche 1994: 25-6) Böyle yoksullaştırılmı kişileri için amaçla kendisinden öğünme büyüğünün en fazla zevk veren biçimidir. Nietzsche'ye göre, bu sonuncunun her iki gereksinimine Wagner

ve Schopenhauer çok uygun dü mektedir. Her ikisi de ya amı yadsımakta ve sakatlamaktadır.

Wagner, Nietzsche için, koku mu be enisiyle kendinin gerekli oldu unu duyumsayan, bu be enisiyle daha geli mi be eniler üzerinde hak iddia eden, bozulmu lu unu bir yasa, bir geli me, bir gerçekle me olarak geçerli kılmayı bilen, özgür istemeden yoksun tipik bir çökü ça ı insanıdır. Nietzsche, hastalı ın ya amın uyarıcısı olabilece ini, ancak, bu uyarıcı için de yeterince sa lıklı olmak gerekti ini söyler. Wagner ise bitkinli i artırmakta ve zayıfları ve bitkinleri kendine çekmektedir. Bu, ya lı ustanın çingiraklı yılan mutlulu udu. Çünkü, Wagner zavallı çocukların hep kendisine yöneldi ini görmektedir. Wagner, aynı zamanda, en güçlülere bile bo alar gibi yere seren, bir hipnotizma ustasıdır. (Nietzsche 1994: 66-8)

Nietzsche, Wagner'in hiçbir zaman bütünü göz önünde bulundurmadı ını, sadece parçalar üzerinde durdu unu, parça yapıtlar ortaya koydu unu söyler. Wagner için parçalar daha önemlidir; müzi i, daima, ba ka eyleri dile getirmek için bir araç olarak görür. Wagner, her nihilist içgüdüyü harekete geçirmekte ve bunlara müzi in elbisesini giydirmektedir. Hıristiyanlı a özgü olan her eyi, çökü ça ının her dinsel anlatım biçimini de harekete geçirmekten geri kalmamaktadır. “Yoksulla tırılan ya amın topra ında yeti tirilen her ey, deneyimin sınırları dı ında olanın ve öte yanın tüm kalpazanlı ı, Wagner'in sanatında en yüce sözcüsünü bulmu tur.” (Nietzsche 1994: 96)

Öte yandan, Wagner, Nietzsche'ye göre, Hegel'den oldukça etkilenmi tir; çünkü Hegel ça ın be enisini olu turmaktadır. Dolayısıyla Wagner'in etrafında gençleri toplayan, kendine yönelten ve çeken ey müzik de il bir fikirdir; Wagner'in bulutlar olu turmadaki dehası, kavrayı ı, havalarda gezinip dola ması, zamanında Hegel'in gençleri ba tan çıkardı ı ve kendisine çekti i eylerle tamamen benzerdi. “Wagner'in çoklu u, dolulu u ve ba ma buyruklu u içerisinde gençler, Hegel'de oldu u gibi, haklı kılınmı –‘kurtarılmı tı!’” (Nietzsche 1994: 87) Bu ekilde kavramların bozulması çok tehlikeli bir durum arz etmektedir. Çünkü gençler bu durumda aptalla makta ve birer idealist olmaktadır.

Bununla birlikte, Wagner, sadece müzi in anlamına dair görü lerini de i tirmi olsaydı, bu durumda, Nietzsche onu kınamak için bir bahanesi olamayaca ını belirtir. Öyleyse Nietzsche en fazla unu söyleyebilece ini ifade eder: Wagner, eserleri dı ında bir de sanat üzerine yanlı teoriler üretmi tir. Ancak Wagner'in, yaratısının son döneminde gerçeklikten kaçı ı yüceltmek üzere Schopenhauer'in öte dünya inancını sanat eserlerinde de belirtmesi ve müzi ini bu amaç için kullanması, Nietzsche'nin müzik zevkine aykırı dü mü tür. Nietzsche'ye göre, sanatçılar bir yere/ki iye dayanmadan kendi ayakları üzerinde duramazlar. Tıpkı Wagner'in, Schopenhauer'e ba lı oldu u gibi, sanatçılar, daima bir ahlakın, bir felsefenin veya bir dinin özel u akları olmu lardır. (Nietzsche 2001: 100) Oysa, sanat ya amın en büyük mümkün kılıcıdır, ya ama götüren en büyük ayartıcı, ba tan çıkarıcıdır; ya amın büyük uyarıcısıdır. Sanat ya amın olumsuzlanmasına kar ı, Hıristiyanlı a, budistik olana, nihilizme kar ı, istemenin tam anlamıyla biricik üstün kar ı gücüdür. (Nietzsche 1968: 452; 587) Bu kar ı gücün en önemli “silah”ı da müziktir. Bu nedenle müzik bir yalan söyleme sanatı de il hakikatin kendini insana açtı ı, do anın, varolanın “Temel Bir”in

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

Bu bağlamda, Schopenhauer’de müzik diğer sanatlardan bağımsız olarak ayrı bir yerde durur. O büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Müzik ideal olan şeyleri dikkate almadan fenomenal dünyadan bütünüyle bağımsızdır. Müzik idealinin de il, istemenin kendisinin kopyasıdır. Müzik her zaman ya amanın, ya amdaki olayların kendilerini de il özünü dile getirir. Bu nedenle olayların farklı olması müziği hiç etkilemez. Müzikte bir evrensellik söz konusudur. Bu yüzden müzik kendini olaya, duruma göre biçimlendirirse kendisinin olmayan bir dili konu mayası çalır. Müzik hiçbir zaman fenomenleri anlatmaz; yalnızca içindeki doğayı, bütün fenomenlerin kendinde şeyini, istemenin kendisini dile getirir. Müzik, istemenin kendisini dolaysız olarak ifade ettiği yerdir. (Schopenhauer 2005: 194-203) Aşırıya gidileceği üzere, Nietzsche’nin müziği hakikatin dolaysız olarak ele geçirildiği alan olarak görmesi, Schopenhauer’in bu düşünüşüyle köklü bir ilişki arz etmektedir.

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

Öte yandan, filozofların teorilerinde bize söyledikleri, ya amaç yönelimli seyircinin sanattan beklediği şey de il, sadece kendilerince uygun olandır. Filozof için, ya amdan yüz çeviri oldukça elverişli görünmektedir. Filozof, girift fikir geçitlerinin gerçeklik tarafından sabote edilmesine izin vermez; ya amaç yüz çevirince düşünce daha fazla gelişir. Bu felsefi temel içgüdünün adeta amaç dışı manı bir yapıya dönüşmesi hiç de artırıcı değildir. Filozofların çoğunda böyle bir yapının gelişimi olduğu görürüz. Filozof neredeyse, ya amaç karlı duruşunu bir öreti haline getirir ve bütün insanların bu öreti kabul etmelerini talep eder. Nietzsche’ye göre, Schopenhauer de bunu yapmıştır. Schopenhauer, insanın, gerçeklik üzerine, gerçeklikten kaçıp kurtuluşu takdirde, en iyi şekilde düşünüp tabiiyetini kabul eder. Bununla birlikte gerçekliğe ait bütün düşüncelerin ancak, bu gerçekliğe odakları takdirde bir değer içerdiklerini göz ardı eder. Bu şekilde filozof, bir filozof olarak, yalnız kendisi için elverişli olan temel içgüdü, tüm insanlığı mal etmek istediği takdirde bir amaç dışı manı hâlini alır. (Steiner 2004: 61) Filozof, insanda “içgüdüler”i görür ve bunların insanın deşiz mez gerçeklerinden olduğunu ve bu bakımdan genel olarak dünyanın anlaşılması için bir anahtar olabileceğini kabul eder; bütün bir teoloji son dört

bin yılın insanı hakkında, dünyadaki tüm olayların do al yönlerinin ba langıçtan itibaren ona do ru oldu u ebedi bir insandan konu ur gibi konu ulması üzerine kurulmu tur. Oysa Nietzsche için her ey olu un ürünüdür; tıpkı mutlak hakikatlerin olmayı ı gibi ebedi gerçekler de yoktur. (Nietzsche 2003: 2) Nietzsche'ye göre hakikat, yorumla ba lantısı içinde ele alınmalıdır. Bu da onun perspektivizm dü üncesinin temelini olu turur. Ya amla, varolanla ba kurmada, ya amı, varolanı anlamada en elveri li perspektifi ise sanat sa lar.

Nietzsche'nin sanat görü üne baktı ımızda ise, o, estetik konusunda mantı a özgü bir görü e de il de, do rudan do ruya, gözlemin kesinli ine dayanmamızın bize kazanç sa layaca ını belirtir. Çünkü sanatın geli imi biri Apollonca di eri Dionysosça olan iki yönlülük içerir ve bu adlar Greklerden bize miras kalmı tur. Bizim bilgimiz onların Apollon ve Dionysos gibi iki sanat tanrısına ba lanır. Dı biçime dayanan Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosça, dı biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir kar ıtlık vardır. (Nietzsche 2005b: 25) Dionysosçu olanla Apolloncu olan arasındaki bu ikilik, "Temel Bir" in, var olanın, yani dünyanın yapısında vardır. "Temel Bir" daha çok Dionysosçu türdendir, ancak kendini görünü le, Apolloncu olanla gerçekle tirir. Dionysosçu olanla "Temel Bir" arasındaki ba do rudandır -Apolloncu olanla dolaylı. Apolloncu olan "Temel Bir"le ba ını Dionysosçu olanla kurar. Bu nedenle bu iki ö e arasında kar ılıklı bir ba ın bulunması ve bunların birbirlerine dayanmaları gerekir. (Kuçuradi 1997: 31) Dolayısıyla, yollarının ayrı olmasına kar ın bu iki e ilim yan yana gider. Ço unlukla kar ılıklı olarak yeni, güçlü do umlar u runa birbirleriyle açıkça çatı ırlar ve bu kar ıtlı ın sava ını sürdürmek için kayna ırlar. Grekler aklı a an yaratıcı eylemi dolayısıyla, bunları kendi aralarında birli e ula tırmı tur. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysosçu-Apolloncu olan sanat yapıtlarını ortaya çıkı mı tur.

Dionysosça olandan yana bir tutum belirleyen Nietzsche, burada, sadece ki inin ki iyle yeniden ba lantı kurmadı ını, birbirine di bileyenlerin, yabancıla nların do anın co kunlu u içinde sevince kapılarak, birbiriyle kayna tı ını, de i mez sanılan bütün dü manca sınırlamaların ortadan kalktı ını, insanlar arasında herhangi bir sorun kalmadı ını ve isteklerin aydınlı a kavu tu unu belirtir. nsan burada kendini Tanrı sanır, dü te dola tı ını gördü ü tanrılar gibi kendinden geçer; ki i artık bir sanatçı de il bir sanat yapıtı, bütün do anın bir sanat gücü olmu tur. (Nietzsche 2005b: 29) Burada söz konusu olan sanatsal etkinlik müziktir. Müzik, aynı zamanda, insanın, akılı araya sokmadan, varolanla, "Temel Bir"le ba kurdu u bir alandır. Bu durumda insan, do al yapısına, içgüdülerine aykırı davranmaz; yani akılı araya sokmaz. Nietzsche'ye göre, içgüdü akılcı bir biçim aldı ında güçsüzle ir. Dolayısıyla içgüdünün aklın egemenli ine sokulmaması gerekir. nsan içgüdülerine göre ya amalıdır. nsanın içgüdülerini en iyi ekilde hayata geçirdi i yer de sanat ve "özel" bir sanat alanı olan müziktir.

### **Adorno'da Sanat ve Hakikat li kisi**

Adorno, geleneksel sanatta toplumsallı ın fazla olanaklı olmadı ını bunun için de bütün hakikatın yitirilmedi ini belirtir. Tarihsel bir ta la mı hal alan bu görüntü içinde, ba kalarının ya ayan bilinçler olarak olumsuzlanmasın daha fazlası elde edilemez. Ama bu görünü olmadan da sanatın de eri dü er. (Adorno 1970:383)

Gelecekteki sanatın onurunun istendi i üzere yeniden olumlamayı istedi ini ifade eden Adorno, olumsuzlamanın devam etmesinin ku kulu olaca ını belirtir; bu anlamda ku ku, daima keder verir. (Adorno 1970: 387)

Adorno'ya göre, olanaklılı ının sarsıntısı üzerine yükselen sanatın bunalımı, her iki kutba aynı ekilde etki eder (*affiziert*). Bu ise, onun anlamı ve tarihsel içeri iyle ifade edilen mimetik momenttir. Her ikisi birbirlerine ba lanır; anlam olmaksızın, tinselli in ortamı olmaksızın ifade olmaz; mimetik moment olmaksızın da anlam olmaz. (Adorno 1970: 413) Bu ba lamda, sanat eserinin tini nesnele en mimetik tavrıdır.

Adorno, sanata yeniden toplumsal bir rol vermekle, sanatın önündeki ku kuları - bizzat sanatta ifadesini bulan ku kularıdır bunlar- yatı tırmaya çalı manın hiçbir anlamı olmadı ını belirtir. Ona göre, bu tür çabalar bo unadır; ve bugün, özerk sanat, körle me belirtleri göstermektedir. Her zaman varolan sanatın ayırt edici bir niteli i olan özgürlü e kavu ma ça ındaki körlük, Hegel'in kavramı oldu u gibi, sanat artık sanat olmasa da ve olmadı ı için, a ır basan bir özellik haline gelmi tir. Bugün ise sanatsal titizlik kendisini, farklı ve çok daha güçlü türden bir naiflik ile kayna tırmaktadır, bu ise, sanatın amacı ve süregelen varolu ko ulları hakkındaki belirsizliktir. (Adorno 1996: 40) Adorno, sanatın dı sal amaçlardan tam ba ımsızlı ını kazandı ında kendi temelini kaybetmemi olup olmadı ı ekindeki soruların esteti in tarihsel öz do asına ait olmadıklarını söyler.

Özerklik ilkesi kendi adına kendini ku atan bir bütünsellik ortaya koyabilme iddiasında bulunmakla, ister istemez dı dünyanın da bu tür bir bütünselli i oldu u ekinde yanlış bir izlenimi yaratır. Sanat, kendi içsel yasına ba lı olarak gerçeklikteki reddetmekle üstünlü ünü onaylar (*sanktioniert sie deren Vormacht*). (Adorno 1970: 10) Adorno hakiki sanatın, kendi özüne meydan okudu u ve bu ba lamda da sanatçıda ikamet eden belirsizlik duygusunu yükseltti i dü ünçesindedir. Sanat, de i ti i için, onun gerçeklikten farklılı ı da de i ir. Sanat, de i en bir etkinlik alanına sahip oldu undan, neyin onun içine girdi ini ve neyin onun dı ında kaldı ını kesin olarak tanımlamaya çalı mamıza gerek yoktur. (Adorno 1996: 41; 1970: 12)

Öte yandan, Adorno, *Estetik Teori*'de, büyüü bozulmu tikelin bakı açısından tümelin tikelden ayrılması konusunu i ler. Adorno'nun burada üzerinde durdu u ey sanat eserleridir; çünkü sanat yapıtları, ilk bakı ta, dikkati çeken, bir ba ka deyi le anlam (*Sinn*) ve töz (*Gehalt*) aktaran tikellerdir; sanat eserlerinin, tek bir kavram ya da kurama sı dırılmaları mümkün de ildir. (Bernstein 2003: 203) Adorno'da tümel ile tikel arasındaki ba sanat eserinde kurularak aralarındaki kar ıtlık a ılmaya çalı ılır. Adorno'ya göre tikel ile tümel arasındaki bu ayrılık tarihsel ve olumsaldır. Çünkü, mevcut toplumun sahip oldu u tümellik, toplumdaki bireysel, sınıfsal ve ulusal çatı malar aracılı ıyla varlı ını sürdürdü ü gerçe ini gizlemektedir. Barı içinde bir görünüm arz eden bütün, çatı malardan meydana gelen bir bütündür ve bu nedenle kendi tümelli ini sa lamak için bireyleri kullanır ve onları feda eder. Bu açıdan bakıldı ında, bütün çeli kili ya da yanlış olabilir. Ancak, içkinlik ba lamını olu turan da bu yanlış lıktır. (Bernstein 2003: 212-3)

Adorno, estetik görünü ün mantıksal, epistemik ve nedensel kipliklerle ilgili geli kin anlama çabalarımıza ters dü tü ünü belirtir. Adorno'ya göre, geçici ya am dı ında bir köken olmadı ından, metafizi in maddeci yeniden yorumunda bir zamanlar tümel ve zaman dı ı olana uygun görülen saygınlık imdi olumsal olana, yoksun tikele

aktarıyorsa, bu artışta irticacı olarak karılanmamalıdır. (Bernstein 2003: 219) Öte yandan, sanat yapıtları, tikellerin tümel benzerliğin ortadan kaldırıldığı bir dünya fikriyle örülmü bir mutluluk vaadi sergilerken, ruhun ölümsüzlüğü fikri de, bu yolla, duyumsal olan ile ruhsal olanın ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği farklı bir bedene bürünme düzeni umudu haline gelir. (Bernstein 2003: 222) Bununla birlikte, sanat yapıtları gerçekten daha fazlasını vaat etmesi onların tikel yerine tümel olması anlamına gelir. Bu da, a kınlık iddialarının ele tiriyle ya da dü ünsel de il, a kın olması demektir.

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

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

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

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

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

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

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

Adorno kendi düğüncesinin delilik olarak algılanmasına karşı deliliğinin, insanların sarsıldığı biçimiyle hakikat olduğunu, çünkü hakikat dâhilinin ortasında insanların hakikatin kendini göstermesine izin vermeyeceklerini söyler. Adorno devamla şöyle der: “Sanat en yüksek doruklarında bile görünürdür; ama sanatın görünümü, onun karşı konulmaz parçası, sanata görünüm olmayan tarafından verilir. Sanatın, özellikle nihilist diye yerilen sanatın, kesin yargılardan kaçınarak söylediği, her şeyin yalnızca hiçbir şey olmadığıdır. Öyle olsa, olan, soluk, renksiz, ilgisiz olurdu. İnsanlar ve şeyler üzerine düğün hiçbir renk yoktur ki, aynısını yansıtmaz. Değilim benzer dünyasına dirençten silinemeyecek olan yön, dünyanın renklerinin solmasını istemeyen gözün direncidir. Görünüm, görünüm olmayanın vaadidir.” (Adorno 1975a: 396-7; Bernstein 2003: 231)

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

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



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

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

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

Adorno'ya göre, bugün müzik geleneksel zaman düzenine karşı isyan eder; bu bir yana müziksel zamanın davranışçı çözümlere yer bırakır. Böylece, müziğin varyantsız zamanı yerinden etme yeteneğinin olup olmadığı kuşku kalır. (Adorno 1970: 42) Adorno, bugün müzik felsefesinin ancak yeni müzik felsefesi olarak olabileceğini belirtir. Ona göre, müzikle dünya baştan yaratılabilir. Soykan, dünyayı anlamsızlaştıran her şeyin, müziğin anlamsızlık çağında sergilenen şey olduğu olduğunu belirtir. Bu şekilde dünyadaki tekdüzelik ve mekaniklik müzikte karşılığını bulmaktadır. Bunun böyle olmasında müziğin hiçbir suçu yoktur. Müzik, dünyadan ezici bir baskı gelmezse, dünyayı ve kendini, kendi suçu olmayan bu durumdan kurtarır.

Öte yandan, Adorno'nun "yeni müzik" olarak adlandırdığı şeydir. (Soykan 1991: 13-4) Soykan, yeni müziğin dünyanın tüm karanlıklarına ve suçuna kollarını açarak başkalarının günahlarıyla yüzleştiğini belirtir. Öte yandan, yeni müzik, mutluluğu kendi mutsuzluğuyla bilerek ulaştırır. Onun tüm güzelliği, güzellik görüntüsünden kendini yoksun bırakmasıdır. O, imitlenmez, yankısız bir yapıya sahiptir. "Yeni müzik, mekanik müziğin her anı lediği bu son deneyim üstüne yükselir. Yeni müzik, hakiki S.O.S. iştir." (Adorno 1975b: 126; Soykan 1991: 14)

Bu bağlamda, müzik ile yabancılaşma arasındaki bağa değinen Oskay'a göre, Adorno'da, müziğin diğer sanatlarda olduğu gibi, yabancılaşma sorununu fark etmesi, bu sorunun çözümünü kendisi için bir sorun edinmediğini gösteremeyebilir. Yabancılaşma sorunu, toplumsal olarak olduğu gibi bir sorun olduğu için, müziğin içinde değil, toplumsal bütünü içinde ele alınmalıdır. Çünkü yabancılaşma bu bütünlüğün deiktirilmesi ile çözümlenebilir; bu işte, müziği arar. Bu nedenle, müziğin, kendi yabancılaşma durumunu sona erdirmek ve onu başarmak için toplumsal sürecin deiktirilmesine müzik olarak müdahale etmesi gerekmektedir. (Oskay 1982: 72-5) Öte

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

Bununla birlikte, Adorno'da müziğin olanağının ne olduğu sorusu ile dünyanın olanağının ne olduğu sorusu birbirlerine karşılık gelir. Ancak, her iki soruda yanıtız kalır. Çünkü böylesi olanak, bir "bilinç" in karşısında durmak zorunda olacaktır. Soykan, müzikte nesnele en toplumun artık müziğin hakikati olduğunu, toplumsal hakikat olmadığını belirtir. Ancak müzik, bu kendi hakikatini topluma geri verir. (Soykan1991: 76) Burada dile getirilen hakikat ile müzik arasındaki ilişki bakımından, Nietzsche'de de müzik hakikatini ele geçirildiği yegane alan olarak görülür.

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

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

## Sonuç

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

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

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

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

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

## KAYNAKLAR

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

- ADORNO Theodor W. (2003b), *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.
- ADORNO Theodor W. (2005) *Minima Moralia*, (Çev.:Orhan Koçak-Ahmet Do ukan), Metis Yayınları, stanbul (Dördüncü Basım).
- ADORNO Theodor W. (2006), *Ele tiri Toplum Üzerine Yazılar*, (Çev.:Yılmaz Öner), Belge Yayınları, stanbul. (2. Baskı)
- ALFORD, C. Fred (2004), “Totalitenin Kar ıtı: Levinas ve Frankfurt Okulu” (Çev.: *deolojiler 1*, Do u-Batı Yayınları Sayı 28, ss. 129-54.
- BERNSTEIN, J. M. (2003), “Görünü ü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Eti in Olabilirli i”, (Çev.: Kemal Atakay), *Cogito*, sayı 36, ss. 201-233, YKY.
- DELLALO LU, Besim F. (2003), “Bir Giri : Adorno Yüz Ya nda”, *Cogito*, sayı 36, ss. 13-36, YKY.
- HAMMER, Espen (2000), “The Touch of Art: Adorno and the Sublime”, *Sats-Nordic Journal of Philosophy*, vol. 1, No. 2, ss. 91-105, Philosophia Press.
- JAY, Martin *Diyalektik mgelem*, (Çev.: Ünsal Oskay), Ara Yayıncılık, stanbul 1989.
- JAY, Martin (2001), *Adorno*, (Çev.: Ünsal Oskay), Der Yayınları, stanbul.
- KUÇURAD , oanna (1997), *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- LIATSOS, Yianna (2001) “An Artist’s Choice, an Artist’s Commitment: Reconciling Myth and Modern History in Nietzsche and Adorno”, *Dialectical Anthropology*, Kluwer Academi Publishers, Printed in the Netherlands, No: 26, ss. 137-158.
- LOHMAN, Hans-Martin (1999) “Adorno’nun Estetik Teorisi”, *Adorno Bir Giri* , (Çev.: Mustafa Cemal), Belge Yayınları, stanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich *Will to Power*, (Trans.: Walter Kaufmann&R. J. Hollingdale),Vintage Books, New York 1968 *Der Wille zur Macht*, Voltmedia GmbH, Paderbon (Tarihsiz).
- NIETZSCHE, Friedrich (1992), *Yunanlıların Trajik Ça nda Felsefe*, (Çev.: Nusret Hızır), KabalıcıYayınevi, stanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1994), *Nietzsche Wagner’e Kar ıtı&Wagner Olayı*, (Çev.: M. Osman Toklu), Gündo an Yayınları, Ankara.
- NIETZSCHE, Friedrich ( stanbul 2001), *Ahlakın Soykütü ü Üstüne*, (Çev.: Ahmet nam), Yorum Yayınevi.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003), *nsanca, Pek nsanca I*, (Çev.: Mustafa Tüzel), thaki Yayınevi, stanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005a), *Putların Batı tı*, (Çev.: Mustafa Tüzel), thaki Yayınevi, stanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005b), *Tragedyanın Do u u*, (Çev.: Mustafa Tüzel), thaki Yayınevi, stanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006), *Tarihin Ya am çin Yararı ve Sakıncası*, (Çev.: Mustafa Tüzel), thaki Yayınevi, stanbul.
- OSKAY, Ünsal (1982), *Müzik ve Yabancıla ma*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *steme ve Tasarım Olarak Dünya*, (Çev.: Levent Öz ar), Biblos Kitabevi, Bursa.
- SOYKAN, Ö. Naci (1991), *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno le Bir Yolculuk*, Ara Yayıncılık, stanbul.
- STEINER, Rudolf (2004), *Nietzsche Özgürlük Sava çısı*, (Çev.:Sevinç Çekli), Omega Yayınları, stanbul.
- ZEYT NO LU, Emre (2003), “Theodor Adorno’nun Sanat Tanımı ve Protesto”, *Cogito*, YKY, stanbul, sayı 36, ss. 244- 254.,