

## **Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları**

İhsan Koluvaçık\*

### **Özet**

Felsefeden psikanalize, ekonomiden sanata kadar sosyal bilimlerin birçok alanında eserler vermiş olan Eleştirel Teorisyenler, ele aldıkları konular itibariyle 20. yüzyıl Batı Marxizmini yoğun bir biçimde etkilemiş ve dönemin tartışmalarına yön vermiştir. Eleştirel Teorisyenlerin ortaya çıktığı dönemde kitlesel üretimin kültürel ve sanatsal alanda hızlanmış olması, çalışmalarının bu alanda yoğunlaşmasını sağlamış ve birçok düşünür önemli eserler ortaya koymuştur. Özellikle Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi eleştirileri bu çalışmaların en önemlileri arasında yer almaktadır. Çalışmanın amacı kültür endüstrisi kavramını, Eleştirel Teorisyenlerin kültürel ve sanatsal ürünlere, özellikle de sinemaya yaklaşımlarını, metinlerinden yola çıkarak ortaya koymaktır. Çünkü Eleştirel Teorisyenler ve ele aldıkları konular 21. yüzyılda da tartışılmaya devam etmektedir. Bu bağlamda, ileri kapitalist toplumlarda kültür endüstrisi kitle iletişim araçları sayesinde üretilip, dağıtmakta ve temel işlevini yitirerek, kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmektedir. Böylelikle endüstri ile iç içe geçmiş olan kültürel ve sanatsal ürünler temel işlevlerini yitirmiş ve birer metaya dönüşmüştür.

**Anahtar kelimeler:** Kültür, kültür endüstrisi, kitle iletişim araçları, sanat, sinema

## **Approaches of Critical Theorists to art and cinema within the concept of culture and industry**

### **Summary**

Critical Theoreticians who have worked in many fields of social sciences, from philosophy to psychoanalysis, from economics to art have intensely influenced the twentieth-century Western Marxism as they have dealt with and have led the debate of the period. Because the mass production was accelerated in the cultural and artistic field in the era when critical theorists emerged, their works were concentrated in this field, and many thinkers put forth important works on this field. In particular, Adorno and Horkheimer's critics of the culture industry are among the most important of these studies. Because the Critical Theorists and the topics they discuss are still being discussed in the 21st century, the purpose of this study is to reveal the concept of the culture industry, from the texts of Critical Theorists' approaches to cultural and artistic products, especially cinema. In this context, in the advanced capitalist societies, the culture industry is produced and distributed by means of mass media, and it becomes a part of the monopoly of culture by losing its basic function. Thus, cultural and artistic products intertwined with the industry have lost their basic functions and turned into commodities.

**Keywords:** Culture, culture industry, mass media, art, cinema

### **Giriş**

Resmi adıyla Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, gayri resmi veya daha bilinen adıyla Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Teori, 20. yüzyılın en önemli düşün hareketlerinden birisidir. Sadece bir hareket olarak kalmamış aynı zamanda bir gelenek oluşturmuştur. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün, Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulmuş olması Enstitü'nün Frankfurt Okulu olarak adlandırılmasındaki en

---

\* Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, e-posta: ihsankoluacik@gmail.com

önemli ve geçerli nedendir. Bununla birlikte kimi çevreler, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün adını eleştirel teori olarak ifade etmişlerdir. Aslında Eleştirel Teori, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin genel adı olmakla birlikte Max Horkheimer'in 1937 yılında yazmış olduğu *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* adlı kitabından esinlenerek oluşmuştur (Kejanlıoğlu, 2005: 25; Slater, 1998: 61; Wiggershaus, 1994: 5). Aynı yıl Herbert Marcuse, *Felsefe ve Eleştirel Teori* adlı makalesiyle Horkheimer'in makalesine eklemeler de bulunmuştur. Bununla birlikte Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün üyeleri kendi teorik konularını ortaya koymak amacıyla "eleştirel teori" adını benimsemişlerdir. Bu konuyla ilgili *Frankfurt Okulu* adlı çalışmasında Sezgin Kızılcık (2000: 4) şu yargısını belirtmektedir; "Öz olarak, Frankfurt Okulu hem bir grup entelektüel hem de özgür bir toplum teorisini, eş deyişle "Eleştirel Teoriyi" belirtmektedir".

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, 1920'lerin başından itibaren Almanya'da yükselmeye başlayan sol radikal çevrelerin oluşturmak istedikleri akademik kurumsallaşma uğraşlarının sonucunda doğmuştur. Douglas Kellner'in (2006: 136) deyişle Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, Almanya'da kurulan ilk "Marxist Enstitü" olma özelliğine sahiptir (2006: 136). Hatta Martin Jay (1989: 26), Enstitü'nün adının "Marxizm Enstitüsü" olarak düşünüldüğünü ama daha sonradan tahrik edici olabileceği noktasında hem fikir olduğu için vazgeçtiğini yazmıştır. Kellner'in de belirttiği gibi Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü kuruluşundan itibaren Marxist bir çizgidedir. Hatta Eagleton'a (2006: 94) göre Enstitü, kapitalizmin devrimle yıkılabileceğine inanmış Marxist bilimi desteklemek için kurulmuştur. Marxizmin, Enstitü'nün kuruluşundan itibaren önemli etkisi olmuştur. Ama burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta daha vardır ki, o da Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü içinde birçok Marxist olmasına karşın, teorik olarak homojen bir Marxist Enstitü olmamıştır (Spurk, 2008: 19-20).

Enstitünün çalışma alanları marxizmle sınırlı kalmamış; Eleştirel Teorisyenler sosyal bilimlerin hemen hemen her alanında çeşitli eserler vermişlerdir. 1924'ten 1930 yılına kadarki ilk dönemde ekonomi politik, kapitalizm, sosyalizm, planlı ekonomi gibi konular üzerinde çalışılmıştır. Enstitünün ikinci döneminde ise disiplinler üstü çalışmalar hedeflenmiş, Horkheimer ile birlikte Grunberg dönemindeki Marxist anlayıştan uzaklaşmaya başlanmıştır. Horkheimer'in Marxizm anlayışında uygulamış olduğu disiplinler üstü program, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü sadece bilim, sanat veya dinin tinsel anlamdaki içerikleri değil, bununla birlikte, ahlak, hukuk, moda, eğlence, spor, yaşam tarzı, gündelik yaşam gibi toplumun ekonomik yaşamı, bireyin tinsel gelişimi ve kültürel alandaki değişim ve dönüşümler arasındaki iç içe geçmiş karşılıklı ilişki sorunsalını inceleme olanağına kavuşturmuştur. Horkheimer ile birlikte bilimsel araştırmanın mantığı veya metodolojik yönelimi değişmiştir. Bu değişim sonucu araştırmaların mantığı ya da metodolojik yöntem; ekonomik "altyapı" dan kültürel ve düşünsel "üstyapı" ya doğru evrilmiş, hatta ikisinin bir sentezi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Yine bu dönemde özellikle Walter Benjamin'in çalışmalarında kitlesel olarak üretilen kültürel ve sanatsal ürünlerin çoğaltım teknolojisiyle birlikte aura yitimine uğrayıp biricikliklerini yitirdiği gerçeğinin altı çizilmiştir. Benjamin, Enstitünün dış çevresinden kabul edilmiş olsa da (Kejanlıoğlu, 2005: 101) Adorno ile iletisimlerini sürekli devam ettirmek suretiyle Enstitü ile de bağlarını koparmamıştır.

1950-1970 yılları arasında geçen üçüncü dönemde Enstitü büyük bir dönüşüm daha geçirmiş ve öncelikle Horkheimer'ın yirmi beş yıllık etkisi sona ermiş, bununla birlikte Marcuse ve Adorno, Enstitü'nün yönlendirilmesinde ön plana çıkmışlardır. Enstitü üyeleri kitle kültürü, modern toplum, teknoloji, sanat, estetik, müzik, siyaset vb. gibi birçok alanda çalışmalar yapmışlardır.

Enstitü'nün dördüncü ve son dönemi olarak adlandırılan Habermas dönemi; Marx ile yolların ayrıştığı dönem olarak da değerlendirilmiştir. Hatta bu dönem Eleştirel Teorinin çöküş ve yenilenme dönemi olarak da gösterilmiştir. Bottomore, Enstitü'nün bu döneminin 1969 yılında Adorno'nun ve 1973 yılında Horkheimer'ın ölümleriyle birlikte bir Okul olarak adlandırılmasından uzaklaşma olarak nitelendirmiştir (Bottomore, 1997: 62).

Eleştirel Teorisyenler özellikle de Adorno, Horkheimer, Benjamin ve Marcuse'nin kültür kavramından yola çıkarak, kapitalist üretim biçiminin kültür üzerindeki etkilerini ele alışı ve kültürün endüstriyel üretim şeklinin bir parçası haline gelişine yönelik çalışmaları, enstitünün en önemli çalışmaları arasında yerini almıştır. Kültürel ve sanatsal ürünlerin kitlesel anlamda üretimiyle birlikte biricikliğin yitimi, sanatsal anlamda auranın yitimine yol açmakla birlikte artık pazar için üretilen bir metaya dönüşmüştür. Bu bağlamda betimleyici nitelikteki bu çalışmanın ilk kısmında Eleştirel Teorisyenlerin sanata yaklaşımı Marxist eleştiri çerçevesinde değerlendirilecek ve kültür endüstrisi sanat ilişkisine değinilecektir. İkinci bölümde ise Eleştirel Teorisyenlerin sinemaya yaklaşımı ve kültür endüstrisi sinema ilişkisi yine Marxist eleştiri perspektifinden yola çıkarak ele alınacaktır.

## **Kültür endüstrisi ve sanat**

Sanat, insanlık tarihiyle özdeş olarak gelişen bir olgudur. İnsanoğlu gelişim gösterdikçe sanatsal anlamda da gelişimler meydana gelmiştir. Buna bağlı olarak insanlık tarihinin ilk yıllarında sanat, toplumsal yaşamda uzmanlaşılacak bir alan olarak değerlendirilmemiştir. İkel insanlar için bir ritüel haline gelmiş olan ilk çağ şöleni, toplumun bütün kesimlerinin katılmış olduğu bir etkinliktir. Bu dönemde henüz üretici ve tüketici gruplar ortaya çıkmamış, birlikte üretim ve tüketim olgusu toplumsal yaşamın en belirleyici konumu olarak varlığını sürdürmüştür. Sonraki aşamada insanlık tarihinin en önemli gelişim aşamalarından birisi olan üretici ve tüketici grupların ortaya çıkmış olduğu görülmüştür. İşbölümü, ekonomik etkinliklerin çeşitlenmesi, yeni meslek gruplarının oluşması, bütün bunlar üretici ve tüketici grupların çıkışını tetiklemiştir. Bu dönemde sanatsal etkinlik toplumun bütün üyelerinin aynı etkinlikte beraber olduğu bir olgu olmaktan çıkmış, yavaş yavaş bir uzmanlaşma konusu haline gelmiştir. Böylece sanatın üretim ve tüketim diye ikiye ayrılmadığı, kendi içinde bir bütün oluşturduğu dönem sona ermiştir.

Buna bağlı olarak sanatsal etkinliklerin serüveni, bundan sonra ekonomik etkinliklerin serüvenine koşut olarak gelişmiştir. Önceleri para olmaksızın değiş tokuşa dayalı olarak yapılan bu etkinlik, sonrasında para karşılığında alınıp satılan bir ilişki haline dönüşmüştür. 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başından itibaren kültürel etkinlik, diğer ekonomik etkinliklerle aynı özellikler taşımaya başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte popüler kültür, kitle kültürü gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Kültürel etkinliklerin gelişiminde iki önemli nitelik değişimi gören Özkök'e (1985: 105) göre

birinci önemli nitelik değişimi, üretici ve tüketici kategorilerinin ayrışmasıdır; ikinci önemli nitelik değişimi ise seçkinler ve geniş kitle kültürlerinin ortaya çıkmasıdır. Kültür, toplumsal anlamda katılımın olduğu dönemlerde -ilkel topluluktan Ortaçağ toplumunun sonlarına kadar- belirli bütünlüğe sahip olmuştur. Yani, kültürel etkinlik önce tasarım aşamasından geçmiş, daha sonra bu tasarıma uygun bir üretim yapılmış ve sonunda da toplu olarak tüketilmiştir. İşbölümü ve uzmanlaşmanın gelişmesiyle birlikte kültürel yapıda da çeşitli değişimler meydana gelmiştir. Bu duruma bağlı olarak yeni bir kültürel yapılanma oluşmuştur. Bu yeni yapılanma içinde tasarım, üretim ve tüketim birbirinden ayrılmış, bunlara ek olarak da daha önce ismi anılmayan yeni bir olgu olarak dağıtım eklenmiştir. Böylelikle kültürel süreç tüketim aşamasıyla sona eren bir süreç olmaktan çıkmıştır. Tüketiciden tekrar tasarım yapana ve üreticiye dönüşen bir döngüye sahip olmuştur (Özkök, 1985: 106).

Dağıtım olgusunun ortaya çıkışı ve çoğaltma tekniklerinin gelişimi, kültürel üretimde iki önemli gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Bir taraftan geçmişten beri var olagelen kültürel üretim biçimlerinin boyutları değişmiş böylelikle daha geniş bir tüketici topluluğuna ulaşma şansı bulmuş, diğer taraftan ise, kültürel üretim biçimlerine yenileri eklenmiştir. Özellikle sinema, televizyon, fotoğraf, radyo gibi yeni kültürel üretim biçimleri sadece bir icat olmakla kalmamışlardır.

### ***Kültür endüstrisi***

19. ve 20. yüzyılda kültür, endüstriyel tekniklerle üretilmeye ve dağıtılmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak ise yeni bir kavram olarak “kitle kültürü” ortaya çıkmıştır. Kitle kültürü kavramı ile “endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunamayan çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü” anlatılmak istenmiştir (Özkök, 1985: 107). Eleştirel Teorisyenler tarafından da bu kavram “kültür endüstrisi” şeklinde tanımlanmıştır. Aslında “kültür endüstrisi” denilirken ifade edilmek istenen şey, kitle kültürüdür<sup>1</sup>. Her ne kadar Eleştirel Teorisyenlerden Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma'nın Diyalektiği* adlı çalışmalarının müsveddelerinde kitle kültürü ve popüler kültür kavramlarını kullanmış olsalar da, bu iki kavramın da ideolojik olduğunu düşündükleri için vazgeçmişler ve kültür endüstrisi kavramını kullanmışlardır (Artan, 2007: 91). Adorno kültür endüstrisi kavramıyla; kültürün aşağıdan ve kitlelerden yükselmediğini, yukarıdan yönetilen bir durum haline dönüştüğünü anlatmıştır. Yani kültür endüstrisinin tüketicileri güdüp yönetmesinde “yanlış ihtiyaçlar” oluşturması önemli rol oynamaktadır (Özbek, 1994, 66). Kültür endüstrisi, çağdaş popüler sanat biçimlerinden kesin bir biçimde ayırt edilmiştir (Adorno, 2005: 240).

Kavram olarak “Kültür Endüstrisi”<sup>2</sup> Eleştirel Teorisyenlerin kültür kuramlarının bir parçasını oluşturmuş ve birçok düşünür tarafından kitle kültürü olarak

<sup>1</sup> “Kitle kültürü” kavramının, Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’in ortaya attığı bir kavram olan “kültür endüstrisi” kavramıyla eş anlamlı olduğu çeşitli kültür araştırmacılarınca dile getirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Sezgin Kızılcelik, Frankfurt Okulu; Martin Jay, Diyalektik İmgelem; Eugene Lunn, Marxizm ve Modernizm.

<sup>2</sup> Besim Dellaloğlu (2007: 115) “Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum” adlı çalışmasında “kültür endüstrisi” kavramının iki şekilde açıklanabileceğinin altını çizmiştir. İlki, kültür ve endüstri gibi birbirinden farklı anlamları içeren iki sözcüğün yan yana kullanılmasıdır. Bu durumla Dellaloğlu, içinde

adlandırılmıştır. Bu bağlamda kitle kültürünün ortaya çıktığı süreç son derece önemlidir. Kavram, kapitalizmin ortaya çıkması ve endüstrileşmenin hayatın her alanını etkilemesiyle oluşmaya başlamıştır. Bilindiği gibi kapitalist sistem için insan da dâhil olmak üzere her şey alınıp satılan bir metaya dönüşmüştür. Doğal olarak “kültür” kavramı da metalaşmaya başlamış ve kültürün amacı, bireyin gündelik yaşam gerçeklerinden uzaklaşmasını sağlayarak bir kaçış olanağı sunmak, insanları eğlendirmek ve daha fazla tüketim ekonomisinin içinde yer almalarını sağlayarak var olan sistemin devamını sağlamak olmuştur. Kültürel ürünler, insanoğlunu edilgin bir varlık konumuna indirgemıştır.

Eleştirel Teori düşünürleri “kültür”ü, bağımsız ya da özerk bir kavram olarak değil, toplumsal yapı içindeki gelişmelere bağlı olarak ele almışlardır. Horkheimer ve Adorno’ya göre kültür kavramının, kapitalizmin 18. yüzyıldan günümüze kadar insanlıktan uzaklaşma noktasındaki rolü, bu sistemi nasıl ve niçin devam ettirdiğini anlayabilmenin anahtar kavramı haline gelmiştir. Kültür kavramını aydınlanma düşüncesi bağlamında ele alıp, araçsal aklın denetimine giren ve zaman ilerledikçe tektipleşen bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Bu bağlamda özellikle kültürdeki totaliteryan eğilimlere duyarlı olmuşlardır. 20. yüzyılda kitle iletişim araçları insanları ve kültürel yapıları metalara dönüştürmüştür. Böylelikle insanın gerçeği yalandan, akıllı olmayandan ayırma yetisi yıkılmıştır. Kültürel üretim insanların kafalarını karıştırmakla birlikte, onları savunmasız bir biçimde yakalayıp, kendi özerkliklerinden gönüllü bir biçimde vazgeçen tüketici konumuna dönüştürmüştür (Zipes, 2005: 227-228). Bu bağlamda düşünürler, kültürün kitleleştirici özelliğini ön plana çıkarmışlardır. Böylelikle hem kapitalist toplumun eleştirisi yapılmış, hem de ileri endüstri ya da diğer bir deyişle modern toplumlarda kültür ve ideolojinin önemine dikkat çekilip, kültür ve ideolojinin kitleleştirici etkisinin üzerinde durulmuştur (Yaylagül, 2008: 142).

Eleştirel Teorisyenler, “kültür” kavramını tek başına ele almamış ve kültür ürünlerinin ne sınıf çıkarlarının basit bir yansıması ne de bütünden tamamen bağımsız bir alanın ürünü olarak değerlendirmişlerdir. Bununla birlikte kültür kavramının hiçbir zaman sadece kendisiyle açıklanamayacağını savunmuşlardır. En fazla değindikleri konulara bakıldığında, kültürel görüngülerin, bütünü oluşturan diğer alanlarla hangi koşullarda ilgi kurdukları ve onlar tarafından nasıl değerlendirildikleri olmuştur (Dellaoğlu, 2003: 22).

Eleştirel Teori düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’in birlikte yazdıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserin *Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma-Kültür Sanayi* bölümünde, “kültür endüstrisi” kavramı, bir endüstri teorisi geliştirmek için kullanılmıştır. *Geç Kapitalizm*<sup>3</sup> adı verilen dönemde, kültürün şeyleşmesini ifade eden ve paranın kültür haline gelmesine dikkat çeken kavram, Adorno ve Horkheimer

---

yer alınan yapının bütünselliğini öne çıkarmış, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış bir şekilde ele alınamayacağı vurgulamıştır. İkincisi ise, kavramın kitle kültürü yerine kullanılmasıdır. Bununla birlikte “kültür endüstrisi” kavramında Marxist terminolojideki altyapı üstyapı karşıtlığı yerine Eleştirel Teorisyenler tarafından altyapı üstyapı sentezi yapılmıştır. Altyapıya ait bir kavram olarak değerlendirilebilecek endüstri ile üstyapıya ait bir kavram olan kültür kavramının sentezinden kültür endüstrisi kavramı türetilmiştir.

<sup>3</sup> Fredric Jameson (1994: 20) “Geç Kapitalizm” kavramının genel kullanımının Eleştirel Teorisyenler ile başladığını belirtmiştir.

tarafından “kitle kültürü” kavramının yerine kullanılmıştır. Alan Swingewood (1996: 31-32) ise, *Kültür Endüstrisi* kavramının ortaya çıkışının temelini başarısız, edilgen ve irrasyonel bir işçi sınıfına dayandığını vurgulamış ve tahakkümün yukarıdan yani egemenlerden geldiğini belirtmiştir. Böyle olması çok normaldir çünkü ileri endüstriyel toplumlarda baskı mekanizması hem mikro hem de makro düzeyde yukarıdan aşağıya doğru işlemektedir (Gülenç, 2015: 144). Baskı mekanizması ve güç ilişkilerinin var olan sistemde süreklilik kazandığını söylemek mümkündür. Horkheimer (1998: 121), bu ilişkilerin karakteristik özellikleriyle belirlenen toplumsal koşulların herkese baskı uyguladığını ifade etmiştir.

Eleştirel Teorisyenler kitle iletişim araçlarını baskıcı bulup, kitle iletişim araçlarının amacının bireyi var olan siyasal ve toplumsal düzene tamamen eklemek olduğunu savunmuşlardır. Okul düşünürlerinin kültür endüstrisi eleştirilerini yalnızca faşizme saldırılar olarak görmeyip, tekeli kapitalizmi de içine alan eylem biçimi olarak görmek gerekmektedir. Dönem itibarıyla Eleştirel Teorisyenler, kültürün her şeyi birbirine karıştırdığı, sinema, radyo ve dergilerin bir sistem oluşturup, her alanın kendi içinde diğerleriyle uyum sağladığına dikkat çekmişlerdir.

### ***Sanat, pazar ve kültür endüstrisi***

Eleştirel Teorisyenler burjuva toplumunu, bozuk bir düzen, yanlış kurulmuş ve işlemeyen ya da kötü işleyen bir toplum olarak görmüşlerdir. Sanat ise Eleştirel Teorisyenler tarafından yanlış bütün içinde ayakta kalabilen ve gelecek için umudun sürmesini sağlayan bir konumda değerlendirilmiştir. Böylece Eleştirel Teorisyenlerce klasik Marxist bakışın dışına çıkmış ve sanatı, var olan toplumsal eğilimlerin bir yansıması olarak görme eğiliminden vazgeçmiştir. *Sanat*, yanlış bütünün içinde var olmasına rağmen yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan “son kale” olarak tanımlanmıştır. Martin Jay (1989: 259) *Diyalektik İmgelem*’de Enstitü’nün gerçek sanat algılayışını; “insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır” şeklinde ifade etmiştir. Burjuva toplumu, içine düştüğü bu bozuk, yanlış kurulmuş ve kötü işleyen toplumsal düzenden, toplum gerçeği için örnek olacak, ona yol gösterecek sanat eserinin varlığıyla kurtulabilecektir. Yani sanat yapıtı, burjuva toplumunun olumsuzlanması veya yadsınması olarak değerlendirilmiştir. Sanat bir karşı kültür olarak içinde doğmuş olduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir *getto* oluşturmuştur. Sanatın bu sınırlanmışlığı onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlamıştır. Çünkü sanat, doğru bir toplum gerçekliğinin güvencesi anlamına gelmiştir.

Sanat, kültürün *getto* alanında hareket etmiş ve toplumsal eylemden ilke olarak uzak kalmıştır; böylece toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem biçimi olarak görülmemiştir. Adorno sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirlemiştir. Böylece sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuştur. Bu anlayış, model düşüncesini sanatta örnekleme olanağı verir. Sanat mümkün uzlaşımların modeli olarak değerlendirilmiştir. Sanat eseri ya da gerçek sanat eseri, tüketiciye sunulduğunda tüketilmeyip yeniden üretilendir şeklinde ifade edilmiştir (Bozkurt, 2013: 258).

Eleştirel Teorisyenlere göre, sanat yalnızca var olan toplumsal eğilimlerin dışavurumu ve yansıması değildir; gerçek sanat, insanlığın özlemini duyduğu toplum için varlığını koruyabileceği, özlemini yaşatabileceği son sığımdır. Leninci eleştiri anlayışından ve Lukacs'tan asıl ayrıldıkları nokta da burada ortaya çıkmıştır. Enstitü için; yanlış olsa bile sanatın ve kültürün toplumu aşkınlamak isteği ve savı enstitü üyelerine doğru görünmüştür.

Adorno, kültür endüstrisinin aldatıcı yanını ön plana çıkarmış ve kültür endüstrisi ürünlerinin metalaşan sanat eserleri değil, pazar için üretilmiş metalar olduğuna dikkati çekmiştir. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren önemli dinamik hiç şüphe yok ki piyasadır. Daha önce de belirtildiği gibi, geç kapitalizmde artık her şey pazara yönelik üretilmekte ve bu üretilenlerin en kısa yoldan tüketilmesi sağlanmaktadır. Kültüre damgasını vuran temel güdü, en geniş yakalamak, en çabuk, kolay ve kısa yoldan kazanç elde etmek haline dönüşmüştür. Böylelikle gerçek sanat eserinin, var olanın dışındakileri de gösterme yetisi kültür eserlerinden tamamen silinmiştir. Besim Dellaloğlu (2007: 120) bu konuda şunları belirtmiştir:

Kant, 'ereksiz ereklilik' ilkesi temelinde, 'özgür sanat' ile 'ücret sanat' arasında bir ayrım yapar. 'Özgür sanat', kendi dışında bir ereği olmayan sanattır. 'Ücret sanat' ise, aslında başka bir erek için üretilmiş olan sanattır. Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini, sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir. Ancak Frankfurt Okulu'na göre meta toplumu çağında Kant'ın bu ilkesi tersinden okunmalıdır: 'erekli ereksizlik' çünkü meta olarak var olmak dışında neredeyse hiçbir varoluş şansı kalmayan sanat artık bir 'erekli ereksizlik' olmak durumundadır. Daha üretim sürecinde kendisini gösteren sanatın meta olma karakteri, sanat ürününün bir değişim değeri olarak tasarlanmasını ön belirlemektedir.

Teorisyenlere göre modern yaşamda sanatın arkasında pazar yer almıştır. Artık sanat, "pazar"ın dikte ettirdiği gibi olmak zorundadır. Bu bağlamda pazarın etkisiyle sanat, bir erekli ereksizliğe dönüşmüştür.

Adorno'nun kültür eleştirisinin temelinde, Marx'ın meta fetişizmi konusundaki klasik analizi yatmaktadır. Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürünleri metaya dönüşen sanat ürünleri değil; zaten daha en baştan, pazarda satılabilmek için imal edilmiş uydurma şeylerdir. Sanat ile reklam arasındaki farklılık, Adorno'ya göre artık ortadan kalkmış gibi gözükmektedir. Kültürel ürünler gerçek bir gereksinmenin karşılanmasından çok, değişim için, pazarda paraya dönüşmesi için imal edilmektedir. "İdealist estetiğin ilkesi -amaçsız bir amaçlılık için yaratılmış olmak- burjuva sanatının toplumsal olarak uyduğu şeylerin şemasını tersinden ifade etmekteydi: Pazarın tayin ettiği amaçlar için amaçsızlık. En sonunda, eğlenme ve dinlenme amaçlı işlerde, amaç amaçsızlığı özümsemiş bulunmaktaydı" (Jay, 2001: 167).

Sanat - pazar ilişkisine değinen bir diğer düşünür ise Christopher Caudwell'dir. Kendisi her ne kadar Eleştirel Teorisyenler arasında yer almamış olsa da Kapitalizm ve onun meydana getirmiş olduğu kültür konusundaki eleştirileri Eleştirel Teorisyenlerle çakışmaktadır. Caudwell tıpkı Eleştirel Teorisyenler gibi pazarı, kültür ve sanatın en büyük düşmanı olarak görmüş ve pazarın güzellik denen her şeyi katlettiğine inanmıştır. Caudwell (1985: 101) bu konuda şunları belirtmiştir: "Sanat, pazar değerinin tersine kullanım değerlerini getirir. Sanat 'ucuz' şeyleri değerli kılar, birkaç boya lekesini toplumsal hazine haline getirir. Bu yüzden pazar, sanatçının en büyük düşmanıdır". Pazardan çekilmek zorunda kalan sanat eseri ise giderek bireyselleşmek zorunda

kalmıştır. Böylelikle, *sanatın toplumsal ürün* olma durumuyla çatışma meydana gelmiştir. Çünkü sanat eseri pazardan kaçıp bireyselleşmek zorunda kalsa da, kısa süre sonra tek başına olamayacağını anlayınca kapitalist sanat borsasına tekrar dönmüş ve yüksek fiyattan işlem gören mal durumuna indirgenmiştir.

Kültür endüstrisi gerçek kültürün yerine, kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir kalıp kültür üretmiştir. Artık ortada yüksek ve alt kesimlerin kültürü diye bir şey kalmamıştır. Tüm bunların yerini, kitle kültürü diğeri bir ifadeyle kültür endüstrisi almıştır. Klasik sanatın<sup>4</sup> en olumsuzlayıcı örneklerinde bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından ortaya atılacak *tek boyutlu düzmece sanat*, kitle kültürü sanatının içinde kaybolup gitmiştir.

Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicilerin sisteme üstten entegre edilmesini sağlamıştır. Kitleleri tüketim için hazırlayıp biçimlendirmek amacını taşımış ve bunda da başarılı olmuştur. Sanatsal amaçlı üretimler sanatsal (artistik) gibi içsel nitelikleri nedeniyle değil, üretim ve değişim mantığına göre üretilmektedir. Mesela western, aksiyon, porno vb. filmler sanatsal içerikten yoksun, piyasa için üretilmiş ve standartlaşmış ürünlerdir. Bu filmler, kültür endüstrisi tarafından hem metalaştırılmış hem de tüketicilere satılmaz sanat eserleri olarak sunulmuştur. Mesela Toscanini veya Wagner'in bir konseri radyoda dinlendiğinde, Verdi'nin bir operası televizyonda izlendiğinde para el değiştirmiyormuş gibi görülür. Oysaki bu sadece bir yanılsamadır. Çünkü gerçekte karmaşık ve çeşitli alışverişler tüketimden önce tüketimin dışında önceden yapılmaktadır. Yani tüketici bir sanat eseriyle karşı karşıya olduğu yanılsamasını yaşamaktadır. Gerçekte ise tüketicinin arkasında tüketici bile satılmaktadır (Alemdar ve Erdoğan; 1995: 202). Horkheimer ve Adorno (1996b: 52) bu durumu şöyle dile getirmişlerdir:

Her şey kendisinin bir şey olmasından değil, değiştirilebilmesinden dolayı bir değere sahiptir. Sanatın kullanma değeri, yani varlığı fetiş sayılmakta ve fetiş, yani sanatın toplumca biçilen ve sanat eseri diye yanlış yorumlanan değeri de sanatın biricik kullanma değeri haline, haz alınan biricik nitelik haline gelmektedir. Böylece sanatın meta karakteri eksiksiz şekilde gerçekleşerek yozlaşmaktadır. Sanat düzenlenmiş, kayda geçirilmiş, sanayi üretimine uydurulmuş, satılık ve kullanılabilir bir meta türüdür, ama meta türü olarak satılmasından ve yine de satılık olmamasından beslenen sanat, ticareti amaç değil de biricik ilke haline getirir getirmez, ikiyüzlü bir satılık olmayana dönüşür.

Enstitü zaman zaman kültürün, bütününün bir burjuva aldatmacası olduğu inancını da taşımıştır. Elbette bütün bir sanat düpedüz bir yanlış bilinç ya da ideoloji değildir.

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramıyla dile getirdikleri kitle kültürü, aşağı sanata karşı bir aşağılama olarak görülmemelidir. Onların amacı, kitle kültürü deneyimini salt estetik deneyimden ayırmak olmuştur. Bu da eğlence, zevk ve katharsis gibi kavramları sanatta gerçekleşenden ayırmakla mümkün olabilecek bir

<sup>4</sup> Burada "klasik sanat", insanlara var olan sistemden bir kaçış yolu açarak doğrudan olmasa bile dolaylı bir şekilde var olan sistemin devamını sağlamıştır. Klasik sanat ürünleri var olan sistemi eleştirseler bile sistem değişikliğinin aciliyetini ortadan kaldırmıştır. Klasik sanat nesnesi ve izleyicisi arasında bir mesafe yaratarak seyircinin hayal gücünü uyarıp onları var olamayan bir dünyanın içine çekmiştir. Bu yöntemle seyirci bir kaçış noktasına sığınmıştır. Çünkü gündelik yaşamın bütün yorgunluğu klasik sanat eserinin sergilendiği yerde son bulmuştur (Atiker, 1998: 48).



durumdur.

Kitlesele üretim in artması, lüks tüketim maddelerini sadece ucuzlatmamış aynı zamanda sanatsal metaların karakterinde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Böylece sanat eseri tüketim maddeleri içinde yerini almış ve özerkliğinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Yani Beethoven'ın CD'leri tüm müzik marketlerde satılırken, Picasso resimlerinin kopyaları elden ele dolaşmaya başlamakta veya Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eseri milyonlarca basılmaktadır. Tüm bunlar sanatın pazar yoluyla gelişen toplumsal amaçlılığın olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğünün meta ekonomisinde sınırlandırıldığını göstermektedir.

Horkheimer'a göre daha önceki dönemlerde bir sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek ve dünyayla ilgili bir yargıda bulunmaktır. Sanat yapıtının bu özelliği ortadan kalkmıştır. Mesela Beethoven'ın Eroica senfonisi düşünöldüğünde; ortalama bir konser izleyicisinin bu yapıtın nesnel anlamını kavramaktan aciz olacağı belirtilmiştir. Bundan dolayı Beethoven'ın Eroica senfonisini, program broşüründeki yorumların somutlanması olarak dinlemek durumundadır. Oysa her şey notalara dökölmüş haldedir. Yani senfoni şeyleştirilmiş, bir müze parçası halinde, starların performansı için bir araç ya da belli bir zümreye dâhilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir:

Ama yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı söz konusu değildir artık; yapıtın bütönlüğünü, bir zamanlar doğruluk adını verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir. Bu şeyleşme, aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Sanat yapıtlarını kültürel metalara dönüştürür bu süreç, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlarımızdan kopuk, rastgele, düzensiz bir duygular dizisine (Horkheimer, 1986: 91).

Kitle kültürü analizinde bulunan bir diğer önemli düşünür de Walter Benjamin'dir. Zaten Benjamin'i Eleştirel Teoriye dâhil edenlerin en önemli nedenleri, Benjamin'in kitle kültürü ile ilgili yaptığı çalışmalar dır. Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki "ruh" ve onun maddi tezahürü birbirine öylesine içten bağlantılıdır ki, bunlar arasındaki ilişki gerektiğince ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirini açıklayabilecek konumdadırlar. Benjamin, "Bir sokağın görünümü/borsada hisse senedi satışları/bir şiir/bir düşünce... bütün bunlar arasında bağlantılar vardır. "Bir tarihçi, bir filolojist gibi bu bağları ortaya çıkarabilirsiniz, bütün bunlar arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz." (Oskay, 1995: 15) derken, kültürel üstyapıdaki ve ekonomik altyapıdaki bütün öğeleri birbiriyle ilişkilendirerek değerlendirmiştir. Burada Benjamin'in yoğun biçimde Brecht'in etkisi altında olduğunu belirtmek gerekmektedir. Benjamin, Brecht'in Marxist tavırlarına yönelerek, popüler sanat ile teknolojik yeniliklerin içlerinde devrimci bir potansiyeli barındırdığını düşünmüştür. Brecht, Eleştirel Teorisyenlerin tersine, kitle iletişim araçlarının olumlu yanlarının olabileceğinden hareketle toplumsalın yeniden inşasında "ilerici" biçimde kullanılabileceğini savunmuştur. Benjamin bunlarla beraber sinemanın faşizmce kötüye kullanımını çözümlmeye çalışmıştır. Benjamin, özgün sanat ürününü kuşatan kendine özgü aydınlık/parıltı anlamına gelen *hale*'nin (aura) yitirilmesinin sanatın törenlere bağımlı asalaklığından arındırılması olarak görmüştür. Robert Phillip Kolker bu konuya şöyle değinmiştir (2004: 8):

Walter Benjamin *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı yazısında kendisine başlangıç noktası olarak film ve popüler kültürün diğer ürünlerini mümkün kılan yeniden üretim, depolama ve dağıtımın yeni öğelerini alır. Benjamin için elit sınıfın eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, popüler ve kitle sanatının müzelerin ve kütüphanelerin alışılmış alanlarının dışında mevcut olmasıdır. Görüntü (her ne kadar Benjamin'in düşünceleri kaydedilen müziğe, fotoğrafa, televizyona ve günümüzde de dijital medyaya yararlı bir biçimde uygulanabilirse de, onun başlıca inceleme konusu filmidir) bir mekânda korunan, korku ve hürmetle izlenen biricik, türünün tek örneği değildir. Günümüzde görüntü sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve kullanılabilir. Onu özel, hatta kutsal kılan ve Benjamin'in "aura" (hale) dediği özelliğini yitirmiştir.

Aura<sup>5</sup> kavramı geleneksel, klasik bir yüksek sanat yapıtının tek olması ya da biricik olması olarak düşünülebilir. Benjamin'in aurayı geleneksel sanat eserinin hakikiliği ve biricikliği olarak nitelerken belirtmek istediği şey, auranın estetik nesnenin özünde var olduğudur (Silverman, 2006: 146). Mesela orijinal bir resmin ya da seramik eserinin ya da heykelin bir aurası vardır. Çünkü türlerinin tek örnekleridir. Yalnızca asılı oldukları, sergilendikleri ya da konuldukları yerde görüldüklerinde orijinalliklerini koruyabilmişlerdir veya bir oyunun, senfoninin ilk gösterimlerinin ve canlı olarak performanslarının ya da bir yazarın romanını imzalamış olduğu ilk baskısının da aurasından söz etmek mümkündür. Bu anlamda auranın yeniden üretilebilirliği söz konusu değildir. Sanatçı ya da sanatçılar tarafından bir kez üretilmiştir ve tektir. Kitlesele üretilmiş eserlerin aurasından söz etmek mümkün değildir. Her ne kadar bir albümün CD'sinin aynı orijinalden çıkarılmış on binlerce yüz binlerce kopyası ilkiyle aynı olsa da, bu durum o esere bir aura katmamaktadır. Bir diğer örnek ise Paris'te, Almanya'da, Afyon'da bir sinema salonunda izlenen filmin kopyalarının tamamı aynı olmasına rağmen o eserin aurasından söz etmek olanaksızdır. Çünkü bu eserlerde teklik ya da biriciklik adına hiç bir şeyden söz edilemez. Dijital, optik veya elektronik veri dışında başka hiçbir şey yoktur. Kolker'e göre (2004: 8) "yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık" tan söz etmek mümkün değildir.

Benjamin kültür endüstrisinin veya kitle kültürünün gelişimini baskıcı bir gerçeklik olarak görmemiş ve diğer Eleştirel Teorisyenlerden farklı bir bakış sergilemiştir. O'na göre kitle kültürünün gelişimi korkulu bir durum olarak algılanmamalıdır; hatta tam tersine özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gerekmektedir.

Kültür endüstrisi konusunda düşüncelerini dile getiren bir diğer Eleştirel Teori düşünürü ise Leo Löwenthal'dir. Löwenthal, Horkheimer'a yazdığı mektuplarla, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin yazımında pay sahibi olarak değerlendirilmiştir. Görüşlerinin Adorno ve Horkheimer'inkinden farklı olduğunu söylemek son derece güçtür. Leo Löwenthal 1961'de yazdığı *Literature, Popular Culture and Society* adlı çalışmasında, kitle kültürünün standartlaşma, stereotip, tutuculuk, yalancılık ve yönlendirme ile nitelendirilebileceğini ve sanatın gerçek deneyimine karşın sahte hazları

<sup>5</sup> "Aura" kavramının Türkçe'ye çevriminde kimi zaman "ayla" (Lenoir; 2003: 106), kimi zaman "aura" (Silverman; 2006: 145), kimi zaman "hale" (Berman; 1994: 145), kimi zaman da "öz" (Smith; 2005: 67) kavramları kullanılmıştır.

önerdiğini savunmuştur (Erol, 2002: 38).

Marcuse'un kitle kültürü veya kültür endüstrisi ile ilgili görüşleri Amerika kaynaklıdır. Marcuse, kültürü, teknolojiye; teknolojiyi, siyasete; siyaseti de kültüre bağlayarak, her birinin hem kendisi hem de diğeri olduğuna işaret etmiştir. Teknoloji, kültür ve siyaseti birbirinden ayırmamıştır. Marcuse, ileri modern toplumlarda kitle iletişim araçlarının özellikle *dil*'i kullanarak oluşturmaya çalıştığı kitle kültürü ile bireyleri, özellikle de gerçek kültürü yok etmeye çalıştığını belirtmiştir. O'na göre kitle kültürü, kamusal ve özel ilgiler arasında bir harmoni kurmuş, tüketim yönelimlerini ve özelleştirmeyi güçlendirmiş, reklam estetiğini genişletmiş, işçi sınıfının kültürünü zayıflatmış, araçsal aklın başatlığını artırıp cinselliği manipüle etmiştir (Kızılçelik, 2000: 221-222).

Kültürün endüstrileşmesinin toplum içindeki birey (insan) üzerindeki olumsuz etkilerinin başında, bireyin endüstri ürünü haline gelmesi yani nesneleşmesi gelmektedir. Kültür endüstrisi hegemonik durumu içinde bireyleri yok saymakta ve özerk özneyi ortadan kaldırmaktadır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 22), Tocqueville'nin sosyoloji klasiği olan *Amerika'da Demokrasi* adlı eserinden yaptıkları alıntıda, Tocqueville'nin yüz yıl kadar önceden her şeyi, gördüğünü belirtmişlerdir:

Yüz yıl önce Tocqueville'nin yaptığı analiz bu arada tamamen doğru çıkmıştır. Özel kültür tekelinin egemenliğinde gerçekten de 'despotluk bedeni serbest bırakmakta ve doğrudan doğruya ruhu hedef almaktadır. Egemen artık, benim gibi düşünmelisin ya da ölmelisin, demiyor. Tersine şöyle diyor: Benim gibi düşünmemekte serbestsin, yaşamın, malın mülkün sana aittir, ama bugünden itibaren sen aramızda bir yabancıdır.

Kültür endüstrisi, gün geçtikçe konumunu sağlamlaştırmış, bireysel yaşamdan yola çıkarak toplumsal yaşamı da kontrol altına almıştır. Her ne kadar sistem, insanlara özgürlük sağlıyormuş gibi görünse de yaptığı, insanları sisteme daha fazla muhtaç hale getirmek olmuştur. Aslında ileri endüstriyel toplumlarda rastlantı ve planlama özdeş hale gelmiştir, hatta rastlantı dediğimiz şey bile bir plan olarak görülmüştür. Yani kültür endüstrisinde rastlantıya yer yoktur (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 38).

Sistem öyle bir hal almıştır ki, her şeyin kontrol altında tutulmak zorunluluğu doğmuştur. Kontrolde çıkan bir şey, sisteme büyük zararlar verebilme kapasitesini içinde barındırmıştır. İnsanlar alışveriş yaparak, sigara içerek, tüketerek, şans oyunları oynayarak bu sistemin devamlılığını sağlamışlar ve sağlamaya da devam etmektedirler. İnsanları kontrol altında tutmak söz konusu değildir, dolayısıyla insanlar tarafından yaratılan sistemi de kontrol etmek mümkün olmayacaktır. İnsanların ne zaman üzülmüş, ne zaman sevineceğini bilmelisiniz. Sistem insanın taraftarı olduğu futbol takımının kötü oyununa üzüldüğünde borsadaki tüm paralarını çekebileceğini, o insandan önce bilmeli ve ona göre davranmalıdır, yoksa insanlar sistemi tehdit eder hale gelmişlerdir. Kültür endüstrisi tarafından oluşturulan sistem içinde her birey simülakrı<sup>6</sup> tasarlanmış bir oyunun içinde yer almıştır. Bu oyunda milyonlarca belki de milyarlarca insan görev almaktadır. Her ne olursa olsun oyunun en önemli kuralı oyunu devam ettirmektir.

<sup>6</sup> "Simülakrı" kavramı, bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm ya da Baudrillard'ın deyişiyle; "imaj, idol anlamına geldiği gibi, burada bir simülasyon olayı sonucunda ortaya çıkan görüntü, nesne'dir" (Baudrillard, 2012: 10).

İnsanlar hükmedenlerce kullanılmakta ve istediklerini elde etme noktasında bir araca indirgenmişlerdir.

Kültür endüstrisinde üretim ve tüketim yapan tüm mekanizmalar egemen sınıfın çıkarlarını gözetmek zorunda kalmışlardır. Bundan dolayı kültür endüstrisinin tüm ürünleri birbirine benzetilmiş, standart bir yapıya kavuşturulmuştur (Amaç bireyleri de standart hareketler yapan, tepkiler gösteren bir yapıya sokmaktır. Aynı anda ağlayan, aynı anda gülen ve tüketen-insan, onlar için en uygun olanıdır).

### ***Kültür endüstrisi ve sinema***

Sinemayı 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 20. yüzyılın başında sanatsal anlamda kendini bulan yedinci sanat olarak tanımlanmak mümkündür. 1895 yılında Lumiere Kardeşler tarafından bulunan film makinesi bir icat olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında halkın yoğun ilgisiyle karşılaşılmıştır. Geniş halk kitlelerinin sinemaya göstermiş olduğu ilgi ve kitleler üzerinde oluşturduğu büyük etki, onun kitle iletişim aracı olmasını sağlamıştır. Film gösterimlerinin ücretli olarak başlamasıyla birlikte film makinesi kullanıcılarına para kazandıran bir metaya dönüşmüştür. Böylelikle sinemanın ticari yönü ortaya çıkmıştır, son olarak da 20. yüzyılın başlarında sinemanın sanatsal anlamdaki evrimi tamamlanmıştır.

Sinema, sanatta modernizmin başat olduğu yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sinemayı modern bir sanat olarak düşünmek mümkündür; ancak sinemanın modernist bir dile kavuşabilmesi uzun zaman almıştır. Sinemanın icadından sonra Amerika'daki serüveni düşünüldüğünde, özellikle ilk yıllarında, ticari bir faaliyetin ötesine geçmesi Avrupa'ya göre daha geç olmuştur. Adorno, Horkheimer ve Löwenthal'ın Amerika'da geçirmiş olduğu yıllarda sinemanın hem kitle iletişim aracı olması hem de endüstriyel bir faaliyete dönüşmesi Eleştirel Teorisyenlerin bu alanla ilgilenmelerini sağlamıştır. Ancak Eleştirel Teorisyenlerin sinemaya yaklaşımlarının yekpare olmadığı da görülmüştür. Özellikle kültür endüstrisi-sinema ilişkisi bağlamında Adorno ve Benjamin'in mektuplaşmaları ve buna bağlı olarak da geliştirdikleri tezler oldukça önemlidir. Benjamin'in Ortodoks Marxizm'in sert bir türü olarak görülen Brechtçi bir Marxizm'den etkilenmesi ve gerçeküstücü bir tarzı benimsemesi, Adorno tarafından yoğun bir biçimde eleştirilmesine neden olmuştur. Adorno, özellikle 1936 ile 1945 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalarda Benjamin'in kitle iletişim araçları ve popüler sanata ilişkin tezlerini çürütmeye çalışmıştır (Lunn, 1995: 188). Çünkü Benjamin'e göre kitlesel üretimle birlikte, sanat yapıtı biricikliğini ve hakikiliğini kaybetmiş ancak bu durum, sanatı aristokratik bir zevk olmaktan çıkarmış ve geniş kitlelerin sanat eserlerine ulaşımını kolaylaştırmıştır.

Benjamin'in Brecht'ten yoğun bir biçimde etkilenerek kaleme almış olduğu *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışması, iletişim ve sanat arasındaki ilişkilere yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu çalışma, 20. yüzyıldan önceki geleneksel ya da diğer bir deyişle klasik sanatın aurasını tanımlama çabasını içermiştir. Bununla birlikte Benjamin, klasik sanatın yeni teknolojilerle birlikte nasıl çöktüğünü açıklamaya çalışmıştır. Bu noktada sinemaya (filme) sıklıkla başvurmuştur. Sinemanın icadıyla birlikte kitle iletişim ve sanat alanındaki yeni gelişmeleri Lunn (1995: 189) tarafından, sanat üzerindeki *auratik* izleri dağıtma eğiliminin özellikle sinemanın dinsel

tapınma ve seküler güzellik kültürünün bir parçası olarak yerine getirildiği şeklinde yorumlanmıştır.

Benjamin'e göre sanat eserinin her zaman için yeniden üretimi söz konusudur. Ancak onun tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi, dikkatlerin üzerine toplanmasına yol açmıştır (Benjamin, 1993: 46). Böylelikle sanatın tarihsel anlamının da değişmesi söz konusu olmuştur. Benjamin, fotoğrafların, basılı materyallerin ve en çok da filmin çoğaltılabilir olmasının, sanatın *auratik* kültürel anlamdaki geleneğine ters düştüğünü belirtmekle birlikte, *auratik* sanatın kültürel geleneğini; eşitsizlik, ulaşılmazlık, otantiklik vb. biçiminde yorumlamıştır. Çoğaltma teknolojisinin gelişimiyle birlikte bütün bunlar yerle bir olmuştur. Özellikle sanat eserinin kar ettiren bir nesneye dönüşmesi, fotoğraf ve film gibi yeni teknik araçların ortaya çıkmış olması ve yeni kitle iletişim araçlarının icat edilmesi, 20. yüzyılın başlarında *aura*'nın çöküşüne zemin hazırlamıştır. Benjamin, bu durumu şöyle özetlemiştir:

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aurası) olmaktadır. Bu olgu bir belirti (septom) niteliği taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denilebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devrimiyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmidir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir (1993: 49-50).

Görüldüğü gibi Benjamin'in en fazla dikkat çektiği alan sinema olmuştur. Özellikle büyük tarihsel anlatıların sinemaya aktarılması ve büyük sanatçıların eserlerinin sinemaya uyarlanmış olması, aslında bir anlamda onların tasfiyesi anlamına da gelmektedir.

Ünsal Oskay (1995: 153), *Estetize Edilmiş Yaşam* adlı eserde, Benjamin'in *aura*'nın yitimine ilişkin düşüncelerini dile getirirken, mekanik yeniden-üretim teknikleriyle birlikte yeniden üretilen nesnenin geleceğin dünyasından kopartıldığını ve *aura*'nın yitimiyle birlikte sanat eserinin biricikliğinin ve buna bağlı olarak tarihsel varoluş koşulunun da ortadan kalktığını vurgulamıştır. Böylece, sadece sanat eserleri için değil, *aura*'sını kaybetmiş olan tüm nesnelere tarihsizleşmeyle yüz yüze olduğuna ve her yönüyle birbiriyle aynı nesnelere topluluğunun varlığına dikkat çekmiştir.

“Aura”yı, eşsizlik ve bir nesneye yakın da olabilen uzaklık görüngüleri olarak ifade eden Benjamin'e göre “aura”nın yitiminde en önemli faktörü, toplumsal anlamda çağdaş kitleler tarafından özümsemiş olan, “şeylerin evrensel eşitliği” duygusu olarak tanımlanmıştır. Benjamin, “aura”nın yitimiyle insan kavrayışında önemli kayıpların olduğunu belirtmiş ve özellikle sinema sanatıyla ilgili “aura”nın kayboluşunu olumsuz bir tarz benimsemiştir. Ancak Benjamin, film üretim mekanizmasının ilerici olmakla birlikte, bu etkinin kapitalist toplum yapısı içinde sinemanın yapımcıya bağımlı olması nedeniyle küçüldüğünü belirtmiştir. Aktörün eşsiz olan görüntüsünün ortadan

kaldırılması, düzenlenmiş ve yorumlanmış gösterilerin kesintili biçimde montajlanması aktörün “aura”sının yitimine yol açmıştır. Benjamin bu noktada sinema endüstrisinin stüdyo dışında bir yıldız kişiliği oluşturarak karşı çıktığını düşünmüştür. Ama bu karşı çıkışın kendi üretim tarzının sonuçlarına direnmek anlamını da içerdiğini belirtmiştir (aktaran Lunn, 1995: 190-191). Benjamin’in yıldız sistemiyle ilgili düşünceleri önemlidir, çünkü yıldızların sistem tarafından “mal” (meta) olarak değerlendirilmesine ve sinemanın sermayeyle ilişkisine vurgu yapmıştır (Kırel; 2010: 317).

Kapitalin ağırlıklı olarak her şeyi belirlediği sistemde Benjamin’in yaşadığı dönemdeki sinemadan aslında çok da beklentisi yoktur. Ancak yine de o dönemin sinemasından devrimci nitelikte bir hizmetin olabileceğini de yadsımamıştır ve bunu da “sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmek” (1993: 59) olarak değerlendirmiştir. Hatta “günümüz sinemasının özel durumlarda bunun da ötesine geçerek, toplumsal koşullara, dahası mülkiyet düzenine yönelik bir eleştiriyi destekleyebileceğini yadsımıyoruz. Ancak bu, ne bizim araştırmamızın, ne de Batı Avrupa’daki film üretiminin ağırlık noktasını oluşturmaktadır şeklinde ifade etmiştir” (Benjamin, 1993: 59). Benjamin sinemanın sermayeyle ilişkisine dikkatleri çekmiş ve egemen sistemde sinemanın var olan sisteme hizmet etmek dışında pek de şansının olmadığını ifade etmiştir (Kırel; 2010: 318). Yazara göre sinemadan devrimci nitelikte üretimler beklenebilir ve bunu ancak Avrupa sineması ya da daha açık ifadeyle sanat sineması yapabilir, ancak yine de henüz bunu gerçekleştirebilecek bir yapılanmadan söz edilemeyeceğine vurgu yapmıştır. Benjamin’in; “genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir” (1993: 59)

Adorno, Benjamin ile mektuplaşmalarında Benjamin’in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* adlı çalışmasının eleştirisini yapmıştır. Benjamin’e yazmış olduğu mektubunda Benjamin’in özerk sanatı azımsadığını ve bağımlı sanatın yani 20. yüzyıl sanatının teknikliğini abarttığını belirtmiştir. Montaj ve diğer ileri tekniklerin sinemada çok az kullanıldığını savunmakla birlikte, sinemanın auratik bir karaktere sahip olduğunun altını çizmiştir. Adorno, Benjamin tarafından biricikliğe sahip özgün sanat çalışmalarındaki “aura”nın belirli bir kitle tarafından özümsemesinin eleştirilmesine ve bunu burjuva kültürünün körelen bir kalıntısı olarak değerlendirmesine karşı çıkmıştır. Bununla birlikte Adorno, sanatta yeniden üretim olanaklarının artışının olumlanmasını, kitlelerin sanat eserlerine ulaşımının kolaylaşmasını ve bunun Benjamin tarafından ilerici olarak nitelendirmesini eleştirmiş; bunun karşısında avangart sanatı savunmuştur. Bu bağlamda Adorno, popüler sanata fazla güvenmenin yanlışlığına dikkatleri çekmiştir. Adorno, sanatın teknikleştirilmesini, müzikten Hollywood komedilerine kadar geniş bir yelpazede eleştirmiştir (Jameson, 2006: 214).

Benjamin tekniğin yardımıyla sanat eserinin çoğaltımının, kitlelerin sanatla olan ilişkisini değiştirdiğini düşünmüştür. Mesela Picasso karşısında geri planda olan kitlenin Chaplin filminde öncü (avangart) veya devrimci bir tutum sergileyebileceğinin altını çizmiştir (Benjamin, 1993: 62). Adorno (2004: 128) ise Benjamin’e yazmış olduğu mektupta Şarlo’nun filmleri üzerine derinlemesine bilgi edinmiş bir gericinin ilerici bir sanattan yana olabileceği düşüncesini son derece iyimser bulmuştur. Sinema izleyicisinin Chaplin’in filmlerine gülmesini iyi ya da devrimci bir şey olarak değerlendirmemiş, tam tersine bu durumla ilgili korkunç bir burjuva sadizminden söz

etmiştir. Çünkü Adorno (2004: 129), Chaplin'in en önemli ve ilerici yapıtı olarak görülen *Modern Zamanlar*'dan sonra bile seyircinin filmdeki olumlu öğelerden etkilenmeyeceğini, zaten ilerici bir biçimde etkileneceğini düşünmenin de romantik bir tavır olduğunu belirtmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Adorno'nun ise *Minima Moralia* adlı çalışmalarında kültür endüstrisinin bir parçası olarak özellikle sinemanın üzerinde durulmuştur. Sinema, televizyon ve radyo artık günümüzde ticari olmaktan başka bir özelliği olmayan araçlar konumunda değerlendirilmiştir. Bu araçlar, egemen güçlerin ellerinde ideolojik bir aygıt dönüşmüşlerdir. Adorno, Horkheimer ve Benjamin'in yaşadığı 1930'lu yılları ve sonrasını düşündüğümüzde radyo, sinema, televizyon ve diğer kitle iletişim araçları, kültür tekellerinin propagandasını yapmaktan başka bir şey yapmamakla suçlanmışlardır. Özellikle Amerikan Sineması (Hollywood) bunun en iyi örneği olarak görülmüştür.

Adorno ve Horkheimer'a göre, kültür endüstrisi tarafından aynılaştırma-aynıyı farklı gibi sunma, farklılıkları törpüleme işlemi oldukça yaygındır. Çünkü farklı olmak demek, bölünmeyi de beraberinde getirecektir. Bundan dolayı farklı olmak kültür endüstrisinin işine gelmemiştir. Mesela şirketler arasında sunulan ürünler aynıdır, farklılıklar ise-genel olarak-şematik düzeydedir. Chrysler ile General Motor arasındaki farkın aslında kuruntu olduğunu, yani tam anlamıyla hiçbir farkın olmadığını herkes bilmektedir. Aynı durum Warner Brothers ile Metro Goldwyn Mayer'in sundukları ürünleri için de geçerlidir. Ancak aynı şirketin örnek koleksiyonlarının pahalı ve ucuz çeşitleri arasındaki fark da giderek azalmaktadır. Bu fark, otomobillerde silindir sayısına, hacime, gadgets'in (küçük araba) patent verilerine, sinemada ise, başrol oyuncu sayısına, uygulanan tekniğin, çalışmanın ve dekorların büyüklüğüne ve zenginliğine, yeni formüllerin kullanılmasına kadar inmiştir. Bununla birlikte teknik araçlar da bir tekdüzeliğe doğru itilmişlerdir. Aslında içinde yaşanan sistemin amacını Adorno ve Horkheimer'in (1996b: 11-12) şu sözü kısaca özetler niteliktedir: "Prodüktörler, her defasında hangi düzen ve hileye başvururlarsa vursunlar, iş arayan mülksüzleştirilmişlere sermayenin iktidarını efendilerinin iktidarı olarak iyice benimsetmek bütün filmlerin amaç ve anlamını oluşturmaktadır". İçinde yaşanan sisteme her anlamda uyumu, tam katılımı sağlamak ve egemenlerin iktidarını pekiştirmek için özünü oluşturmaktadır.

Aslında Adorno ve Horkheimer'in bu sözleri, kitle iletişim araçlarının ideolojik anlamdaki rolü bağlamında da ele alınmalıdır. Adorno ve Horkheimer sinema endüstrisi yöneticilerinin ideolojisini meta, ticaret, alışveriş olarak değerlendirilmiştir. Kültür endüstrisinin gücü yaratılan ihtiyaçlarla olan birliğinden ileri gelmiştir. Yani kültür endüstrisinin güçlü olabilmesi için tüketicisinde devamlı ihtiyaç duyuluyor hissi uyandırılmalıdır. Eğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılması olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda sinema ya da televizyon da aslında çalışmanın birer uzantısı rolünü üstlenmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 26-27).

Herkese hitap edip, hiç kimsenin dışarı çıkmaması için uğraşan sistem, aynı mali farklı biçimlerle ve farklı fiyatlarla insanlara pazarlama yoluna gitmiştir. Hâlbuki hiçbir şey farklı değildir. Mesela sinemaya giden izleyici, benzerini onlarca kez izlediği filmi tekrar tekrar izlemektedir. Film seyretmeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin öldürülüp, kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. İnsanlar, izledikleri film

sonrasında sokağı, biraz önce izlediği filmin devamı gibi algılamaktadır. Film, filmin yapısı içinde tepki verme yeteneğini kaybetmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, izleyiciyi tamamen pasifize etmektedir. Böylelikle film, seyircinin, filmi gerçekte var oluyormuş gibi algılamasını sağlamaktadır. Artık seyirci için gösterilenin gerçekten bir farkı kalmamıştır (Adorno, 2007: 55).

Günümüzde bir izleyici izlediği filmde çıktuktan sonra, dünyayı filmin devamı gibi görmektedir; çünkü sesli film, perdede gösterilenlerle gerçekliği özdeşleştirmek için seyirciyi eğitmektedir. Böylelikle perdede izlenen ile gerçek yaşam birbirine girmiştir. Bu noktada da sesli filmin önemli bir rolü olmuştur.

Adorno “sinema”yı, *Minima Moralia* adlı çalışmasında kültür endüstrisinin en vahşi aracı olarak görmüştür. Sinema, artık popüler sanat olarak nitelendirilmektedir ya da kırmızı başlıklı kız hikâyesindeki büyükanne kılığına girmiş “kurt” olarak betimlenmiştir. Artık sinema sanat olmaya ne kadar özenirse, o kadar sahte olmaktadır. Filmler kitle zevkini yansıtıyor gibi görünseler de, aslında yapılan şey, kitleye bin türlü hileyle yutturulan şeyleri devam ettirmektir (1997: 209-210). Çünkü sinema egemen ideolojinin emrine girmiştir.

Adorno ve Horkheimer’a göre sinemanın içinde ayrı bir tür olarak göze çarpan çizgi filmler, var olan sistem içinde önemli işlevlere sahip olmuştur. Bir zamanlar çizgi filmler gerçekliğin karşısında hayal gücünü ya da fanteziyi temsil etmişlerdir. Ancak her ikisi de yaşadıkları zaman dilimi içinde çizgi filmlerin işlevinin değiştiğini vurgulamışlardır. Artık çizgi filmler, teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylamakla meşgul olmuşlardır. Adorno ve Horkheimer (1996b: 28-29)bu değişimi şöyle ifade etmişlerdir:

Çizgi filmin ilk sahnesinde konuyla ilgili motif verilmektedir ki böylelikle filmin devamı sırasında yıkıcılık, tahrip bu motif üzerinde etkili olabilsin: Seyircinin onayı ile birlikte filmin kahramanı bir paçavra gibi oradan oraya savrulur. Böylece örgütlü eğlencenin niceliği örgütlü acımasızlığın niteliğine dönüşür. Sinema sanayinin kendi seçtiği sansürleri ve kafadarları sürgün avı şeklinde uzatılan kötülüğün süresini denetler... Duyuların yeni tempoya alıştırmının yanı sıra çizgi filmler bir şey daha başarmaktadır: Tüm bireysel direnişleri hiç durmadan aşındırmanın, kırmanın bu toplumda yaşama koşulları olduğu bilgeliğini herkesin kafasına zorla sokmaktadır. Tıpkı gerçeklikteki talihsizlikler gibi Donald Duck da cartoon’da dayak yiyip durmaktadır ki böylelikle seyirciler kendi paylarına düşen dayığa alışınlar.

Görüldüğü üzere, çizgi filmler var olan sistem açısından çok önemli ideolojik işlevlere sahip olmuştur. Özellikle çocukların çizgi filmleri izledikleri düşünüldüğünde, var olan sistemin ideolojisi çizgi filmler sayesinde çocukların zihinlerine kazanmıştır. Bununla birlikte var olan toplumsal yapı içinde yaşamın koşulu olarak bireysel direnişin kırılması gösterilmiştir. Bu bağlamda çizgi filmlerdeki Donald Duck’un dayak yemesinin gerçek yaşamdaki alt tabakaların dayak yemesiyle özdeşleştirmişler ve bunun gösterilmesiyle birlikte gerçek yaşamdaki alt tabaka insan topluluklarının var olan sistemden beklentileri noktasında törpülediklerini belirtmek gerekir.

Sinemanın karanlığı ev kadınına sığınacak bir yer sağlar, hem de kendisini bütünleştirmeye devam eden filmlere karşın, o burada gözlerden uzak birkaç saatini geçirebilir, tıpkı bir zamanlar konutlar ve iş çıkışı tatilleri mevcutken pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük kentlerdeki işsizler sıcaklıkları ayarlanmış sinemalarda yazın serinler kışın da ısınırlar. Aksi takdirde mevcudun ölçüsüne göre bile şişirilmiştir



eğlence aygıtı insanların yaşamını insan onuruna yaraşır hale getiremez (Horkheimer ve Adorno, 1996b: 29).

Yukarıda da belirtildiği gibi, kültür endüstrisi insana satın alabileceği konfor ve rahatlamayı sağlamaktadır. Kültür endüstrisi tarafından tamamen emilmeye karşı, yine bu endüstrinin sağlamış olduğu olanaklarla birlikte, toplumsal anlamda geri plana itilmiş, dışlanmış grupların (ev kadınları, işsizler vb.) endüstrinin olanaklarından yararlanarak dinlenme, ısınma ya da serinleme gibi o ana yönelik ihtiyaçlarını gidermeyi sağlamıştır. Yani sinemaya giden bu insanlar, filmin içinde kaybolup gitmemişlerdir. Ama bununla birlikte, bu insanlar topluluğunun bir araya gelip bir direniş noktası oluşturmaları da bir şekilde engellenmiştir. Konfor ve zevkin parayla satın alınabilirden ötürü geçici bir fiziksel rahatlama sağladığı görülmüştür.

Kültür endüstrisinin hegemonik düzeninde, herkese bedava veya zorlanmadan alacakları bir şeyler sunulmuştur. Artık ileri endüstriyel toplumda radyo ve televizyon için halktan 19. yüzyılda veya 20. yüzyıl başında olduğu gibi ücret alınmamaya başlanmıştır. Sinema ise oldukça cüzi bir miktara izlenebilmiştir. Adorno ve Horkheimer'in (1996b: 50) ifade ettikleri gibi:

İnsan elli cent'e milyonlarca dolara mal olmuş bir filmi izlemekte, ardından dünyanın tüm zenginliklerinin bulunduğu ve revaç gördükçe bu zenginliği artıran bir sakızı on cent'e satın alabilmektedir. Kitlelerin hazinesi ülke içinde rezalete izin vermeden giyaben ama genel oy vasıtasıyla meydana çıkarılmaktadır. Dünyanın en iyi orkestraları ki hiç de öyle değiller, evlere ücretsiz teslim edilmektedirler.

Kültür endüstrisinin sunduğu kitle iletişim araçları bireyler üzerinde toplumsal baskı mekanizmaları gibi davranmışlardır. Bu duruma en iyi örnek olarak, Hitler'in propaganda aracı olarak radyoyu veya "İradenin Zaferi" filminde olduğu gibi sinemayı kullanması örnek gösterilebilir. Matbaanın reform hareketlerine katkısını iyi bilen Naziler, radyoyu propaganda aracı olarak kullanarak, halk üzerinde etkili olmuşlardır. Toplum dışı olmanın en büyük ceza olduğunun, öteki olmanın yaşama şansını yok ettiğinin bilindiği bir toplumda, acı çekmek, üşümek, sorunlu olmak, kabul etmemek, kısacası normal olmamak, toplum dışı olmak için yeterli bir sebep olarak gösterilmiştir.

Adorno ve Horkheimer'in dikkat çektiği bir diğer nokta da, kültür endüstrisinin eğlence kurumuyla iç içe geçmiş olmasıdır. Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi dedikleri ürünler "sinema, televizyon, radyo, popüler müzik, gazeteler, magazin dergileri vb" eğlence endüstrisinin de ürünleri haline dönüşmüştür. Eğlence, gösterilen veya görülen acıları unutturarak, insanları acizliğe sürüklemeye başlamıştır. Ayrıca insanları düşünmekten aciz bırakıp, onların olup bitenleri sorgulamalarına karşı çıkmıştır. Bu sistemde iş ile eğlence birbirine benzemiştir. Çünkü ikisi de statükonun yanında yer almışlardır ve bireyleri var olan sisteme entegre etmenin iki farklı yolu olarak değerlendirilmişlerdir.

## Sonuç

Eleştirel Teorisyenler, ortaya koydukları eserlerde kültürün bir hegemonya biçimine dönüşmüş olduğu gerçeğinin altını çizmişlerdir. Bu bağlamda kültür, insani olan bütün özelliklerine veda etmiştir. Artık kültür; güçlünün, hükmedenin egemenliği altındadır. Bütün kültürel yapılar da onların kontrolindedir ve onların istedikleri biçimde ve sayıda

yeniden üretilmektedir. Egemenler, baskı ve zorla elde edemeyecekleri şeyleri kitlelere bir şekilde empoze etmeyi başarmıştır. Bunu yaparken de kültürel ürünlerin önemli bir yeri vardır. Kültürün artık üretilen ve yapay bir hal aldığı dönemde kültür endüstrisi ürünleri sistemin kendisini yeniden üretmesine olanak sağlamıştır.

Kültür endüstrisi, liberal endüstriyel toplumların ürünü olarak görülmüştür. Bu durumu şüphesiz ki rastlantı olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü kitle iletişim araçları bu toplumlarda oldukça etkin ve başarılı biçimde kullanılmıştır. Dolayısıyla kültür endüstrisi kitle iletişim araçları sayesinde üretilip, dağıtılmaktadır ve ne yazık ki içlerinde sanatsal olma niteliği taşıyan kitle iletişim araçları da bu özelliklerini yitirmişlerdir; kültür tekellerinin birer parçası haline dönüşmüşlerdir. Sanat ve müzik ticarileşirken, insanlar hiçbir şeyi sorgulamamaktadırlar. Böylece sanatsal nitelik tamamen ortadan kaybolmuştur. Kültür endüstrisinde sanattan söz etmek çok zordur. Çünkü sanat değerlidir, oysa kültür endüstrisi sıradanı, değersiz, sorgulamayanı arar ve kitlelere empoze etmeye çalışmaktadır. Kültür endüstrisi yüksek kültür ile alt kültür ayrımını yok edip kendi kültürel barbarlığını kurmuştur.

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisinin liberal endüstri toplumlarından çıkmasını yorumlarken bu durumu son derece olağan olarak karşılamışlardır. Çünkü liberal endüstri ülkelerine özgü medya ve bunların içinde özellikle de sinema, radyo, magazin basını ve caz müziği zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın bu kadar ilerlemesinin en önemli nedeni, sermayenin belirli bir yapı içinde değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu sermaye yapılanmasındaki temel amaç, kâr elde etmektir.

Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi ile ilgili çalışmalarında kültürel ürünler, kapitalist ilişkiler içinde birer metaya dönüşmüş ve endüstriyel ürünlerin birer parçası olmuşlardır. Özellikle de uzmanlar tarafından standartlaşmış ürünler olarak nitelendirilmiştir. Ekseni biraz daha genişletip baktığımızda, kültüre dair ürünlerin içine bazen klasik müzik eserleri, caz müzik eserleri, bazen de filmler, televizyon dizileri gibi daha birçok ürün girebilmiştir. Artık kültürel üretimin uzmanlar tarafından yapılması söz konusu olmuştur. Tıpkı bir üretim bandı mantığıyla kültürel üretim yürütülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi artık kültürel ürünler birer meta konumundadır. Bu bağlamda ideolojik bir işlevi olan kültürel ürünlerin içerik ve söylemleri açısından da masum olmadıkları görülmektedir.

Kültür endüstrisi içinde yüksek sanatın önemi, çeşitli manipülasyonlarla yok edilmekle birlikte, düşük sanatın önemi de isyancı yanına yönelik dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle kültür endüstrisi milyonlarca kişiyi bilinç ve bilinçaltı düzeyinde yönlendirerek kitleleri birincil değil, ikincil role indirgemıştır. Bireyler hesaplanabilir nesnelere ve bir makineyi meydana getiren tali parçalar konumundadırlar. Bunun da ötesinde kültür endüstrisi içinde özne konumunda olmanın en önemli göstergesi olan tüketici olmak insanları özneleştirmekten çok nesneleştirmektedir. Adorno'nun kendi ifadeleri ile belirtmek gerekirse; "Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan var olmayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir" (Adorno, 2007: 76-77). Bu bağlamda popüler sanat ve sinema kültür endüstrisinin en önemli taşıyıcıları haline gelmiş ve ideolojik bir işlev üstlenmiştir. Özellikle sinema artık sanat

olarak ele alınmamış ticaretin bir kolu olarak değerlendirilmiştir. Hatta sanat ve sinema egemenlerin yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanılmıştır.

İleri kapitalist toplum içinde sinema bireyleri, Adorno'nun deyimiyle, yanlış hayata alıştırmaya işlevi yüklenmiştir. Bu yanlış hayat, aşırı akılcı, yabancılaşmış, tek boyutlu, mekanik ve vahşi kapitalizmin egemenliği altındadır. Böyle bir aşamada izleyicinin kendi yaşamının yanlışlığını gözler önüne süren filmlerden ziyade yaşamını onaylayan ve o yaşama katkı da suç ortaklığı yapan filmleri tercih etmeleri son derece doğaldır. Sanatsal anlamda bütünlükten uzaklaşmış filmin standartlaşmış yani tek tipleşmiş ve basit bir şemaya dönüşmüş niteliği, izleyiciyi de kendisine benzetmiştir. Böylelikle sinema, eşit derecede homojenleşmiş ve standartlaşmış izleyici profiline yaratıcısı olmuştur.

Benjamin'e göre film, teknolojik endüstriyel modernitenin bir ürünüdür ve film kuşağının film makinası ya da projektörden akışını bir taşıma bandı üzerindeki malların akışına benzetmiştir. Bununla birlikte film, kent yaşamının bir tasviri gibi görülmüştür, çünkü kent yaşamının karmaşasını, akıcılığını, hızını kesintisiz devinim halinde verebilmiştir (Leslie, 2011: 49-50). Bu bağlamda film modern yaşamın temsili noktasında son derece önemli bir yere sahip olmuştur.

Adorno ve Benjamin'in sinemaya karşı yaklaşımları Marxizmin iki farklı ekolünün yaklaşımına benzemektedir. Bu bağlamda Adorno'nun bakışı daha eleştirel ve elitist bir tavır içermekle birlikte klasik anlamdaki sinemaya karşı negatif bir karşı duruş içermektedir. Özellikle araçsal aklın, tekniğin, tek tipleşmenin hâkimiyetindeki bir toplumsal düzende sinemanın işlevinin olumlu olması Adorno'ya göre mümkün değildir. Benjamin'in yaklaşımı Adorno'ya göre daha pozitifdir. Filmin dünyayla karşı karşıya gelmenin teknolojik anlamda gelişmiş ve ulaşılabilirlik noktasında daha yakın bir aracıya imkân vereceğinden emindir. Her ne kadar farklı bakış açılarına sahip olsalar da her ikisinin de birleştiği noktalar mevcuttur. Adorno ve Benjamin'in özellikle sinemanın önemi noktasında pozitif bir bakış açısına sahip olduklarını söylemek gerekmektedir; özellikle sinemanın kolektif bir deneyim olması noktasında (yapılma ve izlenme) filmin, toplumsal anlamı olan toplumsal ürünler olduğunu belirtmişlerdir. Bununla birlikte her ikisi de filmi ve sinemayı kentli modernite içindeki toplumsal ilişkilerin daha geniş bağlamı içine yerleştirmişlerdir. 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve kendisinden önceki sanat formlarının dışında teknolojiyle daha fazla içli dışlı olan sinemanın modern bir sanat formu olduğu kuşku götürmezdir. Bununla birlikte hem Adorno hem de Benjamin'in sinemayla ilgili çalışmalarına bakıldığında genç bir sanat dalı olarak sinemanın ileri kapitalist toplumdaki işlevleri eleştirel bir bakış içermek zorundadır. Ancak ele aldıkları dönem itibariyle sinemanın bu işlevinin hem biçimsel hem de içerik anlamında çok da mümkün olmadığını söylemek gerekmektedir. Hatta tam da aksini iddia etmek de mümkündür. Filmlerin ticari bir nesneden ya da fabrikada üretilen mallardan çok da farkı yoktur. Üretim ilişkileri içinde film sahipleri olan yapımcıların ya da yapım şirketlerinin istedikleri formda üretilen ve çoğaltılan filmler, var olan dünyanın veyahut üretim ilişkilerinin devamlılığı noktasında bir konuma sahip olmuşlardır. Bu bağlamda filmlerin ya da sinemanın egemen sistemin tam da ortasında yer aldığını söylemek gerekmektedir.

Bu durum bir süre sonra filmlerin birer reklam aracına dönüşmesini sağlamış ve bu reklam dünyanın dört yanına yayılabilen bir hal almıştır. Egemen sistemin küresel hale gelmesinde sinemanın rolü bu bağlamda daha fazla düşünülmeli, ele alınmalı ve sorgulanmalıdır. Çünkü egemen sistemde sinema, sadece film olmanın çok daha ötesine geçmiş ve egemen güçlerin kültürel ve ekonomik politikalarının ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür.

## Kaynakça

- Adorno, Theodor (1997) *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak - Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor (2004) *Walter Benjamin Üzerine*, Çev. Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, Theodor (2005) *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek*, Çev. Erol Mutlu. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss. 240-249. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Adorno, Theodor (2007) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev. Mustafa Tüzel – Nihat Ünler - Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Alemdar, Korkmaz ve Erdoğan, İrfan (1994) *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Artan, E. Çiğdem (2007) *Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?.* *Cogito Dergisi Walter Benjamin Özel Sayısı*, (52): 88-100.
- Atiker, Erhan (1998) *Modernizm ve Kitle Toplumunu*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2012) *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993) *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall (1994) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bottomore, Tom (1997) *Frankfurt Okulu*, Çev. Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- Bozkurt, Nejat (2013) *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Caudwell, Christopher (1985) *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, Çev. Mehmet Gökçen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dellaloğlu, Besim (2003) *Bir Giriş-Adorno Yüz Yaşında. Cogito Dergisi Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayısı*, (36): 13-36.
- Dellaloğlu, Besim (2007) *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Eagleton, Terry (2006) *Aykırı Simalar*, Çev. Ayşe Şirin Okyayüz. İstanbul: Epos Yayınları.
- Erol, Ayhan (2002) *Popüler Müziği Anlamak*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gülenç, Kurtul (2015) *Frankfurt Okulu Eleştiri Toplum ve Bilim*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, Max (1986) *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.
- Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor (1996a) *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 1*, Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Horkheimer, Max. ve Adorno, Theodor (1996b) Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar- 2, Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Jameson, Fredrich (1994) *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, Çev. Nuri Plürner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jay, Martin (1989) *Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi 1923-1950*, Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Jay, Martin (2001) *Adorno*, Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Der Yayınları.
- Kejanlıoğlu, Bejbin (2005) Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Kellner, Douglas (2006). Frankfurt Okulu'nu Yeniden Değerlendirmek: Martin Jay'ın Diyalektik İmgeleminin Eleştirisi. *Frankfurt Okulu*, Çev. Armağan Öztürk - H. E. Bağce, Der. H. E. Bağce, ss. 134-166. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kirel, Serpil (2010) *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Ankara: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kızılçelik, Sezgin (2000) *Frankfurt Okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kolker, Philip (2008) Kültürel Pratik Olarak Sinema. Çev. Ertan Yılmaz. *Sinema, İdeoloji, Politika "Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar*, Der. Burak Bakır ve Sali Saliji - Yörükhan Ünal, ss. 97-144. Ankara: Nirengi Kitap.
- Lenoir, Beatrice (2003) *Sanat Yapıtı*, Çev. Ahmet. Derman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leslie, Esther (2011) Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema, *Sinemayı Anlamak Marksist Perspektifler*, Çev. Ertan Yılmaz, Der. Mike Wayne, ss. 37-58. Ankara: De Ki Yayınları.
- Lunn, Eugene (1996) *Marxizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Oskay, Ünsal (1995) Walter Benjamin Üzerine. *Estetize Edilmiş Yaşam*, Der. H. Hillach ve Ünsal Oskay, ss. 9-50. İstanbul: Der Yayınları.
- Özbek, Meral (1994) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkök, Ertuğrul (1985) *Kitlelerin Çözülüşü*. Ankara: Tan Yayınları.
- Silverman, Kaja (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, Philip (2005) *Kültürel Kuram*, Çev. Selime Güzelsarı - İsmail Gündoğdu. İstanbul: Babil Yayıncılık.
- Slater, Phill (1998) *Frankfurt Okulu*, Çev. Ahmet Özden. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Spurk, Jan (2008) *Toplumsal Aklın Eleştirisi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Yayınları.
- Swingewood, Alan (1996) *Kitle Kültürü Efsanesi*, Çev. Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wiggershaus, Rolf (1994) *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance Studies in Contemporary German Social Thought*. Cambridge: The Mit Press.
- Yaylagül, Levent (2008). Frankfurt Okulu'nda Kültür Endüstrileri ve Kitle Kültürü Yaklaşımı. *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*, Der. Levent Yaylagül ve Nilüfer Korkmaz, ss. 139-154. Ankara: Dipnot Yayınları.

Zipes, Jack (2005) Frankfurt Okulu ve Kültür Eleştirisi. *Kitle İletişim Kuramları*, Der. Erol Mutlu, ss. 227-232. Ankara: Ütopya Yayınları.