



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

**THEODOR ADORNO:  
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KISKACINDA KÜLTÜR**

Önder Kulak

Doktora Tezi

Ankara, 2016



THEODOR ADORNO:  
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN KISKACINDA KÜLTÜR

Önder Kulak

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Felsefe Anabilim Dalı

Doktora Tezi

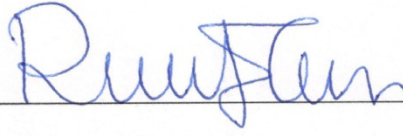
Ankara, 2016

## KABUL VE ONAY

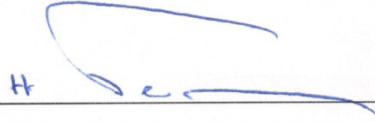
Önder Kulak tarafından hazırlanan “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür” başlıklı bu çalışma, 14.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



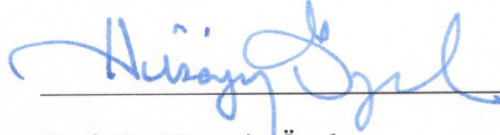
Prof. Dr. Cemal Güzel (Başkan – Danışman)



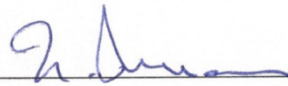
Prof. Dr. Ertuğrul Turan



Prof. Dr. Harun Tepe



Prof. Dr. Hüseyin Özel



Prof. Dr. Ş. Halil Turan

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2.. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

14.06.2016



---

Önder KULAK

## TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca desteğini daima hissettiğim danışman hocam Sayın Prof. Dr. Cemal GÜZEL'e; tez savunma jürimde yer alan, çalışmama dair değerli öneri ve eleştirilerde bulunan hocalarım Sayın Prof. Dr. Ertuğrul TURAN'a, Sayın Prof. Dr. Harun TEPE'ye, Sayın Prof. Dr. Hüseyin ÖZEL'e ve Sayın Prof. Dr. Halil TURAN'a teşekkür ederim.

Bu süreç boyunca yardımına ihtiyaç duyduğum, yardımını benden esirgemeyen arkadaşım Dr. Utku ÖZMAKAS'a; bugünlere gelmemde büyük emek sarfeden, bana daima destek olan aileme; ve bana hep inanan, güvenen, yanımda olan Selin'e teşekkürü borç bilirim.

## ÖZET

KULAK, Önder. *Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür*, Doktora Tezi, Ankara, 2016.

Bu çalışmada toplumsal anlamda vaatlerinden uzaklaşmış modern toplumun bireysel anlamda vaatler sunarak, birey ve toplum arasındaki ilişkiyi uyum içerisinde yeniden nasıl ve hangi koşullar altında kurduğu sorgulanmıştır. Burada yeni vaatlerin kültür endüstrisi aracılığıyla sağlandığı tespit edilmiştir. Bu bakımdan kültürün esasen kültür endüstrisi tarafından dışarıdan dayatılan ve dolayısıyla insanlara yabancı bir niteliğe mi sahip olduğu sorusunun yanıtlanması amaçlanmıştır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde kültür, kitle kültürü ve kültür endüstrisi kavramları için bir temel oluşturmak üzere, kültürün neliğine dair tarihsel bir çözümleme sunulmuştur. Bu bölüm sonraki bölümler için bir zemin olarak belirlenmiştir. Daha sonra kullanılacak temel kavramlar ayrıntılı bir irdemeye ve serimlemeye tabi tutulmuştur.

İkinci bölümde öncelikle Adorno'nun felsefesindeki temel kavramlar ve argümanlar açıklanmış, sonrasında kültür endüstrisi kavramı kapsamlı bir şekilde tanımlanmıştır. Bu sayede Adorno'nun radyo, sinema, televizyon, astroloji ve müzik gibi kültür endüstrisinin özgül alanlarını nasıl ele aldığı ve böylece kültür endüstrisinin temel argümanlarını nasıl derinleştirdiği gösterilmiştir.

İkinci bölümün son kısmında ise Adorno'ya yönelik eleştirel bir değerlendirme gerçekleştirilmiştir. Bu bakımdan klasik ve son dönem eleştirilerin yanı sıra, Adorno'nun Brecht ve Benjamin ile sürdürdüğü polemikler ele alınmıştır. Bu eleştiri ve polemikler aracılığıyla, Adorno'nun açmazları sergilenmiş ve ardından kültür endüstrisi fikrinin nasıl daha işler kılınacağı gösterilmiştir.

Üçüncü bölümde Adorno'nun kültür endüstrisi kavramında güncel bir değerlendirme bakımından eksik kalan konular dahil edilmek istenmiş ve düşüncelerinin nasıl ve hangi

yönde geliştirilebileceği gösterilmiştir. Bu amaçla, Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının eleştirel bir okuma aracılığıyla bugün de geçerliliğini koruduğu, ancak gelişen teknik araçlar ve oluşan yeni kültürel formlar dolayısıyla daha kapsamlı hale getirilmesi gerektiği savunulmuştur.

Sonuç bölümünde ise modern toplumda kültür endüstrisinin kısılcığında kalan kültürün dışarıdan dayatılan ve dolayısıyla insanlara hazır sunulan bir niteliğe sahip olduğu, birey ve toplum arasındaki ilişkinin uyum içerisinde sürmesi bakımından kültürün araçsallaştırıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Kültür, Kültürel Eserler, Kültürel Ürünler, Kitle Kültürü, Kültür Endüstrisi, Endüstriyel Kültür.



## ABSTRACT

KULAK, Önder. *Theodor Adorno: The Culture Under The Grip of Culture Industry*, PhD. Dissertation, Ankara, 2016.

In this study, how and in which circumstances modern society, estranged from its commitments in a social sense, has restored the relation between individual and society in a harmony by offering commitments in an individual sense is queried. Herein it is seen that the new commitments are providing by culture industry. In this respect, the question if culture has the character externally imposed and thus alien to people is aimed to answer.

For this purpose, in the first chapter of the study, a historical analysis is given for the concepts culture, mass culture, culture industry to form a basis. This chapter is defined as a ground for the next chapters. The fundamental concepts needed for the later is subjected to a detailed inspection and a discussion.

In the second chapter, first the fundamental concepts and arguments are explained, then the concept of culture industry is defined in an extensive way. Then, how Adorno treats the specific areas of culture industry and thus deepens the fundamental arguments of culture industry is shown.

In the last part of the second chapter, a critical evaluation through Adorno is realized. For that, classical and contemporary criticisms and moreover, the polemics with Brecht and Benjamin is subjected. By these criticisms and polemics, the dilemmas of Adorno is pointed and then how to make the idea of culture industry more effective is shown.

In the third chapter, how to include the missing subjects of the concept of culture industry in the respect of a contemporary evaluation and in which ways Adorno's thoughts could be developed is shown. By this means, it is defended that the concept of Adorno's culture industry is still effective by a critical reading, however because of

developing technical means and the newly generated cultural forms, to make it more comprehensive is needed.

In the conclusion, it is tried to show that the culture under the grip of culture industry has such characters externally imposed and alien to people, and it is instrumental in the sense of maintaining the relation between individual and society.

**Key Words:** Culture, Cultural Works, Cultural Products, Mass Culture, Culture Industry, Industrial Culture.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM: KÜLTÜR KAVRAMI VE TANIMLARI</b> .....	14
<b>1.1. KÜLTÜR</b> .....	14
<b>1.2. KÜLTÜR TARTIŞMALARI</b> .....	19
<b>1.3. KİTLE KÜLTÜRÜ</b> .....	27
1.3.1. Walter Benjamin.....	32
1.3.2. Guy Debord.....	36
1.3.3. Jean Baudrillard.....	39
<b>2. BÖLÜM: ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ</b> .....	44
<b>2.1. ADORNO’NUN TOPLUM FELSEFESİ VE TEMEL KAVRAMLARI</b> .....	44
2.1.1. Eleştirel Teori.....	46
2.1.2. Toplum.....	49
2.1.3. Şeyleşme.....	51
2.1.4. Şeyleşmiş Bilinç ve Rasyonalizasyon.....	56
2.1.5. Kapitalizm Eleştirisi.....	60
<b>2.2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ</b> .....	65

<b>2.3. KÜLTÜREL ÜRÜNLER.....</b>	<b>76</b>
2.3.1. Radyo.....	77
2.3.2. Sinema.....	80
2.3.3. Televizyon.....	86
2.3.4. Astroloji.....	91
2.3.5. Müzik.....	99
2.3.5.1. Metalaşmış Müzik ve Sanatsal Müzik.....	99
2.3.5.2. Radyo'dan Müzik, Müzik Kaydı ve Atomistik Dinleme Alışkanlıkları.....	109
2.3.5.3. Film Müziği.....	117
<b>2.4. ADORNO VE ELEŞTİREL BİR DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>120</b>
2.4.1. Auschwitz Sonrası Kültür.....	120
2.4.2. Kültür, Teknoloji ve Toplumsal İşlev.....	124
2.4.3. Endüstriyel Kültüre Karşı Yüksek Kültür.....	130
<b>3. BÖLÜM: DEĞİŞEN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE GÜNCEL BİR DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>134</b>
<b>3.1. ADORNO'DAN BUGÜNE.....</b>	<b>134</b>
<b>3.2. TELEVİZYONUN TAHAKKÜMÜ.....</b>	<b>138</b>
3.2.1. Batman Serisi.....	145
<b>3.3. İNTERNET VE DİJİTAL OYUNLAR.....</b>	<b>147</b>
3.3.1. World of Warcraft.....	153
<b>3.4. SANAT VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ARASINDA BİR UZLAŞMA.....</b>	<b>155</b>
<b>3.5. KÜLTÜREL ÜRÜNLERİN KLASİKLEŞMESİ.....</b>	<b>157</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>165</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>172</b>

## Giriş

Theodor Adorno'nun kendisine mesele ettiği konuların başında, Sokrates'ten -hatta belki de Pitagoras'tan- günümüze kadar süregelen *mutlu yaşam*<sup>1</sup> tartışması gelir. Bu tartışmanın başlıca meseleleri Sokrates, Platon, Aristoteles, Epikuros ve Stoa Okulu gibi Antik Çağ filozofları tarafından belirlenmiştir. Adorno tartışmada Aristoteles'e yaklaşarak, bireyin toplum içindeki *mutlu olma* ya da *olmama haline* ilişkin olarak bir sorgulama gerçekleştirir (2007a, s. 15; 2012a, s. 163).<sup>2</sup> Bu sorgulama Edmund Husserl'in epistemolojik krizlere eşlik eden mutsuzluk haline, Friedrich Nietzsche'nin bireysel ve toplumsal anlamda değerler sorunuyla edinilen mutsuzluk haline<sup>3</sup> ve diğer ikisini kuşatacak şekilde, Karl Marx'ın toplumsal ilişkilerin insanların aleyhine gelişmesiyle ortaya çıkan mutsuzluk haline ilişkin düşüncelerinin etkisiyle şekillenir. Adorno açısından bireyin mutlu yaşam koşulları kısaca şunlardır: Kendi otonomisine sahip olabileceği toplumsal koşulların ona toplum tarafından sağlanması, kendi otonomisine sahip olması ve buna bağlı olarak bireysel ve toplumsal anlamda olanaklarını geliştirebilmesi ve gerçekleştirebilmesi. Bunlara bağlı olarak Adorno, bireyin düşünce ve eylem bakımından nasıl bir etkinliğe sahip olduğunu ya da olabileceğini, nasıl mutlu olduğunu ya da olabileceğini sorar. Adorno'ya göre bireylerin, *tüketim toplumu* dediği Auschwitz<sup>4</sup> sonrası modern toplumda mutlu olduklarını/olabileceklerini düşünmek için pek az sebep vardır. Öyle ki Auschwitz, modern toplumun vaatlerinden uzaklaştığını gösteren bir işaret ya da başka bir ifadeyle bir eşiktir. Bu işaret, insanların umutlarını bağladıkları vaatlerin daha yerine gelmeden yitirildiğini göstermektedir. Bu durum kendisini gündelik yaşam etkinliklerinde olduğu gibi, felsefe tarihinde de hissettirir. Örneğin eskiden insanlık tarihine dair tartışmanın eksenini mutlu yaşamın olanaklarıyken, artık daha fazla mutsuz olmamak için alınacak önlemler üzerinedir. Bir örnekle, on altıncı yüzyılda Francis Bacon gelişen tekniğin "Yeni Atlantis"i doğuracağını düşlerken, yirminci yüzyılda John Rawls toplumsal eşitsizliklerin giderilmesi için önlemler alınması gerektiğini savunur. Bu değişim

<sup>1</sup> Bu tartışmanın başlıca kavramlarından biri Antik Yunanca'dan alınan *eudaimoniadır*.

<sup>2</sup> Bu noktada Aristoteles'e paralel bir okuma düşünüldüğünde, Adorno açısından *erdem kavramı eleştirel düşünme* etkinliğinin gerçekleştirilmesi olarak içerik kazanır.

<sup>3</sup> Bu bağlam içerisinde Nietzsche'ye dair kimi kısımlar için bkz. 2012a, ss. 166-172.

<sup>4</sup> Auschwitz, Naziler tarafından kurulmuş en büyük toplama kampının ismidir. Bu kamp kurtarılmadan önce Polonya'da yer almaktaydı.

modern toplumun vaatlerinin daha yerine gelmeden yitirildiğine dair en önemli göstergedir. Adorno'ya göre ne modern toplum, ne de onun karşısında yer alan örnekler bireylere mutlu bir yaşam sunabilmiştir. Bu nedenle tarih, artık bireyler için “çıkılmaz bir sokak”ı andırmaktadır – tarih artık insanlık için atılan ileri adımlar değil aksine kimi yerinde saymalar, hatta kimi düşüşlerdir. Bireyler bir yandan beklentilerini terketmiş, diğer yandan kendini tekrar eden ilişkilere boyun eğmişlerdir. Dahası filozoflar, artık birey “olarak bireyin, insan türünü temsil ederken, türü gerçekleştirmesini sağlayabilecek özerkliği yitirdiğini” anlatmaktadırlar (Adorno, 2007a, s. 41).

Adorno *Ahlak Felsefesi'nin Sorunları*'nda mutlu yaşam kavramını Immanuel Kant'ın etik görüşleriyle birlikte değerlendirir. Kant'ın da insanlık tarihine dair esasen iyimser olmadığı söylenebilir.<sup>5</sup> Bu noktada aklın kullanımı ve mutlu yaşam olanakları arasında bir bağ kurar. Kant bireyin, aklını bir başkasına bağımlı olmaktan çıkararak, “kendi aklını kullanma cesareti”ni göstereceğini (1993, s. 140) ve böylece “kendi suçu ile düşmüş olduğu ergin olmama durumundan” kurtulabileceğini (1993, s. 139) umar. Başka bir ifadeyle, mutlu yaşama ulaşabileceğine inanır. Şüphelerine karşın bunun pekâlâ olanaklı olduğunu düşünür. Bunun için gereken tek şey, bireyin yanlısamları bir kenara iterek, kendi aklını bağımsız bir şekilde kullanmasıdır. Bu noktada Adorno, Kant ile hemfikirdir. Adorno da mutlu yaşamın olanağını aklın kullanımına bağlar. Fakat bunun artık daha az olası olduğunu düşünür. Örneğin Kant aydınların “cesur bireyler”i destekleyeceklerini belirtir (1993, s. 140). Adorno ise artık “aydın”ların desteğinden çok, zihinleri işgal etme girişimlerinden söz edilebileceğini ve bireyin olanağın gerçekleşmesi noktasında esasen tek başına kaldığını savunur. Dahası bireyin zihnini özgürleştirilmesi önünde bundan daha büyük engeller olduğunu düşünür. Bunların başında ise *kültürün metalaşması* ve bir *rasyonalizasyon*, tahakküm aracına dönüşmesi gelir.

*Kültür* en geniş anlamıyla insanın doğa karşısında, görece ayrı şekilde oluşturduğu çevre ve etkinliklerin tümünü kapsar. Daha dar anlamlarıyla ise, ekonomi dışında kalan toplumsal bilinç biçimleri ve ona bağlı olan pratikler, ya da bu toplumsal bilinç

<sup>5</sup> Bu görüş çoğunlukla Kant'ın temel metinlerine ilişkin kimi yorumlara dayandırılırken, en açık görüldüğü çalışmalardan biri olarak *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* kabul edilir. Bu metne dair bir örnek için bkz. Kant, 1998, s. 56.

biçimleri içerisinde kimi etkinlikleri içine alan özgül bir yapıdır. Bu tanımları kapsayacak şekilde kültür, “insanın barbarlıktan arındırılması, insanın ham durumundan, bu durumu şiddete dayalı baskıyla süreklileştirmeden yükseltişi olarak kavranıyorsa, kültür başarısızlığa uğramıştır” (Adorno, 2009b, s. 142). Öyle ki modern toplumun Auschwitz ve benzeri felakete rağmen, günümüzde “ayakta kalabilmek için her türlü teknolojik düzeye bağlı” “her çeşit baskı biçimine” gerek duyması ve bütün bunları kültürün birer parçası olarak sunması ya da kültür içinde sergilemesi endişe vericidir (Adorno, 2012b, s. 170). Bu “baskı biçimleri” esnek ya da sert, farklı formlara bürünseler de, daima bireyleri belirli bir uyum haline yönlendirir ya da zorlarlar. Belirli bir uyum hali için yönlendirme ya da zorlama, vaatlerinden uzaklaşan modern toplumun, bireylerin nezdinde tekrar benimsenmesini amaçlar. Fakat bireylerin bir kısmı söz konusu uyum halini kabullenirken, diğer kısmı reddeder. Bu durumda, kültür birçok filozof tarafından *insanların ortak birikimi*<sup>6</sup> olarak nitelense de, bu ve benzeri örnekler kültürün, uzlaşmaz ilişkiler dolayısıyla yekpare olmadığını düşündürürler (Adorno, 2012b, s. 170). Bu bağlamda kültürün özellikle günümüzde, esasen toplumsal ilişkilere dair *uyum* ve *uyumsuzluk* karşıtlığıyla bölünmüş olduğu iddia edilebilir. Öyle ki güncel tartışmalar sırasında kimi bireyler için kültürden söz etmek, artık “kültürle ters düşmek anlamına gelir” (Adorno, 2009b, s. 61). Bunun başlıca nedeni, kendilerine sunulan *kültür endüstrisini* ya da eşdeyişle *endüstriyel kültürü* reddetmeleri ve ona eleştirel bir şekilde yaklaşmalarıdır.<sup>7</sup> Bir başka deyişle, *kitsch kültürü* karşısında *kültür eleştirisinin*<sup>8</sup> yanında yer almalarıdır.

*Kitsch*, eşdeyişle *kültürel ürün*, müzik, sinema, edebiyat gibi farklı kültürel alanların ve dolayısıyla bir bütün olarak kültürün *metalaşmış formudur*. *Kitsch* sadece tüketim toplumuna özgü bir form değildir. Örneğin Adorno “geç dönem Atina komedisi” ve “Helenistik süsleme sanatları”na bakıldığında, birçok *kitsch* örneğine rastlanabileceğini belirtir (2007a, s. 154). *Kitsch* örnekleriyle tarihin her döneminde karşılaşabilmek mümkündür. Bütün bu *kitsch* örnekleri iki temel özelliğe sahiptirler. Bunlar yapının belirli bir değişim-aracı karşılığında alınabilir ve satılabilir olması ve bireyi toplumsal

<sup>6</sup> Bu fikri savunan klasik düşünürler, Johann Herder ve Wilhelm Dilthey ilk bölümde ele alınacaklardır.

<sup>7</sup> Bu bir reddetme yerine bir yok sayma şeklinde de gerçekleşebilir. Bu durumda belirlenen kültür tanımı dışında kalan *kitsch*, kültürün dışında bir öge olarak kavramsallaştırılır. Adorno böylesi bir kavramsallaştırmaya olumsuz yaklaşır.

<sup>8</sup> *Kültür eleştirisi* ya da eşdeyişle *eleştiri olarak kültür* için bkz. Eagleton, 2011, ss. 20, 32.

ilişkilere uyum sağlaması yönünde ikna etme amacı taşımıştır. Bu özellikler son dönem örnekler için de söz konusudur. Fakat son dönem örnekler, geçmiş örneklerden farklı bir özellik daha taşırlar. Geçmiş örnekler, bireylerin kendilerini tercih etmelerini beklemek zorundadırlar. Aksine son dönem örnekler, “müşterilere sunacağı bayağılığı üretmeden önce müşterilerin kendisini” üretir ve söz konusu tercihi baştan belirlerler (2007a, s. 155). Adorno sözü edilen farklılığı, üretim ve tüketim metalarının geliştiği, ancak bireyin nesnelere daha fazla bağımlı hale geldiği tüketim toplumunun ve dolayısıyla *tüketim kültürünün* bir getirisi olarak açıklar. Burada anılan birey “çevresindeki nesnelere dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sisteminin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık” halindedir (2007a, s. 43). Bu yüzden Adorno, nesnelere dünyasında ortaya çıkan her değişimin doğrudan bireyde gözlemlenebildiğini belirtir. Bunun oldukça sıradan bir örnekle dahi anlaşılabilirliğini düşünür. Örneğin eskiden bir kapının açılmasının ardından, onu yavaş, sessiz ve sıkı bir şekilde kapatma alışkanlığı, çarparak kapatılan araba kapıları ve kendiliğinden kapanan ev kapıları gibi örneklerin etkisiyle, yerini özensiz şekilde kapatma alışkanlığına bırakmıştır (Adorno, 2007a, s. 43). Adorno eskiden kapı çarpmak, kapıyı kapattıktan sonra arkaya bakmamak ya da kapının kapatılmasıyla hiç ilgilenmemek gibi pratiklerin bir nezaketsizlik olarak kabul edildiğini, ancak yeni tüketim metaları doğrultusunda söz konusu kabullerin değiştiğini belirtir. Bu gibi küçük örneklerin bir araya gelerek bir bütün oluşturduğunu ve böylece bireyin toplum içinde bütünüyle nesne bağımlı, *şeyleşmiş* bir varoluş deneyimlediğini düşünür.

Her dönemde karşılaşılan *kitsch*, yeni teknik imkânlar ve şeyleşmiş ilişkiler sayesinde bireyler nezdinde yaygınlaşmış ve Auschwitz sonrası kültürü neredeyse bütünüyle ele geçirmiştir. Böylece “kendi otonomisine sahip olmak” gibi ölçütler üzerinden değerlendirilen kültürel eserler ve kültürün bir parçası olarak sanat eserleri ötelenmiş ve yerlerine satış rakamlarına göre değerlendirilen kültürel ürünler getirilmiştir. Adorno bu noktayı anlamak bakımından, ilgi çekici bir örnek olarak hayvanat bahçelerini anımsatır (2007a, s. 121). Nuh’un Gemisi’ni andıran, ancak ondan temelde farklı olan hayvanat bahçeleri, farklı hayvan türlerinin bir arada bulunduğu, bireylere hayvanları sergilemeyi/tanıtmayı amaçlayan yerlerdir. Bunlar aynı zamanda doğa ve toplum arasındaki bir karşıtlığı, insanın doğayı nasıl tahakküm altına aldığını ve alabileceğini



gösteren mekânlardır. Hayvanların doğal ortamlarını tahrip eden insanlar, onları korumak ya da sadece sergilemek amacıyla bu kapalı mekânlara kapatırlar. Bu noktada *tufan mitosundan*<sup>9</sup> farklı olarak, “felaket”in nedeni tıpkı Auschwitz’de olduğu gibi, Tanrı değil insanlardır. İnsanlar, hayvanları kendi doğal ortamlarında kabullenmek yerine kapalı mekânlarda evcilleştirirler. Dahası onları bireylerin karşısına birer gösteri nesnesi olarak çıkararak metalaştırırlar. Birey elbette fiziksel açıdan, örneğin karşısında bir aslan bulur. Ne var ki evcilleştirilmiş aslan, doğal ortamdaki aslandan oldukça farklıdır; o vahşi aslanın kötü bir silüeti, kendisini seyircilere ve bakıcısına beğendirmek için eğitilmiş kültürel bir üründür. Adorno kültür endüstrisinin, hayvanları nasıl kendi kurallarına göre şekillendirdiğine işaret ederken, bunun tüm kültür açısından geçerli olduğunu belirtir (2007a, s. 121). Örneğin “doğasından koparılan” ya da “kendi doğal ortamında üretilmeyen” yapıtların, hayvanat bahçelerine kapatılan hayvanlardan farklı olmadıklarını düşünür.<sup>10</sup> Bu kültürel dönüşüm sonrası, artık yapıtlar adeta bir nesne gibi alınıp satılmakta ve “müşteri”si olmayan yapıtlar “tezgahlar”dan dışarı sürülmektedirler.<sup>11</sup> Bir başka deyişle kültür endüstrileşmiş, ekonomiyle bütünleşmiş ve arz-talep dengesine bağımlı hale gelmiştir. Hem söz konusu bağımlılık hali, kültür endüstrisinin müşterilerini sürekli üretme etkinliğini engellemek şöyle dursun, daha da pekiştirmektedir. Fakat bireye mutluluk olarak sunduğu şey, tıpkı hayvanat bahçesi örneğinde olduğu gibi, mutluluğun sadece kötü bir silüetidir.

Kültür endüstrisi, bireylerin Auschwitz sonrası içine düştükleri *süreğen mutsuzluk haline* karşı kullanılan sihirli bir iksire benzer. Öyle ki toplumdaki mutsuzluk halini üreten ilişkileri olağanlaştırır, kabullendirir ve sunduğu kurgusal yaşantılar aracılığıyla bireylere bir *sahte mutluluk hali* önerir. Bunun koşulu, bireyin zihninde beliren gündelik sorunları bir süre askıya alması ve kültürel ürünler aracılığıyla kendisine sunulan kurgusal yaşantıları özümsemesidir. Bir başka deyişle, kurgusal yaşantılarla kendisini özdeşleştirmesi ve dilediği yaşantıları gündelik sorunlardan uzaklaşarak, kurgusal da

<sup>9</sup> *Tufan mitosunu*, Tanrı’nın “yoldan çıkmış” insanlığa ders vermek için yeryüzünü kaplayan bir tufan yaratmasını ve bundan sadece, onun peygamberi olan Nuh’a inanarak gemisine binenlerin hayatta kalmalarını anlatır.

<sup>10</sup> Birincisinde eserlerin metalaştırılarak endüstriyel kültürün bir parçası haline getirilmeleri, ikincisinde ise kültürün halihazırda bir “endüstri” ortamında hazırlanması söz konusudur.

<sup>11</sup> Oysa tüketim toplumu öncesinde sanat eseri, sanatçının/öznenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu. Örneğin sanatsal değer taşımayan ve sadece kazanç sağlamak için üretilmiş bir ürün, sanatçının saygısını yitirmesine neden oluyordu (Adorno, 2009b, s. 99). Şimdi ise bir Cadillac ile herhangi bir kültürel ürün arasında üretim ve satış bakımından bir fark yoktur (Gendron, 1998, s. 43).

olsa deneyimlemesidir. Bu noktada vaatlerinden uzaklaşan modern toplum, kültürel ürünlerde yansıtılan kurgusal yaşantıları bireylere “yeni vaatler” olarak sunar. Birey bir gün kendi koşullarını aşabileceğine ve karşılaştığı kurgusal yaşantılardan birine sahip olacağına ya da olabileceğine inandırılır. Böylece birey, yitirdiği umudunu kültür endüstrisi eliyle tekrar kazanır ve eski toplumsal anlamda beklentilerin yerine bireysel anlamda beklentileri koyar. Fakat söz konusu beklentiler, daima bir beklenti olarak kalırlar. Bunlar birer beklenti olarak kalmayı sürdürürlerken, kültürel ürünlerde sunulan metalar, kalıplar ve klişeler aracılığıyla, bireylerin dikkati gündelik yaşamdaki kimi küçük değişimlere, beklentilere çekilir. Burada Adorno'nun hediye örneği akla gelebilir (2007a, s. 46). Adorno hediye almanın ve vermenin en yaygın kültürel alışkanlıklardan biri olduğunu düşünür. Birey farklı nedenlerle bir kimseye hediye almak isteyebilir. Böylece alacağı hediye için bir karar vermesi gerekir. Bu noktada örneğin bir hediyelik eşya dükkanından bulabileceği ilgi çekici bir eşyayı ya da son dönemin hitlerini içeren bir müzik kaydını tercih edebilir. Her koşulda birey -tıpkı diğer kültürel ürünlerde olduğu gibi- tekeller tarafından kendisine sunulan tüketim tercihleriyle sınırlanır. Bu noktada örneğin bir sinema filminden ya da televizyon dizisinden anımsadığı ürünlere uyum sağlamaya çalışır. Alınan ürün diğer bireye götürüldüğünde de karşılıklı tepkiler çoğunlukla bir filmi ya da bir diziyi anımsatır. Tepkiler hangi biçimde olurlarsa olsunlar, arkaplanda karşılıklı olarak bireysel beklentilerin karşılanması ya da karşılanamaması söz konusu olur. Birey kendi beğenilerine dayanarak bir hediye aldığını ve bir başka kimsenin beğenileriyle örtüştürdüğünü düşünür. Fakat her iki beklenti de daha baştan, bireyler farkında olsunlar ya da olmasınlar, kültürel ürünler tarafından belirlenmiştir.

Adorno, “endüstri”nin kültürel ürünler aracılığıyla inşa ettiği kültüre karşı “kültür”ün, *kültür eleştirisine*<sup>12</sup> dönüştüğünü belirtir. Kültür eleştirisi “ ... bir yandan kültür kavramını korurken öte yandan onun şu andaki görünüşlerini sadece metalar ve aptallaştırma araçları olarak paramparça eder” (Adorno, 2012b, s. 171). Bu, elbette Andrew Arato'nun deyiimiyle “eleştiri”nin kendini baştan inşa etmesi ve bir *karşı-kültür* oluşturmastır (1985, s. 204). Bu da tarihsel birikimleri korumak, *kitsch* kültürünü

<sup>12</sup> Burada elbette Adorno'nun karşı çıktığı popüler anlamda “kültür eleştirisi”ne (örneğin bkz. 2012b, ss. 170-172) karşı bir alternatif düşünülmektedir. Adorno böylesi bir eleştirinin “insanlığın kaderiyle ilgisi olan her başarılı ya da başarısız ifadenin kapsamı üzerinde tek güç sahibi” olduğunu söyler (1992, s. 307).

reddetmek ve eleştirmek anlamına gelir.<sup>13</sup> Bu noktada kimi düşünürler kültür endüstrisinin, tarihsel birikimlerin bir parçası ve halk kültürünün bir devamı olduğunu öne sürererek kimi itirazlarda bulunurlar.<sup>14</sup> Bu itirazlar için konu edilen başlıca iki olgu olduğu söylenilir. Bunlar, gündelik yaşam ve bireylerin beğenileri arasında bir örtüşme olması ve kültürel ürünlerin bireyler tarafından yaygın bir şekilde tüketilmeleridir (Adorno, 2007a, s. 211).<sup>15</sup> Bu bireysel örtüşme haline ve kitlesel tüketime dayanarak, kültürel ürünlerin bireylerin beğenilerini yansıttığı ve kültür endüstrisinin yaptığı tek şeyin, onlara diledikleri ürünleri sağlamak olduğu belirtilir. Başka bir deyişle kültürel ürünlerin, bireylerin tüketim tercihleri doğrultusunda üretildikleri iddia edilir. Bu iddia Adorno'ya göre daha baştan kusurludur. Kendi varlığını bir başka özne ve/veya nesneye bağımlı kılmış bir kimsenin özgür olduğunu ve bağımsız bir şekilde kendi aklını kullandığını düşünmek mümkün değildir. Bireyin istek ve arzuları baştan kültür endüstrisi tarafından belirlenmiştir. Bu durumda bireyin kendi tercihlerini yaptığı düşüncesi doğru değildir.

Birey kendisini tüketim toplumu içerisinde bulur ve toplum onu belirli bir uyum haline yönlendirir ya da zorlar. Bu durum tıpkı Martin Heidegger'in *fırlatılmışlık*<sup>16</sup> fikrine benzer.<sup>17</sup> Heidegger, bireyin daha önceden seçme olanağının olmadığı, kendisini kendi olarak belirleyemediği ve *Das Man* dediği bütünlüğün bir parçası haline gelerek uyum sağladığını düşünür (1985, s. 219). Adorno da benzer şekilde, bireylerin kendilerini *totalite* dediği bütünlüğün içinde bulduğunu ve uyum sağladığını düşünür. Bu bütünlük "fiilen insanlar arasında doğrudan ilişkilerin olmadığı, her insanın toplumsal bir atoma, topluluğun önemsiz bir işlevine, psikolojik süreçlere indirgendiği" bir ilişkiler toplamıdır (Adorno, 1991a, s. 152). Bu ilişkiler toplamının bir parçası olan kültür için de durum farklı değildir. Bireyin çocukluğundan itibaren karşılaştığı kültürel ürünler onu yetişkinliğe hazırlar, kültürünü şekillendiren ilk basamakları oluştururlar. Örneğin birey sanatsal müzik yerine *kitsch* dinleyerek büyüdüğünde, müzik beğenileri

<sup>13</sup> "Kültürün diyalektik eleştirisi kültüre hem katılmalı hem de katılmamalıdır. Ancak o zaman hem nesnenin hem de kendi kendisinin hakkını vermiş olur" (Adorno, 2012b, s. 178).

<sup>14</sup> Bu itirazı içerecek kimi kültür tanımları için bkz. Storey, 2009, ss. 5-8.

<sup>15</sup> Bu argümana dair bir örnek için bkz. Adorno, 2007a, s. 212.

<sup>16</sup> Heidegger'in *fırlatılmışlık* fikrine dair kimi kısımlar için bkz. Heidegger, 1985, ss. 223, 264, 322, 330, 376, 399.

<sup>17</sup> Bu bir benzerliğin ötesindedir. Adorno -ikinci bölümde açıklanacak olan- *totalite* fikrini esasen Georg Lukacs'tan almış olsa da, *Sahicilik Jargonu* gibi kimi metinleri içerisinde Heidegger'in ifadelerine oldukça yaklaşır.

metalaşmış müzikten yana oluşur. Farklı kültürel alanlardan alımlanan aynı nitelikteki ürünler, birey nezdinde bütünsel bir kültürel yapı oluştururlar. Böylece karşısına daima, tercih edeceği farklı kültürel yapılar değil, baştan beri kendisine sunulanı kabullenme ya da reddetme seçenekleri çıkar. Burada birey kendi özgür tercihlerini yaptığını düşünür. Fakat birey bilgi ve beğeni ilişkisi bağlamında, elbette kültürünü şekillendiren ürünleri reddetmek yerine kabullenmeye daha yatkındır. Bu durumda tüketim tercihleri bakımından bir özgürlükten bahsetmek mümkün değildir. Adorno'ya göre olan, özgürlüğün ne olduğunun unutturulması, özgürlük kavramının içeriğinin değiştirilmesi ve bir kimsenin özgür olduğuna inandırılmasıdır (2004, s. 274). Bu koşullar altında kültürel ürünlerin bireyin *beğenisine değil beğenmesine* sunuldukları açıkça ifade edilebilir. Öyle ki bireyler kendi oluşturdukları değil, kendilerine dışarıdan dayatılan bir yapıyla karşılaşır. Bu noktada birey kültür endüstrisi karşısında edilgendir. Beğenileri kültürel ürünler tarafından belirlenirken, bireyin ürünler üzerinde hiçbir söz hakkı yoktur.

Adorno kültür endüstrisinin tüketim toplumu içerisinde başta ekonomik ve kültürel olmak üzere, çok yönlü ve belirleyici bir tahakkümü olduğunu düşünür. Bu düşüncesini kitle kültürü eleştirisinde kimi benzer görüşlere sahip olan Aldous Huxley, Thorstein Veblen ve Oswald Spengler'in düşünceleriyle karşılaştırır. Bu bağlamda Huxley'in *Cesur Yeni Dünya'sını* (1997, ss. 95-119), Veblen'in geleceğin toplumu için öngörülerini (1997, ss. 73-95) ve Spengler'in modern toplum eleştirisini (1997, ss. 51-73) irdeler.

Huxley romanında, mutlu bir yaşam vaadiyle geleceğin teknoloji merkezli “yeni toplum”unu kuran bireylerin nasıl pratikler sergilediklerini anlatır. Bireyler zaman içerisinde eski beklentilerini terketmek zorunda kalır, yeni topluma kendi varlıklarını yitirme pahasına uyum sağlar ve üretimden eğlenceye kadar rutin işlerin birer uzantısı haline gelirler (Adorno, 1997, ss. 96, 97, 98). Başlangıçta bir *şok hali* deneyimleyen bireyler, zamanla yeni toplumu kabullenirler ve günlük verilen uyuşturucu gibi yeni beklentiler edinirler. Hem eskiden sorun olan birçok gündelik yaşam etkinliği de teknoloji sayesinde birer sorun olmaktan çıkar. Birey eskisi gibi bunlara kafa yormaz. Teknoloji üreme, öğrenme ve duygulanım gibi insana dair hemen her şeyi kontrol eden

üst bir makam haline gelir. Bireyler ise bu erkin sözüden çıkmayan varlıklardır artık. Cesur Yeni Dünya'yı diğer distopya örneklerinden ayıran en önemli özellik, bireylerin böylesi bir uyuma gönüllü olmaları ve yeni toplumu ona karşı çıkmadan kabullenmeleridir. Adorno, Huxley'in tüketim toplumunu anlamak bakımından önemli noktalara işaret ettiğini düşünür. Ne var ki tüketim toplumu, yeni topluma göre kimi kritik farklara sahiptir.

Adorno'ya göre bireyler süreğen bir mutsuzluk hali yaşarlar. Bunun nedeni kalıcı bir mutluluk haline olan beklentileridir (1997, s. 105). Bu noktada kültür endüstrisi onlara sadece geçici, o da sahte bir mutluluk hali önerir. Bireyler ne kadar gündelik sorunlarından uzaklaştırılırsalar ve boş zamanlarında meşgul edilseler de, kültür endüstrisinin etkisi dışında kalan her anda bu sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalırlar. Huxley yeni toplumda gündelik sorunların bir şekilde çözüme kavuşturulduğunu ya da bireylerin buna inandırıldıklarını düşünür. Adorno ise söz konusu sorunların tüketim toplumuna içkin ve dolayısıyla çözümsüz olduklarını, bireyler bunların bir çözüme kavuşturulduğuna inansalar bile, sorunların kendilerini tekrar tekrar hissettirerek bu inancı sarstıklarını savunur. Bu noktada bireylerin uyum hali bir gönüllük değil zorunluluktur – karşılıklarına sadece kabullenme ya da reddetme seçenekleri çıkmasına dayanır. Burada Veblen de benzer şekilde uyum halini bir zorunluluk olarak tanıır. Fakat Adorno'nun düşündüğü gibi tüketimin esasen insan ihtiyaçlarına dayandığı fikrine karşı çıkar (Adorno, 1997, s. 74). Veblen'e göre tüketim, diğer bireylere karşı toplumda belirli bir üstünlük, toplumsal hiyerarşi içinde bir yer edinme itkilerine dayanır. Bu itkileri temel alan toplum, uyum sağlayan bireylerin ve kurumların varlığını sürdürdükleri, sağlayamayanların bir "seçilim" yaşayarak toplumun dışına itildikleri bir yapıdır. Bu noktada Adorno, uyum halinin tarihsel olarak toplumsal ilişkilere dayandığını ve bunun toplumun kendisine, neliğine içkin bir şey olmadığını düşünerek karşı çıkar. Veblen ise düşüncelerinde ısrar ederek, toplumun bu hakikatinin *yaşam-yalanı* denilen görünümle örtüldüğünü düşünür (Adorno, 1997, s. 75). Bu "yalan" özellikle günün *kitsch*lerinde kendini gösterir. *Kitsch*ler bozulmuş görünümle aracılığıyla, toplumdaki *çıplak korkunun* önüne kuvvetli bir set çekerler (Adorno, 1997, ss. 77, 78). Bunun sonucu olarak bir yandan yanılsamalar içinde bir toplum oluşurken,

diğer yandan da tüm toplumun tanıtımı, reklamı yapılır. Veblen'e göre *kitsch* formuna bürünen günün bu temsilleri *gelecekteki tiranlığın* habercileridir.

Adorno, Veblen'in *kitschler* hakkındaki düşüncelerini dikkate alır, ancak onların oluşumunu sadece *aylak sınıfına* bağlamasına eleştirel yaklaşır. Veblen aylak sınıfını çalışmadan ya da üretime dönük hiçbir uğraşı olmayan bir topluluk olarak niteler. Bu sınıf zaman içerisinde kendisini meşgul etmek için kimi meşgaleler aramış ve böylece *kitschlerin* oluşumuna neden olmuştur. Veblen gelecekteki tiranlığın önüne geçmek için söz konusu bu bireylerin aylaklığı terketmelerini ve toplumun yararına uğraş vermelerini önerir. Adorno her ne kadar *kitschlerin* oluşumunun öncelikle toplumun kurucu sınıfına/sınıflarına bağlı olduğunu düşünse de, *kitschleri* bir bütün olarak tarihsel bir sonuç olarak değerlendirmeyi tercih eder. Bu tercih hem Veblen'in görüşlerinden, hem de Huxley'in bireyler arasında ayırım gözetmeyen bakış açısından oldukça farklıdır.

Spengler, Huxley ve Veblen gibi kitle kültürü eleştirisi konusunda bir dönem oldukça konuşulmuş bir isimdir. Spengler'a göre modern toplum bir *düşüş* içindedir.<sup>18</sup> Bu kavram etrafında modern toplumu ve kültürü eleştiren Spengler, bireylerin çoğunluğunun *tanıtıcı kültürün uygarlaştırıcı endüstrisine* kapıldıklarını belirtir (Adorno, 1997, s. 55). Bu bireylerin kendi akıllarını bağımsız şekilde kullanamadıkları için sadece eksiksiz uyum ve mutlak itaat gösteren edilgen varlıklar olduğunu düşünür. Öyle ki bu bireyler merkezleşmiş kitle iletişim araçları yardımıyla her şekilde düşünmeye ve eylemeye ikna edilebilirler. Bu noktada Spengler teknik araçları silah, onu kullananları subay ve okur, dinleyici ya da seyirci olan bireyleri de kendilerine verilen emirleri sorgusuz ve sualsiz yerine getiren erler olarak niteler (Adorno, 1997, s. 56). Adorno Aydınlanma eleştirisi noktasında kimi zaman hemfikir olduğu Spengler'a burada karşı çıkar. Spengler'ın özneyi yok saydığını ve öznenin hiçbir koşulda bağımsız hareket edemeyeceğini düşündüğünü belirtir. Oysa *saf bir uyumdan* bahsetmek mümkün değildir. Öyle ki “kültür” “-antagonistik toplumu ulvileştirmek amacıyla bile olsa- tam da uyum ilkesinin geçerliliğini öne sürdüğü için, bu toplumu kendi uyum kavramıyla karşı karşıya bırakmaktan kaçınamaz ve böylece sonunda gelip uyumsuzluğa takılır”

<sup>18</sup> Adorno insanlık tarihinin artık bir yerinde sayma olduğunu savunurken, bu yerinde saymanın uygarlığın değerleri bakımından bir düşüş olduğunu düşünür (Behrens, 2011, s. 79). Fakat bu düşüncesi, Spengler'ın *düşüş* kavramından oldukça farklıdır.

(Adorno, 2012b, s. 170) ya da kimi bireyler kendilerine sunulan vaatleri reddederek, kendi beklentilerini oluşturur ve kültür endüstrisine karşı direnç geliştirerek bir uyumsuzluk hali yaşarlar. Adorno'ya göre Spengler söz konusu direnç ve uyumsuzluk olanaklarını yok sayarak bir yanılgı içine düşer.

Adorno sözünü ettiği uyumsuzluk halinin erken bir örneğinin Honoré de Balzac'ın kendisinde ve romanlarında bulunabileceğini düşünür. Balzac'ın totalite ve birey arasındaki uyumsuzluğu farklı boyutlarıyla romanlarına taşıdığını belirtir. Adorno'ya göre Balzac'ın metinleri, şehre gelen şaşkın bir köylünün durumunu andırır (1991b, s. 121). Şehirde her şey köylüye yabancıdır. İnsanlar ondan kaçarlarken, tüm dükkanlar da ona kapalıdır. Fakat köylü kendisinden emindir; ve merak içinde çevresini seyretmektedir. Her köşesi ona kapalı olan şehir, onun için keşfedilmeyi bekleyen bir dünya gibidir. Adorno Balzac'ın metinlerinin, bahsedilen köylüden farklı olmadığını düşünür (1991b, s. 122). Balzac da yaşadığı topluma o köylü gibi şaşkınlık içinde ama kendinden emin bakmaktadır. Fakat Balzac entelektüel sezgileriyle, her şeyin yakıcı bir şekilde değişim-araçlarına bağlı olduğunu, herkesin kendisi olmaktan imtina ettiğini ve birer karakter maskesine büründüğünü bilir (Adorno, 1991b, s. 122). Toplumun kendini bir bütün olarak var ettiğinin, herkesi tüketici kılan bir toplum içinde olduğunu farkındadır. Farklı mesleklerden bireylerin nasıl kendilerine has isteklere ve arzulara sahip olamadıklarını ve kendilerini herkes gibi nasıl bütünüyle “daha çok kazanma amacı”na adadıklarını gözlemler. Balzac kendisini onlardan ayırarak özgün bir birey olduğunu düşünür ve kendini toplumun içinde yaşayan, ama ona dışarıdan bakan biri olarak konumlandırır (Adorno, 1991b, ss. 127, 128, 130). Buna karşın sahte-bireycilik de olduğu gibi “kendini yaşamın merkezine koyma” yanılışına da düşmez. Balzac karakterleri aracılığıyla sadece diğerlerinden “farklı” biri olduğunu ifade eder ve yaşantıları olduğu gibi kaleme alırken, eleştirisinin büyük kısmını bireylere değil topluma yönelir.

Adorno'ya göre tüketim toplumu, bireylere bir uyum hali dayatan ama neticede bir uyumsuzluk hali de içeren bir gerilim toplumu olarak düşünülebilir. Bu koşullar altında bireyin “kültür” karşısında her gün daha fazla zayıfladığını düşünen Adorno sıklıkla, “yolunda gitmeyen bir şeyler olduğu”nun altını çizer. Bu ise ancak kapsamlı bir

*eleştiriyi*yle açığa çıkarılabilir. Adorno bu eleştirinin kendi başına bir otorite olması, eşdeyişle kendisinin bir amaç olması gerektiğini söyler (2005, s. 134). Burada düşünülecek konular kadar, o konuların nasıl ele alınacağı ve en önemlisi hangi hareket noktasının kullanılacağı da önem taşır (Adorno, 2005, s. 127). Bu bağlamda, Adorno'nun *Negatif Diyalektik*'te önerdiği gibi kültürün neliğine dair tartışma bir hareket noktası olarak alınabilir (2004, s. 122). Bu hareket noktası, Adorno'nun kültür endüstrisi fikrine zemin oluşturan *toplum, totalite, şeyleşme, rasyonalizasyon, tüketim toplumu* gibi kategoriler yardımıyla genişletilebilir ve *Müziğin Toplumsal Yeri Üzerine* makalesi ve *Aydınlanma'nın Diyalektiği* kitabından *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* bölümünün temel alınmasıyla eleştiri sürdürülebilir. Bu iki metin kültür endüstrisine dair temel fikirleri içerir. Bu temel fikirler onlarca diğer çalışmadaki açıklamalar ve radyo, televizyon, sinema, astroloji ve müzik konusundaki değerlendirmeler ve olgusal örnekler aracılığıyla zenginleştirilebilir. Bu çalışma için de düşünülen söz konusu sıralama, Adorno'ya dair klasik ve çağdaş eleştiriler aracılığıyla zenginleştirilecek ve en sonu kitle kültürüne dair son gelişmeler ışığında Adorno'ya dönük güncel bir değerlendirme sunulacaktır. Böylece kültürün tüketim toplumu içinde “bireylerin özgür tercihlerine bağlı olarak, kolektif bir şekilde ortaya koydukları bir yapı olmadığı” ve “kültür endüstrisi eliyle kurulan bir yapı olduğu” argümanı savunulacaktır. Bu savunu, kültür tartışmaları bakımından kültür endüstrisi fikrinin nasıl olmazsa olmaz bir yere sahip olduğunu ve Adorno'nun tartışmalara nasıl kritik katkılar sunduğunu göstermiş olacaktır. Sonunda, “Kültür nedir? Kültür, tüm bireylerin kolektif katılımı sonucunda mı oluşur, yoksa farklı düşünce ve eylem yapılarından farklı kültürler mi kurulur ya da kültür, toplum içerisinden birtakım bireyler tarafından oluşturularak diğer kimselere dayatılması sonucunda mı kurulur? Kurulan bir kültür, eşdeyişle kitle kültürü ya da kültür endüstrisi ne anlama gelir? Kültür endüstrisi ekonomik ve kültürel açıdan nasıl ele alınabilir? Kültür endüstrisinin bireylere yönelik bir ikna aracı olduğu öne sürülebilir mi? Kültür endüstrisi bireyler üzerinde ne kadar etkilidir? Kültür endüstrisine karşı direnç gösterilebilir mi? Kültürün açıklanmasında Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının eksik kaldığı noktalar nelerdir? Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı son dönemdeki değişimler ve yenilikler bakımından nasıl geliştirilebilir?” gibi birçok soru yanıt bulacaktır. Bu soruların yanıt bulmasıyla,



gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olan kültür endüstrisi kavramı açıklığa kavuşturulmuş olacaktır.

## 1. KÜLTÜR KAVRAMI VE TANIMLARI

“Kültür nedir?” sorusu yanıtlanmadan kapsamlı bir kültür tartışmasına girişmek mümkün değildir. Bu nedenle ilk adım, kültür kavramına dair tanımlara ve kullanımlara ilişkin tarihsel bir çözümleme olacaktır. Bu çözümleme sonunda başlıca üç kapsamlı tanım sunulacaktır. Ardından, tartışmalarda isimleri sıkça anılan Johann Herder, Wilhelm Dilthey, Karl Marx ve Max Weber kültür tartışmalarına katkıları bakımından ele alınacaklardır. Böylece hem kitle kültürü kavramı için bir zemin oluşturulacak, hem de kültür endüstrisi kavramının oluşumunda etkili olan isimler irdelenmiş olacaktır. Bu noktadan sonra kitle kültürü kavramının nasıl kültür tartışmalarına dahil olduğu konu edilecek ve ardından tartışmalarda etkili olan bir isim olarak Adorno’nun kültür ve kitle kültürü konusundaki görüşleri ele alınacaktır. Ayrıca Adorno’nun kültür endüstrisi kavramına alternatif oluşturabilecek Walter Benjamin, Guy Debord ve Jean Baudrillard’ın düşüncelerine dair genel bir çerçeve çizilecek ve bu sayede kitle kültürü kavramının içeriği genişletilmiş olacaktır.

### 1.1. KÜLTÜR

*Kültür* düşünce tarihi bakımından tanımlanması en zor kavramlardan birisi olarak düşünülebilir. Filozoflar ve antropolog, psikolog, sosyolog ve diğer sosyal bilimciler - özellikle 18. yüzyıla beraber- kültüre dair pek çok şey söylemişler ve birbirinden farklı onlarca tanım yapmışlardır. Örneğin Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn, farklı disiplinlere ve farklı anlayışlara bağlı olarak, kültür için yüz altmış dört farklı tanımdan söz ederler (1952, ss. 9-83). Kültürün neliğine ulaşabilmek ve böylece temel bir tanım elde edebilmek için, kültüre dair hemen her tanımı kültür felsefesi kapsamında değerlendirmek gerekir. Bunun için de ilk adım, kültür sözcüğünün etimolojisine bakmaktır.

Kültür kavramı etimolojik bakımdan Latince *colere* fiiline dayanır. *Colere* işlemek, yetiştirmek ve düzenlemek gibi birçok farklı anlamda kullanılan, içerik bakımından zengin bir sözcüktür. Bu fiilden türetilmiş *cultura* sözcüğüne ilk olarak *edere-cultura*, *toprak kültürü* kavramında rastlanılmıştır. Romalılar doğada kendiliğinden yetişen

bitkileri, insan eliyle yetişen bitkilerden ayırmak üzere *cultura* sözcüğünü kullanmışlardır. Burada doğanın bir parçası olan toprağın, insan tarafından işlenmesiyle, nasıl görece bağımsız bir alan oluşturduğuna dikkat çekilir. Romalılar bu etkinlik için *tarım* anlamına gelen *agri-cultura* sözcüğünü kullanırlar. Bu genel kullanımlara karşı Cicero, Horatius ve Tacitus *cultura* sözcüğünü, toprak ya da bitkiler için değil doğrudan insan için kullanan ilk düşünürler olarak bilinirler. Örneğin Cicero *cultura animi* kavramını kullanarak, *cultura* sözcüğünün anlamını özel bir kullanımla genişletmiştir.<sup>19</sup> Bu noktada *animi*, Yunanca *pneuma* ve Türkçe *can* şeklinde kullanılan ve cümle içindeki bağlamına göre *tin*, *ruh*, *nefs* gibi anlamlarda kullanılacak bir sözcüğe karşılık gelir. Cicero'daki kullanım için Doğan Özlem nefis kavramını önerir (2012, s. 158). Burada Cicero tarafından, nefesine düşkün doğal bir varlık olan insanın işlenmesi ve/veya yetiştirilmesi konu edilir. Bir başka deyişle, insanın bir rehber tarafından eğitilerek ya da kendisi istek, arzu ve tutkularından arınarak belirli ilkelere göre hareket ediyor olması, kültür kavramının kapsamı altına alınır. Bu içerik kültürün modern kullanımını için başlıca temel örnek olarak kabul edilir.

Kültür önceleri daima bir şeyin kültürü olarak düşünülmüş ve hep bir şeye dair kullanılmıştır. Bu durum 18. yüzyılla beraber değişmiş ve kavram tek başına da kullanılmaya başlanmıştır. Denys Cuhe'ye göre *culture*, 18. yüzyılın başlarında, Fransız sözlüklerinde, “toprak kültürü” anlamında bağımsız bir sözcük olarak yer alıyordu (2013, s. 158). Burada, daha önce tek başına sadece fiil olarak kullanılan sözcüğün, bir durum olarak da kullanılmaya başlandığı görülür. Daha sonra 1718'in *Fransız Akademisi Sözlüğü*'nde “sanat kültürü”, “bilim kültürü”, “edebiyat kültürü” gibi isim tamlamalarına rastlanır. Bu örnek kültürün, “insan kültürü” anlamında yaygınlaşmaya başladığının bir göstergesidir. Bu durum 1798'in *Fransız Ansiklopedisi*'nde daha açık hale gelir. İnsana dair tek başına kullanım, artık bir fiilin yanında bir durum olarak da yer alır. Böylece “işlenmiş insan” gibi anlamlara ulaşılır. Bu noktada insan ham bir varlık olarak nitelenir ve insanın ham hali, çoğunlukla doğayla bağlantılı olarak ele alınır. Bu düşünce adım adım doğa ve toplum arasında bir karşıtlığı ya da en azından bir farklılığı belirtmek üzere kullanılır ve kültür, Aydınlanma Felsefesi'nde yer alan önemli bir kavram haline gelir.

<sup>19</sup> Bu noktada Cicero'nun *Tusculanae Quaestiones* (1886) isimli çalışmasına bakılabilir.

Kültür kavramının Fransızca'daki bu evrimi Aydınlanma içinde oldukça etkili olmuş ve çoğunlukla *akıl*, *eğitim* ve *ilerleme* gibi kavramlarla birlikte anılmıştır. Bu noktada Aydınlanma düşünürleri insanın kendisini nasıl doğa karşısında konumlandığını, eylemlerini belirli rasyonel ilkeler çerçevesinde nasıl oluşturduğunu ve bir birikim elde ederek tarihte nasıl ilerlediğini kültür kavramı etrafında sorgularlar. Bu sorgulamalar önceleri sadece bireyi konu edinmiştir; çünkü kültür başta sadece tekil anlamda kullanılmıştı. Örneğin bir millet, ulus, sınıf ya da herhangi bir topluluk için konu edilmemişti. Bir topluluk söz konusu olduğundaysa akla ilk *uygarlık* kavramı gelmiştir. Kökleri Yunanca *polis* sözcüğüne kadar gerilere giden, ancak etimolojik bakımdan esas olarak Fransızca *civilité* sözcüğüne karşılık gelen uygarlık kavramı, önceleri kırdaki ve kentte yaşayan insanları ayırmak için kullanılmıştır. Bu ayırım kırdaki yaşayan insanların kentte yaşayan insanlara göre daha kaba oldukları, eğitim almadıkları ve dolayısıyla “işlenmemiş” oldukları düşüncesine dayanır. Belirli bir topluluğun doğadan ayrı etkinlik haline işaret etmesi bakımından söz konusu ayırım, çoğul anlamda kültür için bir örnek olarak kabul edilir. Burada uygarlık, kültür kavramıyla yakın bir anlamda düşünülmektedir. Başlıca ayırıcı özellik olarak, kültürün tekil ve uygarlığın çoğul anlamda kullanılması söz konusudur. Öyle ki birçok Aydınlanma düşünürü uygarlık denilince, doğa karşısında ya da doğadan farklı olarak bir toplumun belirli bir birikim elde etmesini, eşdeyişle ilerlemesini ve insanlar için bir “ortak iyi” oluşturmasını anlarlar. Bu ilerleme, birikim ve “ortak iyi” de ancak bireylerin eğitilmesi, eşdeyişle “işlenmesi” sonucu oluşabilir.<sup>20</sup>

Almanca *Kultur* sözcüğü doğrudan Fransızca *culture* sözcüğünden alınmıştır. Bu durum, dönemin Alman entelektüelleri üzerindeki Fransızca etkisini anlamak bakımından önemli bir göstergedir. Fransızca'dan farklı olarak *Kultur*, başlarda toprak sahipleri ve aristokrasi karşısında burjuva sınıfının düşünce ve eylemlerini nitelendirmek için kullanılmıştır. Bu noktada Cuche, Fransızca'da uygarlık kavramıyla yakın bir anlamda sahip olan kültürün, Almanca'daki bu görece farklı kullanımına dikkat çeker (2013, ss. 18-23). Burjuva sınıfı tarafından Fransız soyluları ve Alman soyluları

<sup>20</sup> Bu düşünceler Aydınlanma'nın *evrensel tarih* anlayışına dayanmaktadır. Bu noktada örneğin Jean-Jacques Rousseau ve François-Marie Voltaire söz konusu fikre eleştirel yaklaştıklarından, uygarlık sözcüğünü kullanmaktan kaçınırlar.

arasındaki ilişki, ikincisi bakımından bir yozlaşma ve Alman ulusuna ihanet olarak nitelenirken, birçok Alman entelektüeli tarafından söz konusu durum, olumsuz bir anlamda kullanılan uygarlık kavramı eşliğinde açıklanıyordu. Kültür kavramıysa, uygarlık karşısında ulusu savunan belirli bir düşünce ve eylem birliğine karşılık geliyordu. Bu kullanımlar 1789 Fransız Devrimi sonrası değişmiştir. Kültür Fransızca’da olduğu gibi uygarlık kavramına yaklaşmış ve daha önceden soylulara karşı kullanılırken, sonrasında anlam tüm Almanları kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Böylece “Alman kültürü” kullanımıyla kültür, ilk defa çoğul anlamda kültür formunu elde etmiştir.<sup>21</sup> Kültürün çoğul anlamda kullanımı İngilizce’de ise ancak 19. yüzyılın sonlarında görülmektedir. *Culture* sözcüğünün İngilizce’deki evrimi bakımından John Locke’un 1690’da kaleme aldığı *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* isimli çalışması önem taşır. Bu noktada Adam Muller ve Terry Eagleton sözcüğün kullanımı açısından daha gerilere, Francis Bacon’ın 1605’te kaleme aldığı *Öğrenmenin İlerlemesi*’ne ve Thomas More’un 16. yüzyılın başlarındaki çalışmalarına işaret ederler (Muller, 2005, s. 1; Eagleton, 2011, s. 9).

Fransız düşünürlerin kullanımlarıyla belirli bir evrim geçiren kavram, Alman ve İngiliz düşünürlerini etkilemiş ve kullanımının yaygınlaşmasıyla Aydınlanma Felsefesi’nin başlıca kavramlarından birisi haline gelmiştir. 18. ve 19. yüzyıl düşünürleri Cicero’nun *cultura animi* kullanımını aşarak kavramın anlam kümesini genişletmişlerdir. Örneğin önceleri sadece birey açısından tekil bir içeriğe sahip olan kavram, özellikle Alman düşünürlerin katkılarıyla çoğul bir içerik de elde etmiştir. Kültür kavramı için çoğul bir içeriğin elde edilmesinin ardından, tüm diğer tanımları içeren, iç içe geçen üç tanımdan bahsedebilmek mümkündür. Bu bağlamda kültür, insanın doğa karşısında ya da doğadan farklı olarak ortaya koyduğu tüm etkinliklerin bir aradalığıdır; ekonomi ve teknik dışında kalan insana dair bilinç biçimleri ve bunlara bağlı etkinliklerin toplamıdır; ve siyaset, hukuk, din gibi diğerlerinden farklı özgül bir bilinç biçimidir. Bu bilinç biçimi *beğeni*, *eğlence* ve *bireyin kendisini bedensel ve bilişsel bakımdan iyi hissetme ya da geliştirme haline dair bir etkinlikler bütünüdür*. Bu üç tanım iç içe geçer

---

<sup>21</sup> Yine de Almanca’da kültür sözcüğü, Fransızca’dan daha geç evrensel nitelemeler almıştır.

ve birinci tanım ikinci ve üçüncüsünü, ikinci tanım üçüncüsünü kuşatır ve anlam bakımından önceler.<sup>22</sup>

Bu tanımlardan ilki, kökleri Sofistlere kadar giden ve bugün hâlâ devam eden *physei-thesei* tartışmasına işaret eder. Bu tartışmanın başlıca meselesi, insanın hem birey hem de toplumsal bir özne olarak doğa karşısında nasıl konumlandığını sorgulamaktır.<sup>23</sup> Bu bakımdan “doğanın mı yoksa toplumun mu diğeri üzerinde belirleyici olduğu”, “insanın doğrudan ve öncelikle doğayla mı yoksa kendi oluşturduğu çevre ve toplumla mı ilişkili olduğu”, “*thesei* alanının doğa dışında ya da doğaya rağmen mi oluşturulduğu” gibi pek çok felsefi sorun konu edilir. Bu sorunların tartışılmasında 18. yüzyıla kadar kültür kavramı kullanılmamış, ancak *thesei* kavramı kültürle özdeş ya da yakın anlamlarda kullanılmıştır. Öyle ki kültür felsefesi bakımından kültür tartışmaları *thesei* kavramı ya da ona yakın anlamda kullanılan diğer kavramlardan hareketle ele alınmaya başlanmaktadır.

Anlam bakımından öncelikle ilk tanıma dayanan ikinci tanım, kültür kavramının 18. yüzyıldaki yaygınlaşmasıyla beraber kullanılmaya başlanmıştır. Bu kullanıma göre kültür, ekonominin insan ihtiyaçlarını doğayla ilişkili ya da görece ilişkili bir şekilde karşılama haline karşı, insanların doğadan ayrı şekilde oluşturdukları toplumsal bilinç biçimlerine ve bunlara bağlı eylemlerine karşılık gelir. Bu noktada ekonomi beden, eşdeyişle pratik ağırlıklı bir süreç olarak nitelenirken, kültür bilinç, eşdeyişle teori ağırlıklı bir süreç olarak düşünülür. Bu tanıma dair çerçeve, özellikle 20. yüzyılda karşılaşılan üçüncü tanım için de geçerlidir.<sup>24</sup> Fakat ikinci tanımda siyaset, hukuk, din gibi bilinç biçimleri bir bütün olarak kültür olarak nitelenirken, üçüncü tanımda kültür başlı başına özgül bir bilinç biçimi olarak ele alınır. Bu tanıma göre kültür, çeşitli sanat dallarını içerisine alarak beğeni nesnelere, eğlence malzemelerine ve bireyin kendisini bedensel ve bilişsel bakımdan iyi hissettiği ya da geliştirdiği çeşitli etkinliklere karşılık gelir – sinema, edebiyat, tiyatro, spor, çeşitli gelenek ve görenekler...

<sup>22</sup> Bu üç tanıma da içeren bir tanım tartışması için bkz. Küçükdoğan, 2009, ss. 72-78.

<sup>23</sup> Birinci tanıma dair bir örnek için Nermi Uygur’un şu ifadelerine bakılabilir: “... ‘kültür’: insanın ortaya koyduğu, içinde insanın varolduğu tüm gerçeklik demektir. Öyleyse ‘kültür’ deyimiyse insan dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey anlaşılabilir. Kültür, doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırılmaya özgü süreç ve verimdir. Kültür, insanın kendini kendi evinde duymasını sağlayacak bir dünya ortaya koymasıdır” (2006, s. 17). Ayrıca bir başka tanım için bkz. Oskay, 2010, s. 244.

<sup>24</sup> İkinci ve üçüncü tanıma dair birer örnek için bkz. Arato, 1985, s. 185.

Bu tanımlar felsefe tarihi bakımından kültür ya da ona denk gelen başka kavramlar aracılığıyla etkili olurlarken, 18. yüzyıl ve sonrasında kültürü de içine alan *Geist* gibi terimler aracılığıyla da konu edilmişlerdir. Bu noktada örneğin Özlem, *cultura animi* ve ardından kültür sözcüğünün, *Geist* gibi daha kapsamlı kavramların habercileri olduklarının altını çizer (2012, s. 159). Bu önemli nokta, özellikle Almanca yazar düşünörlere dair bir kavram incelemesiyle görölebilir. Immanuel Kant, Johann Fichte ve Friedrich Hegel'in metinleri çerçevesinde kültür kavramı takip edildiğinde, kültür sözcüğünden *Geist*'a doğru bir geçiş olduğu görölmektedir (Kroeber ve Kluckhohn, 1952, ss. 23-24). Kant'ın 1772-1773 ve 1795-1796 tarihleri arasında verdiği derslerden derlenmiş *Pragmatik Bir Bakış Açısından Antropoloji* isimli çalışması filozofun kültür kavramını en sık kullandığı metnidir (2006, ss. 147, 167, 177, 178, 181, 204, 226, 228, 230, 233). Bu metinde Kant'ın, kavramın kendisini kullanarak kültür tartışmalarına dahil olduğu görölr. Fichte de -özellikle Kant'tan aldığı katkıyla- kültür kavramına felsefesinde yer verir. Ne var ki Fichte'de kavramın kullanımı özgürlük sorunuyla sınırlandırılır.<sup>25</sup> Hegel'de ise tek başına kültür kavramı *Geist* ile ilişkili olarak kullanılırken, *Geist* da kültür kavramını da içeren bir kapsayıcılıkta kullanılır. Bu iki açıyı bir arada gösteren *Tarihte Akıl* (Hegel, 2003, ss. 150-185) Hegel'de kültür kavramını anlamak bakımından en sık ele alınan eserdir.

Bahsi geçen üç tanımı açmak, felsefe tarihi açısından kültür felsefesine dair önemli kırılmaları görmek ve Adorno'nun kültür endüstrisi fikri üzerinde etkili olan isimleri anlamak için Johann Herder, Wilhelm Dilthey, Karl Marx ve Max Weber'in kültür tartışmalarına nasıl dahil olduklarını görmek yararlı olacaktır.

## 1.2. KÜLTÜR TARTIŞMALARI

Johann Herder kültür kavramını ilk kullanan filozofların başında gelir. Herder kültür kavramı için *Kultur* ya da daha kapsamlı bir anlam taşıyan *Humanität* sözcüğünü kullanmıştır. *Humanität*, Cicero'nun da kullanmış olduğu Latince *humanitas* sözcüğüne karşılık gelir. Cicero *humanitas* sözcüğünü, iyi bir kamu hizmeti sunabilmek

<sup>25</sup> Bu açıdan Fichte'nin kültür kavramına dair kimi kullanımları için bkz. 1988, ss. 83-84, 150-152.

bakımından, eğitim aracılığıyla iyi karakter erdemleri edinmiş politikacılar için kullanır. Bu sözcük elbette *cultura animi* kavramıyla yakından ilişkilidir. Herder, Cicero'nun politikacılar nezdinde kullandığı sözcüğü tüm insanlar için kullanır. *Humanitas* insanların doğa karşısında edindikleri tüm ortak birikimleridir. Bu birikimi oluşturmanın itkisini Herder şu şekilde ifade eder: “İnsan kendisini yapandır; o kendi durumunu, kendisi için iyi bildiği şeye göre kendisi kurar” (akt. Özlem, 1996, s. 22). Tüm “(toplumsal) durumlarda ve toplumlarda, insan bir anlam içinde olmaktan başka hiçbir şeye sahip değildir; onun burada kendisi için istediği ve düşünüp kurabildiği şey humaniteden başka bir şey olmaz; humaniteyi ise soydaşlarımızın ve atalarımızın doğadan farklı düzenlemeleri yapar” (akt. Özlem 1996, s. 22). Bu “doğadan farklı düzenlemeler”, görece “doğa yasaları” dışında kalan bir *thesei* alanı oluştururlar. *Thesei* için kapsamlı genellemeler yapmak olanaklı değildir, çünkü her kültür nesnesi tek ve kendine özgüdür. Bir başka deyişle, kendini bir daha tekrar etmeyecek tikel durumlara dayanır. Bu durum en açık toplumlar tarihinde kendisini gösterir. Herder toplumları ele alırken tarihi şekillendiren en önemli şeyin, onun genelliği değil tikelliği olduğunu belirtir.<sup>26</sup> Her toplumun ve dolayısıyla tarihsel dönemin kendine özgü bir birikimi ve işleyişi olduğunu vurgular. Örneğin her ulusun kendine has bir karakteri bulunur. Öyleyse her ulus kendine has karakterine dayanarak, doğa karşısında bir birikim oluşturmuştur.<sup>27</sup> Bu birikim bir belirlenime (örneğin bir neden-sonuç ilişkisine) değil bilinçli bir varlık olan insanın özgür eylemlerine dayanır. Bir başka deyişle insan, kendi kendisinin yegane belirleyendir.

Wihelm Dilthey, Herder'in kullandığı *Kultur* ve *Humanität* sözcüklerine karşılık -Kant sonrası ve özellikle Hegel ile birlikte Alman Felsefesi içinde öne çıkan- *Geist* kavramını kullanır. *Geist* ya da *tin*, kültür kavramını da içeren kapsamlı bir içeriğe sahiptir. Dilthey *tin* kavramını kullanırken onu doğanın, eşdeyişle *physei* alanının karşısına koyar. Bu bağlamda *physei* ve *tin* kavramıyla karşılanan -ve bir anlamda kültür alanı olan- *thesei* arasında farklı bilgi nesnelere olmaları bakımından da bir ayırım yapılması gerektiğini düşünür. Bu ayırım 18. yüzyıla kadar metafiziğin ve 18. yüzyıl sonrası doğa

<sup>26</sup> Herder'in kültür tartışmaları en kapsamlı biçimde *Tarih Felsefesi* isimli metninde yer alır. Özellikle bkz. 2002, ss. 268-359.

<sup>27</sup> Bu noktada Herder bilhassa Alman ulusuna ve Alman kültürüne odaklanırken, Dünya üzerindeki birçok farklı kültürü de kendisine araştırma konusu yapar.



bilimlerinin, insanı ele alan *tin bilimlerini* tahakküm altına almasından dolayı, ya hiç ya da yeterince yapılamamıştır. Bunun sonucu olarak, ya insanın bilimler bakımından ele alınmasından kaçınılmış, ya da tin bilimlerini, doğa bilimlerine benzetme yanılığına düşülmüştür. Dilthey söz konusu yanılığın halini “tarihsel gerçekliği doğa bilimsel kavram ve yöntemlere uydurma uğruna, ... gerçekliği çarpıtmak ve tahrif etmek olarak” açıklar (1999, s. 15). Bu yanılığın en başında *eşbiçimcilik* halinin tinsel fenomenler için kullanılması gelir. Dilthey tıpkı Herder’in *tekilleşme ilkesinde* olduğu gibi toplumsal-tarihsel fenomenlerin tek tek eş kılınarak kapsamlı genellemeler altına sokulmalarına itiraz eder; ve tinsel fenomenleri bilmenin olanağını tekillere yönelmekte görür. Bu tekillikler arasında -doğa fenomenleri için kabul edildiği gibi- bir neden-sonuç ilişkisi aranmamalıdır. Bu noktada Herder’in *özgürleşme ilkesi* anımsanırsa, neden-sonuç ilişkisine karşı insanın özgürlüğünün öne çıkarılabileceği görülür. Dilthey da insanın özgürlüğü konusunda Herder ile hemfikirdir, insanı onun özgür eylemleriyle anlamaya çalışır.

Dilthey doğa bilimlerinin yöntemini *açıklama* olarak tanımlar ve karşısına tin bilimlerinin yöntemi olan *anlamayı* çıkarır. Anlama ilk hareketi dilden başlayan ve *psyche*nin tekrar kurulmasıyla tamamlanan bir süreçtir. Dilthey’in birbirleriyle ilişkili anlama tanımları “bir başkasının Ben’ini kendi Ben’inde kurmak” (1996, s. 229) içeriğinde buluşur. “Bu anlama, bir çocuğun agulamasını anlamaktan Shakespeare’in Hamlet’ini veya Kant’ın Salt Aklın Eleştirisi’ni anlamaya kadar uzanır” (1999, s. 87) Dilthey anlamının, nesneye yönelik “ilgi”ye bağlı olarak, *alt* ve *üst* şeklinde iki farklı dereceye sahip olduğunu düşünür. Anlama üst düzeyde gerçekleştiğinde, bu ancak *yorumlamayla* olanaklıdır. Dilthey’a göre “sürekli olarak sabitleşmiş yaşam görüşlerini ustalıkla anlamaya, açıklama veya yorumlama” adı verilir (1999, s. 88). Yorumlamak üzere bireyin karşısına çıkabilecek bilgi nesnelere ise *metin* ve *diyalog*tur. Metin ya da diyalog, bir Ben’in bir başka Ben ile ilişki kurabilmesinin tek olanağıdır. Dilthey kurulan bu ilişki için *yaşantı* kavramını kullanır. Yaşantılar başkalarıyla kurulan ilişkilerden, ya da başka bir ifadeyle, başkalarıyla olan karşılaşmalardan oluşurlar ve bir araya gelerek kültürün de içinde olduğu bir *yaşam bütünlüğü* oluştururlar.

Herder ve Dilthey'dan farklı olarak Karl Marx, insanı doğanın bir parçası, doğayı da insanın *inorganik bedeni* olarak düşünür (1999, s. 11; 2002, ss. 404, 426, 427, 432; 2009, s. 31 ve Marx & Engels, 2000, s. 25). İnsan kendi varlığını öncelikle doğada (*physei*) bulmuş, ancak onu aşan bir çevre ve toplum (*thesei*) oluşturmuştur. Buna olanak veren emektir.<sup>28</sup> İnsan emeği aracılığıyla üretirken, bir yandan kendisini ve çevresini değiştirmiş, bir yandan da insanlar arası ilişkiler açısından, bir topluluktan bir topluma dönüşüm sağlamıştır (Marx, 2010c, s. 13). İnsan, doğanın kendisi dışında kalan kısmı, *physei* alanıyla karşılaştırıldığında, kimi özellikleri terk ederken, temel birtakım nitelikleri de muhafaza etmiştir. Bu elbette ki insanın, örneğin canlı bir varlık olarak hayvanla karşılaştırıldığında, kopuşların ve sürekliliklerin bir arada olduğu karmaşık bir süreçtir.<sup>29</sup> Bu süreç, doğal olanın aşılarak toplumsal olanın içerisinde kapsanması şeklinde sonuçlanmıştır.

“İnsan”ın nasıl insan olduğu düşünüldüğünde, emek ve doğa tarihi birlikte anılmalıdır<sup>30</sup>; çünkü insanın biyotik evrimi ve toplumsal tarihi iç içe geçerek birbirlerini kesintisiz bir şekilde koşullamışlardır (Marx & Engels, 2000, s. 6).<sup>31</sup> Bu iç içe geçmişlik, insana dair doğa ve toplum tarihi diyalektiğinde, bir taraftan toplumsal olanın doğal olanı aşarak kendini oluşturduğu, diğer taraftan toplumsal olanın, doğal olanı kendi içerisinde eritmeden, etkin bir şekilde kapsadığı bir gerçeklik anlamına gelir.<sup>32</sup> Neticede Marx açısından *physei* ve *thesei* arasındaki ilişki iç içe geçmiş ve birinin diğerini koşulladığı ve insan özelinde *theseinin* belirleyici olduğu bir nitelik taşır. Bu durumda insan *doğanın ve toplumun bir parçası* olarak iç içe geçmiş *doğal-toplumsal bir varlıktır*; ve insan kendi doğallığını toplumsallığı içerisinde gerçekleştirir.<sup>33</sup>

İnsan toplum içerisinde iki temel etkinlik biçimine sahiptir; ihtiyaçlarını karşıladığı üretim, değişim, bölüşüm ve tüketim edimlerinden oluşan maddi ilişkiler ve toplumsal

<sup>28</sup> Marx'ın *emek* üzerine bir tanımı için bkz. 2010a, s. 124.

<sup>29</sup> İnsanın kendisini hayvandan nasıl ayırabildiği tartışması bakımından bkz. Marx & Engels, 2000, s. 6.

<sup>30</sup> Bu noktayı açmak bakımından Engels'in *Maymundan İnsana Geçişte Emeğin Rolü* (1991, ss. 339-350) isimli çalışması son derece önemlidir.

<sup>31</sup> Bu karşılıklı koşullama ve koşullanma, “insan”ın insan olma süreciyle beraber daima toplumsal olanın belirleyiciliği altında gerçekleşir.

<sup>32</sup> Marx söz konusu iç içe geçmişlik halini açıklamak üzere birçok örnek vermiştir (2009, s. 43 ve Marx & Engels, 2000, s. 10).

<sup>33</sup> Bu ifade doğrudan Marx ve Engels'te geçer (1956, s. 176): “Eğer insan doğa gereği toplumcul ise, o gerçek doğasını ancak toplum içinde geliştirecek ve doğasının gücü tekil bireyin gücü ile değil ama toplumun gücü ile ölçülecektir.”

bilinç biçimleri. Bu noktada Marx'a göre öncelikli olan insanın, ihtiyaçlarını karşılamak üzere doğa nesnelere emek aracılığıyla metalara dönüştürmesi, üretim etkinliğine girmesi ve tabii ki diğer ekonomik ilişkiler içerisinde yer almasıdır (1999, s. 4).<sup>34</sup> Burada üretim ilişkileri, eşdeyişle ekonomi, toplumsal bilinç biçimleri üzerinde belirleyiciliğe sahiptir; onların oluşabilmesi için bir temel ya da eşdeyişle bir zemin teşkil eder. Marx açısından toplumsal bilinç biçimleri denildiğinde *üstyapı* terimi kullanılır. Üstyapı siyaset, hukuk, din gibi kurumları kapsar ve *altyapı* olarak nitelenen ekonomi tarafından koşullanır. Bu durum toplumsal bilinç biçimlerinin tek taraflı olarak ekonomiye bağımlı olduğu anlamına gelmez. Marx'a göre çok yönlü ve karşılıklı etkileşim içeren bu ilişki, üstyapı kurumlarının altyapı içerisinde bir zemin elde etmeleri ve ardından kendi başlarına görece ayrı bir bütünlük oluşturmaları şeklinde gerçekleşir.

Bu anlatılanlara bağlı olarak, Marx insan kavramının tek başına bağdaşık bir şekilde kullanılmasına karşı çıkar; çünkü insanlar toplum içerisinde birbirinden farklı varoluşlara sahiptirler. Bu farklılık en başta ekonomi ve ardından onunla ilişkili olan toplumsal bilinç biçimlerine bağlıdır. Marx tarafından *sınıf* kavramıyla karşılanan farklı varoluş biçimleri, bir toplum içerisinde farklı bilinç ve eylem yapıları olduğuna işaret eder. Bu noktada Marx, sınıflı toplumları, sınıfsız toplumlardan ayırır ve bu farklılığı *yabancılaşma* kavramıyla açıklar. İnsanın yabancılaşması bilinç ve eylem bakımından - birbirleriyle ilişkili olarak- iki farklı noktadan ele alınabilir. Bilinç bakımından yabancılaşma denildiğindeyse, Marx'ın *yabancılaşmış bilinç* ve ona bağlı olarak *yanlış bilinç* ve *ideoloji* kavramları akla gelir. Bu kavramlara özgül yabancılaşmış bilinç örnekleri olarak *meta fetişizmi* ve *teorik bakımdan şeyleşme* de eklenebilir.<sup>35</sup>

Bilincin yabancılaşması, öznenin bilgi nesnesinden koparak, nesneyi olduğu gibi anlamaktan uzaklaşma ve zihninde bir "ideal nesne" oluşturma halidir. Bilinç gerçeklik karşısında bir yanılsama içerisindedir ve insan eylemleri de yine bu yanılsamanın etkisi altındadır. İnsan, düşünceleri ve gerçeklik arasında bir uyum hatta bir özdeşlik olduğunu sanmaktadır. Oysa düşünmenin deneyimlediği sadece yanılsamalardan ibarettir. Fakat

<sup>34</sup> Marx felsefe tarihinin bu gerçekliği *baş aşağı* gördüğünü belirterek eleştirilerde bulunur. Örneğin bu eleştirileri Hegel özelinde görmek için bkz. 2010a, ss. 14-15.

<sup>35</sup> Marx'ın meta fetişizmi ve şeyleşme bakımından temel metni *Kapital*'de yer alan "Metalara Fetişizmi ve Bunun Sırrı" (2010a, ss. 46-59) bölümüdür.

bilinç söz konusu yanılsamaların farkında değildir ve gerçekliği söz konusu yanılsamalar içerisinde kavrar. Böylece bilinçteki her ne ise, özneyi sanki gerçeklikte bir karşılığı varmış gibi yönlendirir. Bu yönlendirme toplum içerisindeki varoluş biçimlerini belirleyen etkenlerden birisi olur.

Marx açısından kültür iki farklı anlamda kullanılır. Bunlar kültürün birinci ve ikinci tanımlarına karşılık gelirler. Birinci tanım bakımından Marx, kültürü, insanın doğadan görece ayrı olarak oluşturduğu birikim olarak niteler. Fakat *thesei*yi *physeiden* ayrı değil ilişkili görür ve bu ikisini tek gerçekliğin iki farklı görünümü olarak ele alır. Diğer tanım bakımından ise kültür, ekonomi dışında kalan toplumsal bilinç biçimleri olarak konu edilir. Burada Marx ekonominin toplumsal bilinç biçimleri üzerinde belirleyici olduğunu düşünür. Bu noktada toplum içerisinde farklı varoluş biçimleri olduğuna işaret eder ve bir toplum içinde yer alan egemen öznelerin kültürün oluşumundaki belirleyici konumlarına dikkat çeker. Bu belirleyicilik yabancılaşma -ve dolayısıyla yabancılaşmış bilinç- gibi kavramlar aracılığıyla olumlu ya da olumsuz nitelermeler alır.

Max Weber, Marx'tan farklı olarak, toplum içindeki sınıfları yekpare değil parçalı birer gerçeklik olarak sunar.<sup>36</sup> Bu bakımdan sınıfın üç farklı boyuta sahip olduğunu düşünür. Bunlar bireyin, ekonomi içindeki yeri, bir siyasi oluşumun parçası ve toplum içindeki statüsü açısından sınıftır. Bu üç boyut birbirleriyle çakışarak bir arada durabilirler ya da birey için birbirinden ayrı varoluş biçimleri olarak kalabilirler. Böylesi bir gerilim özellikle kapitalist toplum içerisinde sıkça gözlemlenir.

Weber *physei-thesei* ilişkisinde, *physeinin* bir bilgi nesnesi olarak özne için bilinemez olduğunu düşünür. Böylece *thesei*ye yönelir ve ona dair çeşitli genellemeler yapar. Bunlar doğa bilimlerinde karşılaşılan genellemelerden farklıdırlar. Sahip oldukları genel olma hali, bilgi nesnesinin mevcut olma haline bağlı olup, esnek bir nitelik taşırlar. Bunlara *ideal tipler* denir (Weber, 2005, s. 56).<sup>37</sup> Weber'in ideal tipleri, kültürü daha çok ikinci tanım bakımından ele alır. Bu durumda kültür, ekonomi ve teknik dışında kalan bilinç biçimlerine karşılık gelir. Weber kültürün ekonomi üzerinde daha etkili olduğunu düşünerek Marx'tan farklı bir rota çizer. Öyle ki ekonomi, siyaset ve diğer

<sup>36</sup> Weber'in *sınıfa* dair bu fikri için bkz. 2005, ss. xxxi-xxxviii.

<sup>37</sup> Adorno'nun *ideal tiplere* dair düşünceleri için bkz. 2004, s. 164.

yapılar birbirinden görece ayrı olup aralarında bir süreklilik ilişkisi kurmak da her zaman olanaklı değildir. Weber bu düşüncelerini özellikle protestanlığın kapitalizm üzerinde nasıl etkili olduğunu gösterirken açıklar.

Weber *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* isimli çalışmasında, Hıristiyanlık içerisinde etkisini arttıran Protestanlığın kapitalist toplumun gelişimine nasıl katkıda bulunduğuna işaret eder. Bir din olarak protestanlığın kültürün diğer bileşenleriyle uyum içerisinde yeni bir toplumsal mekanizma oluşturulmasına etkin bir biçimde katıldığını gösterir. Bu noktada Weber'e göre kapitalist kültür *rasyonalizasyonu* temel alır (2005, ss. 36-37). Rasyonalizasyon ahlakın, kişisel ilişkilerin ve insani duyguların dışarıda bırakıldığı, bir *toplumsal örgütlenme aracıdır* (Weber, 2005, ss. xxviii-1). Bu "örgütlenme aracı" bakımından esas nokta, öznenen kaynaklanacak her türden hatadan kaçınabilme olanağı sunmasıdır. Bu noktada akıl, rasyonel bir toplumu örgütleme, düzenleme ve yönlendirmede her eylem, girişim ve etkinlik için tek erktir. Modern bir toplum örebilmek ve sürdürebilmek için her amaç akıl tarafından hesaplanmalı ve belirlenmelidir. Bu *hesaplamalar* örgütlenmenin öznelere bağlı olmasını önler ve öznelere adeta rasyonel komutları yerine getiren nesnelere dönüştürürler.<sup>38</sup> Böylece ekonomi, devlet, bürokrasi, otorite ve yasalar arasındaki bağlantılar özneye dayalı hatalardan arınarak kalıcı bir yapı kazanır. Bu kalıcılığa ve kalıcı yapı, kültür denilen gerçekliğin nasıl insanlık tarihi üzerinde etkili olduğunu gösterir.

Felsefe tarihi içerisinde kültür bakımından -Herder, Dilthey, Marx ve Weber'in de etkin bir şekilde katıldıkları- iki temel tartışma bulunmaktadır. Bu tartışmalar şu iki soru cümlesi altında toplanabilirler: "Birey düşünce ve eylemleri bakımından ne kadar özgürdür?" ve "Kültür, tüm bireylerin kolektif katılımı sonucunda mı oluşur, yoksa 'sınıf' kavramına bağlı olarak, farklı düşünce ve eylem yapılarından farklı kültürler mi kurulur ya da 'egemen', 'iktidar' gibi kavramlara bağlı olarak, toplum içerisinde birtakım bireyler tarafından oluşturularak, diğer kimselere dayatılması sonucunda mı kurulur?" Bu sorulara felsefe tarihi içerisinde oldukça farklı yanıtlar verilmiş ve kültür

<sup>38</sup> Weber'in esas amacı topluma dair belirli ideal tipler oluşturmak ve onu açıklamaktır. Ne var ki rasyonalizasyon düşüncesi, eleştirel teori düşünürleri tarafından kapitalist toplum ve Aydınlanma eleştirisi için kullanılır.

tartışmaları bakımından birbirinden çok farklı anlayışlar doğmuştur. Bu noktada, yukarıda ele alınan düşünürler birer örnek olarak düşünülebilirler.

Herder ve Dilthey'a göre insan asla doğanın tahakkümü altında değildir. İnsan kendi eliyle yarattığı koşullar içerisinde özgür olabilme olanaklarına sahiptir. Bu özgürlüğün koşulu ise Kant'ta olduğu gibi "aklın kullanımı"na bağlıdır. Aklın yanılgılardan ya da yanılsamalardan arınarak hakikate ulaşması, insanı, düşünce ve ona bağlı olarak eylem bakımından özgür kılar. Düşünce ve eylem bakımından özgür olan insanlar, kültürlerini bir arada, birlikte oluşturur ve ortak bir birikim elde ederler. Bu noktada Herder Alman toplumu ve Alman kültürü gibi farklı toplumlardan ve farklı kültürlerden bahseder. Herder'e göre Alman kültürü, bütün Alman ulusunun katkısıyla oluşmuş bir ortak miras, birikim ve zenginliktir. Burada Dilthey, Herder'den farklı olarak kültürü bir birikim ya da böylesi tarihsel bir süreklilik yerine, şimdi açısından değerlendirir. Bugüne olanak vermiş geçmiş artık yoktur. İnsanlığa miras kalan metinler ve anı niteliğindeki diyaloglar bile günün kültürüne aittirler. Geçmişte olduğu gibi bugün de kültür, ancak insanlar arası bir yaşantılar bütünüdür.

Kültür tartışmalarında Herder ve Dilthey önemli birer uğrak olarak kabul edilirken, Marx ve Weber birer kırılma noktası olarak görülmelidirler.

Marx'a kadar gelen tartışmalar göstermiştir ki, insanın özgür olması ya da olmaması daha çok birey temelli ele alınmış ve toplumsal koşullar ya dışarıda bırakılmış ya da ikincil olarak nitelenmiştir. Bu noktada örneğin insan özgür olmasa da (mesela bir yanılgı ya da yanılsama dolayısıyla) bunu aşabilme koşulları yine bireye bağlanmıştır. "Kültür oluşur mu yoksa kurulur mu?" sorusu konu edildiğindeyse çoğunlukla ya oluşan bir şey olduğu, ya olumlu anlamda kurulduğu, ya da olumsuz anlamda kurulduğu ama bunun ikincil olduğu söz konusu edilmiştir. Bu sonuncusu bakımından bir değişim olanağı ya bireye bağlanmış ya da toplumsal bir değişim için insanların düşüncelerinin değiştirilmesi yeterli bulunmuştur. Marx ise -daha önce gösterildiği gibi- her iki konuda da öncekilere alternatif tavırlar alarak, kültür tartışmaları içerisinde bir kırılma yaratmıştır.

Marx toplum içerisinde farklı varoluş biçimleri olduğunu belirtirken, bunlardan bir kesimin ilişkiler üzerinde *egemen*, eşdeyişle toplumsal ilişkiler bakımından *kurucu* olduğunu düşünür. Burada Marx egemen öznelerle karşıt ikincil kurucu olanaklarını da tanır, fakat başlıca kurucu olan özne diğer kurucu özneler karşısında etkili ve belirleyicidir. Böylesi toplumsal koşullar altında insan, ancak ona çizilen ya da kendisinin elde ettiği sınırlar içerisinde özgürdür. Örneğin köle ancak çalıştığı mekân, kapatıldığı uzam ve ona verilen su ve ekmek kadar özgürdür. Bunun anlamı kölenin toplumsal ilişkilerdeki egemen kurucu öznenin etkinliği dolayısıyla düşünce ve eylem bakımından sınırlandırıldığı ve özgür olmadığıdır. Köle ancak bu sınırlar içerisinde ya da bu sınırları aşabildiği ölçüde kendi düşünce ve eylem deneyimini oluşturabilme olanağını bulur; bir başka ifadeyle, hakim olan kültüre karşı kendi kültürünü oluşturabilir. Bu durumda Marx bakımından *insanlık kültürü* kavramı, asla yekpare değil parçalı bir niteliğe sahiptir. Dahası, kültür oluşan değil kurulan bir gerçekliktir.

Marx'ın kültürü parçalı bir gerçeklik olarak nitelenmesi ve kültürün toplumdaki farklı kurucu öznelerle göre şekillendiğini belirtmesi, kültür tartışmaları üzerinde oldukça etkili olmuştur. Bu noktada Weber de tıpkı Marx gibi kültürün kurulan bir niteliği olduğunu düşünür. Buradaki en önemli katkısı rasyonalizasyon fikridir. Weber kapitalist toplumda kültürün rasyonalizasyon aracılığıyla, tek tek öznelerden ayrı *üst bir akıl* tarafından nasıl kurulduğunu gösterir.<sup>39</sup> Böylece bireyin aklını kullanması, dışarıdan gelen bir müdahaleyle engellenir ve ona dayatılan her neyse onu kabullenmeye zorlanır. Kültürün kurulduğu bu koşullar altında bireyin özgürlüğünden ise ancak görece söz edilebilir, çünkü söz konusu özgürlük daima rasyonalizasyonun izlerini taşır.

### 1.3. KİTLE KÜLTÜRÜ

20. yüzyılın toplumsal-tarihsel gelişmeleri Marx ve Weber'i bir anlamda doğrulamış niteliktedir. Bu yüzyılın ikinci yarısı tekniğin/teknolojinin süratle geliştiği bir zaman dilimi olmuştur. Bu noktada söz konusu gelişimin hem nedeni hem de sonucu olarak görülebilecek *Fordist üretim teknikleri* akla gelebilir. Fordist üretim denilince akla *üretim bandı* gelir. Üretim bandına gelen metaller bir baştan bir başa, her uğrakta farklı

<sup>39</sup> Bu noktada Weber'in *rasyonalizasyon* fikrine dair ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Arato, 1985: 191-193.

değişimler geçirerek tamamlanırlar. Makine ağırlıklı bu üretim tekniği, insanların makinelere ayak uydurmak zorunda kaldıkları bir seri üretim ortamı oluşturur. Bu seri üretim 20. yüzyıl için, hem üretim hem de tüketim metaları bakımından süratli bir gelişim ve değişim getirmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası bireyler, modern toplumun vaatlerini gerçekleştirmekten çok uzak olduğunu düşünerek süreğen bir mutsuzluk haline girmişlerdir. Bu mutsuzluk haline karşı tüketim metalarındaki gelişim insanlarda görece bir ilgi uyandırmış ve söz konusu ilgi kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesiyle güçlenmiştir. Örneğin spor araba 1950'lerle birlikte insanların dikkatlerini çeken önemli bir tüketim metası olmuştur. Bu tüketim metası, bireylerin çoğunluğu ona ulaşamazlarsa da iletişim araçları aracılığıyla onlara tanıtılmış, aktarılmış ve dikkatlerini çekmiştir. Dahası bireylerin bütün gün konuştukları bir gündem haline gelmiştir. Bu ve benzeri örnekler, özellikle iletişim araçlarının etkisiyle belirli etkinliklerin öne çıkmalarına, eşdeyişle kitle nezdinde yaygınlaşmalarına neden olmuşlardır. Örneğin eğlenceye, beğenilere ve bireylerin kendilerini iyi hissetme hallerine dair birçok farklı etkinlik. Bu örneklerle ilgili olarak kültür tanımı, diğer tanımları da kapsayan, ama aynı zamanda daha özgül bir anlamda kullanılan bir içerik elde etmiştir. Bu kullanım, gelişen iletişim araçlarının bu özgül alanlara etkisinin kültür eleştirmenleri tarafından konu edilmesiyle yaygınlaşmıştır. Matthew Ardold, Wyndham Lewis, F. R. Leavis, ve Ortega Y Gasset (1963, s. 42) kültürü üçüncü tanım bakımından ele alan önemli isimlerdir. Bu isimler “kültürün demokratikleşmesi”nin getirebileceği olumsuzluklara dikkat çekmişler ve kültürün olumsuz bir anlam yüklendiği *kitle kültürü*<sup>40</sup> kavramının da ilk örneklerini vermişlerdir. Bu düşünürler, sanat eserlerinin kitle nezdinde yaygınlaşmasının, onların olası özensiz değerlendirilmeleri nedeniyle çözülmesi zor sorunlar yaratacağını düşünüyorlardı. Robert Parks ve Herbert Blumer ise bu görüşü destekleyecek çeşitli ampirik araştırmalar yapmışlardır. 1950 sonrası ise, kültürün sanayile olan bağı tartışma konusu yapılmış ve önemli sorunlar tespit edilmiştir. Bu tartışmaların odağında kültürün adım adım ekonomik bir sektör içinde temsil edilmeye başladığı Birleşik Devletler bulunmaktaydı. Burada en çok öne çıkan isim ise Adorno olmuştur.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> *Kitle kültürü* kavramının kullanımlarına dair tartışmalar için bkz. Strinati, 2004, ss. 1-19.

<sup>41</sup> Adorno'nun kendi dönemindeki diğer isimlerden nasıl farklı bir yerde konumlandığını görmek bakımından György Markus'un notları (2006, ss. 1-5) dikkat çekicidir.



Adorno da kültürü tanımlarken öncelikle Cicero'nun *cultura animi* kullanımına işaret eder (2010b, s. 103). Birçok düşünür bakımından kültür insana dair tüm *thesei* alanını, dolayısıyla ekonomik ilişkileri de kapsarken, Adorno *cultura animinin* bir tinsel alana işaret eder şekilde okunabileceğini belirtir. Bu noktada Cicero'nun, insanın isteklerine - dolayısıyla bedene ve maddi ilişkilere- karşı kendini sınırlaması ve belirli ilkelere göre hareket etmesi düşüncesi referans olarak alınır. Adorno'ya göre kültür kavramı, neticede ekonomik ilişkileri içersin ya da içermesin “tinsel kültür” anlamını daima içermektedir. Bir ayrım olduğundaysa Adorno, maddi ilişkileri nitelemek için daha çok uygarlık kavramının kullanıldığını belirtir. Ne var ki her iki kavram için de tek bir kullanım yoktur<sup>42</sup> ve bu çeşitlilik söz konusu kavramları birbirlerine yakınlaştırmıştır. Adorno'ya göre bu iki kavramın birbirine özdeş ya da yakın kullanılması ve kültür kavramı içerisinde bütünleşmesi tam anlamıyla Kant'la beraber gerçekleşmiştir (2009b, s. 121). Adorno çalışmaları sırasında birinci ve ikinci tanıma yer verse de esas olarak kültür endüstrisi<sup>43</sup> kavramına bağlı olarak üçüncü tanıma odaklanır.

Adorno Almanya'dan Birleşik Devletler'e göçmen olarak taşındığında, kültüre dair tartışmalar oldukça yaygınlaşmıştı. Kültürel öğelerin metalaştırılmaları, seri üretim aracılığıyla çoğaltılmaları ve iletişim araçları sayesinde büyük kitlelere ulaştırılmaları birçok kültür eleştirmeni tarafından olumsuz tepkilerle karşılanıyordu. Örneğin kimi eleştirmenler *geleneksel kültürün* aşınmasını “kültürün yok edilmesi” ya da “kültürel yoksunlaşma” olarak nitelerken, kimi eleştirmenler *halk kültürünün* adım adım etkisini yitirmesini protesto ediyorlardı. Bu noktada Adorno her iki fikre karşı da eleştireldir. Adorno'ya göre geleneksel kültür kavramı çoğunlukla, eskiden toplum içinde egemen olan kültürü ifade etmek için kullanılır. Bu kültür eski toplumsal ilişkilerle birlikte sönmelenmeye yüz tutmuştur. Halk kültürü ise, egemen özneler dışında kalan kitlelerin, düşünce ve eylem bakımından kendi deneyimlerine dayanarak inşa ettikleri kültüre verilen isimdir. Bu kültür totalitenin bireyler üzerinde kurduğu tahakkümün bir sonucu

<sup>42</sup> Bu farklı kullanımlar daima farklı bakış açılarına işaret etmektedirler. Örneğin Adorno da, en açık hali Fransızca ve Almanca konuşan düşünürler arasında geçen kültür-uygarlık tartışmasına ve her bir kavramın kendi içinde nasıl kullanıldığına bu bakımdan işaret eder (2010b, ss. 104-114).

<sup>43</sup> David Roberts kültür endüstrisinden daha geniş bir anlamda bahsedebileceğini ve böylece kavramın Jean-Jacques Rousseau'dan Friedrich Nietzsche'ye kadar birçok farklı ismin katkılarıyla beraber düşünülebileceğini savunur (2003, s. 83).

olarak etkisini yitirmeye ve kendisini yeniden-üretemediği oranda sönümlenmeye mahkumdur. Bunun başlıca nedeni, “halk” adıyla anılan kurucu öznenin, totalitenin tahakkümü içerisinde erimiş olması ve varlık koşulunun bütünüyle direnme edimine bağlı hale gelmesidir (Adorno, 2007a, s. 211). Adorno söz konusu koşullar altında halk kültürünün varlığını sürdürmesinin oldukça zor olduğunu düşünür. Adorno’ya göre olan, kültürel yapının *yeniden kurulması*dır. Bu, geleneksel kültürün ve halk kültürünün önce sınırlandırıldığı daha sonra sönümlenmeye bırakıldığı bir sürece işaret eder.<sup>44</sup> Bu “yeni kültür” aslında her çağda karşılaşılan *kitschler*<sup>45</sup> aracılığıyla yapılandırılır. Bu defa ise *kitschler* yaygınlaşır ve kültürel yapı içinde bir sistem, bir bütünlük elde ederler. Bu durum, Aydınlanma’nın, kültürün bir *Bildung* aracı olmasını amaçlarken nasıl bir manipülasyon ve tahakküm aracına dönüştüğüne işaret eder.<sup>46</sup> Bu da modern toplumun vaatlerinden uzaklaşarak “faşizm” e doğru nasıl ilerlediğinin sorgulanması gerektiğini düşündürür.

Adorno bakımından Adolf Hitler’in iktidarı eline aldıktan sonra Alman kültürünü yok ettiği düşüncesi, “onu telefonlu masalarından kurmak isteyenlerin kullandığı bir reklam tekniğinden başka bir şey değildir” (2007a, s. 61). Öyle ki Aydınlanma’ya ve onun katkı sunduğu kültüre dair bir yıkımın gerçekleşmesi ile Hitler’in yükselişi arasında bir bağ vardır. Başka bir deyişle, söz konusu “Alman kültürü” zaten yok olmaya yüz tutmuştu ve Hitler sadece son darbeyi vurarak, kendisi bir başka kültürün kurulumunu gerçekleştirmiş oldu. Bundan sonra yapılmak istenen de başka bir yeniden kurulum olacaktır. Bu noktada Adorno II. Dünya Savaşı’yla beraber yaşanan bütün olumsuz deneyimlerin ardından, tarihin Hitler öncesi dönemden, yani kaldığı yerden devam edeceği/edebileceği gibi düşünceleri anlamsız bulur. Hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu bakımdan kültür, başka bir yalanı sürdüren bir başka kültürel yapı olarak insanlık sahnesine çıkacaktır. Hem öncekinden daha az masum da olmayacaktır (Adorno, 2007a,

<sup>44</sup> Bu “yeni kültür”, geleneksel kültürü bir nostalji ögesi haline getirirerek ve halk kültürünü de bozulmaya uğratarak (Adorno, 2009b, s. 105) kendi yapısı içerisine dahil eder ve böylece onlar karşısındaki zaferini ilan eder.

<sup>45</sup> *Kitsch* Eskiçağ’dan beri sanat eseri niteliği taşımayan ve çeşitli manipülasyon ya da çeşitli kitlesel tüketim amaçları doğrultusunda üretilmiş yapılara verilen isimdir. Adorno’nun *kitsche* dair kimi düşünceleri için bkz. 2007a, ss. 154-155.

<sup>46</sup> Aydınlanma’nın çöküşü ve kültür endüstrisinin yükselişi arasında kritik bir ilişki vardır (Kellner, n.d.b, s. 1).

ss. 59-60). Bu “yeni kültür” Adorno tarafından, *kültür endüstrisi* ya da *endüstriyel kültür* kavramıyla anılır.<sup>47</sup>

Adorno kültür endüstrisi kavramının genel çerçevesini 1932 yılında kaleme aldığı, *Müziğin Toplumsal Yeri Üzerine* isimli çalışmasında oluşturur.<sup>48</sup> Bu II. Dünya Savaşı öncesindedir. Adorno, kültür endüstrisini liberalizmin ve ona göre şekillenmiş toplumsal ilişkilerin bir ürünü olarak görür. II. Dünya Savaşı sonrası çalışmalarında kültür endüstrisi ve Avrupa faşizmi arasında bağ kurarken, bu durumu sürekli anımsatır. Birleşik Devletler’den örneklere dayanarak kaleme aldığı yapıtlarıyla da kültür endüstrisine dair düşüncelerini tamamlar.<sup>49</sup> Bu noktada Max Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*, önemli bir eşik olarak kabul edilir.

Adorno kitle kültürü eleştirisi denilince ilk akla gelen isimdir, ancak tek isim değildir.<sup>50</sup> Walter Benjamin, Guy Debord ve Jean Baudrillard kitle kültürü eleştirisi bakımından Adorno’ya yakın ve uzak düşünceleriyle birer alternatif sunan isimlerdir. Bu isimler *benzer* ve *farklı* noktalardan hareket ederek, *kültürün metalaşmasına* karşı bir açıklama ve eleştirel birer tavır geliştirirler. Burada Benjamin teknik araçların eleştirel biçimde kullanılması neticesinde metalaşma-karşıtı bir seçenek oluşturulabileceğini düşünürken, Debord toplumsal ilişkiler ve basit bir gösteri arasındaki farkın sadece sahneler arasındaki büyüklük olduğunu belirtir. Bu noktada Debord “sahneyi terketme” olanağını da asla elden bırakmaz. Baudrillard, Debord kadar “iyimser” değildir. Öyle ki “gerçek” denilen kavramın artık bir “kurgu” haline geldiğini savunur. Bu felaketin başlıca sorumlusu ise “metalaşan kültür” ve “kültürleşen meta”dır.

<sup>47</sup> Kültürün *oluşan* değil *kurulan* bir niteliğe sahip olduğunu düşünen Adorno’nun, kültür endüstrisi fikri bakımından olgusal ve kuramsal iki önemli dayanağı vardır. Bunlardan ilki ABD’de karşılaştığı kültürün metalaşması, *kitschlerin* yaygınlaşması, iletişim araçlarının gelişmesi gibi fenomenler ve kuramsal bakımdan özellikle Marx ve Weber’den aldığı katkılardır.

<sup>48</sup> Kellner’a göre bu çalışma Adorno’nun kültür endüstrisi fikrinin bir özeti olarak okunabilir (n.d.b, s. 2).

<sup>49</sup> Bu nokta Jay tarafından önemli görülür ve ayrıntılı olarak ele alınır (1984, ss. 157, 162-166, 174-175).

<sup>50</sup> Adorno’nun kitle kültürü için kültür endüstrisi kavramını kullanması, onu diğer kültür eleştirmenlerinden ayıran kritik bir noktaya işaret eder: Adorno kitle kültürünün insanlar tarafından oluşturulan bir şey olmadığını, aksine totalite tarafından kurulan ve dayatılan bir niteliğe sahip olduğunu düşünür (2009, s. 109). Bu noktaya dair kimi tartışmalar için bkz. Kellner, n.d.b, s. 8; Wilson, 2007, s. 29; Witkin, 2003, s. 47.

Benjamin, Debord ve Baudrillard kitle kültürü eleştirisi bakımından önemli katkılar sunmalarına karşın, Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı kitle kültürünün açıklanması noktasında daha kapsamlı bir içerik sağlar.

### 1.3.1. Walter Benjamin

Walter Benjamin'in kitle kültürü eleştirisi *sanat eserinin yeniden-üretimi* tartışmasına dayanır.<sup>51</sup> Bu noktada yeniden-üretim kavramı bir sanat eserinin çoğaltılması ve biricik olma niteliğinin aşınması ya da yitirilmesi anlamına gelir. Bir sanat eseri esasen “her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır” (Benjamin, 2002, s. 52). Örneğin öğrenciler “sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir” (Benjamin, 2002, s. 52). Bu örnekler daha çok el emeğine dayanırlar. Ne var ki sanat eseri, artık daha çok teknik aracılığıyla yeniden-üretilmektedir.

Aslında teknik antik dönemlerden beri sanat eserinin yeniden-üretiminde kullanılmaktadır.<sup>52</sup> Ancak tekniğin gelişimi ve kullanımı bakımından, eski toplumlar ve modern toplum arasında temel birtakım farklar bulunur. Yeni teknik imkânlar sayesinde bir yandan eski sanat biçimleri değişirken, diğer yandan fotoğrafçılık ve sinema gibi yeni sanat biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu değişim Benjamin'e göre, geçmiş dönemler ve modern dönem sanatları arasında görece bir kopuş olduğu anlamına gelir. Örneğin eskiden bir resmin yeniden-üretilebilme koşulu insan eli ve kimi basit araçlar, şimdi objektif ve ona bakan bir insan gözüdür. Bu durum resmin yeniden-üretimi noktasında, -özellikle daha süratli olmasından dolayı- bireyin tercihinin değişmesine neden olmuştur. Birey daha önce kendisi ya da bir başkası tarafından uzun bir zaman içerisinde çizilerek çoğaltabileceği bir resme, artık kısa bir zaman içerisinde fotoğraf

<sup>51</sup> Bu tartışmanın başlıca metni olan *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, Adorno'nun düşünceleri üzerinde oldukça etkili olmuştur. Bu etkiye dair Robert Witkin'in dikkat çekici notları için bkz. 2003, s. 51.

<sup>52</sup> Bu noktada Benjamin özellikle antik Yunanlara dair örneklere işaret eder (2002, s. 52).

aracılığıyla ulaşabilmektedir. Ne var ki fotoğraf aracılığıyla resmin yeniden-üretimi, o resmin biricik olma niteliğinin büyük oranda aşınması anlamına gelir.<sup>53</sup>

Bir sanat eseri bakımından öncelikli olan onun *şimdi ve burada olma halidir* (Benjamin, 2002, s. 53). Örneğin bir Picasso tablosu, seyircisi için ancak karşılaştıkları an anlamlıdır. Bir başka deyişle, seyirci için sanat eseri bir şimdi ve burada olma haline bürünür. Burada sanat eserinin biricik olduğu söylenebilir. Ne var ki aynı eserin bir fotoğraf aracılığıyla yeniden-üretilmesi ve bir resim galerisi dışında -sayısız kopyaya sahip olarak- seyircisiyle buluşması onun biricik olma halini büyük oranda ortadan kaldırır. Böylece seyirci ve sanat eseri arasına bir teknik araç, fotoğraf makinesi girer. Bu noktada Benjamin fotoğraf makinesinin “ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana” çıkarabileceğini belirtir (2002, s. 54). Bu durum fotoğraf ne kadar resme benzer olsa da değişmez. Öyle ki eserlerin sahip oldukları *ortam/atmosfer*, eşdeyişle *aura* ve *dolayım* birbirlerinden farklıdır; ve sözü edilen farklılık bireyin sanat eseriyle nasıl bir karşılaşma deneyimleyeceğini önceden belirlemiş olur.

Bir resmin sahip olduğu dolayım onun bir insan eli tarafından çizilmiş olmasıdır. Bu, bir resmin el emeği aracılığıyla yeniden-üretiminde de söz konusudur. Ancak o resmin fotoğrafı esasen fotoğraf makinesinin teknik dolayımını içerir ve sadece biricik olana bir referans oluşturur. Bu noktada sanat eseri elbette biricik olması bakımından yerini korur ve silüeti karşısında bir otorite olarak konumlanır (Benjamin, 2002, s. 54). Fakat birey -tıpkı tiyatroya gider gibi- onu görmek için sanat galerisine giderken, silüeti (yani fotoğrafı) bir anlamda sanat galerisini bireyin ayağına getirerek onu oraya gitmekten alıkoyar (Benjamin, 2002, s. 70). Birey böylece sanat eseriyle doğrudan olmasa da bir şekilde karşılaşmış olur. Ne var ki bireyin sanat eseriyle doğrudan karşılaşması, yani *tarihsel tanıklık* yara alır. Bu durumu Benjamin şu şekilde açıklar:

---

<sup>53</sup> Bu noktada Robert Hullot-Kentor Benjamin’e dair dikkat çekici bir eleştiri getirir (2006, s. 142). Benjamin’in düşünceleri bakımından resim örneğinin uygun düştüğünü, ancak dans ve müzik gibi örneklerin aykırı olduğunu belirtir. Dans ve müzik için bir orijinal üründen ve belirli bir *auradan* bahsetmek pek de mümkün değildir. Bunlar yeniden-üretimde teknik olsa da olmasa da yaygın bir nitelik taşırlar ve belirli bir *aurayla* sınırlı tutulamazlar. Hullot-Kentor yine kimi metin türleri bakımından da benzer eleştiriler getirir (2006, s. 144).

Tarihsel tanıklık maddî varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu ögedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir. ... Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. ... Bu yeniden-üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir (Benjamin, 2002, s. 55).

Silüet karşısında sanat eserinin otoritesinin sarsılması, onun biricik olma niteliğini büyük oranda yitirdiği anlamına gelir. Hatta öyle bir noktaya ulaşılabilir ki, silüet referans verdiği sanat eserinin önüne geçebilir. Bu bakımdan Benjamin, sanat eserinin *biricik olma hali yerine kitlesel olma haline* geçmesine eleştirel yaklaşır (2002, s. 70). Bu geçiş kitle kültürünün oluşmasındaki başta gelen etkenlerden birisidir. Bir diğeryse, teknik aracılığıyla ortaya çıkmış yeni sanat biçimleri ve bunların sanata getirdikleri yeniliklerdir.

Dergi-kitap, fotoğraf, sinema ve kimi başka örnekler, sanat eserlerinin biricik değil kitlesel olma haline büründükleri sanat biçimleridir. Bunlar açısından eserin biricik olması değil kitle nezdinde yaygınlaşmaları önem taşır. “Örneğin bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilir; hangisinin özgün baskı olduğu sorusu bir anlam taşımamaktadır” (Benjamin, 2002, s. 58). Burada eski sanat eserleri için sıkça kullanılan orjinal ve silüet arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. Bu ayrım bir eser için korunuyor olsa bile, kısa sürede sayısız kopyasının oluşması onun biricik olma halini kısa sürede ortadan kaldırır. Bu süratli yeniden-üretim imkânı ve böylece kitlesel yaygınlaşma hali, tüketim toplumu altında sanat eseri denilen şeyin çabuk tüketilebilir bir niteliğe bürünmesi anlamına gelir. Bu durumda sanat eserinin birey tarafından alınması fazla uğraş gerektirmemelidir. Öyleyse, eserin içerik bakımından zengin olması gerekli değildir; önemli olan süratli üretimin beraberinde süratli tüketimi getirmesidir. Bunun en açık ifadesi sanat eserinin metalaşmasıdır. Bu metalaşma, sanat eserinin teknik aracılığıyla yeniden-üretimi açısından kaçınılmaz bir uğraktır.

Benjamin sanat eserinin metalaşması bakımından bilhassa sinemaya işaret eder. Sinemayı “tümüyle mekanik yoldan çoğaltımın egemenliği altına girmiş, dahası ... kaynağını mekanik yoldan çoğaltımda bulmuş bir sanat eseri” olarak tanımlar (2002, s.

64). Sinema da tıpkı fotoğrafçılık gibi eserin konusunu oluşturan yaşantılar ve seyirci arasına birtakım teknik araçlar koyar.<sup>54</sup> Dahası birçok araç vasıtasıyla gerçekleştirilen çekimler, en sonu montajdan geçirilir (Benjamin, 2002, ss. 63, 68). Bu noktada Benjamin tiyatro ve sinema arasında bir karşılaştırma yaparak, esere bütünsel bakma hali açısından şunları söyler:

Sahne sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye doğrudan sanatçı tarafından, kendi kişiliği aracılığıyla sergilenir; buna karşılık sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Bu ikincisinin doğurduğu iki sonuç vardır. Sinema oyuncusunun edimini izleyiciye sergileyen aygıt bakımından, bu edime bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek diye bir zorunluluk söz konusu değildir. Aygıt, kameramanın yönetimi altında sürekli olarak bu edim karşısında tutum alır (Benjamin, 2002, s. 63).

Montaj belirli bir aklın, ses ve görüntü parçalarından bir toplam oluşturduğu etkinliğin adıdır. Bu akıl elbette söz konusu toplamı yaşantılara dair bütünlüklü bir bakış olarak verebilir. Ne var ki metalaşmış sinema bakımından bu pek de olası değildir. Bu durumda montaj bütünsel bakma halinin nasıl ortadan kaldırıldığına dair bir örnektir. Ayrıca böylesi bir örnek, ses ve görüntülerin birleştirilmesi sırasında, sinema filmi içerisine çeşitli yönlendirmeler yerleştirilebilmesi bakımından da önemli bir araçtır. Bu yönlendirmeleri Benjamin şu şekilde açıklar:

Resimli dergilerdeki resimlere bakan izleyicinin altyazılar aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra sinema filmlerinde daha kesin ve buyurgan bir nitelik kazanır; sinema filminde tek tek her resmin anlamının kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu zincir tarafından saptanmış gibidir (Benjamin, 2002, s. 61).

Benjamin söz konusu “direktifler” açısından en yakıcı örneğin savaş olduğunu belirtir (2002, s. 78). Bu noktada örneğin bir sinema filminde, olası bir savaş için zihinlerin ikna edilmeye çalışıldığı görülür. Bu ikna etme süreci, daha baştan, eserin belirli bir akıl tarafından kendi amacı doğrultusunda şekillendirilmesiyle başlar; ve neticede birey, söz konusu yönlendirmelere direnç göstermediği takdirde ikna olur. Benjamin böylesi bir ikna haline karşı bir yandan tepki gösterir, diğer yandan da bunlara karşı alternatif eserlerden bahseder. Öyle ki Benjamin’e göre teknik metalaşma-karşıtı bir şekilde kullanılabilirse, alternatif sanat eserleri pekâlâ yaratılabilir. Hem böylece sinema sanata

<sup>54</sup> Bu noktada birey, eserle bir özdeşlik kurduğunda, söz konusu özdeşlik aslında teknik araçlarla kurulan bir özdeşlik haline gelir (Benjamin, 2002, s. 63).

birçok olumlu katkı sunabilir (Benjamin, 2002, ss. 71-73). Üstelik bu açıdan birçok örnek daha şimdiden verilmiştir (Benjamin, 2002, ss. 66-67).

### 1.3.2. Guy Debord

Guy Debord kitle kültürü ve kültürün metalaşması tartışmalarına *gösteri* kavramıyla katılır. Bu kavram Debord'ın felsefesinde temel bir öneme sahiptir.<sup>55</sup> Gösteri toplumsal ilişkilerin tahrip edilerek birer *yanılsama perdesiyle*<sup>56</sup> örtülmeleri anlamına gelir. Bu yanılsama perdeleri toplumsal ilişkilerin *yabancılaşmış*<sup>57</sup> niteliğine dayanırlar; eşdeyişle *bozulmuş bir gerçekliğin ürünüdürler*. Ne var ki gösteri yabancılaşmış ilişkilerin daha geniş bir içeriğe bürünme halidir. Yabancılaşma bireyler arası ilişkileri parçalarken, gösteri birleştirir. Bunun anlamı toplumsal ilişkilerin birer gösteri olarak yeniden işlendikleridir. Bu yeniden-üretim, toplumsal gerçekliğe alternatif *sahte silüetlerin* - eşdeyişle yanılsama perdelerinin- toplanmaları, birleştirilmeleri ve düzenlenmeleri sayesinde gerçekleşir. Bu noktada Debord, söz konusu sahte silüetler için (olumsuz bir anlamda) *imaj* kavramını kullanır. İmajlar toplumsal ilişkilere dair sahte/aldatacı görüntülerdir. Ancak gösteri “bir imajlar toplamı değil kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir” (Debord, 2012, s. 36). Başka bir deyişle, parçalı ilişkilerin -yeni bir form altında- birleştirilmeleri sonucunda ortaya çıkan yeni ilişkilerdir. Bu “yeni ilişkiler” toplumu saran bir sis perdesi gibi tüm ilişkileri etkileri altına alırlar; ve böylece toplumsal gerçekliğe dahil olurlar (Debord, 2012, s. 35). Bu noktada Debord gösteri ve gerçeklik ilişkisine dair şunları söyler:

Gösteri ve fiili toplumsal etkinlik soyut bir şekilde karşı karşıya getirilemez; bu ikiye bölünme kendi içinde de ikiye bölünmüştür. Gerçek olanı tersine çeviren gösteri, fiili olarak üretilmiştir. Aynı zamanda, yaşanmış gerçeklik de gösterinin seyri tarafından maddi olarak istila edilmiştir ve gösteriyi benimseyerek gösteri düzenini kendine katar. Nesnel gerçeklik her iki tarafta da mevcuttur. ... Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, varolan toplumun özü ve dayanağıdır (Debord, 2012, s. 37).

<sup>55</sup> Debord'un *gösteri* kavramına dair pek çok yorum yapılmıştır. Bunlardan önde gelen bir örnek için bkz. Jappe, 1999, ss. 5-19.

<sup>56</sup> Burada Debord'un *yanılsamadan* ne anladığını görmek için örneğin bkz. 2012, ss. 41, 48.

<sup>57</sup> Bu noktada “yabancılaşma” kavramı Marx'ın *yabancılaşma* fikrine karşılık gelmektedir. Debord'un yabancılaşmaya dair kimi düşünceleri için bkz. 2012, ss. 45, 46. Ayrıca Debord yabancılaşma kategorisi altında Marx'ın *meta fetişizmi* ve *şeyleşme* fikirlerine de felsefesinde yer verir. Örneğin bkz. 2012, ss. 37-38.



Bu “yeni ilişkiler” toplumun geneline yayılarak belirli bir *tümel yapı*, başka bir ifadeyle *belirli bir bütünlük* oluştururlar. Kendilerinden farklı olan ilişkileri önce etkileri altına alırlar, ardından onları dönüştürerek söz konusu bütünlüğün birer parçası haline getirirler. Burada, yani gündelik yaşamda birey, imajlarla sürekli temas halinde kalır. İmajlar kolaylıkla zihinlere sızar ve böylece bilinçte, bozulmuş gerçekliğe paralel bir *yanılsamalar ağı* oluşur. Bu noktada imajlar birey için adeta bir hipnoz hali yaratırlar (Debord, 2012, ss. 40, 52). Öyle ki gösteri “uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen, zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü” bir düşür (Debord, 2012, s. 41). Bu “kötü düş”ün nedeni esasen -birçok düşünürün iddia ettiği aksine- imajların kendileri değil; yabancılaşma ve gösteriye olanak veren kapitalist toplum ilişkileridir.

*Meta-bağımlı toplumların* varlığı gösteri için olmazsa olmaz bir koşuldur. Bu açıdan gösterinin kökleri sınıfların henüz ortaya çıktığı dönemlerde bulunabilir. Ancak meta üretiminin ve sermaye birikiminin yoğunlaşmış olduğu bir toplum biçimi olarak kapitalizm, gösterinin yaygınlaşması ve diğer toplumsal ilişkilerin gösteri tarafından tahakküm altına alınarak belirlenmesi bakımından uygun bir zemin oluşturur.<sup>58</sup> Gösteri meta-bağımlı ilişkilerin bir parçası olduğu gibi kendisi de bizzat meta formuna girebilir. Bu noktada *gösteri metası*<sup>59</sup> olarak tüm gösteri biçimleri için bir model oluşturan özgül formlar, yani enformasyon, propaganda, reklam ve eğlenceye dair kültürel ürünler söz konusudur (Debord, 2012, s. 36). Bunlar kimi zaman “normal ve sıradan şeyleri -bir araba, ayakkabı, sosyoloji doktorası- olağanüstü eşyalar gibi, üstün ve belki de elitist bir varoluşun anahtarı gibi” sunarlar, kimi zaman da “gerçekten tümüyle olağanüstü hale gelmiş şeyleri normal ve tanıdık şeyler olarak sunmak zorunda” kalırlar (Debord, 2012, s. 30). Böylece bir gösteri metasında örneğin bir filmdeki giysiler moda oluştururken, bir afet sıradan bir olay olarak görülür ve üzerinde fazla durulmadan geçilir.

<sup>58</sup> “Gösteri, metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır” (Debord, 2012, s. 51). Bu an esasen son dönem kapitalizmin kendisidir. Kapitalist toplumda gösteri için üç temel koşul bulunmaktadır. Bunlar bireyler açısından siyasi ve ekonomik koşullara uyum ve teknik ilerlemedir.

<sup>59</sup> Debord’un bakış açısından çeşitli *gösteri metası* örnekleri için bkz. Miller, 2013, ss. 178-199.

Gösteri metalarının oluşabilmesi bakımından *ünlü kişinin* önemli bir yeri vardır. Ünlü kişi “olası bir rolün imajını kendinde” toplar ve “görünüşte yaşanmış olanda” uzmanlaşır (Debord, 2012, s. 60). Bir temsil oluşturarak bireyler için bir *model-özne* olur. Model-özne aracılığıyla bireylere sahte-ihtiyaçlar<sup>60</sup> dayatılır, toplumsal ilişkilere uyum pekiştirilir ve gösteri kendisini meta formunda tüketir. Bu noktada gösteri metası vasıtasıyla sunulan nesnelere dair Debord şunları söyler:

Bu alelade ürünün büyüleyici özelliği ancak toplumsal yaşamın merkezine bir an yerleştiğinde ortaya çıkar, tıpkı üretimin nihai amacının açığa çıkan gizemi gibi. Gösteride büyüleyici olan nesne, tüketicisinin ve bütün diğer tüketicilerin evine girer girmez bayağılaşır (Debord, 2012, s. 66).

Bu “bayağılaşma”ya karşı gösteri, bireylerle kurduğu ilişkiyi daima bir süreklilik içinde tutmak zorundadır. Bunun için de gösteri metaları daima bir diyalogsuzluk haline, eşdeyişle bir monologa ihtiyaç duyarlar (Debord, 2012, s. 42). Örneğin reklamın “her yeni yalanı aynı zamanda bir önceki yalanın *ikrarıdır*” (Debord, 2012, s. 66). Bir başka deyişle, bir önceki olmadan sonraki yanılısama bireyler nezdinde etkili olamaz.

Bireylerin *boş zamanı* özellikle gösteri metaları sayesinde *gösteri zamanının*<sup>61</sup> bir parçası haline gelmiştir. Öyle ki *çalışma zamanı* azalsa ve boş zaman artsa bile birey için değişen tek şey bir tahakküm biçiminden diğerine geçiştir. Boş zaman televizyon başta olmak üzere, eğlence ve tatil anlarını içeren gösteri metalarının işgali altındadır (Debord, 2012, s. 123). Bu noktada Debord artık bireylere boş zamanları için tasarruf sağlayan, “belli sayıdaki meta çeşidini bir araya getiren bütünleştirilmiş tek bir meta” formunun sunulduğunu belirtir ve ilgi çekici bir örnek vererek şunları söyler:

Yaygınlaşan ‘hizmet’ ve eğlence ekonomisinde, bu, ‘her şeyin dahil olduğu’ hesaplanmış ödeme formülünün ortaya çıkmasına yol açmıştır: Gösteri ortamı, tatillerdeki kolektif sözüme yer değiştirmeler, kültürel tüketime abone olma, ‘tutkulu sohbetler’ ve ‘önemli kişilerle karşılaşma’ şeklindeki toplumsallık satışı (Debord, 2012, s. 122).

Bu tekleşme ya da bütünleşme hali gösteri metalarının her birinde kendini hissettirir. Dahası iç içe geçen gösteri metaları daima birbirini tamamlarlar. Hem öyle ki, gösteride

<sup>60</sup> Debord’un *sahte-ihtiyaçlar* fikri için bkz. 2012, s. 65.

<sup>61</sup> Debord’un *gösteri-zamanı* fikri için bkz. 2012, ss. 121, 123, 124.

her şey hali hazırda birbirine bağlıdır. Örneğin bir gösteri metasında öne çıkarılan spor arabalar için bir başka gösteri metasında lüks konutlar sunulur (Debord, 2012, s. 64). Bunlara restoranlar, gece kulüpleri, alışveriş merkezleri, vb. ve en önemlisi model-özneler eşlik eder. Bu imajlar toplamı bir yandan gösteri metasında sunulurken, diğer yandan da gösterinin bir parçası olarak gerçekleşir. Böylece toplum gösteri eliyle sürekli yeniden yapılandırılır.

Gösterinin tahakkümü altında kalan toplum, eşdeyişle *gösteri toplumu* neticede ekonomi, siyaset<sup>62</sup> ve kültürün birbirlerini sürekli etkiledikleri ve toplumu gösteri aracılığıyla tekrar tekrar yeniden kurdukları bir döngü oluşturur; ve oluşan bu döngü bireyleri atomize kılmakla kalmaz, adeta birer otomata dönüştürür.

### 1.3.3. Jean Baudrillard

Jean Baudrillard<sup>63</sup> günün kitle kültürünü, insanlığın ulaştığı bir *distopya* olarak niteler. Bu distopya tüketimin başat hale geldiği bir toplumun ürünüdür. Baudrillard *tüketim toplumundan*, “özgürlük” parolasıyla herkesin herkesle rekâbet halinde olduğu bir ortam olarak bahseder (1988, ss. 11-12).<sup>64</sup> Bu ortamda bireyler öncelikle üretmek için rekâbet içerisine girerler. Örneğin sermayedar yeni pazar arayışları sırasında bir diğerini saf dışı bırakmak için çabalarken, işçi de bir diğerinin işini elinden almak için yarışır.<sup>65</sup> Tüketim ise daha büyük bir yarışın konusunu oluşturur.<sup>66</sup> Bu tam bir koşuşturmacadır. Herkes bir diğerinde olanı elde etmek için çabalar. Öyle ki tüketim metalarına ulaşmak, toplumsal açıdan varolmanın başlıca amacı haline gelmiştir. Metalar tarafından kuşatılmış birey, *değişim-değeri prangasına* bağlı bir şekilde tüketmek, daima daha çok tüketmek zorundadır (Baudrillard, 1988, s. 30). Bu noktada bireyler sürekli tüketmeleri için başta reklamlar olmak üzere tüm kültürel ürünler tarafından koşullanırlar. Bunu sağlayan ise nesnelere bütünleşmiş anlam kümeleridir.

<sup>62</sup> Debord'un gösteri ve iktidar ilişkisine dair düşünceleri için bkz. 2012, ss. 42, 62-63.

<sup>63</sup> Baudrillard da Debord gibi düşünceleri bakımından farklı okumalara imkân veren bir isimdir. Bu noktada Kellner'in Baudrillard yorumu dikkate değerdir. Özellikle bkz. Kellner, 2000, ss. 1-54, 76-89.

<sup>64</sup> Bu bölümde kullanılan Mark Poster'in derlemiş olduğu *Jean Baudrillard: Selected Writings* (1988) Baudrillard'ın kitle kültürü eleştirisi için konu edilebilir tüm metinlerden seçmeler içerir.

<sup>65</sup> Sistem insanlara işçi ve sermayedarlar olarak ihtiyaç duyar, ama en çok da tüketiciler olarak (Baudrillard, 1988, s. 52). Örneğin işçilerin yerini makineler alsalar bile tüketicilerin yerini kimse alamaz.

<sup>66</sup> Üretim ve tüketim, üretim güçlerinin ve onun tahakkümünün genişletilmiş yeniden-üretimde, bir ve aynı büyük mantıksal süreçlerdir (Baudrillard, 1988, s. 50).

Baudrillard'a göre bir ürünü, ürün olarak tüketmek, onun örneğin reklamlar aracılığıyla verilmiş anlamını da tüketmek demektir (1988, s. 10). Bu noktada Baudrillard ilgi çekici bir örnek düşünür. Bir şehir içinde gözün alabileceği her yerde GARAP şeklinde bir ifade olduğunu tasavvur etmeyi önerir. Bunun, imleneni olmayan ve sadece kendisini imleyen bir im olduğunu belirtir. Bu, söz konusu şehrin her köşesinde bir uyaran olarak bulunması itibarıyla, toplum içinde kolektif bir yaygınlık kazanır. Bir im olarak tüketilir. Bu im reklamlarda karşılaşılanlardan farklı değildir. GARAP bir ürünle ilişkilendirilirse, sanki bir nesneyi imliyormuş gibi bir izlenim verecektir. Ne var ki o bir nesneyi değil, o nesneyle ilişkisinden önce kurulmuş kendi gerçekliğini imler. Bu örnekte olduğu gibi reklamlar ve diğer kültürel ürünler zihinlere sızar ve bireylerin, bir nesneyi duyumsadıklarını düşündükleri anda onları GARAP gibi bir imle baş başa bırakırlar. Peki bu kültürel ürünlerin ve özellikle reklamların yeni bir dil oluşturdukları anlamına mı gelir (Baudrillard, 1988, s. 14) ? Bu soruya Baudrillard'ın yanıtı olumsuzdur.

Bir *imler sistemi* ya da başka bir ifadeyle bir *kodlar sistemi* oluştururlar, ancak bir dil için *sentaks* gereklidir (Baudrillard, 1988, s. 19).<sup>67</sup> Bu oluşturulan kodlar sistemi esasen nesnelere bütünleşmiş bir toplumsal anlam kümesi ve evrensel nitelikte bir imler sistemidir. Aynı dili konuşamayan insanların bile birbirleriyle anlaşabildikleri küresel bir sistemdir. Baudrillard söz konusu kodların kendisini dayatan *totaliter bir yapı* oluşturduklarını düşünür (1988, s. 19). Bu yapı köken, statü, sınıf gibi geçmiş toplumsal belirlenimlerin üzerine çıkmış yekpare bir yapıdır (Baudrillard, 1988, s. 20). Kodlar bireyleri saran nesnelere bütünleşerek öznelere etkileri altına alırlar. Bireylerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler, kodlar aracılığıyla gerçekleşir. Kodlar bireyler arası ilişkilerin niteliklerini daha kurulmadan önce belirlerler (Baudrillard, 1988, s. 19). Bu belirlenim hali, bir yandan bilgi nesnesi olarak toplumsal ilişkilerle temasın yitirilmesine neden olurken, diğer yandan bir *yeni gerçeklik biçimi* oluşturur (Baudrillard, 1988, s. 21).

---

<sup>67</sup> Bu *imler sistemi* ya da *kodlar sistemi* yeni bir dil oluşturmazlar, ama Baudrillard'a göre mevcut olan üzerinde son derece etkili olurlar (1988, s. 48).

Tüketim tüm yaşamı kuşatmıştır. Bireyin tüm etkinliklerinin tüketime göre şekillendiği (Baudrillard, 1988, s. 33) bir toplumda, tüketmek uygar olmanın ölçüsü haline gelmiştir (Baudrillard, 1988, s. 21). İnsanın ihtiyaçlarını karşılaması için tüketmesi beklenirken, zaman içerisinde tüketmek, ihtiyaç ve karşılama ilişkisinin ötesine geçmiştir.<sup>68</sup> Bu durum kodlar sisteminin nesnelere bütünleşmesiyle birlikte düşünülmelidir. Burada Baudrillard şunları söyler:

Tüketim ne maddi bir pratik ne de fenomenolojik bir 'varlık'tır. Yediğimiz yemek, giydiğimiz kıyafet, sürdüğümüz araba, ya da imge ve mesajların görsel ve sesli varlıklarıyla değil, ama tüm bunların imleyen varlıklar olarak bir araya gelmeleriyle açıklanır. Tüketim *tüm nesnelere ve halihazırda az ya da çok kaynaşmış söylemler içerisinde kurulan mesajların zımî bütünlüğüdür*. Tüketim anlamlı olduğu sürece, *imlerin manipülasyonunun sistematik bir etkinliği*dir (Baudrillard, 1988, s. 21).

Her tüketim tercihi o kişiye dair niteliklere işaret eder (Baudrillard, 1988, s. 16). Bir başka deyişle, her tüketim metası bireye dair bir imdir. Örneğin bir araba tercih edilirken kim hangi arabayı seçerse, o nesneyle bütünleşmiş kodların yansıttığı özelliklere sahip olduğu düşünülür. Bu noktada sinema filmlerinden reklamlara kadar birçok kültürel ürün düşünülebilir. Bir araba için zeki, çalışkan, cesur gibi insan erdemlerine dair nitelermeler yapılması çok sık karşılaşılan bir örnektir. Bu nitelermeler tercih edilen arabaya göre bireye atfedilir. Bireyin kendisi nesneye göre tanımlanır ve açıkça onun gölgesinde kalır. Bu durum GARAP örneğinde olduğu gibi, önceden oluşturulan imlerin arabalarla ilişkilendirilmesi ve böylece çeşitli nitelermeler içeren kodların o arabaların varlıklarıyla bütünleşmesi sonucu gerçekleşir. Burada imler sistemi bakımından önemli olan nesne değil kodlardır. Araba için kullanılan kodlar pekâlâ bir bulaşık makinesi için de konu edilebilirler (Baudrillard, 1988, s. 44). Kodlar anlam kümesini nesnelere göre oluşturmazlar. Bu durumda herhangi bir niteliğin bir araba ya da bulaşık makinesi için kullanılması bakımından önemli olan, sadece anlam kümesinin kendi içindeki tutarlılığıdır. Bu tutarlılık nesnenin yanında anlamın da tüketilmesi bakımından gereklidir.

---

<sup>68</sup> Dahası tüketim, ihtiyaçların karşılanmasına ve dolayısıyla tatmine değil imlerin oluşturduğu kodlar sistemine dayanır (Baudrillard, 1988, s. 47).

Anlam kümeleri sadece zihinlerde değil bütün bir insan etkinliği üzerinde etkilidir. Bu bütünlük *simülasyon*ları ortaya çıkarır. Simülasyon yeni bir gerçeklik biçimidir. Bir başka gerçeklik biçimine referans değildir. Kökleri olmayan, kendi başına bir *hiper-gerçeklik*tir (Baudrillard, 1988, s. 166). Hiper-gerçeklik, gerçekliğin çölüdür. Baudrillard simülasyonu şu şekilde açıklar:

Gerçeklik minyatür birimlerden, matrislerden, hafıza kartlarından ve komut örneklerinden üretilir – ve bunlarla sayısız defa yeniden-üretilir. Kimi ideal ya da negatif duruma karşı ölçülmediği sürece, artık daha fazla rasyonel olmak zorunda değildir. İşlevsel olmaktan daha fazlası değildir. Hatta sanal olanla kuşatılmadığı sürece daha fazla gerçek de değildir. O hiper-gerçektir: Bir atmosfersiz hiper-uzayın içindeki birleşik modellerin ışık saçan sentezinin ürünü (Baudrillard, 1988, 167).

Baudrillard Disneyland’ın olabilecek en iyi simülasyon örneği olduğunu düşünür (1988, s. 171). Burası kendisine ait karakterleri ve yasaları olan dışarıya kapalı bir dünyadır. Bireyler Disneyland’ı ziyaret ettiklerinde, adeta kendi dünyalarından çıkarak bir başka dünyaya geçiş yaparlar. Hemen herkes Disneyland’ın kurmaca bir dünya olduğunu bilir. Yine de Disneyland’ın yasalarına uyarlar. Kendilerini geçici de olsa girdikleri dünyanın bir parçası olarak görürler. Baudrillard’a göre bireylerin Disneyland’taki deneyimleri genel anlamda toplumsal etkinliklerinden farklı değildir. Toplumsal ilişkilerin hiper-gerçekliği bireyler için bir “Disneyland” oluşturur. Bireyler Disneyland’ın hayali bir ortam olduklarını bilirler, ama kendilerini kuşatan tüm ilişkilerin bir “Disneyland” olduğunu anlamaktan uzaktırlar. Bu bakımdan alışveriş merkezleri ilgi çekici bir örnek oluştururlar.

Alışveriş merkezi toplumsal ilişkiler bakımından bir mikro modeldir. Bütün tüketim metalarına ulaşılabilecek bir mekândır. Bu mekân sadece tüketim metalarının bir araya gelişi değildir; aynı zamanda imlerin de bir araya gelişidir. Kendine has yasaları olan mikro bir dünyadır. Bu dünya her türlü metaya ulaşılabilmesinin yanında kafe, sinema ve toplantı salonu gibi çeşitli kültürel ortamları da içerir. Bu noktada Baudrillard *kültürün metalaştığını ve metaların kültürleştiğini* düşünür ve şunları söyler:

Böylece kültür merkezi, alışveriş merkezinin önemli bir parçası haline gelir. Bu kültürün ‘kullanılmış olduğu’ anlamına gelmez; bu son derece basit. *Kültürleştirilmiştir*. Netice olarak, tüketim maddelerinin genel vitrininde, ayrık ve

boş bir varlığa, diğerleri arasında bir lükse, bir öğeye dönüştürülerek, meta (giyinme, yemek, restaurant, vb.) da kültürleşmiştir (Baudrillard, 1988, s. 32).

Alışveriş merkezlerinin en önemli yasası tüm metaları ve ortamları eşdeğer ilan etmiş olmasıdır. Bu dünyada hayati bir ilaç da bilimsel bir kitap ya da *kitsch* de veya bir giysi dükkanı ve resim galerisi de aynıdır.

Baudrillard'a göre mikro örnekte alışveriş merkezleri makro örnekte tüm nesnelere dünyası toplumda bir *genel histeri* oluşturmuştur (1988, s. 45). Bir toplumda yaşamak, artık o toplumun tüketim tercihlerini ve dolayısıyla nesnelere bütünleşik kodlar sistemini kabullenmek dışında bir anlam taşımaz (Baudrillard, 1988, s. 37). Bir nesnenin tüketim nesnesi olabilmesi için artık öncelikle im olması gerekir (Baudrillard, 1988, s. 22), çünkü tüketim artık sadece nesnelere tüketimi değildir; anlamların da tüketildiği moral bir alan, bir toplumsallaşma ve iletişim alanıdır (Baudrillard, 1988, s. 46). Bu ortam içerisinde bireyin özgürlüğüne dair söylenen her şey bir *mitostur* (Baudrillard, 1988, s. 39). İnsanların tercihlerini özgür iradeleriyle yaptıkları fikri de, yalnızca tüketim toplumu ideolojisinin özüdür (Baudrillard, 1988, s. 39). Bu ideoloji bireyi bir yandan tüketici bir özne haline getirirken, diğer yandan çevre kirliliği, trafik, kültürel yozlaşma gibi onlarca sorunu da saklar.

## 2. ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramını ele almak için öncelikle toplum felsefesine dair temel kavramlarını açıklamak gerekir. Bu kavramlardan başlıcaları *toplum*, *totalite*, *şeyleşme*, *şeyleşmiş bilinç*, *rasyonalizasyon* ve *tüketim toplumdur*. Bu kavramlar eşliğinde Adorno'nun toplum felsefesinin açıklanması, kültür endüstrisi kavramının nasıl bir zemine dayandığını gösterecektir. Bu zeminin açıklığa kavuşturulmasıyla beraber, “Kültür endüstrisi nedir?” sorusunun yanıtı ekonomik ve bilhassa kültürel boyutlarıyla ortaya koyulacaktır. Böylece kültürün nasıl metalaştığı ve kültürel ürünlerin nasıl bireyleri toplumsal uyuma ikna eden bir rasyonalizasyon aracına dönüştüğü açıklanabilecektir. Bunlar, Adorno'nun radyo, televizyon, sinema, astroloji ve müzik konusundaki örnekleri ve değerlendirmeleri eşliğinde derinleştirilecek ve böylece ayrıntılı çözümlenmelere ulaşılabilecektir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının ortaya koyulmasının ardından, -başta Bertolt Brecht ve Walter Benjamin olmak üzere- farklı düşünürlerden katkılar alınarak Adorno'ya dair eleştirel bir değerlendirme yapılacaktır. Bu değerlendirme sonucunda Adorno'nun kitle kültürü eleştirisine dair yetersiz kaldığı noktalar belirlenmiş olacaktır.

### 2.1. ADORNO'NUN TOPLUM FELSEFESİ VE TEMEL KAVRAMLARI

Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund<sup>69</sup> 11 Eylül 1903 yılında Frankfurt am Main'de doğmuştur. Adorno zengin bir iş adamı olan Oscar Wiesengrund'un ve başarılı bir ses sanatçısı olan Maria Calvelli-Adorno'nun tek çocuklarıdır. Annesi ve birlikte yaşadıkları teyzesi Agathe Cavalier'in çabalarıyla kapsamlı bir müzik eğitimi alan Adorno, daha okula başlamadan birçok müzik aletini çalabilmekteydi. Ayrıca Kaiser Wilhelm Gymnasium'unda okuduğu yıllarda Siegfried Kracauer'in gözetiminde Alman Felsefesi üzerine ayrıntılı okumalar yapmıştır. Bu okumalar 1921 yılında girdiği Johann Wolfgang Goethe Üniversite'sindeki felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarındaki çalışmaları için bir temel oluşturmuştur. Adorno 1924 yılında Hans Cornelius'un danışmanlığında Edmund Husserl'i konu alan teziyle doktorasını tamamlamış ve

<sup>69</sup> Adorno'nun yaşamı ve düşünceleri arasındaki ilişki için bkz. Jay, 2001, ss. 21-69; Wiggershaus, 1995, ss. 66-95, 223-236.



ardından 1925 yılında bestekâr Alban Berg'ten müzik eğitimi almak üzere Viyana'ya gitmiştir. Burada müzik bilgisini ve becerilerini geliştirmiş ve müzik hakkında kaleme aldığı çalışmalarına yenilerini eklemiştir. 1927 yılında ise tekrar Frankfurt'a dönme kararı almıştır. Bu dönüşüyle beraber Sigmund Freud, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, G. W. Friedrich Hegel ve Karl Marx üzerine bilgilerini derinleştirmiştir.

Almanya'da Nazilerin iktidarı tümüyle ele geçirmeleriyle beraber, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü merkezini Columbia Üniversitesi'ne almış ve üyelerini Birleşik Devletler'e davet etmiştir. Buna karşın Adorno Avrupa'da kalmakta ısrarcı olmuştur. Bir süre yeniden Husserl üzerine çalışmaya başladığı İngiltere'ye gitmiş, ancak 1937 yılında Horkheimer'ı Birleşik Devletler'de ziyaret etmesiyle Avrupa'yı terketmeyi düşünmeye başlamıştır. Bu sırada Adorno Fransa'daki Walter Benjamin ile sık sık mektuplaşmakta ve kimi felsefi tartışmalar yürütmekteydi. Horkheimer kendisini Paul Lazarsfeld'in yönettiği Princeton Üniversitesi'nin Radyo Araştırması Projesi'ne önerdiğindeyse, henüz evlendiği eşi Gretel Karplus ile birlikte Birleşik Devletler'e gitmeyi kabul etmiştir. Burada Horkheimer ile Almanya'ya göre daha yakın bir çalışma ortamı yakalamış ve 1944 yılında iki filozof eleştirel teorinin temel eserlerinden biri olan *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'ni kaleme almışlardır. Adorno daha sonra *Aydınlanma'nın Diyalektiği* için “uzun ekler” olarak nitelediği birçok çalışma kaleme almıştır. 1951 yılında ise, bir anlamda tüm felsefesinin bir özeti gibi düşünülebilecek *Minima Moralia*'yı yayınlamıştır.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü üyeleri 1949 yılında tekrar Almanya'ya dönme konusunda hemfikirdirler. Böylece enstitü merkezi 1951 yılında yeniden Frankfurt'a taşınmıştır. Adorno Almanya'ya dönüşüyle beraber özellikle psikoloji üzerine çalışmalar yapmaya başlamıştır. Freud'un yanı sıra Birleşik Devletler'deki deneyimlerinden edindiği ampirik yöntemlere de çalışmalarında yer vermiştir. Birçok yeni çalışma kalem alan Adorno, eşiyle beraber Walter Benjamin'in yayınlanmamış eserlerini de derleyip yayınlamıştır. 1966 yılında yayınlanan *Negatif Diyalektik* ise felsefesi açısından bir zirve noktasıdır. Bu çalışması sonrasında güncel politika ve çalışmaları arasındaki ilişki gibi konularda okurlarıyla anlaşmazlıklara düşmüş, arası

açılmış ve yalnızlaşmıştır. 1969 yılında İsviçre'ye seyahati sırasında geçirdiği bir kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir.

### 2.1.1. Eleştirel Teori

Adorno'nun felsefesi tıpkı diğer *eleştirel teori* düşünürlerinde olduğu gibi, bir *sistem felsefesinden* oldukça farklıdır.<sup>70</sup> Sistem felsefesi başta ontoloji olmak üzere farklı alanlardan oluşan yekpare bir düşünceler toplamıdır. Kendisinden önceki ya da kendi dönemindeki düşünceleri ele alan sistem filozofu, ya bir felsefe tarihi eleştirisine girer, ya da diğer felsefelerle arasına belirli bir mesafe koyar. Bunun bir sonucu olarak kendi felsefesini diğer düşüncelerden ayrı bir noktada konumlandırır. Bu felsefe tarihi hesaplaşması ya da diğer felsefelerle arasına mesafe koyma, filozofun felsefe tarihine kendi alternatifini kazandırmasıyla tamamlanır. Bu noktada eleştirel teori, sistem felsefesinden farklı bir yol izler. Kendi konumunu katkı aldığı düşünülere atıflarda bulunarak belirler. Birbirinden farklı felsefeleri eleştirel bir şekilde ele alır ve buradan edindiği düşünceleri bir araya getirir. Bu elbette ki eklektik bir uğraş olmaktan uzaktır; sistem felsefesinde olduğu gibi ortaya yine bir sentez çıkar. Fakat söz konusu sentez, bir sistem felsefesinde olduğu gibi, diğer düşüncelerden belirgin bir kopuş değildir; aksine, o düşüncelerin eleştirisi sonucu oluşturulan bir alternatiftir (Adorno, 2004: 20-22). Bu alternatif başlı başına bir sistem değil farklı felsefelerin eleştirilerek yeni düşüncelerle harmanlandığı bir bütünlüktür. Adorno ve eleştirel teori düşünürleri açısından bu eleştirel bütünlük için akla ilk olarak Marksizm gelir.

Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün kurulduğu tarihler, Marksist felsefe açısından köklü tartışmaların yaşandığı bir döneme karşılık gelir. Bu tartışmalar bir yandan kuramsal, bir yandan olgusal<sup>71</sup> olmak üzere iç içe geçmiş iki boyuta sahiptirler. Burada taraflar arasındaki esas teorik farklar daima belirli felsefi ayrılıklara dayanırlar. Bu

<sup>70</sup> *Sistem felsefesi ve eleştirel teori* arasındaki farkı en iyi ortaya koyan metinlerden birisi Horkheimer'ın *Geleneksel ve Eleştirel Teori* (2002) isimli çalışmasıdır. Horkheimer bu çalışmasında daha çok pozitivist ve pragmatist akımlar özelinde sistem felsefesini eleştirir ve eleştirel teoriyi anlatır. Ayrıca Martin Jay ve Axel Honneth da *eleştirel teoriye* dair dikkate değer tanımlar verirler. Bkz. Jay, 2005, ss. 69-71 ve Honneth, 1995, ss. 61-92.

<sup>71</sup> Başlıca olgusal tartışma kaynaklarının şunlar olduğu düşünülebilir: II. Enternasyonal'in etkisini yitirmesi ve ardından çöküşü, Sovyetler Birliği'nin varlığı ve karşılaştığı çeşitli sorunlar, Almanya ve Macaristan Devrimleri'nin yenilgiye uğramaları.

tarafından biri Marx'ın felsefesini Auguste Comte'a paralel önermeler aracılığıyla yapılandırmaya çalışan ve çoğunlukla *pozitivist* nitelemesi alan bir yaklaşıma sahiptir.<sup>72</sup> Karl Kautsky söz konusu yaklaşım bakımından ilk akla gelen isim olarak düşünülebilir. Pozitivist yaklaşım bir yandan Marx'ın felsefesini statik bir yapı olarak kavrarken, diğer yandan her türden eleştirel gelişim olanağını da dışlar. Bu yaklaşım özellikle siyaseten sahip olduğu imkânlar sayesinde teorik ortamda belirli bir üstünlüğe sahip olmuştur. Bu üstünlük haline karşı önce çeşitli itirazlar yükselmiş, ardından teorik başkaldırıları görülmüştür. Bu teorik başkaldırılarda başlıca iki farklı yol izlenmiş olduğu görülebilir.<sup>73</sup> Birinci yolun temel fikri Marksist felsefenin sorunlarının yine ancak kendi içindeki dinamikler aracılığıyla aşılabileceğidir. Diğer yolun temel fikri ise Marksist felsefenin “dışarıdan” alınacak düşüncelerle tekrar yapılandırılması gerektiğidir.

Bu ikinci yol eleştirel teori düşünürlerinin de tavrını ortaya koymaktadır. Horkheimer sonrası Frankfurt Okulu, hareket noktası olarak Marx'ın felsefesini alsa da, birçok farklı ismi Marksist felsefeyle bir araya getirir. Bu noktada “dışarıdan” alınan düşüncelerin katkı sunmak üzere Marx'ın felsefesine taşınmasından çok, söz konusu düşüncelerin doğrudan doğruya Marksizm ile birleştirilmesi veya uzlaştırılması söz konusudur. Burada etkili olan iki durumdan bahsedilebilir. Bunlardan ilki eleştirel teori düşünürlerinin Marksist felsefe dışında etkilendikleri felsefi akımlar olması ve bunların Marksizm'e eklenmelerini gerektirdiğini düşünmeleridir. Bir diğeri ise Karl Korsch ve Georg Lukacs'ın eleştirel teori üzerindeki etkileridir. Korsch ve Lukacs, eleştirel teori ve Marx arasında bir köprü görevi görürler. Bir başka deyişle eleştirel teorinin Marx okuması büyük oranda Korsch'un ve özellikle Lukacs'ın<sup>74</sup> yorumlarını taşır.

<sup>72</sup> Diğer bir taraf ise Marx'ın felsefesinin yine kendi içinde korunması ve geliştirilmesi gerektiğini savunan ve *ana-akım* nitelemesini alabilecek olan yaklaşımdır.

<sup>73</sup> Bu nokta açısından Perry Anderson'ın *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler* isimli çalışması bir klasik olarak düşünülebilir (2007, ss. 53-85).

<sup>74</sup> Bu noktada, Adorno'nun özellikle *totalite*, *şeyleşme* ve *rasyonalizasyona* ilişkin düşüncelerini Lukacs'tan katkılar alarak oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu durum Adorno'nun toplum felsefesinin her noktasında kendisini hissettir. Kuşkusuz Adorno, Lukacs'a yaklaşırken de eleştireldir. Örneğin bir örnek için bkz. Adorno 2004: 190. Adorno ve Lukacs (*Tarih ve Sınıf Bilinci*) ilişkisini tartışan birçok metin kaleme alınmıştır. Bunlar arasında başta gelen bir çalışma için bkz. Zizek, 2000, ss. 107-123. Ayrıca bkz. Hohendahl, 1993, s. 6; Jay, 2001, ss. 86-88; Kellner, n.d.a, s. 9.

Diğer eleştirel teori düşünürlerinde olduğu gibi Adorno için de Marx'ın düşünceleri bir zemin ya da başlangıç noktası oluşturur.<sup>75</sup> Bu zemin bir yandan Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* isimli çalışmasından izler taşıırken, diğer yandan Adorno'nun Marx eleştirisini içerir. Adorno'nun Marx'a getirdiği eleştirilerden ikisi felsefesi içerisinde özellikle belirleyicidir.

Adorno'nun ilk eleştirisi ekonomi ve siyaset, hukuk, kültür ve din gibi toplumsal bilinç biçimleri arasındaki ilişkiye, bir başka ifadeyle altyapı-üstyapı ilişkisine dairdir (2008a: 54). Marx altyapı, eşdeyişle ekonomi ve üstyapı, eşdeyişle toplumsal bilinç biçimleri ilişkisininin karşılıklı olduğunu, üstyapının da altyapıyı belirlediğini, ama son tahlilde yine altyapının belirleyici olduğunu düşünür.<sup>76</sup> Bu noktada Adorno “son tahlilde ekonominin belirleyici” olmasına itiraz eder. Weber'in düşüncelerine yaklaşır. Weber gibi toplumda ekonomi, siyaset, din, hukuk gibi farklı kurumların belirleyici olabileceklerini belirterek, hiçbir yapıya/kuruma süreklilik arz eden bir belirleyicilik verilemeyeceğini belirtir. Adorno yine de ekonominin diğer süreçlere göre daha sık etkili olduğunu da söylemekten çekinmez.<sup>77</sup>

Adorno'nun Marx'a yönelik ikinci eleştirisi filozofun tarih felsefesine ilişkindir. Marx toplumların gelişiminin bir neticesi olarak sınıflı toplumların aşılacağını düşünür.<sup>78</sup> Adorno bunun bir anlamda, *olumlu bir evrensel*<sup>79</sup> vurgusu olduğunu belirtir. Ne var ki Avrupa'yı hatta Dünya'yı etkisi altına alarak yükselmiş “faşizm”, SSCB ve Doğu Avrupa ülkeleri deneyimlerinin birçok olumsuzluğu<sup>80</sup>, günümüzde kapitalizmin bir “tüketim hastalığı”na dönüşmesi tarihin olumlu değil *olumsuz bir evrensel*, eşdeyişle bir *totalite*<sup>81</sup> oluşturduğunu göstermiştir. Belki süreç olumlu bir yönde gelişebilirdi, ancak Adorno mevcut durumda Marx'ın bu düşüncesinin artık geçerli olamayacağını savunur. Dahası işçi sınıfı hiç de Marx'ın iddia ettiği gibi insanlığın kurtuluşunu

<sup>75</sup> Adorno ve Marx arasındaki ilişki için bkz. Vincent, 2008, ss. 489-503.

<sup>76</sup> Örneğin bkz. Marx, 1999, ss. 4-5.

<sup>77</sup> Bu nokta çoğunlukla tartışmalı kabul edilse de, birçok yorumcu bu düşüncede hemfikirdir. Örneğin bkz. Kellner, n.d.a, s. 10; Cook, 1998, ss. 20, 23.

<sup>78</sup> Örneğin bkz. Marx & Engels, 2005, s. 111.

<sup>79</sup> Adorno, Marx'ın *evrensel, bütünlük*, vb. gibi olumlu anlamda kullandığı birçok tümel kavrama eleştirel yaklaşır. Örneğin bkz. 2008a, ss. 44, 49.

<sup>80</sup> Adorno'nun bu konudaki kimi eleştirileri için bkz. 1968, par. 12; 2007a, ss. 119-120.

<sup>81</sup> Jay, Marksist ya da Marx'tan etkilenmiş birçok düşünür için *bütünlük* kategorisi olumlu bir niteleme alırken, Adorno'da nasıl olumsuz bir niteleme aldığını, Adorno'nun *bütünlük* kategorisinden *totalite* fikrine nasıl ulaştığını ele alarak gösterir (1984, ss. 259-275; 2001, s. 83).

gerçekleştirebilecek bir durumda gözükmemektedir. Marx'ın hayal bile edemeyeceği büyük bir engel, oluşabilecek bir *sınıf bilincinin* önünde durmaktadır. Bu engel kültür endüstrisidir. Bu noktada Adorno, Weber ve George Simmel'den yararlanarak rasyonalizasyon fikrine dikkat çeker.<sup>82</sup>

### 2.1.2. Toplum

Adorno *toplumu* her şeyden önce bir *süreç* olarak niteler (1989, s. 144) ve bir kavram olarak toplum<sup>83</sup> için statik olana karşı dinamik bir içerik önerir (2010b, s. 39). Bir süreç olan toplum hem tarihin<sup>84</sup> bir parçası, hem de onun bir ürünüdür (Adorno & Horkheimer, 2010b, s. 25). Bu bakımdan her kavram gibi toplum kavramının da tarih-üstü bir içeriğe sahip olmadığı, her toplumsal döneme bağlı olarak kavramın sahip olduğu anlamın değiştiği ve günümüze kadar söz konusu anlam kümesinin genişlediği düşünülebilir. Bu noktada topluma dair olası bir tanıma dinamikliğini verecek olan *ilişki* kavramıdır.

Adorno toplumu, *insanlar arası bir ilişkiler ağı*, yani tek tek bireylerin *belirli bir ilişkisellik* oluşturarak kurdukları bir toplam ya da yapı olarak niteler (2010b, ss. 29, 44, 48, 55). Bu nitelemede toplum ve birey “birbirine dönüşümlü kavramlar” (Adorno & Horkheimer, 2010b, s. 63) olarak ele alınır. Başka bir deyişle toplum, ne tek tek bireylerden ayrı bir gerçekliktir, ne de bireylerin tesadüf eseri bir araya gelmelerinin bir sonucudur. Toplum tam anlamıyla bir ilişkiler ağıdır. Bu ilişkiler ağı, “bireyleri pozitif biçimde kendi içine” alabileceği gibi, negatif biçimde “onları ezerek şekilsiz ve istenen kalıba sokulabilecek bir kitleye” de çevirebilir (Adorno, 2007a, s. 146). Bu her iki durum da toplumda birer olanak halinde bulunur. Bir anlamda “varlığını topluma borçlu olan birey”, karşılaştığı olumlu-olumsuz toplumsal ilişkilere bağlı olarak, kendi olanaklarını gerçekleştirebilir ya da bu olanakları aşınabilir ve birey adım adım kendi

<sup>82</sup> Adorno'nun üzerindeki Weber etkisi öncelikle Lukacs etkisinin bir sonucu olarak ele alınabilir. Bu ilişkinin ele alınması açısından bkz. Arato, 1985, ss. 193-195; Breuer & Maier, 1982, ss. 55-79; Dahms, 1997, ss. 181-214.

<sup>83</sup> Adorno bir kavramın daima bilgi nesnesine bağlı olarak kurulan bağlamı içerisinde, *somuttan kopuk bir soyutlamaya* dönüşmeden ele alınmasını önerir (Adorno, 2008a, s. 60).

<sup>84</sup> Adorno *tarihi* sürekliliklerin ve kopuşların birliği olarak niteler. Ayrıca tarihte daima *kaçış ve kırılma* anlarının olanağı bulunduğunu düşünür (2004, s. 320; 2008a, s. 92).

otonomisini yitirebilir<sup>85</sup> (Adorno, 2004, s. 261; 2007a, s. 161). Bu sonucusu, söz konusu ilişkilerin belirli bir *totalite*<sup>86</sup> oluşturduğu anlamına gelir. Totalite, örneğin kapitalist toplum gibi bir sınıflı toplumda ortaya çıkar.

Toplum tek tek bireylerin -belirli bir ilişkisellik çerçevesinde- bir araya gelerek oluşturdukları bir *bütünlük*tür. Totalite ise sözü edilen bütünlüğün özgül bir formudur. Burada toplumsal ilişkilerin bireylere dair *farklılıkları* mümkün olduğunca dışlayarak, *belirli bir benzerlik formu* dayattığı bir durum söz konusudur. Adorno bu durumu belirli bir *tümelin tekili* boyunduruk altına alması olarak niteler (2008a, s. 8). Bu bir “ortadan kaldırarak aşma değil, tersine bir tasfiyedir; belirli değil, biçimsel olumsuzlamadır. ... bireyi, tam olarak doygunluğa ulaştırarak değil de onu bir özne olarak bütünüyle silip atarak mağlup” etmektir (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 270). Totalite kendisini onun bünyesinde bulan bireye kendi otonomisini koruyarak varolmasına asla müsaade etmez. Bireye kendisini dayatır ve onu *uyum sağlamaya*<sup>87</sup> zorlar. “Uyum sağlamayan herkes, ekonomik yoksunluğa mahkum edilir” (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 178). Bu uyum bireyin mevcut ilişkilere -adeta devasa bir makinenin küçük bir parçası gibi- eklemlenmesi ve böylece mevcut ilişkilere uygun çeşitli işlevleri yerine getirmesi, eşdeyişle *karakter maskelerine*<sup>88</sup> bürünmesi anlamına gelir. Karakter maskeleri için Adorno, “kendimiz gibi eylediğimizi düşünürken, aslında büyük ölçüde kendi işlevlerimizin uzantıları olarak eyleriz” der (2008a, s. 69). Böylece bireyler önceden kurulmuş bir saat gibi kendilerine biçilen rolleri yerine getirirler. Bu durum adeta *Sisyphus mitosuna*<sup>89</sup> benzer. Bireyler her gün kendilerine düşen işlevleri yerine getirirler, ancak yaşamlarında değişen pek bir şey yoktur. Tıpkı Sisyphus gibi aynı işlevleri sürekli baştan yerine getirmek, onlar için de adeta bir ceza haline gelmiştir. Bunun bedeli, totalitenin bir parçası olan bireyin kendi otonomisini yitirmesi, bir özne

<sup>85</sup> Bu noktada *otonomi*, öznenin kendine has deneyimlerinin ürünü olan varoluşuna işaret ederken, *otonominin yitirilmesi*, *heteronominin* özne üstünde baskın çıkması ve kişiye dışarıdan bir başka varoluş dayatılmasıdır. Bir öznenin *otonomisini yitirmesine* dair bkz. Adorno, 2007a, s. 41.

<sup>86</sup> Adorno'nun *totalite* fikri için ayrıca bkz. 2004, s. 311; 2007a, ss. 40, 146; 2010b, ss. 48-49.

<sup>87</sup> Adorno'nun *uyum* fikri için ayrıca bkz. 2004, s. 308; 2007a, s. 189; 2008a, ss. 32-33; 2011a, s. 50.

<sup>88</sup> Adorno'nun kendisinin de belirttiği gibi *karakter maskeleri* fikrini doğrudan Marx'tan almıştır (2008a, s. 69). Marx birçok yerde karakter maskelerinden bahseder, örneğin bkz. Marx, 2010a, s. 419. Ayrıca, Adorno'nun bu fikri kullandığı kimi kısımlar için bkz. 2004, s. 311; 2008a, s. 69; 2010b, ss. 54, 55.

<sup>89</sup> Yunan mitolojisinde *Sisyphus mitos*, tanrılara karşı hile yaptığı için cezalandırılan Sisyphus'u anlatır. Sisyphus'un cezası büyük bir kayayı yüksek bir tepeye çıkarmaktır. Ancak kaya her seferinde aşağı doğru yuvarlanmakta ve Sisyphus kayayı bir kez daha tepeye çıkarmak zorunda kalmaktadır.

olarak edilgenleşmesi ve belirli bir benzerlik formuna hapsolmesidir. Bu kendini en açık kapitalist toplum biçiminde gösterir.

Adorno kapitalist toplumun oluşturduğu totalite biçimini *şeyleşme* ya da *şeyleşmiş ilişkiler* olarak adlandırır.

### 2.1.3. Şeyleşme

Adorno sınıflı toplumlara işaret ederken, toplumun yeniden-üretimine *sınıf çelişkilerine* bağlı olduğunu belirtir (2008a, s. 51).<sup>90</sup> Bu çelişkilerin başlıca iki tarafı vardır. Bir yanda, başta üretim araçları olmak üzere üretim metalarını ve tüketim metalarının çoğunluğunu elinde tutan sınıf, diğer yanda, ihtiyaçlarını karşılayabilmek için emek-gücünü, sözü edilen sınıfın tahakkümüne sunmak zorunda kalan bir başka sınıf (Adorno, 2007a, s. 193). Bu bakımdan Adorno, kapitalist topluma da “canlı-emeğin metalara dönüştürülmesi ve buna bağlı olan sınıf çelişkileri” nitelemesini yapar (1968, par. 1). Burada çelişkinin tarafları *burjuva* ve *işçidir*. Bu başlıca iki sınıftan “işçinin emek-gücünü satmasının gerekmesi, üretim araçlarının kendine ait olmaması, maddi metalar üretmesi”dir (Adorno, 2012c, s. 95). Diğer yandan sahip olduğu üretim araçları ve diğer sermaye formlarına dayanarak burjuva, işçinin emek-gücünü satın alan sınıftır.

Bu noktada Adorno'nun da tıpkı Lukacs gibi *nesneleşme/nesnelleştirme* fikrine dayandığı söylenebilir.<sup>91</sup> Nesneleşme, ilk kaynağı doğa olan hammaddenin, insan emeği tarafından, üretim araçları aracılığıyla üretim ve tüketim metalarına dönüştürülme sürecinde karşımıza çıkar; öznenin bir parçası olan emeğin, nesneye katılmasına, emeğin bir nesnede içirilmesine karşılık gelir. Adorno emek-gücünün metalaştırılmasını, yani alınıp-satılan bir metaya dönüştürülmesini insan emeğinin nesneleşmeye olanak vermesine bağlar; öyle ki emek-gücü nesneleşme yaratabildiği için alınıp-satılabilir bir durumdadır.<sup>92</sup> İşçinin emek-gücünü belirli bir ücret karşılığı

<sup>90</sup> Adorno'ya göre bu toplumlar antagonist (uzlaşmaz) ilişkilere rağmen değil, ama tam da onlar sayesinde varlıklarını sürdürürler. Örneğin kapitalist bir toplumda kâr ihtiyacı ve sınıflar arası ilişkiler üretim sürecinin nesnel motorunu oluştururlar (Adorno, 2004, ss. 312, 320).

<sup>91</sup> Lukacs'ta *nesneleşme/nesnelleştirme* fikri için bkz. 2006, ss. 174, 293.

<sup>92</sup> Bu noktada *nesneleşme* fikri bakımından Marx, Lukacs ve Adorno arasında bir fark olduğu görülür. Marx nesneleşmeyi insan emeğinin bir nesneye aktarılması ve böylece emeğin o nesnede

satın alan burjuva, “işçinin emeğinin meyvelerinden” kendisine en büyük payı alır (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 230). Bu burjuvanın kârının esas kaynağıdır.

Bu durumda hareket noktası nesneleşmeyi dayatan *nesnelere dünyası*, eşdeyişle nesnel koşullar ve nesneleşmeyi olumlu değil de olumsuz bir şekilde yönlendiren insan ilişkileri, eşdeyişle öznel koşullardır. Bu noktada Adorno, söz konusu öznel koşulları ele alırken örneğin Marx’ın düşündüğü gibi başlıca sürecin, üretim değil değişim ve ona bağlı olarak tüketim süreci olduğunu düşünür.<sup>93</sup> Bu hiç değilse adına *tüketim toplumu*<sup>94</sup> denebilecek son dönem kapitalizm açısından doğrudur. Öyle ki bugün üretim, değişim sürecine daha sıkı bir biçimde bağlıdır; “değişmenin kendisi de, büyük ölçüde, sadece üretimin yansıma biçimi ve gerçek yaşamın karikatürü olan ‘tüketim alanında’ olup bitenlere, demek insanların bilincinde ve bilinçdışında meydana gelen değişmelere bağlıdır” (Adorno, 2007a, s. 15).

Bireyler değişim ilişkilerine girdiklerinde, önce *metalara sahip olanlar ve sahip olmayanlar* şeklinde, ardından sahip oldukları metaların değişim-değeri bakımından niceliklerine ve kullanım-değeri bakımından<sup>95</sup> niteliklerine göre ayrılırlar. Bu durum üretim tarafından dolayımlanır ve baştaki ayırmadan ilki, çoğunlukla sermaye sahibi olan sınıfa işaret eder. Ancak her koşulda, bireyler nesnelere dayalı olarak diğer bireylerle ilişkiye geçerler. Bu noktada insanların isimleri ya da gündelik yaşamlarında kim oldukları pek de önemli değildir. Burada ilişkinin temeli *kimin kimle değiştiği değil, neyin neyle değişildiği*dir. Birbirleriyle karşı karşıya kalan bireyler, belirli bir metayı, belirli oranda bir başka meta ya da değişim-aracı olan parayla değişirler ve elbette

---

taşınması/içerilmesi olarak tanımlar (2009, s. 29). Nesneleşme kapitalist bir toplumda olumsuz bir niteliğe sahiptir, çünkü hem emek hem de emeğin aktarıldığı nesne işçiye yabancılaşmıştır. Bu noktada Marx nesneleşmenin kendisini olumsuzlamaz. Ne var ki Lukacs ve Adorno nesneleşmenin kendisini olumsuzlarlar ve nesneleşmeye olumlu bir nitelik kazandırabilmenin koşulunu toplumsal bir değişimde görürler. Örneğin bkz. Lukacs, 2006, s. 92. Ayrıca bu konuya dair Marx ve Frankfurt Okulu arasındaki tartışma için bkz. Slater, 1998, ss. 78-79.

<sup>93</sup> Bu noktada Kellner dikkat çekici değerlendirmelerde bulunarak, değişim ve tüketimin nasıl ve neden üretimden önce ele alındığına işaret eder (1989, ss. 52-55).

<sup>94</sup> Deborah Cook, Adorno’nun geç dönem kapitalizm olarak aldığı *tüketim toplumu* fikrinin Friedrich Pollock’tan etkiler taşısa da büyük oranda ona karşı eleştirel olduğunu düşünür (Cook, 1998, ss. 16-18).

<sup>95</sup> İşçi doğadan elde edilen hammaddeleri emek-gücüne dayanarak, üretim araçları aracılığıyla metalara dönüştürür. Bu noktada *değer*, metaya aktarılmış olan, yani nesneyi dönüştürmek için harcanan emektir; *kullanım-değeri* ve *değişim-değeri* olmak üzere iki farklı forma sahiptir. Bu süreci Marx’tan okumak için bkz. 2010a: 26-46. Ayrıca Marx’ın değer fikri ve Frankfurt Okulu ilişkisi için bkz. Reichelt, 1982, ss. 166-169.



özneler arası bir ilişki kurarlar. Ne var ki, bu ilişkide bireyler, adeta nesnelere birer uzantısı halindedirler; çünkü kim oldukları nesnelere bağımlı olup, diğer öznelerle kurdukları ilişkiler sahip oldukları nesnelere göre belirlenirler. Öyleyse ilişki özneler arasında ama nesnelere ağırlığında gerçekleşir. Bu *şeyleşme*dir ve sözü edilen durum Marx tarafından “kişilerin şeyleşmesi, şeylerin kişileşmesi” şeklinde nitelenirken, Adorno tarafından “...ilke olarak herkes bir nesne durumunda şimdi” (2007a, s. 41) şeklinde ifade edilir.<sup>96</sup>

Değişim alanına getirilen nesnelere birbirlerinden farklı ihtiyaçlara hitap ederler. Bu noktada bireyler, değişim için nesnelere arası bir *benzerlik zemini* ararlar. Bu zemin kendiliğinden, “insan emeğinin soyut, evrensel ortalama çalışma saatleri kavramına indirgenmesi”yle sağlanır (Adorno, 2004, s. 146).<sup>97</sup> Bu indirgeme birbirinden farklı bireylerin emeğini ve dolayısıyla metalleri ölçülebilir ve eşitlenebilir kılar. Böylece kullanım-değerine sahip her meta -emek-zamanına bağlı olarak- değişim-değeri üzerinden eşitlenmiş olur. Örneğin insan bedeni için olmazsa olmaz gıda ürünleri de mücevher yapımı için kullanılan taşlar da belirli nicelikler üzerinden eşdeğer kılınırlar. Bu *değişim ilkesi* Adorno’ya göre, *eşitlik ilkesinin toplumsal modeli* olarak ortaya çıkar (2004, s. 146).<sup>98</sup> Adorno değişim sürecinde böylesi bir eşitleme yapılmasını eşitlik ilkesinin ötesine geçmek olarak değerlendirir (2004, s. 190). “Bu ilkenin yayılması, tüm dünyaya eşit olma, tek olma mecburiyetini dayatır” (Adorno, 2004, s. 146) ve bireylerin düşüncelerini işgal eden *pazar idollerini*, yani *yanılsamaları* doğurur (Adorno, 2004, s. 190).

Başta, nesnelere *kendilerinde doğal bir değer taşıdıkları yanılsaması* ortaya çıkar. Bu *meta fetişizmidir*. Bireyler değişim sırasında karşılaştıkları metalleri bir “kendinelik” olarak alırlar (Adorno, 2012c, s. 52). Oysa meta, insan emeğinin ürünüdür, eşdeyle

<sup>96</sup> Adorno *şeyleşme* fikrini tıpkı *meta fetişizmi* gibi Marx’tan alır. Marx’ın başlıca *Verdinglichung* ve *Versachlichung* sözcüklerini kullanarak, hem teorik hem de pratik bakımdan ele aldığı şeyleşme kavramına dair kimi kısımlar için bkz. 2002, ss. 384-385; 2010a, ss. 59, 71, 106; 2010b, ss. 256, 261, 561, 565, 599. Bu konu bakımından Adorno’nun Marx’a nasıl işaret ettiğini görmek için bkz. 2001, ss. 141-142.

<sup>97</sup> Bir başka deyişle, metalleri üretmek için nesnelere üzerinde harcanan emek-zamanı aracılığıyla kurulum.

<sup>98</sup> Bu nokta Terry Eagleton tarafından Adorno’nun *şeyleşmiş bilinç ve ideoloji* eleştirisinin temeli olarak görülür (2005, ss. 180-186). Bu değerlendirme doğru olmakla beraber eksiktir. Burada Adorno’nun psikanalizden aldığı katkıya bağlı olarak *yansıtma* fikri de eklenmelidir. Bir örnek için bkz. Adorno, 2005, s. 66.

*değerin kaynağı emektir.* Nesnelere tahakkümü altına girmiş ve onların kendilerine *dışsal birer nitelik kazanmasına* boyun eğmiş özneler, değişimin, emek-gücünün metalaştırılmasıyla başlayan ve her şeyin emek-zamanı üzerinden eşitlenmesiyle devam eden bu süreçte, nesne bağımlı ya da hem özne hem nesne bağımlı bir varoluş deneyimleyerek bir yanılış ağına düşerler. Bu noktada Adorno şunları söyler:

Ürünler halinde pıhtılaşmış bir dünyada unutulmuş şey, bu dünyanın insanlar tarafından yaratılmış olduğu gerçeği, bilinçten bölünüp ayrılmakta ve nesnelere dünyasına dışardan eklenen ve onlarla eşdeğer olan bir kendinde-varlık olarak yanlış-hatırlanmaktadır. Nesnelere aklın soğuk ışığında donarak zaten bir yanılışama olan canlarını yitirdikleri için de şimdi onlara can veren toplumsal niteliğe bağımsız bir varlık yakıştırılmaktadır: Hem doğal hem de doğa-üstü bir varlık, şeyler arasında bir şey (Adorno, 2007a, s. 250).

Fetişizmde özne bilgi nesnesinden ayrılarak, nesnede olmayı ona atfeder ve bilinçte kendi ideal “nesne”sini kurar. Meta fetişizmi bir başka yanılışama formuna da zemin oluşturur. Bu yanılışama fetişizmin niteliklerini koruyarak onun oluşturduğu zemin üzerine kurulur. Bireyler metaların değerini nesnelere içkin görürlerken, değişim sırasında da *insanların değil nesnelere birbirleriyle ilişki kurduğu*, çünkü bu değişimin nesnelere varlığına içkin değerler üzerinden gerçekleştiği yanılışamasına düşerler. Bu ise şeyleşmenin bilinçteki karşılığıdır.<sup>99</sup>

Şeyleşme ve fetişizm değişim alanından başlar, tüm topluma yayılır ve toplumun tüm ilişkilerini belirlerler. Adorno’nun deyişiyle “toplumsal yaşamın tüm alanlarına felç gibi iner”ler (2010a, s. 49). Bu ilişkileri deneyimleyen insan “çevresindeki nesnelere dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sisteminin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık” haline gelmiştir. (Adorno, 2007a, s. 43). Öyle ki nesnelere insanlara hükmeder bir nitelik kazanmışlardır. Nesnelere insan olanaklarını geliştirmeleri/genişletmeleri beklenirken, insanlar nesnelere tahakkümü altına girer ve adeta kullandıkları nesnelere esiri haline gelirler. Örneğin üretim öyle bir hal almıştır ki, artık insanların ihtiyaçlarını karşılamalarına pek az bağlıdır.<sup>100</sup> Bu durumu anlatmak için Adorno, *Kapital*’den şu pasajı anar: “Değer kullanımının bir fanatiği olarak değişim-değeri, insafsızca, insanlığı ürünün iyiliği için üretmeye zorlar” (2004, s. 307).

<sup>99</sup> Bu iki yanılışama biçimine dair özet niteliğinde bir açıklama için bkz. Adorno, 1991a, ss. 38-39.

<sup>100</sup> Ayrıca, bireylerin ihtiyaçları sadece birer istatistik olarak, toplam içerisindeki birer payda olarak alınır (Adorno, 2004, s. 311).

Böylece bireyler üretim bandına ne konulmuşsa onu üretirler (Adorno, 2008a, s. 6). Başka bir deyişle, üretim artık insan ihtiyaçlarını karşılamaktan çok mevcut ilişkilerin sürdürülmesi için yapılır.<sup>101</sup>

Toplum tam bir koşuşturma halindedir. Bireyler üretim sürecine katılırlar, üretirler ve ardından vakit geçirmeden metalar satın alırlar ve tüketirler. Bu döngü sanki yaşamın başlıca amacı gibi ortaya çıkar. İnsanlar doğa karşısında görece belirli bir üstünlüğe sahip olmuşlar ve nesnelere üzerinde belirli bir erk, belirli bir söz hakkı elde etmişlerdir, “ama erklerinin artmasının bedelini, bu erki uyguladıkları nesnelere yabancılaşmakla öderler” şimdi (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 26). Yaşamı değer yarasına bağlı olan bu bireyler özgür olmaktan uzaktırlar (Adorno, 2004, s. 262). Belki sadece ekonomik bakımdan etkin bir burjuva birey özgür olarak nitelenebilir, ancak bu da sadece özgürlüğün bir karikatürü olabilir (Adorno, 2004, s. 262).

Bireyler şimdi adeta nesnelere dünyasının birer kuklası halindedirler. Bu noktada hem burjuva hem de işçi *şeyleşmiş totalitenin* birer parçasıdır. Adorno totalite altındaki işçi ve burjuva arasındaki ilişkiyi Odysseus’un da içinde olduğu *siren mitosuna* dayanarak açıklar (2010, ss. 56-57).<sup>102</sup> Adım adım sirenlerle doğru yaklaşan gemide iki farklı varoluştan bahseder. Biri kulaklarına bal mumu tıkamış ve varolmak için tüm güçleriyle küreklere asılanlar, yani işçiler; diğeri sirenlerin seslerine karşı kendini güverteye bağlayan Odysseus, yani sermaye sahibi burjuvalara benzetilen karakter. Sirenlerin aldatıcı sesleriyle sarhoş olan Odysseus, tayfalarına iplerinin daha da sıkılaştırılmasını tembih eder, “tıpkı ... burjuvaların erkleri artıp da bu sayede mutluluğa yaklaştıkça, bu mutluluğu tam bir inatla kendilerinden esirgemeleri gibi” (Adorno, 2010, s. 57). Tayfalar Odysseus’un isteklerini kendi varlıklarını sürdürmek için yapmak zorunda kalırlar. Böylece “kendi yaşamlarıyla birlikte onlara zalimce hükmeden de bundan böyle o toplumsal rolün dışına çıkamaz” (Adorno, 2010, s. 56). Odysseus pratikten kopup bir seyirci durumuna düşerken, kulaklarını tıkayanlar sadece sirenleri değil hiçbir şeyi duyamaz olurlar; ve yanılısama altındaki Odysseus’un yönlendirmelerine boyun

<sup>101</sup> Üretim, eşdeyişle, üretim için yapılır (Adorno, 2007a, s. 163; 2012c, s. 32).

<sup>102</sup> Albrecht Wellmer *Aydınlanma’nın Diyalektiği*’nde yer alan *siren mitosunun* ayrıca bir *ataerkil toplum* eleştirisi ve sanat eserinin kökenine dair eleştirel bir değerlendirme olarak da okunabileceğini belirtir (2000, s. 6). Rebecca Comay ise *mitosu* sanat eseriyle birlikte düşünürken kültür endüstrisi odaklı bir okuma yapılabileceğini düşünür (2000, ss. 30, 34, 36-38).

eğerler. “Emekçiler diri bir yoğunlaşmayla önlerine bakmalı, işlerinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemelidirler” (Adorno, 2010, s. 56). Bu noktada totalitenin birer parçaları olmaları bakımından burjuva ve işçi arasında önemli bir nüans vardır. Sermaye sahipleri nesnelere bağımlıyken, işçiler hem nesnelere hem de emek-gücünü sundukları başka öznelere bağımlı durumdadırlar. Bu durum işçinin *kendi varlığını bir başkasının varlığına bağımlı kılması* anlamına gelir. Böylece işçi, hem düşünce hem de eylem bakımından, kendine has deneyimlerden büyük oranda yoksun kalır ve eşdeyişle otonomisini yitirir. Başka bir deyişle, özne kendi özerkliği yerine ona dayatılan oluşu deneyimlemektedir. Adorno totalitenin bireylere dayattığı bu varoluştan bahsederken, belirli bir tarihsel dönemin egemenlerinin totalite içindeki belirlenimine de dikkatleri çeker (2008a, ss. 32, 71). Bu belirlenim kendini hem teorik hem de pratik sonuçlarıyla gösterir. Her tarihsel dönemin egemenleri, diğer öznelerin kendilerine bağımlı bir varoluş deneyimlemeleri dolayısıyla, -hem eylem hem de düşünce bakımından- totalite içindeki belirlenimlerini sürekli kılarlar. Bu belirlenime bağlı olarak tüketim toplumu şeyleşmiş ilişkilerden oluşurken, bu ilişkiler zihinlere *şeyleşmiş bilinç* olarak yansır.

#### 2.1.4. Şeyleşmiş Bilinç ve Rasyonalizasyon

Adorno’ya göre birey, tarihin belirli bir dönemindeki *toplumsallaşma sürecinin* “değişmezler”i tarafından şekillendirilir (2008a, s. 71). Birey “toplumsal olarak içinde kapalı kaldığı değişmezleri ortadan kaldırmak için” son derece zayıftır (Adorno, 2004, s. 95). “Bunun yerine ... kendini kaybetmenin üzüntüsü içinde, kendisini onlara uydurur” (Adorno, 2004, s. 95). Bu uyum, daha önce açıklandığı gibi, tüketim toplumu için şeyleşmeyle sonuçlanır. *Negatif Diyalektik*’te Adorno, düşüncelerin şeyleşmesini, şeyleşmenin bir uğrağı olarak şu şekilde tanımlar:

Şeyleşmiş bilinç, şeyleşmiş dünyanın bütünlüğü içerisinde bir uğraktır; şeyleşmiş bilincin doktriner içeriğine uygun olarak, onun ontolojik gereksinimi, metafiziği de şimdilerde değersizleşmiş olan aynı şeyleşme eleştirisini kullanır. Değişmezliğin biçimi aslında bilinçteki felce uğramış tasarımdır. Monotonluğun repertuvarında hazır olarak içerilmeyen herhangi bir şeyin yetersiz deneyimi, *değişmezliği transcendent*, ezeli olan bir şey düşüncesinde üretir (Adorno, 2004, s. 95).

Bu uyumun, ya da varlığını nesnelere ya da hem nesnelere hem başka öznelere bağımlı kılmanın bilinç bakımından getirdiği, *akıl nesnel kullanımını*<sup>103</sup> yitirmesi ve *akıl araçsallaşarak*<sup>104</sup> kendini bağımlı kıldığı nesnelere ve öznelere göre işlemesidir. Bu da onun, gerçekliği bilgi nesnesine bağlı olarak nesnel bir şekilde anladığı değil öznel bir şekilde kendi “gerçeklik”ini oluşturduğu anlamına gelir. Bu durumda birey gerçekliği bilgi nesnesi üzerinden anlamaya, yorumlamaya ve eleştirmeye çalışmaz, ama “nesne”yi kendi bilincinde ideal bir şekilde kurmaya çalışır. Bilincinde bir başka “gerçeklik” kurarak, kendi bilincini gerçekliğe dayatır ve eylemlerini de kurduğu bu “gerçeklik”e göre şekillendirir.

Daha önce *Odysseus mitosuyla* anlatıldığı gibi, bireylerin çoğunluğu için düşünmek bir bakıma yasaklanmıştır (Adorno, 2004, s. 85). Bu bireyler sadece gündelik birtakım basit sorunlara kafa yorar hale gelirler. Bunların ötesine geçmek istedikleri durumlarda, ya böyle bir birikime baştan sahip değillerdir, ya da zaten onlara ihtiyaç duydukları yanıtlar toplumun egemenleri ya da *düşünce işçileri*<sup>105</sup> tarafından hazır olarak verilirler. Düşünmek bir yandan toplumun egemenlerinin tekeline alınmış (Adorno, 2008a, s. 32), diğer yandan söz konusu durum ancak belirli bir düşünce işçileri ordusu tarafından sağlanır olmuştur. İşbölümünde teori ve pratik ilişkisinin kopması, diğer sonuçların yanında düşünce işçilerinin varlığına da olanak tanımıştır. Burada ilk akla gelen örnekler, üretim ve değişim alanında çalışan mühendis gibi teknik işçiler ve tabii kültür, siyaset, hukuk ve din gibi farklı alanlarda şeylemiş bilinci tekrar tekrar üreten *ideoloji işçileridir*. Bunlar, emek-gücünü belirli bir ücret karşılığı bir başkasının tahakkümü altına sunarlarken, bir bakıma tüm varlıklarını da bir belirlenim altına sokar durumdadırlar.<sup>106</sup> Söz konusu düşünce işçisi emek-gücünü satın alanın, eşdeyişle metalaştırmanın ihtiyacı neyse, çoğunlukla da en çok alınıp-satılan neyse, yani pazarın ihtiyacı her neyse onu üreten bir haldedir. Düşünmek onlar için yalnızca bir geçim aracına, “katı bir işbölümünün geçerli olduğu bir ticari faaliyete” (Adorno, 2007a, s. 23) ve “kırılacak herhangi bir cevizin olmadığı anlarda bile sırf idman olsun diye yapılan bir

<sup>103</sup> Gerçekliği bilgi nesnesine bağlı olarak olduğu gibi anlama.

<sup>104</sup> Bu fikir, *araçsal akıl* köklerini Kant Felsefesi’nde bulur. Bu konuda ayrıntılı bir çalışmanın Adorno kısımları için bkz. Schechter, 2010, ss. 78-114.

<sup>105</sup> Adorno’nun *düşünce işçilerine* dair kimi fikirleri için bkz. 2007a, ss. 30-32.

<sup>106</sup> Rasyonalizasyon sürecinin de katkısıyla, sadece üretim sürecinde değil tüm toplumsal ilişkiler altında bu belirlenimi deneyimler.

temrine dönüşmüş durumda” (Adorno, 2007a, s. 204). Adorno sanat eleştirmenleri özelinde düşünce işçileri hakkında şunları söyler:

Onların [eleştirmenlerin] küstahlığı, tüm varlıkların sadece başka bir şey için orada oldukları rekâbetçi toplum biçimlerinden doğar, eleştirmenin kendisi de, sadece pazarlanabilir başarısına göre değerlendirilir – bu, onun kendi varlığının başka bir şeye göre varolmasıdır. Bilgi ve anlama başta gelen değildir, bununla beraber, olsa olsa yan ürün olan bilgi ve anlama, daha çok eksildikçe, daha fazla uyum ve tek-tip insanla değiştirilirler (Adorno, 1997, s. 9).

Düşüncenin gelişmesi yalnızca belirli bir kesimin eline bırakıldığından, başta bu kimseler olmak üzere tüm bireylerin zihinleri körelir. Birey “özerkliğini yitirdiği için, gerçekliği özgür bir biçimde ve başlı başına bir amaç olarak kavrama konusunda” kendine güvenemez olur (Adorno, 2007a, s. 204). Bu durum *rasyonalizasyon*la daha da pekişir.

Kapitalist bir toplumda rasyonalizasyonun kökleri, egemenlerin ve onlara bağlı olan *toplum mühendislerinin*<sup>107</sup> şeyleşmiş bilinçlerinde saklıdır. Rasyonalizasyon, bireylerin şeyleşmiş ilişkilerden olası kaçışlarına karşı düşüncelere ve onlara bağlı olarak eylemlere yeniden yön veren bir *müdahale*dir.<sup>108</sup> Bu müdahale şeyleşmiş ilişkileri tekrar yapılandırmanın olanaklarını verebilecek şeyleşmiş düşüncelere dayanır. Bu niteliğe sahip düşünceleri içeren rasyonalizasyon, bireylerin sahip oldukları veya olabilecekleri, şeyleşmiş totaliteye uyum göstermeyen her türlü düşüncenin yerine uyum gösteren şeyleşmiş düşünceleri ve onlara bağlı olarak eylemleri getirme süreci olarak tanımlanabilir. Burada uyum getirebilecek her düşünce ve eylem incelikle hesaplanır ve matematiksel bir kesinlik arayışına sadık kalınarak bireylere dayatılır. Direnç gösteren ve uyum göstermeyen her düşünce ve eylem “irrasyonel” olarak nitelenir ve yerine önceden hesaplanmış “rasyonel” öğeler getirilmek istenir. Bu noktada Adorno’nun Lukacs ile hemfikir olduğu söylenebilir:

<sup>107</sup> *Toplum mühendisleri* rasyonalizasyona katılan, yön veren düşünce işçileri olarak düşünülebilirler. Adorno toplum mühendislerine örneğin şu şekilde işaret eder: “Bütünüyle şeyleşmiş bir toplumda [toplumu dönüştürmek için] işlevselin karmaşık hareketleri aslında tam olarak sadece, birkaç organizatörün başlarının toplumda kilit bir konum sağlamaları üzerinden düşünülebilir” (1997, s. 47).

<sup>108</sup> Bu müdahale doğrudan egemenlerin kendileri tarafından yapılabilir, ancak bu çoğunlukla kendilerine bağlı toplum mühendisleri tarafından gerçekleştirilir.

Üreticinin kendi üretim araçlarından kopması, tüm dolaylımsız üretim birimlerinin dağılıp parçalanması vb. modern kapitalizmi oluşturan tüm ekonomik-sosyal koşullar etkilerini hep bu doğrultuda gösteriyor: İnsan ilişkilerini örtüsüz saklısız ve dolaylımsız olarak kendi özgüllüğüyle gösteren ilişki veya bağıntıların yerine rasyonel olarak şeyleştirilmiş ilişkileri koymak! (Lukacs, 2006, s. 91).

Rasyonalizasyon farklı toplumsal bilinç biçimleri altında farklı formlara sahiptir. Örneğin ekonomi, siyaset, din, hukuk gibi alanlara özgü rasyonalizasyon formlarından bahsedilebilir. Bunlardan *kültürel rasyonalizasyon* diğerlerinden farklı bir niteliğe sahiptir. Kültürel rasyonalizasyon tüm diğer rasyonalizasyon formlarına açılabilen bir kapıdır. Bir başka ifadeyle kültürel rasyonalizasyondan, ekonomi, siyaset, din ve hukuk gibi farklı alanlardaki rasyonalizasyon formlarına geçiş mümkündür. Bu durum iki şekilde gerçekleşebilir. Bir kültür endüstrisi ürünü -özellikle kalıplar ve klişeler aracılığıyla- zihinlere müdahale ederken sadece kültürel açıdan değil bütün toplumsal ilişkiler bakımından bir uyum olanağı sağlar. Böylece toplumun tüm kurumları söz konusu kapsamlı etkiden fayda sağlarlar. Örneğin bir sinema filmi sırasında karakterlerin o ülkenin dış siyasetine dair yaptığı konuşmalar, bireylerin güncel siyasete dair düşüncelerine etkiye bulunurlar.<sup>109</sup> Bu dolaylı etkinin yanı sıra doğrudan etkilerden de bahsedilebilir. Örneğin herhangi bir toplumsal ayrımcılık bir kültürel ürün aracılığıyla teşvik edilebilir. Din, kültür, etnik köken gibi farklılıklar belirli bir ayrımcılık konusu yapılabilir ve söz konusu ayrımcılık bir romanda bir siyasal rasyonalizasyon ögesi olarak yer alabilir. Böylece zihinlere sızan ayrımcılık, daha sonra siyaset alanında karşılaşılabilecek benzer düşünceler öncesi bir basamak oluşturur.<sup>110</sup>

Kendi varlığını -ve dolayısıyla düşüncelerini- bir başkasına bağımlı kılan birey, rasyonalizasyon aracılığıyla içinde bulunduğu ilişkilere karşı direnç göstermekten uzaklaşır. Bu noktada Adorno şunları söyler:

... dayatılmış mutluluklar artık hiç bir şekilde gerçek mutluluklar değildir, asıl olarak rasyonalize edilmiş görevlerdir, ki söz konusu rasyonalizasyon, sözüm ona biliçaltı isteklerinden daha fazla hakikat içerir. Bir başka deyişle, resmi olarak eğlence veya dinlenme amaçlarına hizmet eden tüm boş zaman etkinlikleri, fiilen kişisel çıkar tarafından ele geçirilmiştir ve gerçekte herhangi biri hoşlanıyor diye

<sup>109</sup> Bu noktada Dwight MacDonald söz konusu etkiye işaret ederek, aslında Frankenstein gibi bilim-kurgu filmlerinden Hiroşama'da atılan atom bombasına oldukça kısa bir mesafe olduğunu belirtir (1957, s. 69).

<sup>110</sup> Bu doğrudan ve önceki dolaylı etki örneğinin olanağı kültürün çok yönlü bir geçiş alanı olmasına dayanır.

değil, ama birilerinin yolunu yapmak veya birilerinin konumunu korumak için gerekli olduğundan katılım gösterilir (Adorno, 2002b, s. 76).

Böylece birey, kendi otonom varlığına sahip olmaktan gittikçe uzaklaşır; ve kendi deneyimlerine dayanan düşünce ve eylemler yerine ona dayatılan bir varoluşa göre yaşamını sürdürür.

### 2.1.5. Kapitalizm Eleştirisi

Adorno *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde sık sık Aydınlanma'nın ve dolayısıyla modern toplumun, eşdeyişle kapitalist toplumun geçmiş vaatlerini anımsatır (2010a, s. 19). Bunlardan *toplumsal ilerleme* fikrine bağlı olarak, toplumların gelişeceği ve insanlığa refah ve mutluluk getireceği, bireyin olanaklarını özgürce gerçekleştireceği ve yaşam koşullarını yükselteceği, modern toplumların akıl ve evrensel değerlere bağlı olarak yayılacağı ve geleneksel toplumlardan farklı bir rota çizeceği ilk akla gelenleridir.<sup>111</sup> Bu vaatlerde olduğu gibi, Aydınlanma'nın insan ve birey sözcüklerine dair tümel kullanımlarının içeriği çoğu zaman belirsizdir. Aydınlanma'ya yöneltilen birçok eleştiride “Hangi insan?” ve “Hangi birey?” soruları sorulur. Neticede, Aydınlanma'nın vaatlerinin en azından toplumun büyük bir kesimi için gerçekleşmemiş olduğu söylenebilir. Buna karşın bireyler, uzun bir dönem söz konusu vaatlerin gerçekleşmiş olduğuna inandırılmaya çalışılmışlardır. Daha sonra, yani Auschwitz'in ardından ise, o “eski düşünceler” gerilemeye başlamış ve yerine mevcut durumu savunan düşünceler yükselmeye başlamıştır (Adorno, 2008a, s. 4). Böylece “eski vaatler” de rafa kaldırılmıştır. Bu noktaya gelene kadar Aydınlanma adım adım bir *mitosa* dönüşmüştür (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 48). Adorno sözü edilen dönüşümün köklerinin, kimilerinin iddia ettiğinin aksine, modern düşünce içindeki olumsuz fikirlerde değil, bizzat Aydınlanma'nın kendi içinde aranması gerektiğini düşünür (2010a, s. 13).

Burjuvazi tarih sahnesine çıkarken -tıpkı daha önceki egemenler gibi- kendisinin kurucu ferdi olduğu toplumsal ilişkileri “tüm insanlığın çıkarına” diye niteliyordu (Adorno, 2008a, s. 24). Hem toprak sahipleri gibi “gösterişli kıyafetler” yerine “sivil kıyafetleri”

<sup>111</sup> Bu noktada Aydınlanma Felsefesi içerisinde yer alan Rousseau ve Denis Diderot gibi isimlerin söz konusu vaatlere eleştirel yaklaşımları belirtilebilir.



tercih ederek diğerlerinden daha inandırıcıydı (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 230). Onu diğerlerinden ayıran, “çalışmanın ayıp olmadığını söyleyerek, başkalarının emeğini ele geçirmenin daha rasyonel bir yolunu bulmuş” olmasıydı (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 230). Bir yandan eski ilişkilerin birer parçası olan zanaatları, mağazaları ve toprakları adım adım talan ediyordu, diğer yandan bir sınıf olarak kendi içerisinde amansız bir rekâbet yürütüyordu (Adorno & Horkheimer, 2010a, ss. 266, 269). Bütün bu kaos içinde burjuvazi, kapitalizmi en ileri üretim biçimi ilan etmişti (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 266).

Kapitalist toplum bakımından bir toplumun *ileri* ya da *geri* olarak nitelenmesi üretim metalarının, eşdeyişle teknik araçların gelişimine bağlıdır (Adorno, 2007a, s. 124). Girdiği hemen her toplumda kapitalizm, teknik alanda muazzam bir gelişim elde etmiştir. Bunun bir sonucu olarak, üretim metaları bireyler üzerinde özerk bir güç haline gelirler. Bu belirlenim dolayısıyla, insan ihtiyaçlarına göre yapılması beklenen üretim, teknik alandaki gelişime bağlı olarak yapılır. Bir başka deyişle, ihtiyaçlar üretim metalarına uyarlanırlar ve araçlar neleri nasıl üretiyorlarsa, kişilerin ihtiyaçları da o araçlara göre tekrar düzenlenirler. Bu noktadan sonra nelerin ne kadar bireylerin ihtiyaçlarını karşıladıkları belirsizleşir, dahası *sahte ihtiyaçlar*<sup>112</sup> ortaya çıkmaya başlar. Bireylere tüketim metaları bakımından neredeyse sınırsız bir çeşitlilik sunulur. Ancak tüm bu çeşitlilik ortamında bireyin “kendi yolunu bulması imkansızlaşmaktadır” (Adorno, 2007a: 124). “Tıpkı devasa bir markette kendine kılavuz arayan adam gibi, mallar arasına sıkışmış nüfus da liderini beklemektedir” (Adorno, 2007a, s. 124). Bu “lider” rasyonalizasyondur. Rasyonalizasyon “revaçta olmayan hiçbir şey satın almama ve ne pahasına olursa olsun üretim sürecinin gerisinde kalmama” (Adorno, 2007a, s. 124) konularında titiz bir uğraş verir. Bütün bu sürecin dışında kalmak toplum tarafından *geri kalmak* şeklinde değerlendirilir.

Bireyler değişim ilişkilerine girdiklerinde, sahip oldukları metalar ya da değişim-aracına göre ihtiyaç duydukları nesnelere ulaşabilirler. Bu noktada metaların tümüne sadece az sayıda kimsenin ulaşabildiğini söylemek yanlış olmaz. Örneğin işçiler tüm metaları üreten bireyler olmalarına karşın, ücretleri onlara çok sınırlı tüketim tercihleri

<sup>112</sup> Adorno *sahte ihtiyaçları* endüstriyel kültürün bireylere ihtiyaçmış gibi dayatarak yaşamlarına soktuğu şeyler olarak niteler (2004, ss. 92-94).

sunmaktadır. (Adorno & Horkheimer, 2010a, ss. 230-231). Değişim için farklı fiyatlara göre tüketim metaları, dolayısıyla tüketim tercihleri söz konusudur. Burada bir metanın niteliği ve ne kadar ihtiyacı karşılayabileceği değil tüketicinin meta için ne kadar ödeyebileceği önemlidir. Örneğin yeteri kadar parası olan biri Cadillac marka bir otomobil alabilirken, daha az parası olan biri Chevrolet marka bir otomobil alabilir; ve hiç parası olmayan biri hiçbir tercihte bulunamaz. Adorno için otomobil örneğinde ilgi çekici olan, aslında birkaç değişiklikle bir Chevrolet'nin bir Cadillac'a dönüştürülebilme olanağı olmasına karşın, ödenen miktara göre iki farklı metanın bulunmasıdır (Adorno, 2007a, s. 125).

Modern toplumun insanlara refah ve mutluluk getirdiğini söylemek zordur. Örneğin üretim metaları alanındaki büyük gelişim, makinelerin bireyleri tahakküm altına almalarıyla sonuçlanırken, tüketim metalarındaki üretim fazlası ve çeşitlilik bireyleri tüketime bağımlı kılmıştır. Bu koşullar altında bireyin olanaklarını özgürce gerçekleştirebildiğinden bahsetmek olanaklı değildir. Daima bireyden hareket eden Aydınlanma düşünürleri belli ki bir yerlerde yanılmışlardır. Örneğin üretim koşulları belki de Bacon'ın "Yeni Atlantis"inde hayal ettiğiinden (2006, ss. 25-33) bile fazla gelişmiştir, ancak sonuçlara bakınca modern toplum bir *ütopyadan* çok bir *distopyayı* andırmaktadır şimdi.

Adorno'ya göre modern tarih bir bakıma bireyin keşfiyle başlar. Bu bakımdan referans olarak 17. yüzyıldan Descartes, Montaigne ve Shakespeare gösterilebilir (Adorno, 2008a, s. 86). Antikçağ'dan beri önemli bir kavram olarak ele alınan birey, modern toplumla beraber "radikal" bir nitelik kazanmıştır (Adorno, 2008a, s. 86). Adorno "radikal" nitelemesini kavramın modern toplumda daima bir başlangıç noktası olarak ele alınmasına bağlar (2008a, s. 86).

Adorno insan dünyasını oluşturanın *tikel* değil *tümel* olduğunu ve bireyin daima tümelin dolayımını taşıdığını düşünür (2008a, s. 86). Bunu pekiştiren de yine bireyin kendisidir. Bireylerin olanaklarını özgürce gerçekleştirecekleri vadinin aksine, totalite bireyleri adeta toplumda bir mahkum gibi *atomize eder*. Birey atomize olarak bir yandan insanlarla arasındaki mesafe açılır, yalnızlaşır; diğer yandan, modern totalite insanları

tektipleştirmeye çalışırken bireyler *dışsal* bir yakınlaşmaya mecbur bırakılır. Bu ikili durum Adorno'nun ev örneğinde kendini açıkça gösterir (2007a, s. 45). Duvarları ortak, bitişik iki ayrı ev, tıpkı içinde yaşayanlar gibidir. Bir yönüyle iki ayrı evde yaşayan farklı bireyler söz konusudur, diğer yönüyle birbirlerini duymaktan imtina edecek kadar iç içe bir yaşam sürerler. Geleneksel toplumların kusurlarına karşı kurtuluşları teknik ilerlemeye bağlanmış tüm bu bireylerin, aksine teknik ilerleme arttıkça olanakları daha da yoksunlaşmıştır. Bireyler adım adım nesnelere daha fazla bağımlı hale gelmişler ve böylece üretimde daha az söz sahibi olmuşlardır. Hatta bireyler artık çoğu zaman belirli işlevleri yerine getiren otomatlardan farksızdırlar (Adorno, 2008a, ss. 3, 6). Örneğin birtakım insanlar kağıt işlerinin içinde boğulurlarken, diğer bir kesim de bu insanların yaptıkları mesela belirli istatistiklere ve rakamsal hesaplamalara uygun hareket etmek zorunda bırakılırlar. Bu işlevlerin haricinde, bireye tanınan sınırların dışına çıkması ve olanaklarını genişletmesi neredeyse imkânsız bir hale gelmiştir.

Adorno'nun deyişiyle modern toplumda “her şey iş haline gelmiştir” (2007a, s. 45). Bu elbette bireylerin akıl ve becerileri doğrultusunda işler buldukları anlamına gelmez. Öyle bir fotoğraf oluşsa bile, asloğan bireyin “çarkın bir dişlisi” olarak yerini almış olmasıdır. Bireyin verilen komutlar dışına çıkması pek de mümkün değildir. Çoğunlukla özneyi dışlayan bu komutlar, istatistiklerle desteklenen birtakım rakamsal hesaplamalara dayanırlar. Burada komutların özneyi dışlayan niteliği, bunların herhangi bir kimse tarafından da uygulanabilmesine olanak verir. Bu da sürekli bir köşede bekleyen işsiz bir kimsenin, gerektiğinde tıpkı bir makine dişlisi değiştirir gibi bir başkanın yerini alabileceği anlamına gelir (Adorno, 2012c, s. 32). Böylesi bir ortamda çalışmak bireyler için bir azap haline gelirken, *boş zaman*<sup>113</sup> önlerinde bir kurtuluş gibi belirir (Adorno, 2012c, s. 33). Ancak boş zaman da rasyonalizasyon aracılığıyla kontrol edilen bir yanılısama alanıdır.

Bu yanılısama alanında siyasetten kültüre, dinden hukuka bireylerin bilinçleri açık bir işgal altındadır. Bireylerin kendi deneyimlerine dayanan düşüncelerine müsaade

<sup>113</sup> Adorno *boş zamanın* sınıflı toplumların bir ürünü olduğunu düşünerek, onu çalışma ve diğer ekonomik süreçler dışında kalan insan etkinlikleri olarak niteler (1991a, ss. 196-198; 2007a, s. 145; 2009b, s. 68). Ne var ki boş zaman, ekonomik etkinliklerden büsbütün ayrı değildir ve çoğu zaman onların bir uzantısıdır da (1991a, s. 195). Ayrıca kültür endüstrisi ve boş zaman arasındaki ilişki için bkz. 1991a, ss. 195-197.

edilmez. Onların neleri nasıl düşüneceklerini belirleyen rasyonalizasyon, öznelere bilinçlerine müdahale eder ve toplumsal ilişkilere ne şekilde ve nasıl gireceklerini tekrar tekrar düzenler. Adorno tüm bu sürece bakarak, bireylere “kapıdan teslim düşünce kümeleri” dayatıldığını belirtir (2010a, s. 270). Böylece birey işten çıktıktan sonra boş zamanı içinde de şeyleşmiş bilincin etkisi altında kalır. Bu bilinç ona ne dayatılıyorsa onu yansıtan bir hal almıştır. Böylece bireye istenilen şekil verilir. Örneğin Afrika’dan getirilen köleleri akıl ve evrensel değer kavramlarına dayanarak destekleyen bir birey yaratmak işten bile değildir. Bunun için bazen günlük okunan bir gazete bile yeterli olmuştur.

Aydınlanma daima akıl ve evrensel kavramlarını kullanırken oldukça sert bir tavır takınmıştır. Bir anlamda akıllı, hakikate ulaşmak için tek erk kılmış ve hakikatin daima evrensel nitelikte olduğunu iddia etmiştir. Bu noktada Adorno eleştireldir ve olgusal bir örnek olarak Afrika kıtasına işaret eder (2008a, s. 96).

Afrika kıtası için 19. yüzyıl köleliğin toplumlar tarihinde tekrar hortladığı bir zaman dilimi olmuştur. Siyahi insanlar zincirlere vurularak başta Avrupa olmak üzere dünyanın birçok yerine köle olarak satılmışlardır. Üstelik tüm bu olanlar kimi düşünürlerin kullandıkları akıl ve evrensel kavramlarıyla gerekçelendirilmiştir. Örneğin ilk akla gelen *evrensel tarih* düşüncesidir. Bu düşünceye göre toplumlar teknik gelişime bağlı olarak adım adım ilerler, uygarlaşırlar. Bu durumda Avrupa ülkeleri ileri, uygar ülkelerdir. Böylesi düşünceler için Afrika’nın gens temelli komünal toplumları geri ve “barbar”dır. Avrupalı egemenlerin bir kısmı onlara kendi yaşam biçimlerini ve kültürlerini dayatmaya çalışırken, diğer bir kesimi de onların ıslah olmayacakları ve Avrupalı beyazlar karşısında ancak birer köle olabileceklerini düşünüyorlardı.

Aklı bu türde kullanma biçimi, hakikati tek yönlü görmekte, bilginin yığılmasıyla süreklilikler oluşturduğunu düşünmekte ve kopuşları gözardı etmektedir. Aydınlanma, akıl ve evrensel değerleri konu ettiğinde, aslında belirli bir formdaki akıldan ve evrenselden bahsetmektedir. Bu bakımdan Adorno daima evrensel kavramına karşı temkinli yaklaşmıştır. Tarih içerisinde tikeli gözetmeyen her türlü evrenseli

reddederken, yine tarihin olumlu bir evrensel oluşturabilme olanağını reddetmese de tarihin artık böylesi bir olanağı yitirdiği fikrine daha yakındır.

Bu ve diğer tüm olumsuzluklarıyla kapitalizm, eşdeyişle modern toplum eski vaatlerinden adım adım uzaklaşırken, bireylere bir teselli önerir: *Kültür endüstrisi*.

## 2.2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

*Kültür endüstrisi* ya da eşdeyişle *endüstriyel kültür*, müzik, sinema, edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırıldığı, böylece sıradan nesnelere gibi alınıp-satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir.<sup>114</sup> Bu sürecin *ekonomik* ve *kültürel* olmak üzere iç içe geçmiş iki boyutundan bahsedilebilir.<sup>115</sup> Kültürel ürünler ekonomik ve kültürel bakımdan “birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar” (Adorno, 2009b, s. 109).<sup>116</sup> Bu sistemin oluşabilmesi için bugünkü “teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir” (Adorno, 2009b, s. 109).<sup>117</sup>

Bir ekonomik sektör olarak kültür endüstrisini sermaye birikimi bakımından diğer ekonomik sektörlerden ayırmak mümkün değildir (Adorno, 2009b, ss. 110-111). Daima

<sup>114</sup> Bir kültür endüstrisi tanımı oluşturmak için Adorno’dan pek çok alıntı yapılabilir. Ancak hem *ekonomik* hem de *kültürel* boyutu aynı anda ve en kapsamlı veren ifadelerin şu sayfa aralığında olduğu düşünülebilir: 2009b, ss. 112-113.

<sup>115</sup> Bu bağlamda *kültür endüstrisi* kavramının birbiriyle ilişkili iki kullanımı olduğu belirtilebilir; kültürel etkinlik ve öğelerin birer meta formunda üretildikleri, metalaştırıldıkları ve satışa sunuldukları ekonomik bir süreç ve söz konusu kültürel metalar aracılığıyla kurulan kültür. Bu iki kullanım kültür endüstrisinin iç içe geçmiş iki farklı boyutuna işaret ederler. Adorno her iki boyutu da nitelerken *kültür endüstrisi* kavramını kullanır; aynı zamanda kültürel boyut için kimi zaman *endüstriyel kültür* kavramını kullanır. Bu noktada Paul Jeffcut, John Pick ve Robert Protherough kavramı önce *kültür* ve *endüstri* şeklinde ayrı ayrı, daha sonra bir arada *kültür endüstrisi* şeklinde ele alır ve Adorno’yu da hesaba katarak bir kavram analizi yaparlar. Adorno kısımları için bkz. Jeffcutt & Pick & Protherough, 2000, ss. 131, 132, 134.

<sup>116</sup> Adorno’nun kültür endüstrisi fikrine dair temel metni *Aydınlanma’nın Diyalektiği* (2010a) içerisinde yer alan “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma” bölümüdür. Bu metinde söz konusu bölüme sık sık referans verilmiştir, ancak 2010a yerine *Kültür Endüstrisi* (2009b) derlemesi içerisinde yer alan kısım (ss. 47-109) tercih edilmiştir. Bunun nedeni son çalışmadaki çevirmenlerin ilk metin üzerinde yaptıkları değişikliklerdir.

<sup>117</sup> Siyaset başlarda kültür endüstrisi üzerinde dolaylı bir etkiye sahipken, daha sonra yönetimler tarafından doğrudan *kültür endüstrisi politikaları* yürütülmeye başlanmıştır (Hesmondhalgh & Pratt, 2005, ss. 3, 10-11, 14-16). Böylece “yönetimin yoğunlaşması” kültür endüstrisi üzerindeki etkisini arttırmıştır.

kapsamlı teknik donanımlara ve bir *kültür işçileri*<sup>118</sup> ordusuna dayanan kültür endüstrisi, tüketicileri için tıpkı herhangi bir nesne üreten sektörler gibi işler.<sup>119</sup> Bu noktada kâr oranları ve “genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar”a bakıldığında, kültür endüstrisinin ekonomi için gerekliliğine dair tüm kuşklar dağılır (Adorno, 2009b, s. 48).<sup>120</sup> Bu rakamlar ekonominin yeniden-üretimi içerisinde oldukça önemli bir yer kaplarlar, ancak kültür endüstrisinin ekonomik katkısı sadece elde ettiği yüksek kârlar değildir. Bu kültür endüstrisinin ekonomik sonuçlarından yalnızca birisidir. Bunun yanına diğer sektörlerle olan ilişki biçimleri de eklenmelidir.

Kültür endüstrisi yapısı gereği diğer ekonomik sektörlerle bağımlıdır. Bu durum ona “çelik, petrol, elektrik ve kimya” endüstrileri gibi başlıca temel sektörler karşısında kırılabilir bir nitelik verir (Adorno, 2009b, s. 50). Örneğin yeterli elektrik üretimi olmadan kültür endüstrisinin yoğun enerji ihtiyacını karşılamak olanaksızdır. Bu durumda elektrik sektöründeki her olumsuzluk, örneğin enerji sıkıntısı doğrudan kültür endüstrisini de etkiler. Bu gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bankacılık sektörü ve kültür endüstrisi arasındaki ilişki de yine ilk akla gelen örneklerdendir (Adorno, 2009b, s. 51). Öyle ki artık birçok sinema filmi -kamu desteği olmadığı- bankaların ayırabildikleri kredi oranlarına göre çekilebilir olmuştur. Bunun anlamı çekilecek bir sinema filminin banka kredi oranlarına bağımlı kaldığıdır. Bu ve diğer tüm benzer bağımlılık ilişkileri, kültür endüstrisi için bir kırılabilirlik hali oluştururlarken, aynı zamanda diğer sektörleri endüstriyel kültüre bağımlı kılan bir koşul da oluştururlar.

Kültür endüstrisi birçok farklı ekonomik sektörün en başta gelen müşterilerinden birisidir. Örneğin üretim metalleri olmaları bakımından elektronik ürünler gibi birçok araca ve envai çeşit tüketim malzemesine ihtiyaç duyar. Bu durum diğer ekonomik sektörlerin kültür endüstrisinin sürekli artan tüketimine hep daha fazla gereksinim

<sup>118</sup> *Kültür işçileri, düşünce işçilerinin* bir parçasıdır. Adorno'nun kültür işçilerine dair düşünceleri için bkz. 2012b, ss. 159-161.

<sup>119</sup> Bu noktada Ross Wilson dikkatleri önemli bir noktaya çeker (2007, s. 28). Bireyler kültür endüstrisi denildiğinde, çoğunlukla, yaratıcılık gibi niteliler eşliğinde, görsel ve sesli efektlere imkân veren teknik araçları düşünürler. Oysa kültür endüstrisi her yönüyle bir endüstrisidir. Örneğin diğer birçok endüstri dalı gibi çevreye çeşitli zararlar verir.

<sup>120</sup> Adorno kültür endüstrisinin ulaştığı yüksek rakamlardan söz ederken, onu bir garsona benzetir. Bu garson üretiminden elde ettiği kazancın daha fazlasını bahşişlerden elde etmektedir. Adorno kültür endüstrisinin kazancının önemli bir kısmını, mevcut ilişkileri ayakta tutması itibarıyla aldığı “bahşiş”lerin oluşturduğunu düşünür (2007a, s. 204).

duymalarına neden olur. Dahası endüstriyel kültürün müşterileri ne kadar fazla tüketirlerse, kültür endüstrisi de diğer sektörleri o kadar beslemiş ve kendisine o kadar bağımlı kılmış olur. Bu bağımlılık ilişkisi kültür endüstrisinin yüksek kârları göz önüne alındığında hemen kendisini hissettirir.<sup>121</sup> Ne var ki kültür endüstrisini diğer ekonomik sektörler için vazgeçilmez kılan, bu tüketim hali değildir.

Meta formunda bulunan kültürel ürünler, herhangi bir nesneden farksız olarak üretilir ve ardından tüketiciler tarafından satın alınmaları için mağazalara gönderilirler.<sup>122</sup> Bunlar, bireyler tarafından satın alınmalarının ardından, kültürel etkinliklerin birer parçası olarak kullanılır, o toplumun kültürüne dahil olurlar/edilirler. Bir başka deyişle bireyler ve kültürel ürünler arasındaki ilişki, satın alma ediminin ardından, ekonomik bağlamdan görece çıkarak kültürel bağlama geçiş yapar; ve ilişki, kültürel öğelerle bir karşılaşma olarak gerçekleşir.<sup>123</sup> Bu ürünler yan yana gelerek kültür içerisinde belirli bir yer edinirler. Bu yer edinme ya halihazırda endüstriyel kültürün hakim olduğu bir ortamda gerçekleşir, ya da mevcut kültür aşındırılıp yerinden edilerek, kültür endüstrisinin tahakkümü altında yeni bir kültürel yapı inşa edilir.<sup>124</sup> Bir anlamda ekonomi alanından görece çıkarılan kültürel metalar müzik, sinema, edebiyat gibi farklı etkinliklerin ürünleri olarak o toplumun kültürünün birer parçasını oluştururlar. Makineler eşliğinde üretilen sinema filmleri, kitaplar ya da herhangi başka ürünler şimdi birer kültür ögesi olarak bireylerle ilişkilendirilir; seyredilen bir sinema filmi, okunan bir kitap, bireylerin kültürel etkinliklerinin birer parçasını meydana getirirler.

<sup>121</sup> Kültürel metaların üretiminde, sermayenin merkezileşmesinin bir sonucu olan tekeller ya da tröstler, eğer diğer sektörlerde de payı olan daha büyük bir sermayenin bünyesindeyseler, bu durum karşılıklı bağımlılık ilişkilerini daha da kuvvetlendirir.

<sup>122</sup> Gernot Böhme 1950'lerle beraber kısa sürede ekonominin merkezine yerleşen kültür endüstrisinin kapitalist üretim ilişkilerinde belirli değişimlere neden olduğunu düşünür (2003, s. 71-73). Bu değişimlere bağlı olarak, yeni üretim ilişkileri için *estetik ekonomi* kavramını kullanmak gerektiğini belirtir. Her metanın estetik bir nitelik kazandığı, eşdeyişle estetize edildiği bu ortamda, bilinen değişim-değeri ve kullanım-değeri ilişkisinin yetersiz kaldığını düşünerek bir üçüncüsünü önerir. Allen J. Scott ise kültür endüstrisinin ekonomi içerisinde *kültürel ekonomi* adıyla neredeyse özerk bir ekonomi oluşturduğunu düşünür (2008, ss. 84-86, 91). Bu görece özerk ekonomik yapı, tüm ekonomik yapı içerisinde birçok bakımdan belirleyicidir. Bu konuda Scott'ın verdiği kimi örnekler için bkz. 2008, ss. 89-91, 95-96.

<sup>123</sup> Adorno'nun bu karşılaşmaya dair düşünceleri için bkz. 2007a, ss. 215-216; 2010a, s. 355.

<sup>124</sup> Bu noktada MacDonald'ın fikirlerine işaret edilebilir. MacDonald *kitle kültürünün daima halk kültürü ve geleneksel kültür karşısında saldırgan olduğunu belirtir* (1957, ss. 59-65). Bu saldırganlık kitle kültürünün diğerlerini adım adım aşındırması ve hatta ortadan kaldırmasıyla sonuçlanır.

Bir işgünü sonrası evlerine dönen bireylerin kendi yaşam koşullarından memnun olduklarını söylemek oldukça zordur. Bireyler gündelik yaşamda uzun çalışma saatleri, toplumdaki kimi imkânlardan ve birçok tüketim metasından mahrum olma, gelecek kaygısı gibi birçok sorunla boğuşurlar. Bu sorunlar mevcut toplumsal ilişkiler bakımından bir anlamda çözümsüz bir nitelik taşırlar. Öyle ki bireyin deneyimlediği sorunlar aslında tüketim toplumunun yerleşik özelliklerinden kaynaklanırlar. Bu durumda sürekli gündelik sorunlarıyla yüzleşen bireyin mutsuz olmak dışında bir seçeneği yoktur. Bu mutsuz birey çözümsüz sorunların altında ezilirken, kültür endüstrisi ona gündelik yaşamdan kaçabilmesi için bir çıkış kapısı önerir (Adorno, 2007a, s. 210).<sup>125</sup> Beğenilen bir sinema filmi, ünlü bir televizyon dizisi ya da belki çok satan bir roman, onun hiç değilse bir süre tüm sorunlarından uzaklaşmasını sağlar. Kendi yaşamını bir an olsun unutup, kültürel üründe karşılaştığı karakterlerin yaşantılarına bağlanır (Adorno, 2009b, s. 76). Bu karakterlerin yaşantılarındaki sevinç, öfke, hüznün gibi duygulara ortak olur. Dahası çoğunlukla kendisini bu karakterlerle özdeşleştirir (Adorno, 2009b, ss. 71, 73, 80-81). Bu noktada Adorno önemli bir uyarıda bulunur:

Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır. Toplum tarafından dayatılan sürekli yoksunluk, kültür endüstrisinin her gösterisinde, yanlış anlamaya meydan vermeyecek biçimde kurbanlarına bir daha dayatılıp izlettiriliyor. İzleyicilere bir şey sunmak ve sunulan şeyi onlardan esirgemek aynı şey (Adorno, 2009b, s. 74).

Ne var ki birey, kurduğu özdeşlik aracılığıyla, o kurgusal yaşantılar içinde kendi gündelik yaşamında *sahip olmadıklarına ulaşmış ve yapamadıklarını yapmış* da olur. Dahası kültür endüstrisi bu hayallerin bir gün gerçekleşebileceği vaadini verir (Adorno, 2009b, s. 72). Bu vaade kapılan birey, belirsiz bir gelecekte de olsa, bir gün şu anki yaşam koşullarının ötesine geçebileceğini umar.<sup>126</sup> Örneğin kendisini şans eseri zengin olan bir roman karakteriyle özdeşleştirir. Zihninin bir köşesine “Neden benim de başıma gelmesin ki?” düşüncesi yerleşir. Bunun için de bireyin tıpkı o roman kahramanı gibi

<sup>125</sup> O kapıdan bir kere giren birey, halihazırda hakikatten çok uzakken, bir de hakikatin önüne kalın bir duvar çekmiş olur. Böylece kültür endüstrisi, birey ve hakikat arasındaki en büyük engel olarak yerini alır (Adorno, 2001, ss. 124-125).

<sup>126</sup> Bu noktada Adorno kültürel ürünleri şöyle niteler: “[B]u gösteri, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi” (2009b, s. 72).



mevcut yaşam koşullarıyla uyum içerisinde olmayı sürdürmesi gerekir. Bu durumda karşılaştığı sorunların neticesi olan mutsuzluğunun isyanla değil itaatle sonuçlanması gerektiğini öğrenir. Birey kültürel ürünlerdeki karakterlerin yaşantılarına bağlanır, bir an olsun gündelik sorunlarını unuttur, ama en sonu yine başladığı yere döner ve kendi yaşam koşullarına boyun eğer. Böylece bir yandan çözümsüz sorunları, diğer yandan umutsuz hayalleriyle baş başa kalır. Bu noktada Adorno dikkat çekici bir örnek verir:

Kültür endüstrisi ve onun tüm dalları, gündelik yaşamdan kaçış vaat eder; tıpkı bir Amerikan mizah dergisinde çıkan bir karikatürde olduğu gibi: Baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır. Kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar. Kaçmanın, tıpkı kocaya kaçmak gibi, kişileri çıkış noktasına geri götüreceği baştan bellidir (Adorno, 2009b, s. 75).

Adorno'nun altını çizdiği gibi, “kültür endüstrisi gündelik yaşamı cennet gibi sunar.” Hatta gündelik yaşam öyle bir sunulur ki, her gün aynı ortamda yer alan bireyler kendi deneyimlerini tanıyamaz olurlar. Ancak kültür endüstrisi, yansıttığı yaşantıların gündelik yaşamın devamı olduğu yanılsamasını oluşturmakta ısrarcıdır. Bunun için biçimsel açıdan gündelik yaşamı olabildiğince kopyalamaya, onunla çeşitli olgusal bağlantılar kurmaya çalışır (Adorno, 2009b, s. 55; 2010a, s. 351). Buradan hareket ederek her olguya dışarıdan örtük bir “anlam” dayatır (Adorno, 2009b, s. 77). Gündelik sorunları ya hasır altı ederek, ya da karikatürize ederek kurgusal yaşantıların arkaplan süsleri olarak kullanır. Örneğin yoksul bir mahallenin esas olarak geleceğin yıldızlarının çıkabileceği bir ortam olduğunu düşündürür. Hatta sanki her yoksul mahalle aslında geleceğin ünlü yıldızları için varmış gibi “saçma” bir durum ortaya çıkar. Örneğin bir sinema filmindeki “[y]ıldız aday kadın oyuncunun sıradan bir sekreteri simgelediği düşünülür, ancak gerçek sekreterden farklı olarak, onun bir gün o gösterişli gece kıyafetini giyeceği sanki daha baştan bellidir” (Adorno, 2009b, s. 79). Böylece bir yandan yıldız adayını o mahalleden biri gibi gösterir ve ancak o mahalleden çıkabileceğini düşündürür; diğer yandan o kimsenin seçilmiş biri olduğu imâsında bulunur.<sup>127</sup> Ne var ki kültür endüstrisi, ayrı ayrı her bireye onun da seçilmiş biri

<sup>127</sup> Bu noktada kişi için “seçilmiş” nitelemesi, “yetenek avcıları” gibi kimselerin eliyle kültür endüstrisinin seçtiği kimse anlamına gelir: “Herkes değil, ancak piyango kime vurursa, daha doğrusu üstün bir güç kimi seçerse, o kişi mutluluğa erişmelidir. ... Piyango ancak bir kişiye vurur, ancak bir kişi şöhret olabilir ve matematiksel olarak herkes aynı şansa sahip olsa da, bu olasılık tek tek kişiler için o kadar küçüktür ki, en iyisi onu yok saymak ve yerinde kendisinin de olabileceği ama hiçbir zaman olmadığı o talihlinin sevincini paylaşmaktır” (Adorno, 2009b, s. 79).

olduğunu fısıldar. Bu durumda her birey, ona anlatılan hikâyenin bir sonraki kahramanı olmak üzere aday olduğunu düşünür (Adorno, 2009b, ss. 80-81), ancak her seferinde Adorno'nun verdiği örnekte olduğu gibi “çıkış noktasına geri döner.”

Bireyler gündelik yaşamlarına döndüklerinde tekrar o çözümsüz sorunlarıyla baş başa kalırlar. Neyse ki kültürel ürünlerin yansıttıkları yaşantılar, oldukları yerde kalmayarak gündelik yaşamın içerisine kadar sızarlar. Bir otobüs durağında beklerken, bir komşu ziyaretine giderken, ya da belki bir kafede otururken kültürel ürüne dair sohbet, yansıtılan yaşantıları kaldıkları yerden devam ettirir. Böylece zihinler tekrar kültür endüstrisi tarafından işgal edilir; gündelik yaşam ve elbette gündelik sorunlar tekrar unutulur. Birey kendi sorunlarından uzaklaşarak karakterlerin yaşantılarına dair yorumlar yapar, hatta onlara giyaplarında önerilerde bulunur. Bu kurgusal karakterler söz konusu yorum ve önerilerden habersiz olsalar da, endüstriyel kültürün müşterileri, örneğin telefon, okur mektupları gibi farklı iletişim araçlarıyla bu karakterleri yönlendiren kimselere (örneğin, metin yazarları) ulaşarak kültürel ürünlerin içeriklerine müdahalede bulunmaya çalışırlar. Bu da onlara kültürel ürünün bir parçası olduklarını düşündürür. Ne var ki, kültür endüstrisi bizleri ne kadar “müşterileri tarafından yönlendirildiğine ve onlara kendi istedikleri şeyleri sunduğuna yeminle inandırmaya çalışsa da,” “yaptığı, müşterilerinin tepkilerine uyarlanmaktan çok, onları kalpazanca imal etmektir” (Adorno, 2007a, s. 208).<sup>128</sup> Diğer bir deyişle birey, kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir (Adorno, 2009b, s. 110); ve etken değil edilgendir.

Bir kültürel öge ya da etkinlikten beklenenin, bireylerin bilgi ve becerilerini fiziksel ve bilişsel açıdan geliştirmek olduğu düşünülebilir. Ne var ki farklı bilgi alanlarından uzmanlar tarafından hazırlanan kültürel ürünlerin esas işlevi, kültürel rasyonalizasyonun birer parçası olmaktır. Bu sürecin başlıca iki boyutu olduğu söylenebilir. Bunlar, kültürel ürünlerde sunulan metaları bireylere benimsetmek ve satın almalarını sağlamak; ve kurgusal karakterlerin örnek alınmasıyla belirli *kalıpların* ve *klişelerin* bireyler tarafından kopyalanmalarını sağlamaktır. Kültürel ürünlerde değişen sadece ilgiye uygun nesnelere, kalıplar ve klişelerdir. Burada öncelik, hangi tür kültürel ürün için olursa olsun, bireyleri sunulan metaları almaları yönünde ikna etmektir. Bir çocuk için

<sup>128</sup> Burada Wilson telefon aracılığıyla oy vererek yapılan popstar seçimlerini örnek verir (2007, ss. 30-31).

oyuncaklar<sup>129</sup> sunulurken, bir yetişkin için spor arabalar, havuzlu villalar, paha biçilmez mücevherler ve daha nice temel ve sahte ihtiyaç vardır. Bunun için sunulacak metalar satış için hazırlanırlar, tanıtıcı reklamlar çeşitli basın organlarında yayınlanırlar ve farklı ekonomik sektörlere bağlı olarak kültürel ürünlerdeki yaşantılar gündelik yaşama sızdırılırlar. Her şey çok daha önceden hesaplanır (Adorno, 2009b, s. 57). Örneğin ürün daha çıkmadan, türüne göre ortalama ne kadar tüketilebileceği, kaç kişinin ikna olarak hangi metaları satın alabileceği çoktan hesaplanmış, hemen her adım önceden belirlenmiştir. Böylece bireyler hem temel ihtiyaçları için yönlendirilirler, hem de zaruri olduklarına ikna edildikleri sahte ihtiyaçları tüketmek üzere rasyonalize edilirler. Bu ikna sürecinin yanında çeşitli kalıpların ve klişelerin zihinlerde yer etmesi şeyleşmiş toplumsal ilişkilere daha iyi uyum sağlanması için kullanılır (Adorno, 2010b, s. 220). Birey karakterin kalıplarını<sup>130</sup> ve klişelerini kopyalayarak, aynı zamanda onu oluşturan zihinden çeşitli parçalar almış olur. Bunlar bireyin zihninde yer ederler ve düşünceleri arasında baskın çıktıkları durumlarda zihni şekillendirirler.<sup>131</sup> Karakterler reel<sup>132</sup> ya da kurgusal olsunlar, onlar gibi olma denemesi neticede daima bireyin otonomisini aşındırır. Örneğin farklı karakterlerin jest, mimik ve konuşma biçimlerini taklit etme, bu kalıpların bir süre sonra bireyde kalıcılığıyla neticelenir. Halihazırda kültür endüstrisi tarafından şekillendirilmiş jest, mimik ve konuşma biçimleri bir kez daha değişmiş olur. Böylece birey kültür endüstrisi eliyle sürekli savrulur. Bu durum klişeler için biraz daha farklıdır. Kalıplara göre daha kalıcı bir nitelik taşırlar ve daha yavaş değişirler. Bunlar defalarca tekrarlanarak bireylerin zihinlerine kazınırlar. Bu duruma Adorno bir sinema filmi örneğiyle şu şekilde dikkat çeker:

Her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır; bundan başka, hafif müzikte, kulağı alıştırmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duyar duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir (Adorno, 2009b, s. 54).

<sup>129</sup> Beryl Langer bir çalışmasında (2002) kültür endüstrisinin çocuklarla özel olarak ilgilendiğini anlatır. Bu ilginin nedeni hem çocukların tüketim niceliğinin yüksek olması hem de bireyleri küçük yaşlardan itibaren toplumsal ilişkilere adapte etme istemidir. Langer kültür endüstrisinin çocuklar üzerindeki etkisinin fiziksel ve özellikle bilişsel bakımından son derece olumsuz sonuçları olduğunu belirtir. Langer'ın anlatımlarına eşlik eden örnekler için bkz. 2002, ss. 67, 68, 70, 75, 76, 77.

<sup>130</sup> Kültürel ürünlerdeki *kalıplar* için bkz. Adorno, 2009b, s. 59.

<sup>131</sup> Buraya ilişkin olarak, Adorno'nun cinsiyet rolleri bakımından bir örneği için bkz. 2007a, s. 49.

<sup>132</sup> Burada reelden kasıt, bir tiyatro oyununda olduğu türde bir rol yapma ediminin olmaması halidir. Ne var ki sahneye çıkan kişi her durumda, farklı türde de olsa bir rol içindedir.

Kültürel ürün entelektüel bakımdan zayıf<sup>133</sup>, ancak bireyler üzerinde etkilidir (Adorno, 2009b, s. 56). Bu durum kalıplar ve klişeler için oldukça uygun bir zemin anlamına gelir. Birey ancak kültürel ürünün çizdiği sınırlar içinde düşünmeli, “kendine ait herhangi bir düşünce üretmeye gerek duymamalıdır” (Adorno, 2009b, s. 69). Bu noktada Adorno, ürünün her tepkiyi önceden belirlediğini düşünür:

Bunu da konunun oluşturduğu bağlam aracılığıyla değil (bağlam düşünceye gerek duyduğunda parçalanır), birtakım sinyaller aracılığıyla gerçekleştirir. Düşünsel kapasite öngören mantıksal bağlantılardan titizlikle kaçınılır. Olayların gelişimi, mümkün olduğunca, hemen öncelerinde var olan durumdan doğmalıdır, bütünüün ideasından değil (Adorno, 2009b, s. 69).

Bu durumda kültürel ürünün herkes tarafından kolayca alımlanabilir olması gerekir. Böylece kalıplar ve klişeler süratle zihinlerde yer ederler ve bireyler tarafından gündelik yaşama taşınırlar. Örneğin bireyler kendi deneyimlerinde karşılaştıkları durumları öğrendikleri klişelere uydurmaya çalışırlar. Bu en sıradan deneyimlerden daha önemli deneyimlere kadar söz konusu olabilir. Örneğin,

[a]kıldaki kalıcılığı bir *hit* şarkıda kanıtlanmış birbirini takip eden kısa ses aralıkları, erkek kahramanın geçici olarak düştüğü gülünç durumların üstesinden ‘good sport’ [şaka kaldırabilen kimse] olarak gelmesi, jönün sevdiği kadına güçlü elleriyle attığı hayırlı dayaklar, yaşamın şımarttığı mirasyedi kadına erkeğin gösterdiği o kaba ve soğuk davranışlar (Adorno, 2009b, s. 53).

Tüm kalıplar ve klişeler farklı formlar altında bulunan her kültürel ürün tarafından içerilirler. Öyle ki kültürel ürünler kendi içlerinde ve başka üretimlerle belirli bir söz birliğine sahiptirler. Bu ürünler birbirlerine paralel bir içerik sunar, bir diğerini desteklerler (Adorno, 2009b, s. 53). Örneğin bir sinema filmi, bir şarkı, bir magazin dergisi arasındaki bağlantı düz bir çizgiyi andırır: “Revü filmlerindeki öpüşme sahneleri, bir boksörün ya da hit şarkı yazarının beyaz perdede yüceltilen kariyerine katkıda bulunmalıdır” (Adorno, 2009b, s. 76). Karakterler de çoğunlukla aynı ya da benzerdirler. Bu bakımdan birey bir kültürel üründen diğerine geçerken içeriği asla yadırgamaz. Böylece kalıplar ve klişeler bir süreklilik kazanmış olurlar. Bu süreklilik kültür içerisindeki farklı öge ve etkinlikler arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesiyle pekiştirilir. Kültürel alanlar arasındaki sınırlar aşındırılır ya da

<sup>133</sup> Bu noktada Adorno kültürel ürünlerin ancak “bilgi kırıntıları” taşıdıklarını belirtir (2009b, s. 88).

kaldırılır. Kültür endüstrisi bunu Richard Wagner'in tüm sanat dallarını birleştirme gayesiyle alay edercesine yapar (Adorno, 2009b, s. 52). Bu bakımdan temel örnek sanat ve eğlencenin özdeş kılınmasıdır (Adorno, 2009b, s. 67). Sanat eseri pekâlâ bir *eğlence malzemesi* değil bir *beğeni nesnesidir*. Bu niteliği aşındırılır ve sanat gibi belirli bir uğraş gerektiren alan, eğlence gibi süratli bir alana adapte edilir.<sup>134</sup> Böylece sanat eseri olarak üretilen şey artık kısa sürede tüketilen basit bir ürün haline gelir.<sup>135</sup> Her şey gibi sanat da tüketim tercihlerine uygun bir hale sokulur (Adorno, 2009b, ss. 96, 99). Bir başka ifadeyle “sanat”, sanat olmaktan çıkar.

Kültürel ürünler arasındaki farklılıklar öncelikle sözü geçen tüketim tercihlerine dayanırlar (Adorno, 2009b, ss. 50-52). Bu farklılıklar örneğin Chrysler ve General Motors marka arabalar arasında ne kadar fark varsa o kadardır (Adorno, 2009b, s. 51). Bu iki markanın ürünleri arasında esasen pek bir fark yoktur, ancak üretilen meta için ayrılan bütçeye ve tüketicilerin satın alma tercihlerine göre ayrılırlar. Bu durum kültürel ürünler bakımından da aynıdır. Dahası, istatistiklere dayanılarak farklı tüketici grupları belirlenir ve tespit edilen farklılıklara uygun olarak tüketim tercihleri sık sık genişletilir (Adorno, 2009b, s. 51). Burada işaret edilen *farklılıkların* totalitenin dayattığı saf benzerliğe rağmen kalan kimi nitelikler olduğunu belirtmek gerek. Ne var ki bunlar söz konusu aynılaştırmanın karşısında olmaktan uzaktır, çünkü kültür endüstrisi bu farkları kendi yararına kullanır. Böylece farklılıklar totalitenin karşıtı değil aksine tamamlayıcısı olurlar. Bu sözde önemli farklılıklar kültür endüstrisi tarafından özellikle abartılır ve bireylerin kendilerini farklı hissetmeleri ve bir başkasına benzememeleri duygusunu oluşturmak için kullanılır. Oysa *atomize olmuş bireyler* kültürel bakımdan neredeyse birbirlerinden farksız durumdadırlar, çünkü onları şekillendiren kültürel ürünlerin kendileri neredeyse birbirlerinin aynılarıdır. Birey bu aynılaştırmadan kaçamaz (Adorno, 2009b, ss. 79-80).

Aslında kültür endüstrisinin sürekli *farklılık* ve *yenilik* olarak sunduğu şey, “hep aynı olanın kılığını değiştirmesinden ibarettir; değişikliğin her yerde gizlediği, kültür

<sup>134</sup> Kültürel ürünlerin yapımcıları genellikle bu durumdan rahatsızlık duymazlar ve yeri geldiğinde kendi yaptıkları için bir sanat eseri değil endüstri ürünü üretmek olduğunu kabul ederler (Adorno, 2009b, s. 48).

<sup>135</sup> Adorno *kitschin* nasıl sanatın yerini aldığını *Minima Moralia*'da ayrıntılı olarak ele alır (2007a, ss. 235-237).

üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kâr güdüsü gibi değişmeyen iskelettir” (Adorno, 2009b, s. 112). Ne var ki kültür endüstrisi, bu “kılık değiştirme” bakımından bile son derece tutucudur. Sık sık telaffuz edilen ”değişim” kavramı, uygulama aşamasına gelindiğinde yok sayılır. Bireylerin kültürel ürünleri süratle tüketerek başka ürünler talep ettikleri bir ortamda, örneğin yeni bir tema kullanılmasından çekinilir; çünkü olası bir başarısızlık durumunda endüstriyel kültürün etkisi bireyler karşısında sarsılmış olacaktır. Diğer yandan farklılık ve yenilik kültür endüstrisinin ihtiyacıdır da. Kültür endüstrisi yeni ya da farklı olanın, kendisini üretim içinden değil de dışarıdan kabul ettirmesini bekler (Adorno, 2009b, s. 65). Neyse ki bu beklenti daima kültür işçileri tarafından karşılanır. Burada önemli olan tüketicilere direnç olanağını vermeyecek ve sürekliliği bozmayacak ürünler verebilmektir. Neticede kültür endüstrisi ürünlerini bireylerin *beğenisine* değil *beğenmesine* sunar (Adorno, 2009b, s. 50). Başka bir deyişle, onların beğenisini şekillendiren halihazırda kültür endüstrisinin kendisidir. Bu durumda ürünlerin seçimini özgür iradelerin birer tercihi olarak düşünmek mümkün değildir. Yine de tüketicilerin dikkatini çekmeyecek bir ürün söz konusu döngüyü kısa süreli de olsa kırabilir.<sup>136</sup> Bu da kültür endüstrisinin temkinli davranmasının başlıca nedenidir. Bireylerin dikkati kültürel ürünlerden bir an olsun ayrılmamalıdır.

Birey bir işgünü sonunda üretim etkinliğine ara verir ve boş zaman kullanır. Bu sırada kültür endüstrisi karşısında bir seçenek olarak belirir. Bir başka seçenek de başta kültür endüstrisi olmak üzere tüm rasyonalizasyon araçlarına direnmektir. Ne var ki totalite uyum sağlamayan herkesi dışlar ve ekonomik yoksunluğa mahkum eder (Adorno, 2009b, s. 64). Bireyler bir an olsun direnç gösterdiklerinde “yapımcılardan kadın derneklerine, kültür endüstrisinin tüm failleri, yalnızca yeniden üretilen zihnin genişletilmemesi için tetikte bekler” (Adorno, 2009b, s. 56), çünkü “bugün sistem içinde belirleyici olan şey, tüketicinin iplerini elden bırakmama, tüketiciye bir an olsun direnişin mümkün olduğunu sezdirme gerekliliğidir” (Adorno, 2009b s. 75). Bu koşullar altında uyumu reddetmek oldukça zor bir seçenektir. Diğer yandan kültür endüstrisini bir seçenek olarak kabul etmek, bireylerin “kendilerini boş zamanlarında bile üretimin birliğine uydurmak zorunda” kaldıkları anlamına gelir (Adorno, 2009b, s.

<sup>136</sup> Bu durum kısa süreli olabileceği gibi bireylerin kendilerini tüm bir sistemin dışına çıkardıkları kapsamlı bir nitelik de kazanabilir.

53). Bu durumda üretimdeki nesne bağımlı, şeyleşmiş ilişkiler boş zaman kullanımı sırasında da devam eder ve zihinsel üretimin tüm dalları bireyler karşısında adeta aynı biçimde tek bir amaca hizmet ederler: “İnsan duyularının, akşam fabrikadan ayrıldığı andan ertesi sabah tekrar kart bastığı ana kadar, gün boyu yürütmek zorunda olduğu emek sürecinin damgasıyla meşgul tutulması amacına” (Adorno, 2009b, s. 61). Böylece bireyler için boş zamanın kullanıldığı tüm mekânlar<sup>137</sup> rasyonalizasyona maruz kaldıkları hücreler gibidirler (Adorno, 2009b, s. 48). Bu “hücreler”de farklı niteliklerdeki bireylerin zihinleri işgal edilir. Bu işgalin sonucu şeyleşmiş ilişkilerle uyumlu, sadece kendi üzerine düşeni yapan ve geri kalan tüm ilişkiler bakımından sadece seyirci kalan etkisiz bireylerdir. Bu ortam totalitenin kendisini yeniden üretmesi için aradığı uygun zemindir.

Bu uygun zemini kuran kültür endüstrisi, bireylerin neler düşüneceğine, yapabileceğine ve tüketebileceğine dair “komutlar” verir. Bunlar ilk bakışta Kant’ın kategorik buyruğunu anımsatabilir. Ne var ki,

[k]ültür endüstrisinin kategorik buyruğunun, Kant’inkinden farklı olarak, özgürlükle artık hiçbir ortak yanı yoktur. Bu buyruk der ki: Neye uyum sağladığını bilmeden uyum sağlamalısın; zaten var olana ve onun gücüne, her yerde hazır ve nazır oluşuna tepki olarak herkesin zaten düşündüğüne uyum sağlamaktır bu. Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır: kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen onun olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla asla yüzleşemez (Adorno, 1991a, s. 104).

Böylece bireyler birbirlerinden farksız kuklalara dönüşür, ama bağlı oldukları ipleri göremez hale gelirler.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Scott mekân, kültür ve ekonomi arasındaki ilişkilerin kültür endüstrisi tarafından belirlendiğini düşünür (1997, ss. 326-333). Kültür endüstrisi ekonomi aracılığıyla tüm mekâmı kontrol etmekle kalmaz, ayrıca yerel kültürü aşındırır ve yerine kendi “evrensel kültür”ünü yerleştirir.

<sup>138</sup> “Her şeyiyle şeyleşmiş insan kendisine karşı körleşmiş olan kişidir” (Adorno, 1997, s. 112).

### 2.3. KÜLTÜREL ÜRÜNLER

Adorno endüstriyel kültürü meta bağımlı modern toplumun kaçınılmaz bir sonucu olarak düşünür. Kültür de -diğer süreçler gibi- bütünüyle metalaşmış öge ve etkinliklerin tahakkümünü yansıtır. Öyle ki kültürel etkinlikler meta formundaki kültürel ürünler tarafından belirlenirler. Bu noktada iletişim araçlarına dayalı ürünler başta gelir.

İletişim araçları önceleri sadece kültürel ürünlere kendilerinde yer verirlerdi. Fakat endüstriyel kültürün yaygınlaşması ve kültürel ürünler aracılığıyla örneğin yayın akışlarını bütünüyle kaplamasıyla beraber, iletişim araçlarının kendileri başlı başına birer kültürel ürün haline geldiler. Öyle ki örneğin radyodaki bir programın kültürel ürün olarak verilmesi değil bütünüyle radyonun kendisinin bir kültürel ürün olarak sunulması söz konusu olmuştur: Radyo haber bültenleri, tartışma, müzik ve eğlence programlarıyla bir bütün olarak kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Böylece kültür endüstrisi iletişim araçlarıyla bütünleşerek etkisini büyük oranda arttırmıştır. Bu etki Adorno'ya göre, sunulan kültürel ürünler eliyle, bireylerin kültürel alışkanlıkları ve kültürel etkinliklere nasıl katıldıkları ve katılacakları noktasında belirleyicidir artık.

Adorno radyo, sinema, televizyon, astroloji ve müzik gibi farklı kültürel alanlardan birçok örneği/ürünü konu ederek, kültür endüstrisine dair temel fikirleri kimi özgül formlar bakımından ele alır ve yeni fikirler aracılığıyla kavramı derinleştirir. Bu noktada, Adorno'nun söz konusu özgül formları konu ederken, her birinde endüstriyel kültürün farklı bir yönünü vurgulamış olduğu belirtilebilir. Örneğin radyo için teknik araçlar ve birey arasındaki ilişki, sinema için endüstriyel kültürün kalıpları ve klişeleri, televizyon için kültürel ürünlerin katmanlı yapısı, astroloji için bireye sunulan vaatler ve müzik için standartlaşma/standartlaştırma ve kültürel ürüne yüklenen işlevler vurgulanmaktadır. Bunlar daima kültürel ürünlerin bireyleri meşgul ederek, gündelik sorunlarını bir süre de olsa unutturdukları ve bir sahte mutluluk hali sundukları fikrinde bir araya gelirler.



### 2.3.1. Radyo

Adorno tüketim toplumunda, teknik araçlar ve bireyler arasındaki ilişkilerin niteliğinin, teknik araçlar tarafından belirlendiğini sıklıkla ifade eder. Burada akla örneğin radyo ve bireyler arasındaki ilişki gelebilir. Radyo merkezi yayın yapar; ve böylece dinleyicinin programlara müdahale etmesine pek az olanak tanır (Adorno, 2009b, s. 49). Bir bakıma herkesi dinleyici konumuna getirir ve görece bir eşitlik sağlar, ancak kendisine bireylerin üstünde bir konum belirler. Bu tıpkı hiç dinlemeden sürekli konuşan bir kimseyi andırır. Kimi zaman sanki her dinleyiciyi tek tek tanıyormuş gibi yakın davranır. Bir evi ziyaret eden konuk gibidir. “Bir dahaki buluşmaya kadar...” gibi ifadelerle önceki ve sonraki programlara dair samimi göndermelerde bulunur (Adorno, 2012c, ss. 62, 63). Ne var ki dakikalar sonra aynı radyo kanalından, “iyi akşamlar sayın dinleyiciler...” gibi oldukça resmi ifadeler duyulur (Adorno, 2009b, s. 106). Konuşmacı istediği zaman bireylerle arasına mesafe koyar. Aslında radyo spikeri dinleyici karşısında bir “diktatör” gibidir. Burada spikerin “gerisindeki toplumun gücü, kendiliğinden dinleyicilere yönelmekte, onları hedef almaktadır” (Adorno, 2007a, s. 53). O bireylere nasıl isterse o şekilde seslenir; yakın ya da mesafeli. Dinleyici ona itiraz edemez, sözünü kesemez ve öneride bulunamaz. Bir anlamda onu kabullenmek zorundadır; ve eğer dinleyici onu dinlemek istemezse, örneğin hava durumu gibi kimi bilgilerden mahrum kalır. Böylesi bir konumlanma, olası otoriter kullanımlar için uygun bir zemin hazırlar. Bu zemin çeşitli kalıplar ve klişeler aracılığıyla sürekli olarak pekiştirilir.

Radyo sesli uyarılara dayanır. Bundan ötürü tek tek sözcüklerin birey üzerinde önemli bir etkisi vardır. Birey radyo programlarında karşılaştığı sözcük dizilimlerine odaklanır ve kimi sözcüklerin daha sık tekrarlanmasıyla onlara aşina olur. Bunlar çeşitli kalıplar ve klişeler oluşturarak zihinlere yerleşirler. Bu noktada “... çalan şarkıyı bilme yarışmaları, bedava kitapçıklar, belirli radyo programlarını dinleyenlere verilen ödül ve hediyeler rastlantısal değil, kültür ürünlerinde geçerli olan uygulamaların” sürdürülme biçimleridir (Adorno, 2009b, s. 100). Bu sürdürülme biçimleri, çoğunlukla konuşmacının dinleyici için hazırladığı monologlara dayanır.

Adorno, radyo bakımından konuşmacı ve dinleyici arasındaki ilişkinin, birebir iletişimden farklı olarak, mimik, jest ve el hareketleri gibi görsel uyaranlardan mahrum olduğuna işaret eder. Bu dinleyici açısından dikkat çekici bir duruma yol açar. Karşılaşılan ses yönlendirmeler aracılığıyla, zihinde, kurgusal bir karaktere işaret eden belirli bir imgenin oluşmasını sağlar (Adorno, 2009a, ss. 46-47). Bu imge her şeyden önce, konuşmacının yüzü bilinsin ya da bilinmesin, bir yüz ifadeleri toplamıdır. Adorno burada “radyonun yüzü”nden bahseder ve ona dair şunları söyler:

Biz bir konuşmacıyı dinlemesek de radyo ‘bize konuşur.’ Yüzünü buruşturabilir; bizi şaşırtabilir; ... ‘gözlerini bize çevirebilir’ (Adorno, 2009a, s. 44).

Bu “yüz”, dinleyicinin karşılaştığı farklı seslere bağlı olarak değişir ve böylece radyodan gelen her ses için farklı imgeler söz konusu olur. Bir anlamda, hem eksik olan görsel uyaranlar, bireyin zihninde oluşan bu imgeler aracılığıyla kısmen de olsa giderilmiş olur, hem de birebir iletişime biraz daha yaklaşmış olur. Bu noktada “radyonun yüzü”, tıpkı birebir iletişimde olduğu gibi, dinleyiciden bir şeyler saklar (Adorno, 2009a, s. 49). Birebir iletişim sırasında duyulan ve düşünülen arasında bir ayrım söz konusudur. Bireyler karşılıklı konuşurlarken düşündükleri her şeyi aktarmazlar. Bu da bireylerin zihinlerinde saklı düşünceler olduğu ve dolayısıyla aralarında belirli bir mesafe olduğu anlamına gelir. Radyo, konuşmacı ile dinleyicinin arasına girerek, bu mesafeyi arttırır. Radyonun sakladığı şey, daha önceden hazırlanmış bir kurguyu sunmasından ileri gelir. Birey bu kurguya dair bilgi sahibi değildir. Bu yüzden, sadece ona sunulanla yetinmek zorundadır.

Radyo farklı frekanslara sahiptir. Böylece birey istediğinde frekansı değiştirebilir. Hatta isterse ses ayarlarıyla oynayabilir. Birey böylece radyoyu kendisinin kontrol ettiğini düşünür. Bu elbette ki bir yanılsamadır (Adorno, 2009a, ss. 95, 98, 102). Bu bakımdan “makinelere insanların hizmetine sunulduğu” gibi ifadelerin içi boştur (Adorno, 2009a, s. 104). Birey her frekansta aynı içeriklerle karşılaşır. Bu sunulanlardan geri kalmamak için -bir engel olmadığı sürece- radyosunu açık bırakır. Bu durumda yaptığı tek şey, aynı ya da benzer içeriklerin kendisine hangi spiker tarafından sunulacağını seçmek ve bunu istediği ses yükseliğinde dinlemektir. Bu seçimin bile büyük oranda daha önceden belirlendiği düşünülebilir. Dinleyicilerin kategorilere ayrılmasıyla, radyo için belirli bir

standart oluşturulur. Bu, belirli kategorilere göre frekanslar ve programlar hazırlandığı ve neticede bireylerin bunlara uyum sağlamalarının beklendiği anlamına gelir (Adorno, 2009a, s. 94).

Dinleyiciler bir radyo frekansını dinlemek için çoğunlukla herhangi bir ücret ödemek zorunda değildirlere. Bu bireylerin bir radyo edinmeden dahi radyo programlarına ulaşabilecekleri anlamına gelir. Radyo sadece sesli uyarılara dayanmasından dolayı, sinema perdesi ve televizyondan farklı olarak hemen her yerdedir. Bir toplu taşıma aracında, alışveriş yapmak için girilen bir mağazada, çalışan kişilerin yanı başında... Böylece radyodaki bir konser sanki bireyler için özel bir hizmetmiş gibi gösterilir (Adorno, 2009b, s. 97). Çeşitli sponsorların isimleri zikredilir ve bunun bir kamu hizmeti olduğu defalarca tekrar edilir. Dahası konser başlı başına, radyo dinlemenin bir ödülü olarak sunulur (Adorno, 2009b, s. 100). Ne var ki radyo söz konusu “ödül”ün birey tarafından nasıl dinleneceğe dair bir öğretmen gibidir. Bireyin müziği, bir beğeni nesnesi olarak, kendine özgü bir deneyimle alımlaması gerekirken, ona öğretildiği şekilde dinlemesi beklenir. Örneğin birey beğeni nesnesini gönüllü olsa da olmasa da radyonun yönlendirmeleriyle dinlemek ve değerlendirmek zorunda kalır. Bunları araya giren yorumlar, reklamlar ve müziğe dair çeşitli belirlemeler takip eder. Adorno’ya göre böylece örneğin radyodaki bir senfoni “popülerleştirilir.” Bu öğretmen rolü radyonun, kendini dinleyicilerin üstünde konumlandırma halini pekiştirir.

Radyonun sinema ve televizyondan farklı olarak daima kendine özgü bir havası vardır. Buna Adorno “ulusun sesi olmak” der (Adorno, 2009b, s. 97). Adorno ne demek istediğini 1925-1945 tarihleri arasındaki Almanya’ya işaret ederek anlatır. Naziler başta Berlin olmak üzere Almanya’nın en ücra köşelerine kadar koydukları hoparlörler aracılığıyla radyo yayınlarını son derece etkin kullanmışlardır (Adorno, 2009b, s. 98). Günlük yayın akışı kapsamında, sokaklarda kendisine bir süre yer bulan Artura Toscanini senfonilerinin yerini, kısa süre sonra Adolf Hitler’in söylevleri alır. Bu ve benzeri söylevlerin öncesinde ve sonrasındaki programlar, demokratik bir ortamda kalıpların ve klişelerin dolaylı olarak zihinlere sızmaları şeklinde gerçekleşirken, söz konusu otoriter ya da faşist ortamda doğrudan bireylere dayatılmaları şeklinde gerçekleşir. Örneğin bireyler tarafından tüketilmeleri beklenen metalar ilk ortamda

isimleri zikredilerek zihinlere kazınırken, diğler ortamda doğrudan bildirilir. Her durumda “ulusun sesi” ülkenin her noktasında, temsil ettiğı gücü bireylere hissettirir. Adorno açısından bu iki örnek bakımından büyük bir fark yoktur.

Adorno radyonun otoriter kullanımlara imkân verdiğini belirtirken, örneğın telefon için aksini düşünür. Bunu radyo ve telefon arasında bir karşılaştırma yaparak açıklar (2009b, s. 49). Telefon bireylere söz alma, yanıt verme gibi olanaklar sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir. Örneğın birey bir radyo programına bağlanarak, spikerin kendisini, kendisinden üst bir konuma yerleştirme halini aşındırır.<sup>139</sup> Böylece birey tek sesli radyo yapısını sınırlı da olsa aşar. Bu olanak elbette sınırlıdır, çünkü programlar dinleyicilere sunulmadan çok daha önce hazırlanırlar (Adorno, 2009b, s. 50); ve bireyler bu programları oldukları gibi kabullenerek onların içeriklerine daha baştan boyun eğler. Neticede oyunun kurallarını kendisi belirleyen bir erkle karşı karşıya kalırlar. Bu son nokta sesli uyarıların yanında görsel uyarıların da kullanıldığı sinema filmlerinde daha dikkat çekicidir. Birey sinemada adeta yoğun bir tecrit altındadır. Bu tecrit bireyin kendisine sunulanın dışına çıkamamasını amaçlar (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 293).

### 2.3.2. Sinema

Adorno sıklıkla sinema filmleri için radyodan daha kapsamlı teknik araçlar kullanıldığını altını çizer. Bu araçlar yardımıyla, sesli ve görsel uyarılarınla süslenmiş çekici bir dünya oluşturulur. Bu durum Adorno'ya göre, tıpkı çocukları midesine indirmek için kandırmaya çalışan cadının hikâyesini anımsatır (2007a, s. 209). Film de tıpkı cadı gibi, seyircilerin karşısına reddedilmesi zor tercihler çıkarır. Oysa her tercihin arkasında onları bekleyen o “cadı” vardır.

Diğler kültürel ürünlerde olduğu gibi sinema filmleri arasındaki ayrımlar da tüketim tercihlerine dayanırlar. Bu ayrımlar “gerçek farklılıkları yansıtmaktan çok tüketicilerin

<sup>139</sup> Bu noktada Witkin radyolara gönderilen dinleyici mektuplarından bahseder (2003, s. 121). Mektupların çoğunlukla dikkate alınmadıkları, sadece radyonun yayın akışına uygun olanların seslendirildiğı düşünülduğünde, özellikle telefonla kıyaslandığında etkisiz bir araç olduğu düşünülebilir. Adorno da radyoya gönderilen mektuplardan aynı şekilde bahseder (2009a, s. 106).

sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet eder”ler (Adorno, 2009b, s. 51). Bunlar seyircilerin zihinlerine kazınır ve bireyler tarafından benimsenirler. Birey bunlar arasından kendi tercihlerini yapar ve bu tercihlere uygun şekilde hareket eder. Bunlar arasındaki ayırım, “oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanılmasına indirgenir” (Adorno, 2009b, s. 52).

Öyleyse sinema için farklı ayrımlar yapabilmek mümkündür. *Komedi, dram, trajedi... ya da macera, bilim-kurgu, fantastik...*<sup>140</sup> Bu içerik ayrımları dışında, hitap edilen bireylere göre daha temel ayrımlar da yapılabilir. Örneğin sinema türleri içinde *çizgi filmler*, doğrudan çocuklara hitap etmeleri bakımından oldukça önemli bir yere sahiptirler. Henüz toplumsal ilişkilere adım atan bireylerin bu ilişkilere uyum sağlamaları noktasında etkilidirler. Çocuklara gündelik yaşamda karşılaştıkları ortam çizgi karakterlerin yaşantıları aracılığıyla anlatılır. Bu anlatılar içerisinde en göze çarpanların gülme edimine neden olan sahneler olduğu düşünülebilir.<sup>141</sup> Seyirciyi güldüren bu sahnelerde dikkat çekici bir nokta vardır. Gülme edimi çoğunlukla çizgi karakterin zor duruma düştüğü anlarda ortaya çıkar. Bu noktada bir başkasının zor duruma düşmesi açıkça keyif verici bir hal alır. Çizgi karakterler seyircilerin tezahuratları ve kahkahaları eşliğinde yerden yere bile vururlar. Bu olanlar Antik dönemin *arenalarında* savaşılan gladyatörleri ve onları seyreden *tribünleri* anımsatır.<sup>142</sup> Seyirci her iki örnekte de -kurgusal olsun ya da olmasın- bir başkasına gelen zarardan keyif almaktadır. Bu duruma dair Adorno “sahne arkası”na gönderme yaparak şöyle bir yorumda bulunur:

Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar (Adorno, 2009b, s. 71).

<sup>140</sup> Nicole Brenez, Adorno'nun incelediği ya da incelemiş olduğu düşünülen birçok sinema filminden bahseder (2007, ss. 70-78).

<sup>141</sup> Bu durum sadece gülme ediminde değil üzülmeye, sevinmeye gibi birçok farklı edimde de kendini gösterir. Ancak Adorno gülme ediminin diğerlerinden önce geldiğini düşünür ve ona çalışmalarında özel bir yer ayırır.

<sup>142</sup> Bu durum geçmişten şimdiye bir sürekliliğe de işaret eder.

Adorno'nun işaret ettiği durum elbette doğrudan yetişkinlere hitap eden sahneler için de geçerlidir.<sup>143</sup> Bu durum farklı formlara bürünür. Bireyler zor duruma düşen karakteri farklı gerekçelerle ama keyifle seyrederek. Seyirci film sırasında ya da sonrasında karakterle kurduğu özdeşliği bıraktığında, ya da bu özdeşliğe ara verdiğinde, kendisi o zor durumda olmadığı için bir memnuniyet duyar. Bu memnuniyet onu hem gündelik yaşama tekrar bağlar, hem de seyircinin karşılaştığı benzer durumların *olağanlaşmasını* sağlar. Olağanlaşma, bireylerin gündelik yaşamda deneyimlediği kimi örneklerle pekişir ve totaliteye uyum sürdürülür. Burada örneğin “yetişkinliğe adım töreni sırasında rahipten tokat yerken etrafında dönüp basmakalıp bir biçimde gülümsemeye çalışan oğlan çocuğunun tavrı” anımsanabilir (Adorno, 2009b, s. 90). Bu tokat çocuğa güçlü bir erk tarafından atılmaktadır. Bu erke itaat, törene o tokatı görmek için gelen katılımcılarca daha baştan kabul edilmiştir. Dahası bu tören sırasında herkes “tokatları indiren güçle tamamen özdeşleştiğini göstermek zorundadır” (Adorno, 2009b, s. 90). Bu durumda öznenin atılan tokatı kabul etmesi ve seyircinin de tokat yemediği için kendisini şanslı sayması beklenir. Seyirci ya daha önceden aynı durumu yaşamıştır, ya da bir gün kendisi de aynı durumda kalacaktır. Her iki durumda da şu an diğerinin yerinde olmaması, kendisi için bir avuntu kaynağıdır.

Birey kurduğu uzun süreli özdeşlikten ötürü, neticede kurgusal karakterin düştüğü zor durumun kalıcı olmasından hoşnut olmaz. Bu durum geçici olmalıdır. Bir anlamda karakter “başını belaya sokup tekrar kurtulma” klişesini seyirciye borçludur (Adorno, 2009b, s. 88). Aksi bir durum, söz konusu karakterin film kapsamında oluşturulan sisteme<sup>144</sup> uyum sağlamamış olan kimse olduğunu gösterir. Bu durumda akıbeti *antik tragediyaları* andıran bir cezalandırmadır. Örneğin “kötü karakter, (sözde nesnel bir kesinlikle), daha gerçekçi olan rakibesinin mutluluğunu çeşitli oyunlarla elinden almaya çalışan isterik bir kadın kılığında” olabilir “ve hayatı, hiç de teatral olmayan bir ölümle

<sup>143</sup> Bu noktada Adorno'nun Charlie Chaplin'in komedi filmlerini birer örnek olarak aldığı belirtilebilir. Adorno, Chaplin'in filmlerini, örneğin bir Donald Duck çizgi filminden ayırmaz (2009b, s. 84) ve onları da “halkın parodisi” olarak niteler (Brenez, 2007, s. 73; Coulson, 2007, s. 142; Waldman, 1977, s. 44). Bu düşüncesi dolayısıyla Adorno pek çok eleştiri alır, örneğin bkz. Coulson, 2007, ss. 160-163; Potter, 2013, ss. 73-89.

<sup>144</sup> Bu sistem daima mevcut toplumsal ilişkilerle uyumludur.

son” bulabilir (Adorno, 2009b, s. 88).<sup>145</sup> Kötü olan kimse -ne kadar kudretli olursa olsun- filmin getirmek istediği sisteme uyumlu olmayan karakterdir. Bu durumda “iyi” ve “kötü” kavramları ya da bunlara denk gelecek “olumlu” ve “olumsuz” nitelermeler filmin olay örgüsündeki uyumla doğru orantılıdır.<sup>146</sup> Bu örgü içerisinde kurallara uyanlar kazanır.<sup>147</sup> Bir kimse kurallara uymasına rağmen kazanamıyorsa, bu onun akıl, beceri ve güç bakımından *zayıf*<sup>148</sup> olmasına işaret eder. Bu zayıflığı aşmak bireyin elindedir. Birey istenen şekilde değişebilir. Buna karşılık sistem olduğu gibi kalır; daima köklü değişimlerden uzak bir sürekliliğe sahiptir (Adorno, 2009b, s. 83). Bu sürekliliğe bağlı olarak kültür endüstrisi, kendini sürekli tekrar eden döngülere sırtını dayar, onlardan beslenir (Adorno, 2009b, s. 84). “İster doğanın ister endüstrinin döngüsü olsun”, “tekrar eden her şey sağlıklı” olarak sunulur (Adorno, 2009b, s. 83). Doğa ve toplum arasında sembollere dayalı bağlantılar kurulur ve seyirciye farklı sahnelerde benzer kareler gösterilerek mevcut ilişkiler ebedi olarak sunulur. Örneğin, “[a]ğaçların yeşil, gökyüzünün mavi olduğuna ve bulutların havada süzülmesine ilişkin güvence veren imgeler, aslında fabrika bacalarıyla benzin istasyonlarının şifreli ifadeleridir” (Adorno, 2009b, s. 84). Bu noktada Adorno, kalıcı olgulara dayalı sesli ve görsel uyarılar aracılığıyla, toplumsal ilişkilerin bir bütün olarak mutlak olduğu düşüncesinin zihinlere kazınmak istendiğini öne sürer. Öyle ki mutlak olan sadece totalitedir. Birey içinse hiçbir şey mutlak değildir. Her şey belirli bir alışılmışlık içinde devam ederken, birey için her şey aniden değişebilir. Karakter kurallara uysa ve zayıf olduğu nitelikleri telafi etse de, daima onun kaderine hükmeden “görünmeyen bir el” vardır. Bu belirsizlik hali ve onu pekiştiren altüst oluş örnekleri, seyircide bir şaşkınlık hali yaratır. Kendisi için hiçbir şeyin kalıcı olmadığını ve daha kötü koşullarla karşılaşabileceğini anlar ve zihninde mevcut koşullarıyla barışık olması gerektiği düşüncesi belirir. Bu durumda tıpkı karakter gibi birey de, kurallara uymakla yükümlü olmasının yanında, erk tarafından kendisi hakkında verilen hükümlere de boyun eğmek zorundadır. Bu da öncelikle gündelik yaşamın olduğu gibi korunmasını esas alır.

<sup>145</sup> Bu noktada Adorno'nun Pamuk Prenses masalına ve masaldaki “kötü karakter”e dair eleştirel okumaları bir örnek olarak düşünülebilir (2007a, s. 127). Ayrıca Adorno'nun klişeyi daha ayrıntılı ele aldığı bir kısım için bkz. 2011a, s. 128.

<sup>146</sup> Filmdeki bu ayrımlar aslında masallardan farksızdır; hatta bir bakıma onlardan ödünç alınmışlardır (Adorno, 2005, s. 57).

<sup>147</sup> Kazanma ihtisamlı bir ölüm de olabilir.

<sup>148</sup> Örneğin bir amaç için yeterli paraya sahip değilse daha fazla para kazanacak yollar bulmalıdır.

Birey için her gün bir diğerine benzer. Hangi saatte nerede olacağı ve neler yapacağı neredeyse önceden belirlenmiş gibidir. Buna karşın filmlerin olay örgüleri, gündelik yaşamı sürprizlerle dolu bir ortam gibi sunar (Adorno, 2009b, s. 69). Bu durum aslında, “sahne arkası”ndaki metin yazarları gibi kimselerin kararlarına bağlıdır. Hiç beklenmedik bir anda, olay örgüsünün tutarlılığını açıkça aşındırmasına rağmen, seyirci için kimi “sürprizler” ortaya çıkabilir. Bir mağazada çalışan iki arkadaştan birinde, daha önceden hiçbir belirtisi olmamış, ani bir düşmanlık hali, şaşırma ve gülme efektleri eşliğinde, seyircinin monoton iş günlerine bakışını değiştirir. Seyirci can sıkıcı olabilecek bir durumu, şaşırma ve gülme efektleriyle dolu bir komedi filminde kahkaha atarak geçirir. Film seyircinin vereceği tepkileri bile -efektler aracılığıyla- daha önceden belirlemiştir. Seyirciden beklenen, filmde hareketle düşünmesi değil, olay örgüsünü takip ederek kendisine sunulan düşünceleri hazır olarak almasıdır (Adorno, 2007a, ss. 69-70). Düşünmenin “kendisi, komedi ve korku filmlerindeki nesnelere gibi katledilip parçalara” ayrılmıştır (Adorno, 2009b, s. 70). Polisiye ya da macera filmleri gibi “sorun çözme odaklı türler”de bile seyircinin sadece olay örgüsünü takip etmesi, kendisine işaret edildiği yerde dehşete düşmesi, şaşırması ve tepki vermesi beklenir (Adorno, 2009b, s. 70).

Hangi türde olursa olsun, film belirli temel fikirleri seyircilere ulaştırmak ister. Bu temel fikirler o günün toplumsal gündemine göre değişebilir.<sup>149</sup> Örneğin ülkede bir savaş hali söz konusu olduğunda, duygulara seslenen efektler eşliğinde yere çakılan zeplinler gösterilirken (Adorno, 2007a, s. 109), bir barış hali söz konusu olduğunda, savaşın getirdiği yıkım, savaştan dönen bir askerin trajedisi eşliğinde anlatılır (Adorno, 2007a, s. 202).<sup>150</sup> Bu noktada önemli olan gündemin ne olduğu değil neyin kitle nezdinde yaygınlaşmış olması ya da yaygınlaştırılmak istenmesidir. Örneğin Loch Ness Canavarı, hâlâ yaşayan dinazorlar olduğu efsanesinin toplumda yaygınlaşması üzerine çekilmiş bir filmidir (Adorno, 2007a, s. 120). Loch Ness Canavarı’nın gerçekte varolup-

<sup>149</sup> Kellner 2000-sonrası dünya gündemine dair birçok önemli filmi bu bağlama göre çözümler. Özellikle bkz. Kellner, 2010, ss. 2-34.

<sup>150</sup> Kimi zaman verilmek istenen temel fikre aykırı düşen filmler de yapılır. Bu filmlerdeki amaç, alternatif bakış açılarının da kültür endüstrisi tarafından kapsanmasını sağlamaktır. Bir anlamda olası bir alternatif girişim daha başlamadan endüstriyel kültürün bir parçası olarak ehlilleştirilir. Adorno buna “şeyleşmeye karşı direncin şeyleşmesi” der (2007a, s. 210). Bu türden kültürel ürünlerde, karakterler belirli “ideal” ya da “amaç”lar doğrultusunda hareket ederler. Hatta ekranda yer alan oyuncuların gündelik yaşamlarında da bu doğrultuda hareket ettikleri algısı oluşturulur ve seyirciler daha seyretmeden filme çekilirler (Adorno, 2007a, s. 210).



olmadığı önemli değildir. Burada önemli olan onun bir toplumsal gündem olarak kabul edilmesidir. Bu kabullenme, filmin kendisini gerçekliğin yerine koyması bakımından uygun bir zemin hazırlar.<sup>151</sup> Bireyler, canavarın varlığını ya da yokluğunu filmdeki referanslara başvurarak kanıtlamaya çalıştıklarında, filmin kendisi hem gerçekliğin yerine geçer, hem de canavarın varolup-olmadığı tartışmasının üstüne çıkar. Bu durum Loch Ness Canavarı gibi bir efsaneye dayanmak zorunda değildir. Neticede, film gündelik yaşamı olduğu gibi yansıtmayı amaçlamaz, aksine olmasını istediği gibi yansıtmayı amaçlar (Adorno, 2007a, ss. 148-150). Örneğin filmlerdeki figürlere bakıldığında elde edilen ilk izlenim, gündelik yaşamda “kimsenin böyle konuşmadığı, kimsenin böyle yürümediği, vb.”dir.<sup>152</sup> Oysa seyirciler, “film başından sonuna kadar herkesin böyle konuşup böyle yürüdüğü”ne ikna edilmeye çalışılırlar. Bu ikna sürecinin başarılı olması halinde, seyircide filmin gündelik yaşamı yansıttığı inancı oluşur. Böylece film, birey farkında olmadan, gündelik yaşamıyla iç içe geçmiş olur. Bu durumda örneğin eskiden bir düşünüyü seyredirken kendi düşünüyü gören birey, şimdi bir film sahnesine bakarken kendi düşünüyü görür (Adorno, 2009b, s. 80) ve film sahnesinde yansıtılanlar gerçek bir düşünüyü yerini alır. Bir zaman sonra da gündelik yaşam sinemada değil sinema gündelik yaşamda yansımaya başlar (Witkin, 2003, s. 138).

Gündelik yaşamıyla iç içe geçmiş filmler, seyirci tarafından süratle tüketilirler. Hızlı bir tempoda, bir filmin yerini kısa sürede bir başkası alır. Seyirci birbirlerinden pek farklı olmasalar da, çoğunlukla bir sonraki filmi bir öncekine yeğ tutar (Adorno, 2007a, s. 124). Bu benzerliğe Adorno şu şekilde dikkat çeker:

Her film bir sonraki filmin fragmanıdır ve aynı oyuncu çiftini aynı egzotik güneşin altında tekrar birleştirmeyi vaat eder: Sinemaya geç gelen bir izleyici filmin kendisini mi yoksa fragmanları mı gördüğünü bilemez (Adorno, 2009b, s. 102).

---

<sup>151</sup> Adorno 1934’de Neubabelsberg Stüdyoları’nı ziyaret eder ve bu deneyimini Benjamin’e bir mektubunda şu şekilde aktarır: “Gerçeklik her seferinde mimetik olana ve daha sonra ‘fotografik’ olana çocukça bir bağla inşa ediliyor” (akt. Brenez, 2007, s. 71).

<sup>152</sup> Filmdeki figürler daima “ideal” bireyler olarak kurgulanırlar (Adorno, 2009, s. 73). Bu “ideal figürler” daima “ideal olaylar” içerisinde bulunurlar. Öyle ki gerçekte olan, bir film sahnesi karşısında sönmük kalır. Örneğin yaşanmış bir olayda önemsiz olan bir detay, mesela bir giysi, en ince hesaplamalara konu edilir (Adorno, 2009b, s. 57).

Yine de seyirci “yeni filmi” tercih eder, çünkü “yeni filmler” her seferinde onun yaşamını değiştiren birtakım nüanslar da getirirler. Bireyler söz konusu nüanslar üzerinden yaşamında bazı değişimler hisseder. Bu değişimlerden kimi zaman sadece bireyin üzerindeki kıyafetin renginin başkalaşması beklenirken, kimi zaman toplumun tümüne birden mâl edilebilecek toplumsal etkiler çıkarılabilir (Adorno, 2009b, s. 56). Adorno tüm bu değişimleri, mevcut totaliteye daha fazla uyum getirmeleri dolayısıyla birbirlerinden ayırmaz. Bunlara işaret ederek, sık sık sinemaya gitmenin nasıl zararlı bir şey olabileceğini anlatır (2007a, s. 28; 2012a, s. 164). Sinemanın toplumsal kontrol araçlarından önemli bir tanesi olduğunu belirtir (1997, s. 108) ve onu önemli kılan özelliklerden birini, sinemanın rasyonalizasyon bakımından bir laboratuvar olması olarak belirler.

### 2.3.3. Televizyon

Adorno televizyonun bireyler üzerindeki etkisini ele alırken oldukça temkinlidir. Televizyonun toplumsal, teknik ve estetik boyutları olduğunu ve bütün bunların bir arada gözetilmesi gerektiğini belirtir (2005, s. 49). Bu durumda örneğin bir filozofun, psikologun ya da bir sosyoloğun, televizyonu ve etkisini ele alırken çok yönlü bir araştırma yapması beklenmelidir (Adorno, 2005, s. 50). Ayrıca kapsamlı bir araştırma için daima psikolojik kategorilere başvurmak gerekir (Adorno, 1991a, s. 158). Her şeyden önemlisi de bir ilişkiler ağı olarak tüketim toplumunun neliğini anlamak gerekir.

Adorno'nun şu cümlesi televizyonu anlamak bakımından önemli bir hareket noktası oluşturur: “Televizyon, radyoyla sinemanın sentezini hedefler” (2009b, s. 52). Öyleyse televizyon hem radyoya hem de sinemaya dair özellikleri birlikte taşır. Bu kendini bilhassa radyo ve sinemayla paylaştığı ortak kalıplarda ve klişelerde gösterir. Fakat televizyonun etkisi radyo ve sinemanın çok ötesindedir.<sup>153</sup> Televizyon bireylere adeta bir “rüya olmayan rüya” gördürür (Adorno, 2005, s. 49). Bu “rüya” öyle bir niteliğe sahiptir ki, bireyi gündelik yaşamdan koparıırken, gerçek olanın ekranda yansıyanlar

<sup>153</sup> Buna karşın radyo ve sinema kendilerine özgü kimi özellikler dolayısıyla tüketiciler tarafından korunurlar. Örneğin sinemanın sunduğu kültürel etkinliğin bir salonda gerçekleşmesi tüketiciler tarafından bir tercih nedeni olabilmektedir. Kendini sürekli baskı altında hisseden ya da soğuk havada sıcak bir ortama ihtiyaç duyan bir kimsenin birkaç saatlik sığınağı olarak düşünülebilir (Adorno, 2009b, s. 71).

olduğuna inandırır. Bu noktada -sinemayı aşan düzeyde- *uyaranların çeşitliliğinin* ve - radyonun da sahip olduğu- *uzun süreli yayının*, televizyonun etkisini her geçen gün daha fazla kuvvetlendirdikleri görülür.

Televizyon ekran karşısında donup kalan bireyleri adeta hipnotize eder.<sup>154</sup> Bu noktada Adorno, televizyon ekranlarından alımlanan ses, görüntü ve imgeleri Antik Mısır'ın yazı biçimi olan hiyerogliflere benzetir (Adorno, 2005, s. 54).<sup>155</sup> Bu hiyeroglifler birden fazla *katmana*<sup>156</sup> sahip açık ve örtük bir dil oluştururlar (Adorno, 1991a, s. 164). Birincisi bireylerin doğrudan karşılaştıkları sesli ve görsel uyaranlar, ikincisi ses ve imgeler aracılığıyla yapılan yönlendirme ve üçüncüsü bireylere arkaplanda sunulan saklı, *örtük mesajlardır* (Adorno, 1991a, ss. 164-169; 2005b, s. 61).

Birey televizyonu açtığı anda bir ses ve görüntü yumağıyla karşı karşıya kalır. Bu “yumak” reel ya da kurgusal, anlatılan konuya göre, örneğın bir şehir merkezini oluşturan binaları, arabaları ve insanları temsil eden/canlandıran uyaranlardan oluşur. Bu sesli ve görsel uyaranlar aracılığıyla, bireyin zihninde bir şehir merkezi tasarımı oluşur. Bu tasarım birçok yönlendirme içerir. Öyle ki bireyin kendi imgeleminde oluşturduğu özgün bir tasarım değil, hangi binanın nerede durduğundan, kaç kişinin hangi kaldırım başında duracağına kadar hesaplanmış, ayrıntılı ve kapsamlı hazır bir tasarımıdır. Bütün bunların arkasındaysa, kendilerini bireye dayatan örtük birtakım mesajlar bulunur. Bunlar söz konusu uyaranlar aracılığıyla bireyin düşüncelerine sızar ve böylece zihnine kazanırlar (Adorno, 1991a, s. 165).

Bu mesajları ele alırken Adorno, bunların bütünüyle yönetmenler, senaristler, metin yazarları, vd. kültür işçilerinin kararlarına bağılı olup-olmadığı sorgular (1991a, s. 168). Adorno bunun bir bakıma doğru olduğunu düşünür; ancak tüm bu kimselerin, ya toplumsal koşullarla uyumlu ya da bu uyum doğrultusunda gelişen olası değişimler lehine üretimlerde bulduklarının da altını çizer. Bunun nedeni basittir: Totalite ve ona

<sup>154</sup> Gunther Anders bu hipnoz halini en iyi ifade eden isimlerden biridir. Bkz. 1963, s. 363.

<sup>155</sup> Miriam Hansen bu fikri Adorno'nun sinema ve televizyonu arka arkaya gelen fotoğraflar bütünü olarak görmesinden kaynaklandığı şeklinde yorumlar (2001, ss. 44-50).

<sup>156</sup> Adorno televizyon konusunda ayrıntılı olarak ele aldığı *katman* fikrini diğer kültürel ürünler için de kullanır (2007a, s. 210; 2010a, ss. 385-386). Bu konu bakımından Levin kayda alınmış müziğe işaret ederken (1990, s. 33), Richard Allen ve Brenez sinema filmlerine işaret ederler (Allen, 1987, s. 236; Brenez, 2007, s. 71).

bağlı olarak toplumun mevcut kuralları hep kazanan taraftır (Adorno, 1991a, s. 163). Hem esasen, kültür işçilerinin kazanan tarafa oynamak dışında pek bir şansları da yoktur. Öyle ki örtük mesajların bireyler tarafından yeterince kabul edilmediği durumlarda bile, söz konusu mesajların, kültürel ürünlerdeki yerlerini totalitenin baskısıyla korumaya devam ettikleri görülmektedir (Adorno, 1991a, s. 164).

Adorno örtük mesajlara dair birçok örnek verir (1991a, ss. 166-169; 2005, ss. 60-68). Bunlardan birisi de bir kadın öğretmenin baş karakteri olduğu bir komedi dizisidir (1991a, ss. 166-167; 2005b, s. 61).<sup>157</sup> Bu öğretmen çalıştığı yerde, okul müdürüyle sık sık ters düşmekte ve sürekli ceza almaktadır. Halihazırda zaten düşük olan maaşı, aldığı bu cezalar dolayısıyla neredeyse yok durumuna düşmektedir. Öğretmen, gündelik ihtiyaçlarını karşılamak bir kenara bırakılsın, yiyecek bir şeyler satın almakta bile oldukça zorlanmaktadır. Dizi gülme efektleri eşliğinde okul müdürü ve öğretmen arasında geçen zıtlaşmaları ve öğretmenin satın alacak parası olmadan yiyecek bulmak için yaptıklarını göstermektedir. Bu noktada Adorno, dizinin verdiği örtük mesajı açığa çıkarmaya çalışır (1991a, s. 167; 2005, s. 61). Adorno'ya göre entelektüel bakımdan donanımlı bir kimse olan karakter, kendi mesleği bakımından başarılı olmasının ötesinde zeki, ahlaklı ve azimli bir kimsedir. Bu özelliklerine karşın değil tam da bu özelliklerinden dolayı, bulunduğu yerde bir uyumsuzluk sorunu yaşamaktadır. Adorno burada dizinin seyirciye, maddi imkânları ikincil olarak kabul etmesi, açlık sınırında bir ücrete sahip olmasını önemsememesi, tüm o insanlar içerisinde özel biri olduğunun farkına vararak bununla avunması gerektiğini aktarıyor olduğunu belirtir.<sup>158</sup> Dahası dizi, öğretmenin yaşadığı tüm o olumsuz deneyimleri olağanlaştırır. Bu durumda okul müdürünün yaptığı haksızlıklar, bir öğretmenin aldığı maaşın son derece düşük olması, açlık çeken bir kimsenin karnını doyurabilmek için şekilden şekile girmesi gibi birçok olgunun olduğu gibi kabullenilmesi beklenir. Bu kabullenmeyle beraber, örneğin bir suç bile sıradanlaşır (Adorno, 1991a, s. 170). Örneğin müzik veya efektler aracılığıyla okul müdürü tarafından işlenen suç, üzerinde durulmayacak ve gülerек geçilebilecek bir şey

<sup>157</sup> Adorno kısa bir zamana kapsamlı insan yaşantılarını sığdırmaya çalışan dizilere karşı oldukça tepkilidir (2005, s. 60).

<sup>158</sup> Bu noktada bireyin kendisini karakterle özdeşleştirme hali deneyimlediği bir kez daha anımsanabilir. Birey açısından televizyondaki karakter kendisi için bir model ve ortak değerlerin taşıyıcısıdır (Adorno, 2005, s. 56).

gibi sunulur. Bu ve benzeri olağanlaştırmalar bireye verilen örtük mesajların bir devamı olarak işlev görürler.

Örtük mesajlar, kalıplar ve klişeler aracılığıyla tekrarlanır ve zihinlerde kalıcılaşırlar. Televizyon ekranında her ürün bir diğerine çağrışım yapacak şekilde benzerliklere sahiptir. Örneğin çalan müzikten, barda oturan kişinin giydiği kıyafete, kullanılan arabanın türüne kadar, kendini çok sık tekrarlayan kalıplar ve klişeler dolayısıyla ne zaman ne olacağı tahmin edilebilir hale gelir (Adorno, 1991a, s. 169). Her televizyon seyircisi daha baştan sonun nereye varacağını bilir (Adorno, 1991a, s. 161), ama yine de duyduklarından ve gördüklerinden şaşkınlık duyar. Bu şaşkınlık hali seyirci için adeta bir refleks haline gelmiştir. Bu ve kendini tekrarlayan birçok refleks, seyircinin kendisini güvende hissetmesini sağlar; çünkü o bilindik döngü içerisindedir ve rahatsız olacağı bir durum söz konusu değildir.

Televizyon, sinemadan farklı olarak kurgusal karakterlerin yanında reel karakterlere de yer verdiğini iddia eder. Bu durumun kurgusal olanın yarattığı döngüyü kırdığı ve gündelik yaşamı daha canlı yansıtma imkânı doğurduğu öne sürülür. Oysa ki reel karakterler örtük mesajların özümsemesi bakımından daha etkilidirler.<sup>159</sup> “Reality show”lar, kurgusal karakterlerin yerine reel karakterlerin getirildiği iddiasıyla yapımcılar tarafından televizyon ekranlarına getirilirler. Ne var ki sokakta kaç insan bir araya gelir ve kendilerini bir adaya hapseder ki (Potts, 1997, ss. 1-2) ? *Reality show*lar da tıpkı diğer film ve programlar gibi kurgusaldır, ancak insanlara daha farklı bir görünüm sunarak, onları daha fazla aldatırlar. Bireyler kurgusal olarak niteledikleri karakterlerin yaşantılarıyla, kimi zaman ikna olmadıkları bir istisna durumu deneyimleyebilirlerken, reel karakterler onları ikna etme noktasında daha başarılıdırlar. Benzer bir başarı hali reklamlar için de söz konusu edilebilir.

Televizyonla beraber, radyo ve sinemalarda da karşılaşılan *reklam* daha kuvvetli ve yaygın bir şekilde bireylerin karşısına çıkmaya başlar. Reklam radyo, sinema ve televizyon bakımından ortak konu edilebilecek etkili bir öğedir. Burada reklam denilen şeyin ekonomik bir kategori olduğu ve kültür tartışmaları açısından yeri olmadığı

<sup>159</sup> Bu bakımdan Graham Potts Adorno'nun televizyon konusundaki düşüncelerini “reality show”ları mesele ederek çarpıcı bir şekilde genişletir (2007, s. 1).

düşünülebilir. Ne var ki reklam, tüketimin başat hale geldiği bir toplum için ekonomik bir öge olduğu kadar kültürel bir ögedir de. Öyle ki reklamı, “kültür endüstrisinin yaşam iksiri” olarak nitelenmek mümkündür (Adorno, 2009b, s. 101). Bu ifade, reklamın hem kültürel ürünlerin üretilmesi için gereken ekonomik katkıyı yapması bakımından hem de tüketim merkezli bir toplum için kültürel ürünlerde yansıtılacak malzemenin verilmesi bakımından geçerlidir. Öyleyse reklam, hem ekonomik hem de kültürel bir öge olarak, toplumsal ilişkiler içerisinde önemli bir yer tutmaktadır.

Reklam önceleri tüketim için bir yol göstericiyken, şimdi bütün totalite için bir rehber haline gelmiştir. Bu değişikliklere bağlı olarak reklam, kültürel ürünleri kendisine benzemeye zorlamıştır. Hatta zaman zaman kültürel ürünlerin reklamlarla kaynaşıp kaybolması sıradanlaşmıştır (Adorno, 2009b, s. 100; 2010a, s. 345). Örneğin bir film sahnesinde çeşitli tüketim metalarını sergilemek, birçok yapımcı tarafından öncelikler arasına alınır. Kafede oturan yıldızların yudumladıkları içecekleri, yoldan geçen spor arabaları, karakterlerin kullandıkları mobil telefonları göstermek, çoğu zaman olay örgüsünün nasıl kurulacağını belirler.<sup>160</sup> Bu noktada kültürel ürün içerisinde dolaylı ve doğrudan iki tür reklam söz konusu olur. Bu noktada Adorno şunları söyler:

Sinemada bir bütün olarak kültür tröstünün reklamı, radyodaysa kültür ürünlerini maddi olarak var eden metaların çığırkanlığı yapıyor. İnsan az bir para karşılığında milyonlara mâl olmuş bir filmi görebilir, daha azıyla da, ardında dünyanın serveti bulunan ve her satışla bu serveti daha da artıran bir sakızı satın alabilir (Adorno, 2009b, s. 94).

Adorno kültürel ürünlerin öncelikle bir bütün olarak tüm totalitenin reklamını yaptıklarını düşünür. Bunun yanı sıra doğrudan herhangi bir şirketin özel reklamı da sık karşılaşılan bir durumdur. Ayrıca kültürel ürünün kendisi de sürekli vaat eden ama gerçekleştirilmeyen bir öge olarak, çoğu zaman bir reklama dönüşür.

<sup>160</sup> Reklamlar için radyo, sinema ya da televizyonda şöhret yakalamış kimseler çıktığı gibi reklamlardan diğer kültürel ürünlere geçiş yapan kimseler de söz konusu edilebilir (Adorno, 2009b, s. 93). Buradaki temel nokta model alınan kimsenin bireylerin dikkatini en çok çekecek kişi olmasıdır.

### 2.3.4. Astroloji

Adorno endüstriyel kültürün yazılı materyalleri hakkında birçok örnekten bahsetmiş<sup>161</sup>, ancak diğer örneklerden farklı olarak, astroloji dergileri ve günlük gazetelerin astroloji sütunlarına dair ayrıntılı değerlendirmeler sunmuştur. *Los Angeles Times* gazetesinin astroloji sütunlarını ve dönemin ünlü astroloji dergilerini inceleyen Adorno, hem yazılı kültürel ürünler için kapsamlı bir örnek vermiş, hem de astrolojinin kendisinin, nasıl kültür endüstrisinin bir parçası olarak ele alınabileceğini göstermiştir.

Astrolojinin başlı başına bir etkinlik olarak tüketilmesi, birey açısından hem pahalı hem de meşakkatlidir (Adorno, 2002b, s. 36). Bir medyuma ulaşmak, onunla birebir görüşmek, verdiği hizmeti belirli bir ücret karşılığında almak gibi zahmetli edimler, astrolojinin bireyler nezdinde yaygın olmayan bir etkinlik olarak kabul edilmesine neden olurlar. Buna karşın astroloji, gazete ve dergiler aracılığıyla kitleler nezdinde büyük bir yaygınlık kazanmıştır (Adorno, 2002b, s. 36). Astroloji, gazete ve dergiler tarafından, hiçbir zahmet çekmeden bireyin ayağına kadar getirilir. Ancak bu durum bireyin söz konusu etkinliğin dışında kalmasına yol açar. Bireyden hiçbir şekilde deneyimlemediği bir etkinliği olduğu gibi, dışarıdan kabul etmesi beklenir. Oysa bireyin doğüstü olarak nitelenen fal, büyü gibi olaylara inanması için, bu gibi etkinliklere doğrudan dahil edildiği bilinir. Yazılı astroloji ise böylesi doğrudan bir deneyimi dışlar. Aksi bir örnek teşkil eden yazılı astroloji, Adorno tarafından *ikincil hurafe*<sup>162</sup> olarak nitelenir. Astroloji, gazete sütunlarına ve dergi sayfalarına yerleşerek, aslında, halihazırda irrasyonel olan niteliğini daha da pekiştirir (Adorno, 2002b, ss. 36-37). Ne var ki, söz konusu irrasyonel nitelik, daima aracı, yani medyum vasıtasıyla rasyonel kılınmaya çalışılır.

Astroloji, örneğin bir inanç sistemi olan dinden farklı olarak, kendi içinde tutarlı olmaktan çok uzaktır (Adorno, 2002b, s. 42). Medyumlar astrolojinin, *yıldızların hareketlerine* dayandığını iddia ederler. Bu, ilk bakışta ilkel toplumlarda karşılaşılan *animistik inançlara* benzer. Ne var ki animizmden farklı olarak astroloji, yıldızların

<sup>161</sup> Örneğin bkz. 1991b, s. 244; 2009b, s. 112; 2010a, s. 346.

<sup>162</sup> Adorno birincil hurafelerde olguya dayalı belirli yanılgıların ya da hiç değilse tanımlanan bir otoritenin olduğunu belirtir.

hareketlerine belirli bir sistem ya da öğreti temelinde yaklaşmak yerine, medyumlar tarafından yıldızların hareketlerine getirilen yorumlara dayanır. Bu durumda doğal ve toplumsal ilişkileri yıldızlara bakarak anlayabilme koşulu medyumun yorumlarına indirgenir. Burada otoritenin ne/neler ya da kim/kimler olduğu daima belirsizdir. Yıldızlar tam anlamıyla bir otorite olarak kabul edilmezler; yıldızların yaşama müdahale mi ettikleri, yoksa yaşamı anlamak için insanlara olanaklar mı tanıdıkları gibi sorular ya yanıtız bırakılırlar, ya da her medyum tarafından farklı şekillerde yanıtlanırlar (Adorno, 2007a, s. 253). Medyum ise yalnızca yıldızların hareketlerini insan yaşamına iz düşürerek yorumlayabilen bir *uzman* olarak düşünülür. Bu uzmanlık toplumsal ilişkilerin her noktasında hissedilen hiyerarşinin de bir parçasını oluşturur (Adorno, 2002b, s. 108). Kendi zihnini başka zihinlere bağımlı kılmış birey, edilgen kaldığı toplum içerisinde, bir kimseden geleceği hakkında birtakım ifadeler duymak ister. Birey için otoritenin kim olduğundan çok, “her şeyi bilen” bir uzmandan öğrenmek istediklerini duymak önemlidir. Böylece ortaya belirsiz, soyut bir otorite (Adorno, 2002b, s. 37) çıktığı gibi, astrolojinin bilgi kaynağı da “soyut, ulaşılamaz ve bilinmez” (Adorno, 2002b, s. 42) olarak kalır. Bu soyut otoriteyle yüzleşen birey için Adorno şunları ifade eder:

Sütun başkalarının (ya da kimi bilinmeyen makamların) kendileri ve ne yapmaları gerektiği hakkında, kendileri için verecekleri kararlardan daha fazla bilgiye hasıl olduklarına bütünüyle inanmış insanların özlemlerini karşılamaya çalışır (Adorno, 2002b, s. 38).

Birey totalite içerisinde adeta kurulmuş bir saat gibi hareket eder. Hangi dakikada nerede, neler yapacağı neredeyse bütünüyle önceden belirlenmiştir. Yine de kendisini hissettiren mutsuzluk hali, birey açısından sıkça bir “ne yapacağını bilememe” hali yaratır. Bu noktada birey, yaşamdan neler umabileceğini ve bunlar için neler yapabileceğini öğrenmek ister. Bu belirsizliğin aşılabilmesi noktasında, kültürel ürünler birey için bir çözüm olurlar. Burada diğer kültürel ürünler gibi astroloji de, birey için yaşamı daha kolay hale getirir. Birey için bir rehber olmanın ötesine geçer ve bir anlamda kaderini değiştirebileceğini ya da kaderinin değişebileceğini vaat eder. Bunun için yaptığı tahminlere eşlik eden çeşitli önerilerde bulunur. Astroloji önerilerinin uygulanması noktasında bireyleri zorlamaz, ancak bunlar yerine getirilmediğinde, her şeyin olduğundan daha kötüye gideceğini iddia eder (Adorno, 2002b, s. 44).



Astroloji birey ve yıldızların hareketleri arasındaki ilişkiyi, kişilerin doğum tarihleri üzerinden kurar. Doğum tarihleri yıldız kümelerine göre gruplanır ve her grup bir burç olarak belirlenir. Bireyin mensubu olduğu burcun özelliklerini taşıdığı düşünülür. Bu noktada yıldızlar tarafından bireyin yaşamının nasıl etkilendiği ya da bireyin yaşamını öngörebilme olanaklarının nasıl sağlandığı belirsizliğini korurken, medyum söz konusu irrasyonel durumu bir gizem eşliğinde rasyonel kılmak için tahmin ve önerilerinin başarılı olmasını sağlamaya çalışır. Böylece her burç nazarında kısa ve uzun vadeli tahminler yapılır ve öneriler sunulur (Adorno, 2002b, ss. 46-48).

Birey açısından yapılan tahminlerin ve sunulan önerilerin ikna edici olması ve gündelik yaşama bir şekilde temas etmesi, medyumun başarısına dair ölçütler olarak kabul edilir. Astroloji için başarı bireyi kendisine bağlarken, başarısızlık bireyi kendisinden uzaklaştırır. Bu yüzden başarısız olma ihtimalini minimuma indirecek biçimde ifadeler kullanılması gerekir (Adorno, 2002b, s. 51). Astroloji bunu, tahmin ve önerilerini belirli kalıplara ve klişelere dayandırarak yapar.<sup>163</sup> Kullanılan kalıpların ve klişelerin, farklı gruplar için farklı içerikler taşıdıkları şeklinde bir izlenim verilse de, bu açık bir yanılgıdır. Aslında farklı zamanlarda farklı sütunlara aynı ifadeler koyulmaktadır. Örneğin “Bugün şanslı günündesin, önüne çıkacak olan fırsatları değerlendirmelisin” ifadesi, bir gün önce yengeç burcu için kullanılırken, ertesi gün akrep burcu için kullanılır. Bu durumda esasen dar bir ifadeler toplamı her birey için konu edilmiş olur. Bu toplam, çoğunlukla temkinli ve mümkün olduğunca birden fazla yoruma açık ifadelerden oluşur. Bu durum olası başarısızlık hallerinden kaçınmak için medyuma kimi kaçış noktaları sağlarken, medyumun hiç aklına gelmeyen bir yorum aracılığıyla da olası başarı halleri doğurur.<sup>164</sup> Bunun yanında ifadelerin genel bir nitelik taşıması ve böylece hemen herkese hitap etmesi de son derece önemlidir. Burada Adorno şunları söyler:

...görünürde belirli olan referanslar, daima çok geneldirler, ki her zaman uygun olacak şekilde hazırlanabilirler: Herkes herhangi bir verili gün için kimi önseziilere

<sup>163</sup> Bu noktada kalıplar ve klişeler diğer kültürel ürünlerle uyumluyken, tahmin ve öneriler de daima doğrudan ya da dolaylı mesajlar içerir (Adorno, 2002b, ss. 38-39). Bu mesajlar gündelik yaşam etkinliklerinden, ülkeler arası savaşımlara kadar farklı konulara değinebilirler (Adorno, 2002b, s. 45).

<sup>164</sup> Bu yorum birey tarafından medyuma atfedilir.

ya da fikirlere sahiptir, ya da geçmişe bakıp düşünerek kendisini sahip olduğuna inandırabilir ve herkes, özellikle de yarı-bilginler, keskin bir zihnin sahibi olarak nitelenmeyi memnuniyetle kabul ederler. Bu durumda sütunun paradoksu, geçici sahte-bireyselleştirme önemiyle çözüme kavuşturulur” (Adorno, 2002b, s. 51).

Astroloji için en iyi kalıp ve klişe örnekleri gündelik yaşamdaki yaygın düşünce ve eylemlere ilişkindir. Bu bakımdan örneğin astroloji sütunlarında sık karşılaşılan bir ifade, “Bugün arabayı dikkatli kullan!” ifadesi akla gelebilir (Adorno, 2002b, s. 53). Böylesi genel ifadeler her birey için geçerlidir. Bu ifadenin o gün hangi burç için söylendiğinin esasen pek bir önemi yoktur. Bir arabanın sürücüsü tarafından dikkatle kullanılması yönünde öneride bulunmak, gündelik yaşam içerisinde herhangi bir ayırım yapmadan herkes için kullanılabilir. Astroloji bu tür genel ifadeler aracılığıyla aslında daha baştan başarı kazanmış olur; geriye kalan ise bireyi ikna etmektir. Bu araba kullanımına dair ifadeye, takip ettiği astroloji sütununda rastlayan birey, bir sorunla karşılaşmadan arabasını kullanmayı tamamladığında, arabasını dikkatli kullanarak söz konusu tahmin ve öneriyi doğruladığını düşünecektir. Bir sorunla karşılaştığıdaysa, söz konusu tahmin ve önerinin doğrulandığını, kendisinin dikkat etmek noktasında yetersiz kaldığını düşünecektir. Bu iki seçenek dışında, araba sahibi olmayan kişinin nezdindeyse ifade daha baştan doğrulanır. Her üç seçenek bakımından da astroloji, aslında çok az şey söyleyerek, ama ikna edici olarak, bireylerin ona inanmaları sayesinde başarılı ilan edilir. Bu başarılar aracılığıyla birey belirli ifadelere hapsedilir, düşünce ve eylemleri sınırlanır. Bunun sonucu, bir yandan tikel olanın özgünlüğünün dışlanması, diğer yandan hakiki bir evrensel değerler kümesi oluşturabilmenin koşullarının ortadan kaldırılmasıdır (Adorno, 2002b, s. 83).

Astroloji birçok kültürel üründen farklı olarak, bireyin kendisini özdeşleştirebileceği kurgusal karakterler yaratmaz. Bunun yerine bireyin kendisini kurgusal bir karakter olmaya davet eder. Bu durumu Adorno şu şekilde açıklar:

Pembe diziler, televizyon şovları ve hepsinden önce filmler, pozitif ya da negatif bir şekilde, kendi sorunlarını kendileri çözen kahramanlar aracılığıyla karakterize edilirler. Onlar seyirci için vekâleten varolurlar. Kendisini kahramanla özdeş olarak tanımlarken, kendisini zayıf ve bağımlı hissettiği ölçüde, ondan mahrum bırakılmış büyük güçten pay aldığına inanır. Sütun da özdeşlikler aracılığıyla işlese de, farklı şekilde düzenlenir. Sütunda kahraman figürler yoktur, sadece birdenbire ortaya çıkan ve okura paha biçilmez yardımlar sunan gizemli, yaratıcı ve güçlü yabancı insanlar gibi karizmatik kimselere dair genel imâlar vardır (Adorno, 2002b, s. 56).

Astroloji metinlerdeki ifadelerin bireyin kendisini yansıttıklarına inandırmaya çalışır. Böylece birey, kendisini astroloji metinlerinde geçen kişi olarak görür ve kendisine verilen rolü oynamaya çalışır. Bir mutsuzluk halinde olan birey, kaderinin aslında kendi elinde olduğunu düşünmeye başlar. Bunun için gerekli olan tek şey astroloji metinlerinde geçen tahminleri kabul etmek ve önerileri yerine getirmektir.<sup>165</sup> Bu noktada astroloji bireyden tek bir şey talep eder. Bireyin otonomisini terketmesini: “Özne vekilinin gösterdiği şeyleri yakından takip etmek zorundayken, gerçekten, otonom bir insan olarak kendi namına hareket etmek zorunda değildir, ama kendisini kadere inanır şekilde hoşnut edebilir” (Adorno, 2002b, s. 54). Astroloji bireyden bir tercih yaparak, kendisiyle beraber yürümesini ister. Her şeyin aslında birey tarafından yapılan seçimlere dayandığının altını çizer ve kendisinin burada sadece tahminlerde bulunduğunu ve çeşitli öneriler sunduğunu belirtir. Ne var ki birey astrolojinin tahminlerine kapılarak önerilerini uyguladığında, düşünce ve eylemlerini ona göre şekillendirir ve bir anlamda adım adım onun tahakkümü altına girer. Birey “Neden?” diye sormadan her öneriyi yerine getirir (Adorno, 2002b, s. 63). Astroloji açısından bireyin otonomisini yitirmesi, kişiye yaşam karşısında sağladığı avantajın bir bedeli olarak kabul edilir.

Astroloji, birey hangi koşullar altında yaşarsa yaşasın, kendisini güçlü hissetmesini sağlar (Adorno, 2002b, s. 63). Bunun için bireyin gündelik yaşamını, onun kendisini iyi hissedebileceği şekilde yorumlar. Sıradan bir düşünce ya da eylem, olduğundan çok daha büyük gösterilir. Örneğin her gün işe gitmek için içinden geçilen sokaklar, aslında bireyin farketmediği fırsatların saklı olduğu yerler olarak sunulur. Bu sokaklarda her gün karşılaşılan bir kimse, bireyin ileride evlenebileceği bir kişi olabileceği gibi, bir dükkânda karşılaşılan iş ilanı, yaşamını bütünüyle değiştirmek için önünde açılan bir kapı da olabilir. Adorno’ya göre astroloji burada, tüm kültür endüstrisi gibi,

gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya eğilimlidir: Kimi özel günler için ticari teşebbüslere girmekten kaçınmak önerisi gibi, bütünüyle irrasyonel bir kaynağa dayanan tutumlar önerirken, içeriği çoğunlukla gerçekçi olmanın ötesindedir (Adorno, 2002b, s. 49).

<sup>165</sup> Bunları yaparken birey kendisini zayıf hissedebilir, ancak astroloji ona gelecekte bahsederek bir avantaj sunmaktadır. Bu avantajı kullanarak yaşam karşısındaki zayıflığını aşabilir.

Astroloji her gün içinden geçilen sıradan sokakları, gerçek ve kurgu arasında bir yerde durarak, süprizlerle dolu bir ortam gibi sunar. Bu şekilde birey, kendisini zayıf hissettiği gerçek dünyayı değil, kendisini güçlü hissettiği kurgusal dünyayı tercih eder. Dahası, şimdiki koşullarına dair anlatıları değil, gelecekteki olası koşullarına dair anlatıları tercih eder. Bunun anlamı, bireyin gündelik yaşamda deneyimlediği mutsuzluk hali yerine, astroloji metinlerinin ona vaatler eşliğinde sunduğu kurgulara inanmayı tercih etmesidir. Böylece bireyin astrolojiye olan bağımlılığı da gittikçe artar. Bu bağımlılık dolayısıyla astroloji, bireye düşüneceği ve düşünmeyeceği fikirleri ve yapacağı ve yapmayacağı eylemleri sıralar (Adorno, 2002b, s. 82). Bu önerileri yerine getiren birey, kendisini kurgusal dünyaya kaptırır ve kendi hikâyesinde kahraman olmanın mutluluğunu yaşayarak gündelik sorunlarından uzaklaşır. Oysa gündelik yaşamı içerisinde mutsuz olmasına neden olan koşullara -farkında olmaksızın- uyum sağlamaya devam eder; hatta onların daha da pekişmelerine yol açar.

Birey gündelik sorunlarından uzaklaşırken, astroloji ona iki farklı mutluluk vaadinde bulunur (Adorno, 2002b, s. 76). Bunlardan ilki bireyin kendi çabaları doğrultusunda gelen, *beklenen* gelişmelere ilişkindir. Burada örneğin, bir kimsenin koşullarını yerine getirdiği herhangi bir başvurunun olumlu bir şekilde sonuçlanması akla gelebilir. Bu noktada birey, başvuru için kendi payına düşen her şeyi yerine getirmiş ve başvurunun sonuçlanmasını beklemektedir. Aslında başvurunun olumlu sonuçlanmaması için hiçbir neden yoktur. Ne var ki birey, başvurunun değerlendirilmesi gibi kendisi dışındaki koşullara hükmedemediği için merak içindedir. Bu noktada astroloji, bireyin dışında gelişen koşullara dair söz sahibi olduğu iddiasıyla ortaya çıkar (Adorno, 2002b, s. 115). Başvurunun nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir tahminde bulunur. Bu tahmin çoğunlukla belirli bir koşula bağlanarak olumlu yönde yapılır. Böylece olumlu sonuçlanan başvuru, astrolojinin sunduğu mutluluk vaadinin gerçekleştirilmesi olarak görülür; olumsuz sonuçlanan başvuru ise, astrolojinin bahsettiği koşulun yerine getirilememesi olarak nitelenir; ve neticede astroloji her iki durumda da başarılı kabul edilir.

Diğer mutluluk vaadiyse, bireyin doğrudan dahil olmadığı, *beklenmeyen* gelişmelere ilişkindir. Burada bireyin dışında gelişen kimi koşulların onun lehine sonuçlanması söz

konusu olur. Bunlar, astrolojinin ifadeleriyle, bireyin karşısına bir anda çıkacak olan *süprizler*dir. Bu süprizler bir piyango biletinden gelebilecek bir kazanç olabileceği gibi, uzaktaki bir kişiden gelen iyi bir haber de olabilir. Birey açısından, beklenen mutluluklardan çok beklenmeyen mutluluklar cezbedicidir. Dolayısıyla astroloji, sık sık beklenmeyen mutluluklardan bahseder. Ne var ki bahsedilenler, hemen her şekilde yorumlanabilecek ifadelere dayanırlar. Bu bakımdan herhangi bir olaya dayanan düşünce veya eylem, astrolojinin vaatlerinin gerçekleşmesi olarak değerlendirilir. Aksi bir durumdaysa, daha önce koyulan bir koşulun yerine getirilmediği ya da henüz gerçekleşmeyen vaadin beklenmeye devam edilmesi söz konusu edilir.

Astroloji vaatler verirken, bir yandan da bireyin istek, arzu ve tutkularını kontrol etmek ve ona yaşamıyla ilgili neler umabileceği noktasında öğütler vermek ister. Bu öğütler önerilerin bir parçasını oluşturur. Bunlar kazanmak, yani istek ve arzularını gerçekleştirmek isteyen birey için yerine getirilmesi gereken önkoşullardır. Örneğin birey kazanmak için büyük amaçlardan kaçınmalıdır. Astroloji zaten, halihazırda küçük amaçları olduğundan daha önemli göstererek büyük amaçları gölgeler. Büyük amaçlarda ısrar eden birey içinse sonucun başarısızlık olacağını belirtir. Başarısız olan bireye de, yine verdiği öğütleri tutmaya davet eder (Adorno, 2002b, s. 55). Astrolojinin bir diğer öğüdü de, kazanmak için çatışmak veya reddetmek yerine iyi insan ilişkileri kurmaktır. Bu noktada insanlarla kurulan ölçülü diyalogların ve iyi ilişkilerin kazanmak açısından diğer her şeyden daha belirleyici olduğu vurgulanır. Bu iki öğüde eşlik eden önemli bir başka öğüt ise, bireyin geçmişi olduğu yerde bırakarak onu düşünmemesi ve ilgisini bütünüyle geleceğe yöneltmesidir (Adorno, 2002b, s. 108). Birey geçmişe bakarak ya başarısızlıklarını görecektir ve üzülecek, ya da başarılarını görerek kibirlenecektir. Bireyin, astrolojinin tahminleri doğrultusunda geleceği kazanması bütün bunlardan daha önemlidir. Bu durumda enerjisini geçmiş için değil gelecek için kullanmalıdır.

Astroloji öğütler eşliğinde sunduğu bu önerilerin uygulanmasını isterken, bireyin bir gün içindeki tüm zamanına da hükmetmiş olur. *Kosmosun* ritmine uyum sağlamaktan bahsederek, önerilerini bazen geniş zaman dilimleri için sunarken, bazen de özgül

zaman kesitleri için sunar.<sup>166</sup> Bu ikincisi bakımdan, örneğin astrolojinin çalışma zamanı ve boş zaman ayırımını tanıdığı görülür (Adorno, 2002b s. 71). Dolayısıyla iki farklı zaman dilimi için iki farklı öneriler bütünü ortaya koyar. Örneğin çalışma zamanı için, birey işinden memnun olmasa ya da en azından o an için yorgun olsa da, astroloji sütunu ona “Ne olursa olsun gülümse!” şeklinde bir ifadeyle yaklaşır (Adorno, 2002b, s. 68). Bu öneri aslında işyerinde alacağı herhangi bir komuttan farklı değildir.<sup>167</sup> Astroloji bireye işinde başarılı olması ve kariyerinde hiçbir sorunla karşılaşmaması için benzer önerileri de eksik etmez. Diğer yandan boş zaman için verdiği öneriler daha çeşitli ve daha kapsamlıdır. Örneğin bireyin sinema, televizyon gibi bir başka kültür ürününe yönlendirildiği önerilere, ya da kişisel bakım önerilerine sıkça rastlanır. Adorno’ya göre astroloji, bireye, çalışma zamanında en iyi şekilde işine odaklanmasını salık verirken, boş zamanında da çeşitli uğraşlarla meşgul olmasını ister (2002b, s. 65). Bu noktada astroloji özellikle *rutin işleri* önemser. Bunlar kimi zaman gündelik yaşamın koşuşturması içinde unutulur ve yapılamazlar. Astroloji burada bir anımsatıcı olarak devreye girer ve rutin işlerin birey tarafından yerine getirilmesini önerir (Adorno, 2002b, s. 73). Araba yıkamak, eski bir elektronik aracı tamir etmek...

Astroloji gerçeklik ve kurgu arasında bir yerde dururken, en sonu daima gündelik yaşama dair “bozulmuş bir resim” verir (Adorno, 2002b, s. 58). Bu durum, totaliteye uyum sağlayan birey için, farkında olmadan kapıldığı diğer kültürel ürünlerden farklı değildir. Astroloji önerileri sırasında daima totaliteyle uyumu olumlar. Bireye vaatlerin ancak bu ilişkilerin devamlılığı sayesinde elde edilebileceğini anlatır. Bu noktada Adorno “yıldızların emirleri”ni yansıtan metinlerin, aslında sadece tüketim toplumunu yansıttığını düşünür (2002b, s. 58). Astroloji metinleri sadece, açık ve örtük mesajlar aracılığıyla, bireyin gündelik yaşamını bir şekilde kabullenmesi gerektiği fikrini aşarlar. Bu bakımdan astroloji, kalıplar ve klişeler noktasında, diğer tüm kültür endüstrisi ürünleriyle iç içedir (Adorno, 2002b, s. 59). Ancak kimi zaman, astrolojinin kalıpları ve klişeleri, diğer kültürel ürünlere göre daha ikna edicidir. Bunlar birey mutlu olmasa dahi onu mutlu olduğuna inandıracak kadar ileri giderler (Adorno, 2002b, s. 76). Öyle ki, “Sen mutlusun, bunu unutma” gibi ifadeler, bireyin kendi duygularını

<sup>166</sup> Örnekler için bkz. Adorno, 2002b, ss. 66-67.

<sup>167</sup> “Basındaki fal sütunları halklara verilen resmi talimatlara denk düşüyordur ve sayı mistisizmi de idari istatistikler ve kartel fiyatları için bir hazırlıktır” (Adorno, 2007a, s. 251).

hissetmesine bile izin vermezler. Birey gündelik sorunları dolayısıyla mutsuzluk haline döndüğü andaysa, astroloji kişinin duygularına yön vererek onu kendi kurgularına çeker (Adorno, 2002b, s. 79). Bunu yaparken çok çeşitli rollere bürünür. Örneğin arabası olan bir kimse rolüne bürünür. Bireye kendisini öyle bir anlatır ki, arabası olmayan biri bile, olmayan arabasına dair anlatılanları keyifle okur. Daha da önemlisi birey, gündelik sorunlarından çoktan uzaklaşmış, astrolojinin kurgularına kendisini kaptırmıştır. Aksi bir durumda da astroloji yine etkindir. Astroloji gündelik sorunlara da değinir (Adorno, 2002b, s. 74). Ne var ki bunlara ya sahte bir çözüm önerir ve birey tarafından çözülmüş olduğunun kabul edilmesini bekler, ya da sorun olarak görülen şeyin halihazırda bir sorun olmadığına bireyi inandırmaya çalışır.

### 2.3.5. Müzik

Adorno kültürel alanlar içinden müziğe diğerlerine kıyasla daha fazla ilgi gösterir. Bunun nedeni elbette müzik konusundaki kapsamlı birikimidir. Bu birikimine dayanarak metalaşmış müziği teknik açıdan ayrıntılı bir değerlendirmeye tabi tutar ve sanatsal müzik karşısındaki ayırıcı özelliklerini belirler. Bunu bireylerin dinleme alışkanlıklarını ve metalaşmış müziğin birey üzerindeki etkisini konu ederek zenginleştirir.

#### 2.3.5.1. Metalaşmış Müzik ve Sanatsal Müzik

Adorno sanat adıyla anılan yapıtların metalaştıkları oranda birer “beğeni nesnesi” olmaktan çıktıklarını ve başka bir niteliğe büründüklerini düşünür (1991a, ss. 29, 30, 39). Bunun en açık göstergesi yapıtlardan beklenen başlıca ölçütlerin değişmesidir (Adorno, 2002a, s. 377). Bireyin düşünce dünyasına katkı sunması beklenen yapıt, metalaşmayla beraber, satış rakamlarıyla birlikte anılmaya başlar. Bu durum en açık müzik alanında görülür. Müziğin metalaşması, yapıtın sanat değeri taşıyıp-taşımadığı tartışmasının bütünüyle bir kenara bırakılması ve ondan sadece pazarda talep edilen ve rağbet gören bir öge olması beklendiği anlamına gelir. Bu beklenti elbette her tarihsel dönemde görülebilir. Fakat metalaşmanın “bir kural haline gelmesi”ne, ancak feodal toplumun çöküş ve kapitalist toplumun yükseliş döneminde rastlanır (Adorno, 2002a,

ss. 427-428). Daha önce halk müziği ve “kitle müziği” kendi kısıtlı imkânlarıyla sınırlı bir varlık gösterirlerken, birçok sanatçı da soylular tarafından destekleniyordu. Soylular eski güçlerini kaybederlerken, destekledikleri sanatçılar da eserlerinin metalaştırılmalarına razı olmak zorunda kaldılar. Böylece adım adım metalaşma artarken, müziğin sanatsal değeri de azaldı. Bu durum, tüketimin toplum içinde başat öge haline gelmesiyle beraber, müziğin neredeyse bütünüyle metalaşmasıyla sonuçlandı. Müzik metalaşarak belki bireylere kendisine yaygın bir şekilde ulaşabilme imkânı verdi, ama “müzik”in bireylerden uzaklaşmasını da beraberinde getirdi. Örneğin bugün müziğe ulaşabilme koşulu, ya bireyler için -örneğin radyoda- seçilen müziklerin itiraz edilmeden kabul edilmesine, ya da bireylerin belirli bir para karşılığı kendi seçtikleri kimi müzik kayıtlarını satın almalarına bağlıdır. Bireyler dinleyici olmak yerine kendileri müzik yapmak istediklerindeyse, daima çeşitli kısıtlamalarla karşılaşır. Öyle ki sokak ortasında müzik yapmaya çalışan bir kimse pekâlâ “toplumun huzurunu bozmak” suçlamasıyla karşı karşıya kalabilir (Adorno, 2002a, s. 391). Müzik yapmak isteyen kimse, ancak ona müsaade edilen sınırlar içerisinde bunu gerçekleştirebilir.<sup>168</sup>

Adorno metalaşma dolayısıyla yapıtların iki farklı niteliğe sahip olabileceklerini düşünür. Bunlar metalaşmış ve pazar koşullarına göre şekillenmiş müzik ve ilkesel olarak metalaşma-karşıtı olan ve pazar koşullarını dikkate almayan müziktir (1991a, s. 34; 2002a, ss. 395, 425; 2009c, s. 84). Adorno açısından ilki totalite, ikincisi müzik lehine taraf olur. Bu noktada ilki için *hafif müzik* (ya da *vülger müzik*, *pop/popüler müzik*, *hit müzik*) ve ikincisi için *ciddi müzik* (ya da *sanatsal müzik*) adları kullanılabilir.<sup>169</sup> Adorno’ya göre hafif müzik *saf meta* olarak nitelenebilir. Bir başka ifadeyle, müzikte *kitsch* hafif müziğe karşılık gelir. Bu müzik türü, bireyin kısa vadeli düşünsel ihtiyaçlarını karşılar; dinleyiciye o an için duymak istediği her neyse onu verir. Bu niteliğiyle bir müzik yapıtı olarak bireye en uzak olan öğedir; yine de sahte bir yakınlık ve bireycilik içerisindedir. Bunun aksine ciddi müzik sanat değeri taşır. Bir başka deyişle birey, toplum ve evrensel değerler arasında köprüler kurarak, kendisine mesele ettiği konuları kendi ifade şekli olan notalar aracılığıyla anlatır. Böylece bireyin

<sup>168</sup> Bu ise çoğu zaman ona “popüler müzik” adıyla dayatılan müziğin taklit edilmesinden fazlası değildir.

<sup>169</sup> Buradaki kavramların birbirleri yerine kullanılmasında Adorno kimi zaman şüpheli olsa da kavramları birbirleri yerine kullanmaya devam eder.



düşünsel dünyasına katkılarda bulunmuş olur.<sup>170</sup> Sanat değeri taşıyan ciddi müzik, hafif müzik için de bir hareket noktası oluşturur. Bir *kitsch* türü olarak hafif müzik, daima bir sanat eserine bağımlıdır (Adorno, 2002a, s. 501). Yaratıcılıktan yoksun olan metalaşmış müzik, ya ciddi müzikten aldığı kimi parçaları işleyerek bir ürün ortaya çıkarır, ya ciddi müziği kendi şablonlarına dayanarak taklit eder, ya da daha önce bunları gerçekleştirmiş hafif müzik yapıtlarından yararlanır (Adorno, 1991a, s. 43). Bu durum ciddi müzik sanatçıları tarafından daima bir eleştiri konusu yapılır.

Bu iki müzik türü arasındaki karşıtlık esasen çok eskilere gider; ancak söz konusu karşıtlığın radikalleşmesi kapitalist toplumla beraber ortaya çıkmıştır (Adorno, 2002a, s. 427). Aralarındaki temel fark, ilkinin kendi özgünlüğüne/otonomisine sahip olmaması, Adorno'nun ifadesiyle *standartlaştırılmış* olmasıdır.<sup>171</sup> Bu önceden belirlenmiş standartlara uyma hali, pazar ilişkileri açısından olmazsa olmaz bir koşuldur. Müziğin standartlaştırılması, aynı fabrikada üretilen metaların birbirlerine benzemelerinden farklı değildir; burada ürünlerin teknik özelliklerinden enstrüman kullanımlarına, melodilerinden sözlerine ve nakaratlarına kadar belirli bir standarta göre hazırlanmaları söz konusudur (Adorno, 2002a, s. 438).<sup>172</sup> Örneğin hafif müzik yapıtı açısından her parça -tıpkı bir makine dişlisi gibi- bir diğeriyle değişilebilir olmalıdır. Bu bakımdan, yapıttan herhangi bir söz dizilimini nakarat haline getirmek işten bile değildir. Oysa ciddi müzik yapıtı söz konusu olduğunda, parçaların yer değiştirmesi, eserin özgünlüğünü yitirmesi anlamına gelir (Adorno, 2002a, s. 442). Bu durum standartlaştırılmış ürün açısından bir sorun teşkil etmez.

Standartlaştırmanın kurallarını kültür endüstrisi içerisindeki söz sahibi tekeller belirlerler (Adorno, 2002a, s. 443; 2011b, s. 254).<sup>173</sup> Kurallar, daha önce *başarılı olmuş formlara* göre düzenlenir, belirlenir ve işledikleri sürece olduğu gibi korunurlar. Bunlar çoğunlukla uygulanabilir olsalar da, endüstriyel kültürün ürünleri kimi bakımlardan *el*

<sup>170</sup> Adorno ciddi müziği daima hafif müziğin düşmanı olarak görür (2002a, s. 393).

<sup>171</sup> Adorno müzik konusunda ayrıntılı olarak ele aldığı *standartlaşmayı* tüm kültürel ürünler için konu eder (2010a, ss. 352-353, 366, 368).

<sup>172</sup> Adorno hafif müzik yapıtlarının teknik açıdan neredeyse aynı olduğunu nota kağıtları aracılığıyla gösterir (2009a, ss. 330, 334).

<sup>173</sup> Yapımcılar kulağa hoş geleni de gelmeyeniyi de bir tutarlar (Adorno, 2002a, s. 381). Onlar açısından önemli olan ürünün satılabilmesidir. Bu noktada ekonomik açıdan olduğu gibi kültürel açıdan da "tekel"dirler (Adorno & Horkheimer, 2010a, ss. 349, 359).

*işi* niteliği taşıdıklarından, kimi zaman kuralların dışına çıkılır ve uygulanamazlar (Adorno, 2002a, s. 443). İşte bu sapsmalardan biri veya birkaçı, eğer başarılı olursa, örnek alınacak form/formlar olarak kabul edilir. Böylece tüm ürünler bu yeni forma/formlara göre düzenlenirler. Bu noktada korunan ya da korunacak olan formdan/formlardan iki koşulu yerine getirmesi/getirmeleri beklenir. Bunlar, *dinleyicinin dikkatini çekebilme* ve *doğal olma koşulunu sağlamaktır*. Bu ikincisi, dinleyicinin karşılaştığı diğer kültürel ürünler ve yapıt arasındaki dil uyumu ve dinleyicinin onu anlayabileceği şekilde kendisini ifade etme haline karşılık gelir. Bu iki koşul *tekrar mekanizması* aracılığıyla sürekli kınırlar.

Metalaşmış müzik bireyi bir gölge gibi takip eder. Gittiği her yerde dinleyicinin karşısına çıkar. Bu durum asla bir tesadüf değildir. Adorno söz konusu durumu tekrar mekanizması kavramıyla açıklar. Bu, “belirli bir hiti ‘başarılı’ kılmak için yapılan kesintisiz tekrardır” ve “müzik materyalinin beste ve aranjman işlemlerinin içkin sürekliliğine” dayanır (Adorno, 2002a, s. 447). *Tekrar* hem müziğin standartlaştırılmasına ihtiyaç duyar, hem de standartlaşmayı pekiştirir. Birey kaçınılmaz olarak belirlenen hitleri defalarca dinlemek zorunda kalır ve zaman içinde onlara aşına olur. Adorno tekrar mekanizmasıyla herhangi bir eserin, radyo frekansları, televizyon kanalları ve yayınevleri yardımıyla başarılı olmasının oldukça sıradan bir durum olduğunu düşünür (2002a, s. 447).<sup>174</sup> Burada gereken tek şey, hitin başarılı olması ya da olmaması konusunda kültür tekelleri tarafından verilen karardır.<sup>175</sup> Bu karar, çoğunlukla, hit adayını diğerlerinden ayıracak bir özelliği olup-olmadığına bakılarak verilir. Başka bir deyişle, hit hem standart olmalıdır, hem de farklı olduğuna dair *yanıltıcı bir forma sahip olmalıdır*.<sup>176</sup> Bu yanıltıcı form melodi, söz ya da nakarat aracılığıyla belirli bir *çekicilik* oluşturulmasına yarar (Adorno, 2002a, ss. 448-449). Bir hafif müziğin standartlaşmadan uzaklaşmaksızın kendini süslemesi ve birey nezdinde dikkat çekmesi gerekir. Bu durum ürünün bireyler tarafından kabullenilmesi ve tüketilmesi bakımından en başta gelen koşuldur. Müziğin çekiciliği açısından -

<sup>174</sup> Bir ürün kısa sürede hit olamamış olsa bile, radyodan televizyona ve dergilere kadar her yerde hit ilan edilerek adım adım o seviyeye çıkarılır. Bir başka ifadeyle, üzerine karar verilen bir ürünün hit olmaması, olmasından daha zordur.

<sup>175</sup> Kimi zaman küçük bir yapımcı da başarı kazanabilir (Adorno, 2002a, s. 476). Bunun koşulu pazar ihtiyaçlarını takip ederek bireylere o günün hit şarkılarından daha uygun ürünü/ürünleri sunmaktır.

<sup>176</sup> Adorno başarılı bir hafif müziğin kendi standartlaşmasını gizlemesi gerektiğini belirtir (2002a, s. 445).

Adorno'nun ifadesiyle- örneğin *çocuk dili* kullanılabilir (2002a, s. 450). Mesela harflerin eksik bırakıldığı ya da hatalı telaffuz edildiği ifadeler, çocukların sıkça karşılaştıkları dil sürçmeleri ve kimi şakaları ürüne “tat katmak” üzere kullanılır. Adorno söz konusu durumun yetişkinlerin dil yapısını tahrip ettiğini düşünür (2002a, s. 450). Ne var ki burada önemsenen tek şey, bireyin dikkatini çekmektir.

Adorno tekrar aracılığıyla sürdürülen mekanizmanın işlemesi için, bireyin *dinleme alışkanlıklarının* hafif müzikle uyumlu olması gerektiğinin altını çizer. Bireyin dinleme alışkanlıkları daha çocukluktan itibaren şekillenir. Örneğin Beethoven dinleyerek alışkanlıklarını şekillendiren bir çocuk ile günün hitlerini dinleyerek alışkanlıklarını şekillendiren çocuk arasında bir fark vardır (Adorno, 2002a, s. 278; 2011b s. 252). Bu fark dikkatlerini çeken ve kendilerine bilindik gelen öğelerin aynı olmadıklarını gösterir. Bir müziğin kabullenilmesi ve beğeni oluşturabilmesi için öncelikle onun bireye tanıdık gelmesi, onun tarafından tanınması gerekir (Adorno, 2002a, s. 452). Bu noktada Adorno şöyle bir örnek verir:

Bir kimse bir Beethoven sonatını elbette sadece, önceki deneyimlerinden bildiği diğerleriyle soyut bir şekilde özdeş olan kimi özelliklerini tanıyarak ve onları şimdiki deneyimiyle ilişkilendirerek anlayabilir (Adorno, 2002a, s. 452).

Bu durumda tanıma ve bilgi/bilme arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. Öyle ki birey, ancak daha önce bildikleri üzerinden yeni deneyimler edinmeye eğilimlidir. Burada ciddi müzik yerine hafif müzikle dinleme alışkanlıklarını oluşturmuş bir kimse için Adorno şunları belirtir:

Dinleyici kendisini göklere çıkarılmış hisseder, çünkü o da herkesin sahip olduğuna sahiptir. Takdir edilmiş ve pazara çıkarılmış bir hiti elde ederek, değer yanılması alınır. Dinleyicideki bu değer yanılması müzikâl materyalin değerlendirilmesi için temeldir. Belirlenmiş bir hitin tanınma anında, bir sahtekamu aracı tikel dinleyicinin hegemonyası altına girer. ‘Bu hiti beğeniyorum (çünkü onu biliyorum)’ şeklinde hisseden müzik sahibi, bir çocuğun demir yoluna sahip olduğu hayaliyle kıyaslanabilecek büyük bir hezeyana kapılır (Adorno, 2002a, s. 456).

Aslında bireyin yapıt üzerinde hiçbir söz hakkı yoktur. Metalaşmış müzik de -diğer kültürel ürünler gibi- bireyin beğenisine değil beğenmesine sunulur. Bulunduğu her mekânda aynı ürünlerle karşılaşan birey, onları tanır ve kabullenir (Adorno, 2002a, s.

457).<sup>177</sup> Bu noktada Adorno, bireyi hücrelerini terk etmek istemeyen bir mahkuma benzettir (1991a, s. 40). Mahkumun bildiği tek şey hücrelidir. Başka bir alternatif bilmediği için, bilmediği bir yer yerine olduğu yerde kalmayı yeğler. Bunun bir diğer anlamı da birey nezdinde *dinleme alışkanlıklarının gerileyişidir*.<sup>178</sup> Adorno böylesi bir dinleyicinin “kötü kulaklar”’a sahip olduğunu düşünür (1991a, s. 51). Bu kimse için yapıt, bir müzik parçası olmaktan çok bir eşyadır. Bu eşya ise totaliteye uyumun aracıdır (Adorno, 1991a, ss. 34-35). Dinleyici açısından müzik, gündelik yaşamını *baş aşağı* gösteren bir ayna gibidir.

Birey tam da gündelik sorunları arasında sıkışıp kalmışken, hafif müzik ona duymak isteyeceği sözler söyler (Adorno, 2002a, s. 458).<sup>179</sup> Bu noktada “bireyin duymak isteyecekleri”, ona gündelik yaşamını birkaç dakikalığına da olsa unutturacak olan bir çıkış kapısı aralar. Bu çıkış kapısı kültür tekelleri tarafından “toplumun istekleri” ifadesiyle sunulur (Adorno, 2009a, s. 141). Ne var ki Adorno, çocukluktan beri beğenileri kültür endüstrisi tarafından belirlenen bireylerin, çoğunlukla başka bir seçeneğin farkında olmadıklarını belirtir. Bu durumda bireylerin kendi istek ve arzularından bahsetmek anlamlı değildir. Bireylerin istedikleri tek şey, çalışma zamanı dışında kalan boş zamanlarını gündelik sorunlarından uzaklaşarak geçirmektir. Hafif müzik de tıpkı diğer kültürel ürünler gibi bunu sağlamış olur. İş sırasında birey üzerinde daha az etkisi olan kültürel ürün, bireyin geri kalan tüm zamanını işgal ederek etkisini artırır. Bu zorunlu olarak bir döngüye yol açar: Mutsuzluk hali sahte bir mutluluk haline dönüşür ve gündelik yaşam kendisini üründen daha fazla hissettirdiğinde, mutsuzluk hali birey nezdinde tekrar etkili olmaya başlar (Adorno, 2002a, s. 459).

Adorno’ya göre kendini hafif müziğin ve elbette diğer kültürel ürünlerin kurgusal yaşantılarına kaptırmak, uyanık olunmasına karşın bir rüya görme halidir (2002a, ss. 334, 461). Birey hafif müzik aracılığıyla, nerede olursa olsun kendisini melodi ve sözlerin yansıttığı kurgusal yaşantılarla özdeşleştirir (Adorno, 1991a, s. 48). Bu o an

<sup>177</sup> Bireyler bir hiti çok iyi öğrendiklerinde, o hitin yenisiyle değiştirilme zamanı gelmiştir (Adorno, 2002a, s. 459; 2010a, s. 367).

<sup>178</sup> Adorno hafif müzik ve onunla şekillenmiş dinleme alışkanlıklarını, eşdeyişle *atomistik dinleme alışkanlıklarını* tarihsel açıdan insanın müzik dinleme alışkanlıkları bakımından bir “gerileme” olarak niteler (1991a, s. 47).

<sup>179</sup> Bireyin duymak istediği bu sözlere dair örnekler ve çözümlenmeleri için bkz. Hayakawa, 1963, ss. 394-401.

için bulunduğu yerden kopma ve gerçek olmasa da bir başka yerde olma halidir. Örneğin gündelik yaşamını sıkıcı bulan bir tezgahlar, hoparlörden duyulan ürünün karakteri olmak ister (Adorno, 2002a, s. 461; 2011b, s. 47). Mutlu olmak ve tıpkı üründe olduğu gibi bir yaşantıya sahip olmak ister. Bunu gerçek olmasa bile, kendisini o karakterle özdeşleştirerek olanaklı kılar. Hem aklının bir köşesinde bunun mümkün olmadığı düşüncesi yer alsada dahi, mutlu olan birilerinin varlığını bilmek yine de ona bir teselli verir (Adorno, 2002a, s. 462). Bu ona bir gün onun da mutlu olabileceği düşüncesini sağlar. Aynı tezgahlar bir başka üründe ise kendisini bir hüznün anında teselli eden, omzunda ağlanacak bir sırdaş, ya da eğlenmek istediği anda yanı başında beliren bir arkadaş olarak görür (Adorno, 2011b, s. 50). Bir başka ifadeyle ürün, tezgahları o an ki mutsuzluk halinden uzaklaştıran bir araçtır. Bu araç, bir yandan sahte mutluluk hali öneren kurgusal yaşantılar sunarken, bir yandan da sözler yardımıyla bireylerin ilgisini onlarca tüketim metasına yönlendirir.

Metalaşmış müzik kurgusal yaşantıları aktarırken, daima ya doğrudan bireyin kendisinin, ya da bireyin kendisini özdeşleştireceği kurgusal karakterin özel biri olduğunu anlatır. Bunun için “özellikle senin için” gibi ifadeler kullanmasının ötesinde, “güneş, ay ve yıldızların” (Adorno, 2011b, s. 44) hareketinin bile birey için olduğu gibi abartılı cümleler kurar.<sup>180</sup> Adorno kültürel ürün üzerinde söz hakkı olmayan birey için söylenen bu ifadelerin gerisinde şunların olduğunu düşünür:

O ne olursa olsun, ister alıcı, ister müşteri, şarkıcı, aşık ya da gittikçe bir kozmik uyum organizasyonuna dönüşen şeyin basit bir üyesi, uyumlu olmak dışında bir seçeneği yoktur (Adorno, 2011b, s. 45).

Burada “uyumlu olmak dışında bir seçeneği yoktur” ifadesi, Adorno’nun lise öğrencilerinin dinleme alışkanlıklarına dair örneğiyle birlikte düşünülebilir. Adorno lise öğrencileri arasında dinlenen müziklerin, tıpkı bir *doğal seçim*de olduğu gibi farklılaştıklarını fark eder (2009a, s. 140). Bu “seçim”, müziğin beğenilmesi değil popüler olması koşuluna bağlıdır. Böylece popüler olmayan yapıtlar daha baştan elenirken, eskiyen yapıtlar da yenileriyle değiştirilirler. Bu “doğal seçim” sırasında

<sup>180</sup> Her şeyin birey için olduğu söylenir, ancak birey eseri dinlemek ve kendi müzik aletiyle seslendirmek dışında herhangi bir şey yapamaz. Örneğin üzerinde bir değişiklik yapmak ve paylaşmak istediğinde karşısına *telif yasası* çıkar (Adorno, 2011b, s. 44).

bir yandan dinleme alışkanlıkları oluşurken, diğer yandan kimi bireyler için -geçici ya da kalıcı olarak- eserlere bir bağımlılık hali ortaya çıkar. Bu çoğunlukla bireyin henüz dinleme alışkanlıklarının oluştuğu zamanlarda yerleşen ve yetişkinliğinde de devam edebilecek bir bağımlılık halidir. Adorno bunlar için *jitterbugs* ya da *fanatikler* kavramını kullanır (1991a, s. 53; 2002a, s. 465).<sup>181</sup> Fanatikler kendilerini her an için gündelik yaşamdan koparmak ister, endüstriyel kültür içerisinde ama görece özerk yapılara dahil olurlar. Tüm yaşamlarını adeta bağımlısı oldukları hitlere göre şekillendirirler.<sup>182</sup> Bu durum giydikleri kıyafetlerden evde kullandıkları gereçlere kadar uzanır.

Adorno fanatikleri otonomilerini bütünüyle yitirmiş bireyler olarak niteler. Fanatikler, ürünler ve o ürünleri ortaya koyan şarkıcılar karşısında edilgendirler (Adorno, 2002a, s. 466). Bağımlılık kurdukları ürünleri ve şarkıcıları sürekli takip eder, -başta albümleri olmak üzere- onlara dair pazara çıkan her tür tüketim metasını satın almak isterler. Bunun yanında, söz konusu ürünlerin ve şarkıcıların yer aldıkları televizyon programları ve magazin dergileri gibi diğer kültürel ürünleri de eksiksiz tüketirler. Fanatikler açısından amaçlanan, üründe yansıtılan kurgusal yaşantılarla kurulan ilişkinin ötesinde, tam bir özdeşlik hali kurmaktır. Bu durum Adorno tarafından şu şekilde açıklanır:

Bir *jitterbug* olmak ve üzerinde etkisi olan şeyin ateşli bir hayranı olmak için, kendinizi teslim etmeniz ve çizgiye edilgence basmanız hiç de yeterli değildir. Böceklerle dönüşecek olan insanların, en az böcekleri insana dönüştürecek kadar yeterli enerjiye ihtiyaçları vardır (Adorno, 2011b, s. 52).

Fanatikler duygu durumlarını bile ürünlere ve şarkıcılara göre düzenlerler (Adorno, 2011b, ss. 50-51). Dans pistine nasıl çıkılacağı, ne zaman şarkıya eşlik edileceği ve nerede heyecan duyulacağı, vb. daima kendileri dışında gelişir. Her şey ürünler ve şarkıcılar tarafından verilen komutlara bağlanır. Adorno'ya göre bunun en açık haline caz yapıtlarında rastlanır.

<sup>181</sup> Bu bağımlılık hali diğer kültürel ürünler bakımından da konu edilebilir, ancak en yaygın hali sporda ve müzik ürünlerinde görülmektedir.

<sup>182</sup> Adorno hafif müzik ve birey arasındaki ilişkiyi bireyin uyuşturucu kullanmasına benzetir (1991a, s. 43). Bu benzetmenin en çok fanatikler için geçerli olduğu söylenebilir.

Adorno bir müzik türü olarak cazın bütünüyle hafif müzik kategorisi altına alınabileceğini düşünür. Bu bakımdan ilk olarak, cazın da tıpkı diğer benzerleri gibi kendisine özgü bir yapısı olmadığını belirtir (2002a, s. 470-471). Caz yapıtı çoğunlukla ciddi müzik yapıtları üzerinde yapılmış çeşitli değişiklikler sonucu ortaya çıkarılır.<sup>183</sup> Örneğin eserlerden kimi parçalar çıkarılır, kimi eklemeler yapılır, ya da birden fazla eserden alınan parçalar bir araya getirilir. Bunlar caz şarkıcıları tarafından yeni ürünler olarak anılsalar da, aslında varlıklarını ciddi müzik yapıtlarına borçlu olan ürünlerdir.

Caz dinleyicilerin dikkatini çekebilmek için daima çeşitli *mitos*lara ihtiyaç duyar. Bu noktada özellikle göçmenlerin ve kendilerini yaşadıkları topraklara ait hissetmeyen siyahilerin, Romanların ve diğer toplulukların kazanılmaları amaçlanır (Adorno, 2002a, s. 477). Burada caz açısından siyahilerin başta geldiği söylenebilir.<sup>184</sup> Birçok caz şarkıcısı kendi müziklerinden bahsederken, köleleştirilmiş atalarını temsil ettiklerini belirterek, yerli Afrika müziğine referans verir. Fakat caz köleliğe dair bir tepkide bulunmaz. Hatta kendisini kimi zaman “köle müziği” olarak tanımlayarak geçmişini kabullenir ve bir bakıma eskinin maskelenmiş halini sergiler (Adorno, 2002a, s. 478). Atalarının olabilecekleri hali değil oldukları hali kendi nezdinde yansıtır.<sup>185</sup> Adorno cazın bu durumunu şu şekilde tanımlar: “Fetişleştirilmiş meta dünyasından kurtulmak; bu dünyadan, onu hiçbir şekilde değiştirmeden kaçmak istemek ve böylece onun tuzağına daha derinden ilerlemek” (2002a, s. 478). Caz kurduğu *mitos* aracılığıyla dinleyicisi için gündelik yaşamdan uzaklaşabileceği bir çıkış kapısı açar. Bu çıkış kapısı kurgusal yaşantıları gündelik yaşama taşır. Kendisini var ettiği kulüpler içerisinde bir *caz dünyası* oluşturur. Bireylerin orada bulunurken ortama uygun giyindikleri, çeşitli aksesuarlar taşıdıkları, yerine göre belirli danslar icra ettikleri bir dünyadır bu.

Caz şarkıcıları pahalı enstrümanlara ihtiyaç duyar ve ayrıcalıklı kulüp ortamlarında müziklerini icra ederler (Adorno, 2002a, s. 474). Bu noktada Adorno, cazın daha baştan kendisini pazar ilişkilerine uyarladığını düşünür. Bu durum caz şarkıcılarını birer iş adamı/kadını gibi hareket etmeye zorlar. Buldukları ortamın koşullarını gözeterek,

<sup>183</sup> Bu noktada Adorno, caz şarkıcılarının özellikle Beethoven ve Wagner'den önemli katkılar aldıklarını öne sürer (2002a, s. 496). Bu isimlerin yanına Mozart da eklenebilir (Adorno, 2009, s. 57).

<sup>184</sup> Adorno caz ve siyahiler arasındaki ilişkinin yeni toplulukların caza katılmalarıyla gerilediğini düşünür (2002a, s. 496).

<sup>185</sup> Adorno bu durumu atalarının mirasına saygısızlık olarak görür (2010b, s. 130).

elde ettikleri fırsatları değerlendirirler. Örneğin ürünlerini nasıl rağbet göreceklere, o şekilde oluştururlar. Bu durum bir yandan cazın uysal olma halini açıklarken, diğer yandan kendisine enstrüman ve salon sağlayan sınıfın üstünlüğünün de açık kabulü olarak değerlendirilir. Cazın tüm bu halleri dinleyicileri tarafından da benimsenir. Örneğin beyaz-yakalı bir işçi, bir yandan -üst-sınıflarla hiçbir ilişkisi olmayan- caz aracılığıyla kendisini üst-sınıflara yakın hissederken, diğer yandan kendi toplumsal konumunu da kabullenir (Adorno, 2002a, s. 474).

Adorno enstrümanların geliştirilmesi konusunda temkinli bir düşünürdür. Örneğin kimi elektronik enstrümanların bir müzik aleti olarak değerlendirilemeyeceğini düşünür (2011b, ss. 265-266). Bunun nedeni, söz konusu enstrümanların bireyin önüne geçmeleridir.<sup>186</sup> Bu noktada Adorno, enstrüman ve sanatçı arasındaki ilişkinin, bir eserin değeri açısından son derece önemli olduğuna işaret eder. Örneğin enstrümanların sanatçıları yönetmeye başladıkları bir yapıt için, sanatsal değerden bahsedilemeyeceği gibi, bir *kitsch* olma halinden fazlası da beklenemez. Bunun başlıca nedeni sanatın, “bireyin kendi öznel yaratıcılığına” dayanmasıdır. Adorno cazı tam da enstrümanların sanatçıları üzerinde tahakküm kurdukları bir müzik türü olarak kabul eder (2002a, s. 481). Bu enstrüman tahakkümü cazın bir salon ortamından çıkmasını engeller. Ne var ki caz tek başına bir salon müziği olarak da değerlendirilemez. Caz şarkıcılarının kullandıkları enstrümanlara bakıldığında, önemli bir kısmının askeri bando ekipmanından alındığı görülür. Adorno açısından bu durum tarihsel bir arkaplana sahiptir:

Buradaki bağlantı tarihsel arkaplanlıdır; tören bestecilerinden sonra cazda kullanılan üflemelilerden birine suzafon ismi verilir. Askeri orkestradan sadece saksafon ödünç alınmamıştır; caz orkestrasının tüm aranjmanı, melodi, bass, obligato ve saf dolgu malzemesi enstrümanlar, askeri bandoda olanlarla aynıdır (Adorno, 2002a, s. 485).

Adorno'nun bu düşüncesi olgusal olarak doğrulanabilir olmasının yanı sıra, teknik açıdan da notalar eşliğinde gösterilebilir. Bu durumda caz, salon ve tören müziğini birleştiren bir amalgam gibi düşünülebilir (Adorno, 2002a, s. 491). Bir yanı sıra salon müziğine

<sup>186</sup> Adorno müzik alanında da makinelerin insanların yerini almaya başladığı örnekler olduğunu belirtir (2002a, s. 414).



uygun bir ortam içerisinde icra edilir, diğer yanıyla melodisi bir tören bandosunda olduğu gibi çok çeşitli formlara bürünür ve dinleyiciye çeşitli dans adımlarına uygun ritimler sunulur. Bu sonuncu özellik, fanatiklerin caza bağlanmalarına neden olan danslar için olmazsa olmaz bir koşuldur.<sup>187</sup>

Adorno'ya göre caz da diğer tüm hafif müzik yapıtları gibi işlevsel bir yapıya sahiptir. Başlıca amacı bireyleri yansıttığı kurgusal dünyaya çekmektir. Cazın kurduğu bu dünya, daha çok normatif bir yapıya sahiptir (Adorno, 2002a, s. 488). Öyle ki caz bireye sık sık öğütler verir. Örneğin “yapabilirsin”, “yapmalısın”, “yapman gerekir” ya da tersten, “yapmamalısın”, “yapmaman gerekir” gibi ifadeler kullanır. Bireyi bir şeyler yapması konusunda teşvik eder, ya da yapmaması konusunda telkinde bulunur. Bunları -dikkat çekmeleri amacıyla- daima alışılmadık bir şekilde yapmaya özen gösterir (Adorno, 2002a, s. 489).<sup>188</sup>

#### 2.3.5.2. Radyo'dan Müzik, Müzik Kaydı ve Atomistik Dinleme Alışkanlıkları

Adorno -caz da içinde olmak üzere- hafif müzik yapıtlarının yaygınlaşmalarını, *teknik aracılığıyla gerçekleşen müziğin yeniden-üretimiyle* açıklar. Müzik teknik araçlar vasıtasıyla iki şekilde, radyo ve kayıt aracılığıyla yeniden-üretilebilir. Bu noktada Adorno her ikisinin de hafif müzik açısından son derece önemli olduğunu düşünür. Örneğin radyo hit müziklerin oluşturulduğu ve yaygınlaştırıldığı başlıca ortamken, kayıt da hafif müzik açısından zaman ve mekân şartının kalktığı bir başka yaygınlaşma imkânıdır. Diğer yandan Adorno ciddi müziğin teknik araçlar vasıtasıyla yeniden-üretimine itiraz eder. Adorno'nun itirazının başlıca nedeni, ciddi müziğin aktarım sırasında bir başka şeye dönüşeceği ve böylece metalaşacağıdır. Bu noktada Adorno, bir örnek olması bakımından, *radyo senfonisi* ve *canlı senfoni*, eşdeyişle *salon senfonisi* arasında kapsamlı ve ayrıntılı karşılaştırmalar yapar (2002a, ss. 144-163).

Senfoni formunda icra edilen müzik, daima bir ses düzenine ve bireyler tarafından ayrılmış belirli bir zaman aralığına ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaçlardan dolayı, senfoninin bir

<sup>187</sup> Bu dans Adorno tarafından teknik anlamda “basit” olarak nitelenir (2002a, s. 475).

<sup>188</sup> Örneğin bu noktada, melodi ve sözlerde -kimi zaman bilerek, kimi zaman da bilmeyerek- yapılan hataları bir şekilde dikkat çekmek için kullanır (Adorno, 2002a, s. 483).

salon içerisinde (ya da en azından bir stüdyo içerisinde) icra edilmesi beklenir. Ne var ki radyo aracılığıyla senfoni, dinleyicilere örneğin bir oda ortamında ulaştırılır. Böylece dinleyiciler herhangi bir salona gitmek zorunda kalmaksızın Mozart, Beethoven, Çaykovski ve diğer isimleri dinleyebilme imkânını elde ederler. Fakat Adorno dinlenen müziğin canlı olanla aynı özelliklere sahip bir senfoni olduğundan emin değildir. Hatta Adorno'ya göre bireylerin dinledikleri müzik, örneğin “Beethoven’ın Beşinci’si değil, ama sadece Beethoven’ın Beşinci’sinden alınan ve onun hakkında olan müzikâl bilgidir” (2002a, s. 262). Bu düşüncesini başlıca iki nedene bağlar. Bunlardan ilki radyonun teknik imkânlarının kısıtlı olması; ikincisi radyonun yayın akışı dolayısıyla senfoniye dair bir seçki yapılması ve böylece eserin bütünsel yapısının aşındırılmasıdır. Adorno sadece bu iki nedenden dolayı bile, bir senfoninin radyoda yayınlanmasının yapısına aykırı olduğunun düşünülebileceğini savunur.

Dinleyici radyo senfonisiyle karşılaştığı sırada en iyi olasılıkla bir oda ortamında bulunur. Teknik araçlar bakımından elinde sadece radyo ve hoparlörler bulunmaktadır. Bu ortamdaki ses kalitesinin bir salon ya da stüdyo ortamından daha iyi olabileceğini düşünmek mümkün değildir (Adorno, 2002a, s. 257; 2009a, s. 53). Dahası radyo sesi ve canlı ses arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Bu nedenle Adorno söz konusu kısıtlı imkânların, bir ses dizilimi olan senfoninin niteliğini bozduğunu ve radyo aracılığıyla aktarılan her neyse, onun artık bir senfoni olmadığını düşünür. Adorno bu durumu teknik açıdan aktarırken ilgi çekici bir örnek verir (2002a, s. 260). Bu örnek birinci ve ikinci kemanlar arasındaki ses farkını konu alır. Bu iki keman tipi birbirinden farklı seslere sahiptir. Bunun anlamı birinin diğeri yerine geçemeyeceğidir. Adorno tam burada Beethoven’a işaret eder. Beethoven’da kimi melodiler baştan sona, birinci kemanlar, ikinci kemanlar ve viyolalar tarafından paylaşılır. Her enstrüman melodi içerisinde kendisini ayrı ayrı hissettirir. Salon ortamında icra edilen canlı müzikten farklı olarak radyo senfonisi, kısıtlı teknik imkânlar dolayısıyla birinci ve ikinci kemanlar arasındaki ayrımı yansıtamaz. Bu durumda, radyo “senfoniye bir tür bozulmaya maruz bırakır ve geriye kalan şey her neyse, temel olarak aslından farklıdır” (Adorno, 2009a, s. 57). Bir başka deyişle, radyo aracılığıyla yeniden-üretilen ciddi müzik nitelik kaybına uğrar.

Senfoniye andırsa bile radyo esasen başka bir müzik ortaya koymuş olur (Adorno, 2002a, s. 265). Bu noktada Adorno, Benjamin'in *aura* kavramından katkılar alır (2009a, ss. 50-51, 119). Benjamin eserin yeniden-üretimini konu ederken, ona sanatsal değerini veren ortamdaki çıkarılan eserin artık sadece bir *kitsch* olduğunu düşünür. Adorno söz konusu fikri olgusal gerekçelere dayanarak sunar. Radyonun canlı müziğin ortaya koyduğu *aurayı* veremediğini ve ilki yerine, kendi *aurasını* yarattığını belirtir. Bir anlamda radyo, teknik bir araç olarak kendi içerisinde bir yeniden-üretim olanağı bulundurur ve bu olanağı senfoniye yayınlarken gerçekleştirir. Bu durumu Adorno şu şekilde açıklar:

Radyo senfonisi, canlı senfoniyle ikili bir ilişki kurar. Aynı zamanda, aslından hem 'aynı' hem de 'farklı'dır. Bu güçlük, radyo senfonisinin tıpkı resimlerin yeniden-üretimi gibi bir çeşit aslından 'yeni-üretim' olduğu düşüncesinin doğmasına neden olur. Özel bir oda içinde radyodan alımlanan ses, sadece stüdyoda çalınan müziğin fiziksel bir yeniden-üretimi değildir. Böylesi senfoni bileşenleri dışında ve yayın aracılığıyla gerçekleşen başkalaşma olarak oluşturulan, tıpkı fiilen aslına yeniden-üretmesinin ötesinde, yeniden-üretimin belirli içkin niteliklerine sahip olan baskı gibi, bu fenomen kendisinde yeniden-üretimin içkin karakteristiğine sahiptir (Adorno, 2009a, s. 58).

Radyo sesi, canlı ses karşısında daima soluk bir örnek olarak kalır. Hatta Adorno radyo sesi ve canlı ses arasında bir karşılaştırma yaparken, ilkini taze yemek karşısında bir konserveye benzeter (2009a, s. 123). Bu örnek radyo sesinin, canlı sesteki yararlanarak bir yeniden-üretim sağladığını anımsatır. Bu yeniden-üretim sadece sesin niteliğinin değişmesiyle sınırlı değildir. Adorno'nun altını çizdiği diğer nokta, yeniden-üretimi gerçekleştirilen eserin bütünlüğünün aşındırılmasıdır.

Radyo aracılığıyla bir senfoninin, en iyi olasılıkla bir oda ortamında dinleyiciye ulaştığı daha önce belirtilmişti. Bu noktada en kötü olasılığın da kafe gibi çok fazla dikkat dağıtıcı uyarının bulunduğu bir yer olabileceği düşünülebilir. Bir kafe çatal-bıçak sesleri eşliğinde, insanların sürekli olarak bir yerden bir yere gittikleri, oldukça gürültülü bir ortamdır (Adorno, 2002a, ss. 66-67). Böylesi bir ortamda radyodan ya da kayıttan, örneğin bir Mozart senfonisinin dinleyiciye ne kadar ulaşabileceği bir sorun teşkil eder. Sürekli dikkati dağılan birey, sadece Mozart'a dair birtakım sesler duyar. Ortamda görece bir sessizlik hali yakalansa dahi eser yine de bütünüyle alımlanamaz. Öyle ki radyonun kendisi, yayın akışı gibi nedenlerden dolayı, senfoniye daha baştan bir

“seçme eser” olarak sunar. Oysa her ciddi müzik yapıtı, ama özellikle senfoni bir bütün olarak alımlamay gerektirir. Aksi bir durum eserin anlaşılmasını olanaksız kılar (Adorno, 2009a, s. 55).

Öyleyse radyo senfonisi Mozart, Beethoven, Çaykovski ve diğer isimlere referans veren, alıntılardan derlenmiş bir seçkidir (Adorno, 2002a, s. 263). Bu alıntılarının nasıl ve hangi ölçülere göre yapıldığı önemli değildir. Burada önemli olan, eserin bir bütün olarak alımlanması yerine parçalı bir alımlama aracılığıyla anlaşılmaya çalışılmasıdır. Adorno bu alımlama biçimini *atomistik dinleme* olarak adlandırır. Böylesi bir dinleme hafif müziğe dair alışkanlıklara dayanır. Her bir parçası diğeriyle değişilebilir şekilde oluşturulan hafif müzik yapıtı, atomistik bir şekilde dinlemeye uygundur.<sup>189</sup> Ne var ki ciddi müzikte her parça kendi yerine sahiptir ve bulunduğu yerden edilmesi bütünsel yapısının aşınmasına ve hatta bozulmasına neden olur.<sup>190</sup> Eser yeniden-üretim sırasında parçalara ayrılır, yapısı bozulur ve ondan geriye kalanlar metalaştırılarak bireylere ulaştırılır. Bireye dinlediği müziğin Mozart, Beethoven, Çaykovski ve diğer isimler olduğu söylenir. Daha önce canlı icra edilen bir senfoniyle karşılaşmamış birey belki söz konusu ürünü beğenebilir. Ne var ki birey, hem karşısındaki yapıtın parçalılığı, hem de atomistik dinleme alışkanlıkları dolayısıyla, dinlediği müziğin özgünlüğüne ulaşamaz. Bunun yerine söz konusu yapıtı, içinde birbirinden farklı isimler olan Mozart, Beethoven, Çaykovski gibi ustaların aynı kabul edildiği belirli bir kategori altında düşünür (Adorno, 1991a, s. 36; 2002a, s. 266). Adorno aslında dinlenen şeyin ne olduğunu Beethoven özelinde şu şekilde açıklar:

Bir Beethoven senfonisi esasen bir süreçtir; eğer bu süreç donmuş öğelerin sunumuyla yer değiştirirse, performansı, betiğe sloganlar eşliğinde en büyük bağlılık yerine getirilse bile ruhsuzlaşır (Adorno, 2002a, s. 265).

Bu noktada radyoya kıyasla müzik kaydı ciddi müziği daha az tahrip eder. Kayıt da radyo gibi dinleyiciye canlı sesten farklı bir aktarım yapar. Bu durum müzik kaydının da yeniden-üretim sonrası söz konusu senfoninin ses yapısını bozduğu anlamına gelir. Bunun başlıca iki nedeni olduğu düşünülebilir. Bunlar, -ilkini yine radyoyla paylaştığı-

<sup>189</sup> Birey hafif müzik yapıtını dinlerken sadece kendi duymak istediği kısımlara dikkatini verir. Bu bakımdan, eserin geri kalan kısmını çok fazla dikkate almaz.

<sup>190</sup> Burada atomistik dinlemeye karşı *yapısal dinlemeyi* gerçekleştirmek gerekir (Adorno, 2002a, s. 318).

kısıtlı teknik imkânlar ve atomistik dinleme alışkanlığıyla kaydın bir eşya olarak kullanılmasıdır. Fakat müzik kaydı, ya canlı müzik için seçilen ortamın tümüyle kaydedilmesine, ya da bir stüdyo ortamında icra edilen müziğin kayıt altına alınmasına dayanır. Bu noktada radyodan farklı olarak, aktarımda birçok koşulun bir arada gözetilmesi söz konusudur. Bunun yanında, yine radyonun aksine, dinleyiciye eserin bir bütün olarak sunulması amaçlanır. Bu nedenle Adorno için müzik kaydı, radyoya göre daha kabul edilebilirdir. Öyle ki müzik kaydı hafif müzik açısından ürünün zaman ve mekân şartı olmaksızın yaygınlaşması/popülerleşmesi gibi kritik imkânlar sunarken (Adorno, 2002a, s. 271), ciddi müzik için de müziğin saklanması ve arşivlenmesi gibi yararlı imkânlar sunar.<sup>191</sup>

Adorno teknik açıdan eserlerdeki yapısal bozulmalara itiraz ettiği kadar, atomistik dinleme alışkanlıkları nedeniyle eserlere ayrılmayan/ayrılmayan zamana ve özene de dikkat çeker.

Adorno bireyin ciddi müzik için belirli bir zaman ayırması gerektiğini düşünür. Örneğin birey bir senfoniye giderken, orada bulunacağı zamanı daha önceden belirlemelidir. Birey radyo ve müzik kaydı için çoğunlukla böylesi bir zaman ayırmaz ya da ayıramaz. Bu durum bireyin atomistik dinleme alışkanlıklarıyla radyo ve kayda yaklaştığı anlamına gelir. Öyle ki birey, zaman ayırmak değil zaman geçirmek için müzik dinlemeyi tercih eder. Böylece istediği zaman frekans ya da kayıt değiştirebileceği gibi, istediği zaman radyo ya da kayıt cihazını kapatabilir de (Adorno, 2009a, ss. 101, 112). Bu durum dinleyicinin müziğe bir eşya gibi bakmasının bir sonucudur. Dinleyici satın aldığı metayı odasında yer alan herhangi bir eşyadan farklı görmez. Örneğin gramafon<sup>192</sup>, mobilyalar açısından tamamlayıcı bir aksesuar, zaman geçirmek için kullanılan bir araç olarak görülür. Burada neticede, müziği anlamaya dönük değil, ama

<sup>191</sup> Adorno müziğin kayıt altına alınması konusunda, kimi zaman olumlu (özellikle film müziği ve opera örneklerinde) kimi zaman olumsuz, ama çoğunlukla olumsuz bir tavır alır. Thomas Levin'e göre, Adorno'nun kayıt aracılığıyla yeniden-üretim konusunda ne düşündüğü ancak metinlerin bir arada okunmasıyla anlaşılabilir. Böylesi bir okuma için bkz. Levin, 1990, ss. 23-47.

<sup>192</sup> Adorno'nun gramafon hakkındaki düşünceleri için bkz. 2002a, s. 279.

atomistik dinleme alışkanlıklarına dayanan eğlenmeye dönük bir tutum söz konusudur.<sup>193</sup> Oysa sanat ve eğlence her zaman örtüşmezler (Adorno, 1991a, s. 33).

Adorno atomistik dinleme alışkanlıkları dolayısıyla, kayıt cihazlarının müzik yapmayı engelleyici bir etken olabileceklerini düşünür (2002a, s. 285). Örneğin evlere gramafonun girmesiyle birçok kimse için piyanolar bir süs haline gelmiştir (Adorno, 2002a, s. 273). Kimi bireyler piyano çalmak yerine, gramafona bir kayıt koymayı tercih ederler. Bu durum müziği sadece bir zaman geçirme aracı olarak gören kimseler için yaygınlaşabilir bir tavidir. Böylesi bir yaygınlaşmayla beraber, kaydın belirli bir oranda canlı müziğin yerini alabileceği dahi düşünülebilir (Adorno, 2002a, s. 285). Bu noktada Adorno, atomistik dinleme alışkanlıklarına sahip bireye karşı güvensizliğini ifade eder.

Adorno bireyi etkisi altına alan atomistik alışkanlıkların daima ciddi müziğe zarar verdiklerini düşünür. Yukarıdaki örneklerin yanı sıra, burada *müziğin yorumlanması* tartışmalarına da işaret edilebilir. Adorno Beethoven gibi ciddi müzik yapıtlarının yorumlanması konusuna şüpheyle yaklaşır. Örneğin bir Beethoven eseri üzerinde yapılacak herhangi bir değişikliğe karşı çıkar. Bunun sonucunu, “Beethoven’ın notalar aracılığıyla anlatmak istediklerinin yitirilmesi” olarak görür (2002a, s. 415). Böylesi bir değişiklik ihtiyacını atomistik alışkanlıklara ve dolayısıyla pazar ilişkilerine bağlar (2002a, s. 413; 2011b, s. 45). Öyle ki yapısal alışkanlıklara sahip bir kimse, eseri olduğu gibi kabul ederek, bütünsel yapısını koruyacaktır.<sup>194</sup> Ne var ki sözü edilen koşulu göz ardı eden kötü bir ciddi müzik örneği olduğu da belirtilebilir. Bu noktada Adorno, Stravinsky’ye işaret eder.

Adorno ciddi müziği de kendi içerisinde ikiye ayırır. Bu ayrımın temel örneklerini ise Stravinsky ve Schoenberg olarak belirler.<sup>195</sup> Stravinsky’yi -tıpkı diğer neoklasik bestekârlar gibi- ciddi müziğin kötü bir örneği olarak sunar (2002a, ss. 400-408). Bunun anlamı, eserlerinin metalaşmaya, dolayısıyla “popülerleşme”ye uygun olduklarıdır. Adorno Stravinsky’yi müzik tekniği bakımından oldukça donanımlı görür. Fakat

<sup>193</sup> Hafif müziği “anlamak”, çoğunlukla yapıtın verdiği komutları yerine getirmek, kendini yapıtta yer alan kalıplara ve klişelere uydurmaktır (Adorno, 2002a, s. 446).

<sup>194</sup> Bu durum sanatsal içerik taşıyan tüm yapıtlar için geçerlidir.

<sup>195</sup> Adorno Schoenberg (2006b, ss. 27-103; 2007b, ss. 21-100) ve Stravinsky’ye (2006b, ss. 103-159; 2007b, ss. 100-159) dair kapsamlı teknik değerlendirmelerde bulunur.

kullandığı teknik, Stravinsky'nin özne karşıtı müzik anlayışını beslemek üzere düzenlenmiştir. Stravinsky eserleri içerisinde özneye mümkün olduğunca az yer vermeyi tercih eder. Bunun nedeni bestakârın toplumun yabancılaşması fikrine bağlıdır. Stravinsky'ye göre yabancılaşma, öznenin her şeye kadir olma gayesinin, eşdeyişle fazla “özneleşme”nin bir sonucudur. Müziğin öznenin arınması, yabancılaşmanın müzikten arınması anlamına gelir. Bundan dolayı, öznenin arınmış bir müzik, ona kendisini tekrar kurabilmesi için gereken hareket noktasını verir. Stravinsky müzik açısından bu hareket noktasını modern işbölümünün henüz oluşmaya başladığı endüstriyel toplumun köklerinde bulur. Bu dönemin müziğini bireycilik ve yabancılaşma karşısında bir panzehir olarak önerir. Böylece modern-öncesi toplumdan aldığı müziği, kendi kurduğu teknik ve şablon vasıtasıyla yeniden-üretir. Bunun anlamı Stravinsky'nin yapısal alışkanlıkları yok saydığı, kimi ciddi müziklerin bütünlüğünü bozarak onları yeniden-ürettiği ve böylece kendi nezdinde de eserlerin özgünlüğünden vazgeçtiğidir.

Adorno, Stravinsky'nin eserlerini toplumun yalıtımı altındaki müziğin bir sonucu olarak niteler. Bu eserler şeyleşmenin birer yansımasıdır. Stravinsky yabancılaşmayı tespit eder, ancak onu toplumsal ilişkilerin bir sonucu olarak kavramaktan uzaktır. Bunun yerine yabancılaşmaya karşı müzik etkinliğiyle sınırlı bir tepki göstermek ister. Ne var ki Stravinsky, eleştiri getirdiği yabancılaşmanın bir başka örneğini sunar. Hatta Adorno'ya göre, Stravinsky'nin eserleriyle Hitler'in faşizmi arasında bir anoloji kurmak bile mümkündür (2002a, s. 404). Modern-öncesi döneme olan tutku ve kullanılan teknik ve şablon adeta Hitler'in önerdiği *devlet korporatizmine* benzer. Aralarındaki benzerlik, Adorno'ya göre çok da uzak değildir.

Adorno, Stravinsky'nin eserlerinin kendi özgünlüklerine sahip olmadıkları için metalaşmaya çok uygun olduklarını düşünür. Belirli dünya görüşleri tarafından tutulan bu eserler, kısa süre içinde metalaştırılır ve bir zaman sonra da pazarın isteklerine göre şekillendirilirler. Buna karşıt olarak Schoenberg'in eserleri ilkesel olarak metalaşma-karşıtı ve pazara kayıtsızdır.<sup>196</sup> Adorno ilkinin olan güvensizliğin ve ikincisine olan

<sup>196</sup> Adorno burada Stravinsky ve Schoenberg'e dair iki kişisel olay örneği de verir. Stravinsky'nin Hollywood'u istemediği şartlar öne sürdükleri için reddettiğini belirtir (1947, s. 130). Oysa Schoenberg daha baştan Hollywood ile anlaşmamıştır. Hollywood'tan Schoenberg'e “aşk dolu” müziğini kendi

güvenin nedenini şu şekilde ifade eder: “Bizler özgün ve canlı müziğin adasını makineleşme ve şeyleşmenin denizinden kurtarmak istiyoruz” (2009a, s. 62). Bu amaçla, Adorno hafif müziğe eleştiriler getirirken, ciddi müziğe dair her metalaştırma ve makineleştirme girişimine tepki gösterir.

Adorno bir yandan atomistik alışkanlıklara sahip bireyin dinleme ve müzik yapma deneyimlerine güvensizdir, diğer yandan teknik gelişmelerin çoğunlukla sanatın aleyhine ve kültür endüstrisinin lehine işlediğini düşünür. Bu noktada teknik için şunları ifade eder: “*Technik* müzikte ikili bir anlama sahiptir. Bir tarafta fiili düzensel teknikler ve diğer tarafta kitlesel yaygınlaşma amacıyla müziğe uygulanan endüstriyel işlemler” (2002a, s. 283). Adorno endüstriyel kültürün, teknik aracılığıyla tüm kültürü etkisi altına almasını, toplumsal rasyonalizasyon ve kültürel rasyonalizasyon arasındaki karşılıklı ilişkinin pekişmesi anlamına geldiğini belirtir (2002a, s. 415).<sup>197</sup> Fakat bu ve diğer etkenler rasyonalizasyonun etkisini arttırırken, bir yandan da kendi kendisini tahrip etmesine neden olur. Bu durum Adorno tarafından Medusa metaforuyla açıklanır (2011b, s. 49). Medusa diğer kimselere karşı kuvvetlendikçe, kendisine karşı daha zayıf bir hale gelir. Rasyonalizasyon da etkisini arttırırdıkça, koruduğu değerlere saldırmaya başlar. Örneğin modern toplumun asli ve tali ilkelerini tahrip etmek ve hatta yıkmakla kalmaz, yerlerine koyduğu yeni ilkeler her nelerse, onları da kısa süre içinde aynı şekilde tahrip eder ve yıkar. Böylece ortaya sadece o an için ortaya koyulmuş ilkeler kümesi kalır. Bunun anlamı kalıcı ilkeler yerine sürekli geçici ilkeler olduğu ve toplumdaki küçük ya da büyük her olumsuz değişikliğin doğrudan kültürel ürünlere yansıdığıdır. Örneğin o günün gündemi her neyse, hitler de ona göre belirlenir (Adorno, 2002a, ss. 418, 427). Böylece Adorno’nun “Auschwitz sonrası” “kültür”ün bir “milli park” haline gelebileceği fikri de adım adım doğrulanmaya başlar (2002a, s. 386).

---

filmleri için de sunması istenmiş, ancak kendisi öfkeli bir şekilde müziğinin “aşk dolu” olmadığını söyleyerek bunu geri çevirmiştir (Adorno, 2011b, s. 256). Schoenberg, Adorno’ya göre daha baştan anlaşılammıştır.

<sup>197</sup> Bu durum ürünlerin ekonomik ilişkiler içindeki önemli yeri kadar, şeyleşmiş bilinci muhafaza etmenin önemli bir etkeni olduklarını da gösterir (Adorno, 2002a, s. 417).



### 2.3.5.3. Film Müziği

Adorno *film müziğini* geri kalan müzikten ayırır; onu ayrı bir kategori olarak belirler. Bunun nedeni, film müziğinin başlı başına bir eser olmaktan çok, bir filmin uzantısı olmasıdır. Film müziği seyircinin karşılaştığı görüntüleri destekler, filmin perde ya da ekranda yansıtmak istediklerini daha iyi aktarmasına yardımcı olur (Adorno & Eisler, 1947, ss. 9-10, 121). Hatta müzik olmadan kimi olayları anlatabilmek neredeyse olanaksızdır. Film müziği özellikle duyguları anlatmak bakımından önemli bir yer tutar. Örneğin çizgi filmler sırasında kullanılan müzikler, karakterlerin mutlu ya da mutsuz, öfkeli, hüzünlü ya da sevinçli olduklarını, yansıtılan görüntülerden daha iyi ifade ederler (Adorno & Eisler, 1947, s. 130). Böylece görüntülere seyirci tarafından beğenilen bir renk katarlar.

Adorno film müziğini diğer eserlerle kıyaslamaktan çekinir, ancak onun da tüm eserler gibi metalaşmış müzik ve sanatsal müzik ayrımı içerisine dahil olduğunun altını çizer.<sup>198</sup> Fakat film müziği için bir ek açıklama yapar. Adorno'ya göre film müziği, çoğunlukla parçası olduğu filmin niteliğine göre şekillenir (1947, s. 116). Bir başka deyişle, metalaşmış bir filmde metalaşmış bir müzik beklenir. Diğer alanlarda olduğu gibi, sinema filmlerinde de kültür endüstrisi hakimdir. Buna karşı üretimde bulunan bireylerin fiili sansür dışında pek az şansları vardır (Adorno & Eisler 1947, s. 114). Yine de Adorno olası sanatsal örneklerin olabileceğini belirtir. Bu örneklerin karşısında duran metalaşmış örnekler içinse şunları ifade eder:

Müzik görsel olayları takip etmeli ve onları ya doğrudan kopyalayarak, ya da duygularla ve görüntü içeriğiyle ilişkili olan klişeler kullanarak göstermelidir (Adorno & Eisler, 1947, s. 12).

Adorno böylesi bir film müziğinin esasen gündelik yaşam pratiklerinden çıkarıldığını düşünür (1947, s. 3). Buna standartlaştırmanın bir sonucu olan çeşitli kurallar da eşlik eder. Ne var ki teknik araçların süratli gelişimleri nedeniyle kurallar sıkça değiştirilir ve kimi zaman uygulanamaz olurlar. Yine de standartlaşma için belirli bir çerçeve daima

<sup>198</sup> Adorno film müziği bakımından kullanılan metotlara ve teknik aracılığıyla yeniden-üretimlerine karşı, diğer müzik türlerinden daha esnek bir tutum takınır. Bu durum çoğunlukla metnin diğer yazarı olan Hanns Eisler'in etkisi olarak yorumlanır.

korunur. Bu bakımdan standartlaştırmanın en önemli parçası, *nakaratlar* ya da *sürekli tekrar eden melodilerdir* (Adorno & Eisler, 1947, ss. 4-5). Bunlar, birer etiket işlevi görürler.<sup>199</sup> Adeta belirli karakterlerin, mekânların, düşünce ve duygu biçimlerinin üzerine yapışır. Bunlara dair basit birer açıklama olarak kabul edilirler. Karşılaşılan sahnede birer tanıtıcı işlev üstlenirler. Ayrıca daima kendilerini saran büyük bir ambalaja ihtiyaç duyarlar. Bu bakımdan, örneğin ya daha önceki filmler için de kullanılmışlardır, ya film başlangıcı gibi uzun zaman aralığına sahip bir melodi içerisine yerleştirilirler<sup>200</sup>, ya da film içerisinde belirli özgül durumlar için kullanılırlar.

Film müziğinin kendisine özgü bir yapısı vardır. Yukarıda açıklandığı gibi kendini tekrar eden parçalardan oluşur. Kolay dinlenebilir, önceden bir bilgiye ihtiyaç duymaz. Sözleri olsun ya da olmasın, kendisini sözler ya da melodiler olarak değil görüntülere işaret eden semboller olarak ifade eder (Adorno & Eisler, 1947, s. 8). Bundan dolayı ses ve görüntü arasında bir uyumun kurulması film müziği açısından önem taşır. Bu uyum kurulamasa bile, bireyin kurulduğuna ikna edilmesi, yapıtın başarılı olması için önemlidir. Her koşulda ses ve görüntü arasında belirli bir mesafe olduğu söylenebilir. Bu mesafe dolayısıyla, aynı zamanda dinleyici olan seyirci kimi zaman esas meseleden kopabilir; hatta seyirci sahneyi hiç istenilmeyen bir şekilde anlayabilir.<sup>201</sup> Bunların önüne geçmek için yapımcılar kimi teknikler kullanırlar. Örneğin Adorno burada, “arkadaşını bekleyen kahraman” klişesinden bahseder (1947, s. 12). Bir evin içerisinde oradan oraya yürüyerek, bir başka kimseyi bekleyen karakter, bir durağanlık hali içerisinde. Dahası filmde, tek bir sözün geçmediği, bir sessizlik hali vuku bulur. Böylesi bir sahne, seyirci açısından rahatsız edicidir. Akışın durması seyircinin karakterle kurduğu özdeşliği bozabilir. Hem bu durumu değiştirmek için sahneye aniden bir müzik girmek her şeyi daha kötü yapabilir de. Oysa karakterin ani bir karar vererek, radyoyu açması ve melodinin akış içerisinde sunulması, durağanlık halini giderir.

<sup>199</sup> Bu noktada Adorno, Richard Wagner’de ve film müziğinde nakaratların nasıl kullanıldığına dair bir karşılaştırma yapmayı önerir (1947, s. 5). Ayrıca Adorno-Wagner ilişkisine dair eleştirel bir değerlendirme için bkz. Huyssen, 1983, ss. 30-38.

<sup>200</sup> Böylece birey parçayı başta dinlediği yapıtın bir parçası olarak kabul eder. Film içerisinde ise bu süreklilik çoğunlukla devam etmez, ancak ayrı parçalar arka arkaya kesintili olarak verilir.

<sup>201</sup> Bu kendini özellikle doğal fenomenlerin gösterimi sırasında hissettirir (Adorno & Eisler, 1947, s. 8). Bu durumu aşmak için doğa fenomenlerine sık sık müzik eşlik eder (Adorno & Eisler, 1947, s. 13).

Filmlerde en sık karşılaşılan klişeler ise, belirli melodilerle kimi olay seyirleri arasında kurulan bağlardır (Adorno & Eisler, 1947, s. 16). Örneğin bir çiftlik evi sahnede belirdiğinde, olay seyirinin nasıl olacağı konusunda tek başına bir yorum yapmak zordur. Fakat görüntüye eşlik eden, tanıdık bir film müziği, olacak olanlara dair bazı ipuçları verir.<sup>202</sup> Örneğin yavaş ve rahatlatıcı bir müzik duyulduğunda, herhangi bir kötü olay seyri beklenmez. Aksine hızlı ve uyarıcı bir müzik, olay seyirinin hiç de iyi gitmeyeceğini bildirir ve kötü olayların habercisi olur. Bu ve benzeri klişelerin yanı sıra, Adorno'nun bayağı klişeler olarak nitelediği, belirli olayların belirli eserlerle birlikte vuku bulmalarına da sıkça rastlanır (Adorno & Eisler, 1947, s. 15). Örneğin bir düğünün Lohengrin ya da Mendelssohn'nun düğün marşlarıyla verilmesi gibi.<sup>203</sup>

Filmde kullanılacak müziğin senaryoya uygun bir şekilde hazırlanması beklenir (Adorno & Eisler, 1947, s. 11). Örneğin bir Flemenk kasabası gösterilirken, oraya has halk müziklerine bir öykünmede bulunulur (Adorno & Eisler, 1947, s. 14). Bu şekilde söz konusu mekâna uygun bir eser verildiği düşünülür. Bir anlamda, dışarıdan gelen bir misafir olarak filme, eğreti durmaması için yerel bir kostüm giydirilmiş olur. Hem böylece, aşına olunan ürünler aracılığıyla, bireyin o mekâna dair anıları karşılaştığı görüntülerle birleşir. Bu durum bireyin filmle kurduğu özdeşliği pekiştirir.

Her türde senaryoya ve dolayısıyla bütçeye uygun bir film müziğinden bahsedilebilir (Adorno & Eisler, 1947, s. 9). Bu noktada önemli olan seyircinin eseri kabullenmesidir (Adorno & Eisler, 1947, s. 121). Örneğin bunun en iyi göstergelerinden birisi, bireyin filmden çıktıktan sonra da film müziğini mırıldanmaya devam etmesidir. Bu elbette film için kullanılan teknik araçların, eserin işaret ettiği imgeleri birey için ne kadar dikkat çekici bir şekilde sunabildiğine de bağlıdır (Adorno & Eisler, 1947, ss. 132-133). Her gün gelişen teknik araçlar bu bakımdan film müziğini destekleyici bir unsur olarak öne çıkarırlar.

<sup>202</sup> Filmlerde sahneler süratle bir başkasının yerini alırlar. Buna karşın müzikler daha kısadır. Bu noktada film müziğinin bir yön tabelası işlevi gördüğünü söylemek yanlış olacaktır. Bunun yerine seyirciye kimi ipuçları verirler.

<sup>203</sup> Adorno'nun farklı klişelere dair örnekleri için bkz. 2011b, ss. 40-43.

## 2.4. ADORNO VE ELEŞTİREL BİR DEĞERLENDİRME

Adorno'nun düşünceleri sık sık eleştirilere maruz kalır. Bu noktada en kritik eleştiriler, Adorno'nun temel fikirlerini kabul eden, ancak kimi noktalarda ondan ayrılan kimseler tarafından dile getirilirler. Bu eleştirilerin başlıcaları Adorno'nun şu düşüncelerine yöneliktir: “Auschwitz sonrası” şeklinde yapılan belirleme; bireylere ve teknik araçlara olan güvensizlik; yeni ya da alternatif bir kültür oluşturulması yerine daha çok mevcut olanın korunmasındaki ısrar; kültür ve sanat eserlerini sadece belirli formlara göre örnekleme; geleneksel kültürün ve halk kültürünün sönmüneceği ve ancak yüksek kültürün varlığını koruyabileceği öngörüsü. Bu düşüncelere karşı okurları kadar, başta Brecht ve Benjamin olmak üzere, pek çok düşünür de Adorno'ya dair birçok eleştiri getirirler.

### 2.4.1. Auschwitz Sonrası Kültür

Adorno Auschwitz'te yaşananların insanlık tarihinde derin izler bıraktığını düşünür (2008a, s. 4). Birey artık her an için Auschwitzleri yaratabilir bir varlığa dönüşmeye adaydır. Bir başka ifadeyle, uygarlığa karşı barbarlığı örgütlemeye hazırdır. II. Dünya Savaşı geride kalmış ve Auschwitz sona ermiş olsa da, yaşananlar, tehlikenin edilgen ya da etken daima varlığını sürdüreceğini düşündürürler. Bu noktada Michael Rothberg, Adorno için Auschwitz'in bir sembol olduğunu belirtir. Bu sembol Hitler ve destekçileri için bir “ütopya”yı ve insanlığın geri kalanı için de bir “distopya”yı çağırıştırır (Rothberg, 1997, ss. 54-55).<sup>204</sup> Auschwitz kendisi gibi onlarca toplama kampına ve gerisindeki tüm makro ilişkiler ağına işaret eden, bir mikro ilişkiler ağıdır. Bütünüyle *tarihsel bir sonuç* olan ve yıkılmasına karşın etkileri süren 1925-1945 Almanya toplumdur (Rothberg, 1997 s. 57).<sup>205</sup> Hem artık etkisi sadece Almanya ya da Avrupa ile sınırlı da değildir. Bugün totalite söz konusu etkiyle, tüm gündelik yaşamı adeta bir “açık hava hapishanesi”ne çevirmiştir (Adorno, 2012b, s. 179). Bu noktadan bir Auschwitz'e ilerlemek içinse, sadece birkaç adım atmak yeterlidir (Rothberg, 1997, ss.

<sup>204</sup> Rothberg Auschwitz gibi Almanya dışındaki toplama kamplarına yerel bir isim değil de Almanca bir isim verilmesinin tesadüf olmadığını, bu durumun kendi fikrini destekleyen bir olgu olduğunu düşünür (1997, s. 55).

<sup>205</sup> Auschwitz'in etkileri 1945-sonrasında da bir şekilde sürmektedir.

58-59). Auschwitz artık insanlık için daimi bir tehdittir. Adorno Auschwitz tehdidini ve onu olanaklı kılan şeyleşmiş ilişkilere karşı *direnmek* gerektiğini düşünür (2004, s. 344).

Direnmek noktasında şunları ifade eder:

Ben şimdi direniş etkenini, yaygın kötülüğün parçası olmayı reddetme etkenini vurgulamak istiyorum; her zaman daha güçlü bir şeye direnmeyi ima eden, dolayısıyla da daima bir ümitsizlik unsuru içeren bir reddir bu (Adorno, 2012a, s. 17).

Adorno şeyleşme karşısında direnmeyi, mutlu yaşamın ya da en azından “doğru yaşam”ın önkoşulu olarak belirler (2012a, s. 164). Bu noktada tek ütopya olanağının<sup>206</sup> ise *evrensel* değil *tekile* yönelmekle gerçekleşebileceğini düşünür. Bu tekil, olumsuz bir evrenselin dolayımını taşır. Öyleyse tekil, kendi özgünlüğünü elde edebilmek için, öncelikle bu dolayımın izlerini ortadan kaldırmalıdır. Bunun anlamı, bireyin tarihsel birikimin bir kısmını koruyarak, olumsuz bir evrensel olarak ilerleyen tarihin geri kalan kısmını reddetmesi, kendisini onun dışında konumlandırması ya da toplumlar tarihinde bir kırılmayı ortaya koymasıdır. Bu durumun hangi biçimde ve ne kapsamda olacağı, ona katılan bireylere bağlıdır.<sup>207</sup> Örneğin bireyler, totalitenin kuşatması altında sadece kendi özgünlüklerini elde etmeyi ve korumayı sağlayabilecekleri gibi, toplumsal bir değişim de gerçekleştirebilirler. Otonomisini koruyan birey, her iki durumda da kendisine dayatılan “karakter maskeleri”ni reddedecek, bunların karşısına kendi özgün varlığını ve ilişkilerini çıkaracaktır (Adorno, 2004, s. 95). Bu noktada bireyin her düşünce ve eylem için alacağı ölçü, yeni bir Auschwitz’i önlemek üzerine olacaktır (2005, s. 191, 203). Bunun tek olanağıysa, Cook’un direnme deneyimleriyle güçleneceğini belirttiği *eleştirel akıldır* (Cook, 2004, ss. 142- 143, 145, 147-148).

Adorno olanaklı olduğunu düşünse de, rasyonalizasyona karşı kapsayıcı bir toplumsal değişimin pek az olası olduğunu düşünür. Fakat tek tek bireylerin yetiştirilmesinin/değiştirilmesinin ve buradan hareketle daha az kapsayıcı bir toplumsal

<sup>206</sup> Adorno bu ütopyayı şu şekilde tanımlar: “Ütopya özdeşlik ve çatışmanın ötesinde olacaktır; farklılıkların birlikteliği olacaktır” (2004, s. 150). Ayrıca bkz. 2004, ss. 299, 320.

<sup>207</sup> “Bu ... kendini bireysel direnç olarak ortaya koysa da sadece bireysel bir olgu değildir.” (Adorno, 2007a: 32). Bir başka ifadeyle, katılım açısından bireysel bir tepki olarak gözükse de, taşıdığı anlam bakımından toplumsaldır.

değişimin ya da en azından kimi bireylerin otonomilerini korumalarının daha olası olduğunu savunur (2005, ss. 192-193, 203).

Adorno'ya göre totalite içerisindeki birey, *manipülatif bir karaktere* sahiptir (2005, ss. 198, 199). Bunun başlıca nedenleri, sahip olduğu şeyleşmiş bilinç ve onu sürekli pekiştiren rasyonalizasyondur. Bir başka ifadeyle, kendisini durmadan yenileyen nesnelere dünyası -ve dolayısıyla teknik- karşısında öznenin daha fazla edilgenleşmesidir. Birey totalite içerisinde, kapalı bir yerde kriz geçiren -farkında olsun ya da olmasın- bir klostrofobik gibidir (Adorno, 2005, s. 193). Bunun çok çeşitli semptomları olduğu düşünülebilir. Örneğin bireyin gündelik sorunları karşısında yaşadığı sıkışmışlık hali ve onu takip eden mutsuzluk hali gibi. Bu noktada Adorno, Kant'a işaret ederek, bir kez daha bireyin otonomisini koruması ya da yeniden kazanması gerektiğini belirtir (2004, s. 275; 2005, s. 195). Bir başka ifadeyle, “aklını kullanma cesaretini göstermesi”ni önerir. Bu akıl, Aydınlanma'nın amaçladığı, ancak başarısız olduğu bir hedefi gerçekleştirecek, eleştirel akıldır. Adorno'ya göre, her tür direnç olanağının rasyonalizasyon aracılığıyla sınırlandırıldığı ya da ortadan kaldırıldığı tüketim toplumunda, eğitim ve kendini yetiştirme bir çözüm olarak düşünülebilir (2005, s. 194). Bu fikrini spor müsabakalarına işaret eden örneklerle açıklar.

Adorno tüketim toplumunda sporun bir oyun değil ancak bir ritüel olabileceğini düşünür.<sup>208</sup> Sporcular ritüelin “gönüllülüğü sayesinde özgürlüğün parodisi”ni deneyimlerler (Adorno & Horkheimer, 2010a, s. 380). Bir parodidir; çünkü “gönüllü” olarak yapıldığı düşünülen etkinliğe belirli bir değişim-değeri biçilir. Böylece oyuncular belirli bir değişim-aracı karşılığında bir ritüeli sürekli yerine getiren, aynı ya da benzer eylemlerde bulunan otomatlara dönüşürler. Bu “otomatlar” kendilerine sunulan kurallar çerçevesinde hareket ederler. Oyun kuralları ise mümkün olduğunca geçmişteki arena ve gladyatör ilişkisine yaklaştırılır. Öyle ki kurallara “göre can yakılabilir, kurallara göre eziyet çekilir ve güçsüzlüğü güç olarak temize çıkarmak için kurallar gücü engeller” (Adorno, 2010a, s. 381).<sup>209</sup> Bireyler kazanmak için bir başkasını/başkalarını

<sup>208</sup> Ayrıca bireyler çoğunlukla spor yapan değil seyreden kimseler haline getirilirler. Böylece seyircisi oldukları kültürel ürünün karakterleriyle kendilerini özdeşleştirir, dahası söz konusu karakterlerin fanatikleri olurlar.

<sup>209</sup> Bu durum tıpkı sinemada eziyet edilen karakterlerin hallerine benzer.

saf dışı bırakmak zorunda bırakılmışlardır. Oysa Adorno'ya göre, müsabakalarda karşılaşılan olumsuzlukların önüne geçilebilir ve hatta, sporun içeriği eleştirel bir şekilde değiştirilebilir (2005, ss. 196-197). Bunun için gereken, çocuklardan başlayarak, spor eğitiminde “fair play” ismi verilen *dürüst oyun* ilkesinin bireylere yaygın bir şekilde aktarılması ve kazandırılmasıdır. Böylece müsabakalarda karşılaşılan olumsuzluklar giderilebilir ve dahası, sporun kaybettiği otonomisi bile tekrar elde edilebilir.

Adorno'nun kültürel eserlerden beklediği, tıpkı birey için önerdiği gibi otonom olmasıdır. Bunun koşulu, totalite dışında kalan birtakım deneyimlere sahip olmaktır.<sup>210</sup> Bu noktada Adorno, öncelikle, tarihsel birikim içerisinde bir seçki yapılmasını önerir. Ancak Jameson'ın da belirttiği gibi, çoğunlukla sadece Aydınlanma içinde, ama aynı zamanda ona karşı eleştirel olan eserleri ele alır (2006, s. 445). Bu durum Adorno'nun tarihsel birikimi yeterince iyi değerlendiremediği eleştirisini getirir. Birçok kültürel eser dışarıda bırakılır. Adorno, “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarcadır” (2004, s. 362; 2012b, s. 179) ifadesiyle de, geçmiş gibi geleceği de sınırlar. Aydınlanma'nın bütünüyle bir *mitosa* dönüştüğü uğrak olarak Auschwitz, Adorno için artık uygarlığın bir tükeniş haline girdiğine işaret eder.<sup>211</sup> Bu ortam içerisinde artık ne ifade edilirse edilsin, eser Auschwitz'in gölgesini taşır. Bu tespit birçok kimse tarafından desteklense de, yaptığı sınırlama sık sık eleştiri konusu edilir.

Klaus Hofman Adorno'nun “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarcadır” ifadesini tarihsel açıdan değerlendirir. Hofmann'a göre Adorno Auschwitz'i *tarihsel bir paradigma* olarak görür (2005, s. 187). Bu durumda, Auschwitz sonrası “şiir yazmanın barbarlığı” ile “şiir yazmamanın barbarlığı” aynı anda, ama uzlaşmaz şekilde bir arada bulunurlar (Hofmann, 2005, s. 190).<sup>212</sup> Bunun nedeni, Auschwitz'in etkilerini taşıyan bireyin totalite içerisindeki konumudur. Bu birey “şiir yazsa” da “yazmasa” da artık

<sup>210</sup> Bu noktada Adorno şunları ifade eder: “İlerleme ve barbarlık kitle kültüründe öyle iç içedir ki bugün, ancak o kültüre ve teknik araçlardaki ilerlemeye karşı barbarca bir perhiz geri getirebilir barbarlık dışı koşulları. Sahte zenginlikleri ve pahalı üretimi reddetmeyen, renkli filmleri ve televizyonu, milyoner dergilerini ve Toscanini'yi geri çevirmeyen hiçbir sanat yapıtının, hiçbir düşüncenin sağ kalma şansı yoktur. Kitlesele üretim için tasarlanmamış olan eski medya yeni bir değer kazanıyor bu koşullarda: Bağışıklığın ve doğaçlamamanın değeri” (2007a, s. 54).

<sup>211</sup> Bu tükeniş hali en açık *melankoli bilimi* nitelemesini yaptığı *Minima Moralia*'da gözler önüne serilir.

<sup>212</sup> Eva Geulen de -Hofman'a paralel bir şekilde- ifadenin Auschwitz öncesi ve sonrası toplumsal ilişkiler arasında bir karşılaştırma olarak okunması gerektiğini düşünür (Geulen, 2000, s. 156).

Auschwitz'in gölgesini üzerinde taşır. Bu gölge Rothberg'in deyişiyile, bireylerin “felaket sonrası uyanış”ları aracılığıyla, eşdeyişle bireylerin yaşananlara dair bir farkındalığa ulaşmalarıyla bir anlamda ötelenebilir (1997, s. 79). Bunun en açık görülebileceği yer sanattır.

Rothberg ve Hofmann'ın tespitleri, özellikle Adorno'nun *Bağlanma* isimli çalışmasına dayanırlar. Adorno söz konusu metin içerisinde, bir kez daha “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarcadır” ifadesini kullanır. Ardından şu soruyu sorar: “Böyle bir dünyada şu ya da bu tür bir sanatın varlık hakkı olabilir mi?” (2006a, s. 403). Bu kadar mutsuz insanın olduğu ve dahası büyük acıların yaşandığı bir ortamda sanatın olanağını sorgular.<sup>213</sup> Bu noktada, “barbarca” olarak nitelediği iki sanat türünden bahseder. Bunlardan ilki kurbanlar üzerinden bir eser ortaya koyar. Binbir türlü eziyet yaşamış insanları estetik bir nesneye dönüştürür. Böylece insanlığın acılarını derinleştirir. Diğeri ise, Auschwitz ve benzeri örnekler hiç yaşanmamış gibi davranır. Kendisini tüm olanların dışında konumlandırarak, toplumdan yalıtılmış eserler ortaya koyar. Adorno her iki eserin de “barbarca” olduğunu belirterek, bir üçüncü sanat eserinden bahseder. Bu eser ne kurbanları bir estetik nesneye dönüştürür, ne de hiçbir şey yaşanmamış gibi davranır. İkisinden farklı olarak, daima bir farkındalık haline sahiptir. Adorno böylesi bir eser için, Schoenberg'in *Varşova'dan Kalanlar* çalışmasını örnek verir. Bu örnek, Auschwitz'in etkisi karşısında nasıl bir “doğru yaşam” deneyimlenebileceğinin de bir göstergesi olarak sunulur.

#### 2.4.2. Kültür, Teknoloji ve Toplumsal İşlev

Adorno'ya göre birey, her toplumsal ilişki de olduğu gibi, kültürel ilişkilerde de nesnelere dünyasının tahakkümünü her an için deneyimler. Bu sürekli belirlenim haline karşı tahakkümü kesintiler aracılığıyla aşındırmak ve hatta kırmak zor, ama yine de mümkündür. Bu noktada Adorno *yeni bir kültür oluşturmaktan çok, eski kültürün kazanımlarını korumaktan* yanadır. Bu bakımdan *alternatif bir kültür* konusunda oldukça temkinlidir. Bertolt Brecht ve ondan önemli ölçüde etkilenen Walter Benjamin

<sup>213</sup> Adorno genel olarak Auschwitz sonrası kültürün berbat bir durumda olduğunu düşünür (2004, s. 367).



ise, Adorno'dan farklı düşünürler.<sup>214</sup> Brecht ve Benjamin, bir yandan kültür endüstrisinin teknik araç kullanımına eleştirel yaklaşırlarken, diğer yandan aynı teknik araçların kullanımıyla, endüstriyel kültüre alternatif eserlerin üretilmeleri gerektiğini savunurlar. Adorno ise, tüketim toplumunu ve kültür endüstrisini, bizzat nesnelere dünyasının birer sonucu olarak görmesi itibarıyla, söz konusu araçların kullanılması noktasında, Brecht ve Benjamin kadar emin değildir. Bu durum Brecht, Benjamin ve Adorno arasında geçen tartışmaların başlıca konusunu oluşturur.<sup>215</sup>

Benjamin teknik araçların metalaşma-karşıtı bir kültürü desteklemek ya da alternatif bir kültür oluşturmak için kullanılacaklarını belirtir. Bu bakımdan örneğin fotoğrafın düşünülebileceğini söyler (1998, ss. 94-95). Fotoğrafın alternatif bir kullanım aracılığıyla, örneğin doğayı, uzak mekânları ve ünlü kimseleri gösteren ve metinlere eşlik ederek alımlamayı kuvvetlendiren yararlı bir araç olduğunu düşünür. Bu noktada Adorno temkinli olmakla beraber, bütünüyle Benjamin'in karşısında bir konum da belirlemez. Dergi, gazete, kitap gibi çeşitli görsel ve yazılı materyaller bakımından Adorno'nun, Benjamin'in düşüncelerini kabul edebileceği düşünülebilir. Buna kimi radyo ve televizyon programlarını da eklemek mümkündür.<sup>216</sup> Ne var ki Adorno, müzik konusunda daima Benjamin ile ters düşecektir; çünkü ister radyodan, isterse kayıt cihazından, hiçbir sesin canlı sesin yerini tutamayacağı fikrinde ısrarcıdır. Bu noktada sinema filmi ise tartışmaya açık bir konu olarak belirir.

Benjamin, Brecht'in *diyalektik realizmi* ve *yabancılaştırma efekti* yardımıyla, eserin metalaşma-karşıtı bir içerikle donatılabileceğini ve teknik aracılığıyla yeniden-üretim neden olduğu olumsuzlukların aşılabileceğini düşünür. Fakat Benjamin bunların tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için iki koşul tespit eder (1998, s. 96).<sup>217</sup> Bunlardan birincisi, bireylerin aldıkları eğitim yoluyla ve/veya kendilerini yetiştirmeleri sayesinde, okur-yazar, müzisyen-dinleyici, yönetmen-seyirci gibi ikilemlerin aşılmasıdır. Bunun

<sup>214</sup> Benjamin ve Frankfurt Okulu arasındaki farklılıkların estetik özelinde ele alınması bakımından bkz. Arato, 1985, ss. 208-215.

<sup>215</sup> Burada Adorno'nun karşısında, Benjamin ve Brecht'in yanında konumlanacak bir isim olarak Mihail Bahtin'i de tartışmalara katmak mümkün. Bahtin halk kültürünün teknik araçların eleştirel biçimde kullanılmaları neticesinde geliştirilmesine dair kuvvetli bir teorik zemin sunmaktadır.

<sup>216</sup> Örneğin Adorno, televizyon programlarının eğitim amaçlı kullanılacaklarını düşünür (2005, s. 196).

<sup>217</sup> Bu koşulların sağlanmasıyla olumsuzlukların giderilmesi arasında bir doğru orantı vardır. Birey koşulları sağladıkça sözü edilen olumsuzluklar da o kadar giderilmiş olur.

anlamı, alımlayan bireyin daima üretici olmaya aday olabilecek olmasıdır (Benjamin, 1998, s. 90; 2002, s. 67). Birinci koşula bağlı olan diğer koşul ise, teknik biçim ve içerik arasındaki ayrımın önemini yitirmesidir. Burada kastedilen, teknik aracın sağladığı biçimin ötesine geçilmesi ve eser aracılığıyla sunulmak istenilen fikirlerin birey nezdinde açık hale gelmesidir. Bu iki koşulun sağlanmasıyla beraber, Brecht'in oluşturmak istediği eser için gerekli zemin de bütünüyle oluşmuş olur.<sup>218</sup>

Brecht yaşantıları olduğu gibi yansıtmayı amaçlar. Fakat bu, gerçekliğin daima bir ayna misali sunulacağı anlamına gelmez. Aktarım doğrudan olabileceği gibi, metaforların beden bulduğu bir sunum da düşünülebilir. Bu noktada Brecht'in ısrar edeceği koşul, eser ve yaşantı arasındaki bağın korunmasıdır. Brecht'in yaşantıdan anladığı şey ise, doğrudan bireysel ya da toplumsal olarak yaşanmış ve yaşanabilir olan deneyimlerdir. Bu deneyimler, belirli bir kurgu aracılığıyla, örneğin sinema perdesine yansıtılırlar. Bu noktada Benjamin, montajın şeyleşme-karşıtı zihinler eliyle yapılmasını önerir (1998, s. 100). Böylece sinema filmi, yakın-uzak çekim, yavaşlatma-hızlandırma efekti gibi metotlar sayesinde, mümkün olduğunca gerçekliğe yakın olarak verilir (Benjamin, 2002, ss. 71-72).<sup>219</sup> Dahası gündelik yaşamın koşuşturması sırasında farkına varılamayan birçok fenomen açığa çıkarılır. Bu koşullar altında, sinemanın bireye bilgi açısından belirli bir derinlik kazandırdığı da düşünülebilir. Bütün bunlar sinema perdesindeki yerlerini alırlarken, birey gündelik yaşamından hiç değilse kısa bir süre uzaklaşmak için hazır beklemektedir (Benjamin, 2002, s. 75). Birey yansıtılan yaşantılarla kendisini özdeşleştirmek ister. Fakat tam o sırada, eserin içerisine yerleştirilmiş, Brecht'in deyişiyle yabancılaşma efekti (1982, s. 192) ve Benjamin'in deyişiyle *şok etkisi* (2002, ss. 75, 77) devreye girer; ve bireyin kurgusal bir karakterle oluşturacağı özdeşliği engeller.

Brecht ve onunla hemfikir olan Benjamin, esas olanın kurgu değil gerçek olduğunu belirterek, özdeşleşme haline karşı çıkarlar. Böylece gerçeği kurguya değil kurguyu gerçeğe bağımlı kılmış olurlar. Bunun başlıca iki gerekçesi vardır. Bunlardan ilki,

<sup>218</sup> Benjamin bunun en açık Brecht tarafından *epik tiyatrodaki* gösterildiğini düşünür (1998, ss. 98-101).

<sup>219</sup> Bu noktada Thomas Andrae, bu montaj fikrinin Brecht'in düşünceleriyle uyum içerisinde olduğunun altını çizer (1979, ss. 34-37). Adorno, Brecht ve Benjamin'in aksine montaja olumsuz yaklaşır (2010a, s. 358).

kurgusal karakterin model alınmasının ve böylece bireyin, karakterin deneyimleriyle sınırlanmasının önüne geçmektir (Brecht, 1982, s. 193). Bu sayede bireyin kendini değiştirebilme olanağının aşınması ya da yitilmesi önlenmiş olur. Diğeri ise gündelik sorunların unutulması bir çözüm ya da değişim arayışından uzaklaşılmasının önüne geçmektir (Brecht, 1982, s. 192). Bu sayede de bireyin kendi sorunlarıyla yüzleşmekten alıkonulması önlenmiş olur. Öyleyse Brecht ve Benjamin, bireyin karşılaştığı kurgusal yaşantılarla arasına mesafe koymasını ve onlara yabancı kalmasını önerirler. Böylece birey esere karşı daima eleştirel kalmış olacaktır. Her seferinde karşısındakinin bir eser olduğunu anımsayacak ve gündelik yaşamıyla teması koruyarak ikisi arasında bir karşılaştırma olanağı bulacaktır.

Adorno, Brecht'e işaret ederek, eserin kesintiye uğratılmasıyla yapısının bozulduğunu öne sürer (2006a, s. 191; 2010a, ss. 360-363).<sup>220</sup> Eserin çocuksu bir hal aldığını ve en sonu bayağılaştığını düşünür. Bu fikrin gerisinde, Adorno'nun da tıpkı Lukacs gibi eser karşısında bir özdeşleşme savunması bulunur. Adorno bireyin dikkatini dağıtan tüm uyaranlardan rahatsız olur.<sup>221</sup> Dikkatin dağılması, eserle olan ilişkiyi kesintiye uğratır. Adorno ise eserle bir bütünleşme önerir. Böylece, yabancılaşma efekti ya da eşdeyişle şok etkisini de dikkat dağıtıcı bir unsur olarak kabul eder. Adorno, Brecht ve Benjamin'in neden eseri kesintiye uğratmak istediklerini sorgulayarak, "esere belirli bir işlev yükleme" tartışmasına dahil olur. Bu tartışmayı özellikle Brecht'i karşısına alarak sürdürür.

Brecht ve Benjamin birey ve eser arasına mesafe koyarlarken, esere belirli bir işlev yüklerler. Bu *işlevsel dönüşüm*, eserin kendisini "otantik" olarak korumasının ötesine geçerek, gündelik yaşamı değiştirmeye dair önerilerde bulunmasını içerir (Brecht, 1982, ss. 185, 186, 192; Benjamin, 1998, s. 93). Adorno böylesi bir eseri *bağlanmış* olarak niteler ve karşısına *bağımsız* eseri koyar (2006a, s. 377; 2007a, ss. 150-152). Burada bağlanma ve bağımsızlık kavramları sırasıyla, eserin varlığının bir başka etkene bağımlı olduğu ya da olmadığı iki farklı duruma işaret ederler. Adorno'ya göre bağlanmış (ya da

<sup>220</sup> Ayrıca kimi edebiyat eserleri bağlamında Adorno'nun yabancılaşma efektinin nasıl ele aldığını görmek için bkz. 1991b, s. 143; 1992, s. 82.

<sup>221</sup> Burada örneğin radyo ve kayıt aracılığıyla dinlenen senfonilere dair eleştiriler anımsanabilir. Adorno eleştirel bir şekilde, salon ortamı dışında dinleyici için dikkat dağıtıcı uyaranlar olduğunu belirtir.

bağımlı) eser, özgünlüğünü, eşdeyişle otonomisini yitirmiş olan eserdir. Bu durum metalaşmış eseri kapsadığı gibi, Brecht gibi sanatçılar için de söz konusu edilir.

Adorno, Brecht'in modern toplumu eleştirerek, eleştirisi konusu yaptığı sorunları bireylere anlattığını aktarır ve bunun değerli bir çaba olduğunu düşünür (2006a, s. 391). Brecht gündelik sorunları örten değil, birey nezdinde açığa çıkararak bir rol üstlenir. Ne var ki Adorno, eserin amaçladığı, bireyleri bir toplumsal değişime katma isteğinin gerçekleştiğinden pek de emin değildir. Adorno'ya göre Brecht, sadece bilinen şeyleri tekrarlamaktadır. Bir başka ifadeyle, zaten "herkes, bunlara bakmadan da, bu dünyanın adaletsiz bir dünya olduğunu görmektedir" (Adorno, 2006a, s. 395).

Adorno'ya göre Brecht, savunduğunun aksine, eserlerinde yaşantıları olduğu gibi verme konusunda yeterince başarılı değildir. Kimi zaman kendisini inandırdığı olgulara seyircileri de inandırmak istemektedir (Adorno, 2006a, ss. 390, 394, 395). Bu da eserinde amaçladığı özgür düşünme hedefini zedelemektedir. Hatta Adorno'ya göre, "Brecht'in bir tezi haklı çıkarmak için, kendi epik dramasında tartışılan reel-topluma ilişkin sorunları çarpıtıldığı noktadan itibaren Brecht'in oyununun tüm yapısı ve temeli de yerle bir olmaktadır" (2006a, s. 398). Böylece Brecht kendisine ve savunduğu fikirlere de zarar veren bir duruma düşmektedir (Adorno, 2006a, s. 400). Adorno'ya göre bu, eserin araçsallaştırılması dolayısıyla kaçınılmazdır:

... hedefi, seyirci konumunun tarafsızlığının tam tersi olarak, gerçek (otantik) bir varoluşa kavuşabilme işini sağlaması bekleneni uyandırmak ve onun gereken özgür seçimini yapmasını sağlamaktır. Fakat ... aynı anda, sanatçının kendisini adayacağı ... içeriğin bulanıklaşmasına da neden olmaktadır (Adorno, 2006a, s. 384).

Adorno bu "bulanıklaşma"nın açık bir şekilde Brecht'in eserlerinde hissedildiğini düşünür (2006a, s. 401). Bu durumun eserleri içinde iki farklı Brecht ortaya çıkardığını öne sürer. Bunlardan birisi yanılısamalar içerisinde bir aktivist, diğeri ise maharetli bir sanatçıdır. Adorno sanatçı Brecht'in kendisini totalitenin birer parçası olan bireylere adanmasını ve dil ve hatta düşünce yapısını onlara göre belirlemesini eleştirir (2006a, s. 401). Brecht'in de yaptığı işin pekâlâ bir entelektüel uğraş olduğunu ve ancak belirli bir çaba sonucu katkı alınabileceğini ve sunulabileceğini bildiğini belirtir. Bu yüzden

Brecht'in kendisinin de bu ikilemi yaşadığını ve bunların eserlerine yansıdığını belirtir (2006a, s. 392). Bu eleştiriler doğrultusunda Adorno, sanat için şu belirlemeyi yapar:

Sanatın görevi değildir ortaya seçenekler koymak, buna uğraşmak. Sanatın görevi, yalnızca 'form'un aracılığı ile, insanın şakağına tabanca dayamış gibi görünen dünyanın gidişatına direnmektir (Adorno, 2006a, s. 385).

Adorno eserin kendi varlığını koruması dışında bir işlev yüklenmesini önermez. Bunun olumsal bir içeriğe sahip olsa bile eserin özgünlüğünü, eşdeyişle otonomisini zedeleyeceğini düşünür.<sup>222</sup> Brecht ve Benjamin ise işlevsel dönüşümü, eserin otonomisini koruması bakımından bir araç olarak görürler. Adorno işlevsel dönüşümün, büyük iddiaların parçası olup yanlısamalar içerisine girdiğini düşünür. Bunun yerine bir başka konumlanma önerir. Bu konumlanma, artık olumlu bir totalitenin olanaksızlaştığı ve her anın kültür endüstrisiyle dolu olduğu bir gündelik yaşama karşı direnç gösterme ve özellikle sanata sığınma halidir (Adorno, 2006a, s. 418). Bu bireyin kendi otonomisini koruma kavgasıdır.

Jameson, Adorno'nun sadece belirli eser örneklerine dayanarak eleştirilerinde hiç de ikna edici olmadığını belirtir (2006, s. 445). Dahası Brecht'e yönelik eleştirilerinin büyük bir kısmında haksızdır. Öyle ki Brecht'i "işine geldiği gibi okumaktaki ısrarı" eleştirilerinin ciddiye alınmamasına neden olmuştur (Jameson, 2006, s. 445). Jameson'a göre bunun başlıca nedeni, Brecht ile toplumsal değişim konusunda aynı yerden bakmamalarıdır. Bunun farkında olan Brecht, Adorno'ya yanıtını son eseri *Turandot ve Aklayıcılar Kongresi* (1999) isimli çalışmasıyla vermiştir (Jay, 2005, s. 291).<sup>223</sup> Adorno'yu Krallık'ın *tuilerinden* birisi olarak nitelemiştir. Bir başka ifadeyle Brecht, kendisine yönelik eleştirilerin, Adorno'nun sıkça eleştirdiği bir "kültür işçisi" eliyle yapılmış olduğunu belirtir.<sup>224</sup>

<sup>222</sup> Bu yaygın görüşün aksine Gene Ray, Adorno ve Brecht'in önerilerinin, farklı toplumsal koşullara göre birbirlerine alternatif olarak ele alınabileceklerini düşünür (2011, ss. 10-12).

<sup>223</sup> Bu noktada Conti, Lukacs'ın Adorno da içinde olmak üzere Frankfurt Okulu üyelerini, "Proust'un Büyük Boşluk Oteli'nin sakinleri" olarak nitelemesine işaret eder (2012, s. 112). Bu ifade Lukacs'ın da Adorno'ya karşı Brecht'e benzer bir tavır aldığını gösterir.

<sup>224</sup> Benjamin ise her iki düşünürden de katkılar alınarak, Adorno ve Brecht arasında ara bir nokta oluşturulabileceğini düşünmüştür (Jay, 2005, s. 305).

Adorno'nun teknik araç kullanımına karşı temkinli olması<sup>225</sup> ve esere çeşitli işlevler yükleyen tekniklere kapalı olması, kendisini, aslında baştan beri bulunduğu konum olan savunma haline sıkıştırır.<sup>226</sup> Bu noktada Jameson, Adorno'nun “sanat ve toplum arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağı” sorusunu da belirsiz bıraktığını düşünür (2013, s. 49). Adorno'nun eserin otonomisinden anladığı, örneğin “sanat, sanat içindir” fikriyle uyumlu değildir. Bu fikri, gerçeklikle olan bağın aşınması ya da kopması olarak eleştirir (2006a, s. 379). Diğer yandan, “sanat, toplum içindir” fikri konu edildiğinde, Adorno sessiz kalır. Bunun başlıca nedeni “toplum” kavramının tarihsel olarak olumsuz bir içeriğe bürünmesidir. Diğer taraftan, Adorno söyleşme karşısında bireyin direnç göstermesini önerir. Bu noktada elbette, toplumsal bir dirençten çok bireysel bir dirençten söz eder. Bunlardan ilki artık olası değildir, ancak ikincisi, yüksek kültür eserlerini özümsemiş belirli bir kesim için olasıdır. Öyleyse “sanat, belirli bir kesim içindir” şeklinde bir fikir Adorno için kabul edilebilirdir. Bu kesim direnç gösteren ve söyleşme ilişkilerinin dışına çıkan kimseler olarak belirlenir.

#### 2.4.3. Endüstriyel Kültüre Karşı Yüksek Kültür

Adorno'nun endüstriyel kültür karşısında yüksek kültürü savunması ve onu metalaşmış kültürün *panzehiri* olarak nitelemesi, birçok düşünür tarafından eleştiriyle karşılaşır. Adorno'ya göre metalaşma karşısında direnç gösterebilecek tek form, yüksek kültürdür. Bir başka deyişle, kitlelerin metalaşmaya karşı direnç göstermesi olası değildir. Adorno sadece yüksek kültür eserlerine hakim, küçük bir entelektüel kesimi metalaşmadan muaf tutar. Bu fikir, Adorno'nun kültür tartışmaları bakımından *elitist* bir düşünür olduğu eleştirisini getirir. Dahası halk kültürüne olan ilgisizliği, getirilen eleştirinin zeminini güçlendirir. Bu noktada Adorno muhafazâkar düşünürlerden övgüler alırken, eleştirel düşünürlerden yergiler alır (Hohendahl, 1981, ss. 133-134). Böylece *elitizm* ya da *kültürel hiyerarşi* kavramı, kültür endüstrisi kapsamında sorgulanır ve bir tartışma konusu haline gelir. Bu tartışmalar sırasında sıkça söz konusu fikrin, Adorno'nun kültür

<sup>225</sup> Jay, Adorno'nun *Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi* isimli çalışmasıyla Benjamin'e bu konuda bir yanıt verdiğini düşünür (2005, s. 305).

<sup>226</sup> Adorno genellikle refleks olarak “yeni” olamı olumsuzlama eğilimindedir (2011b, ss. 263, 268). Bu noktada Hans Heinz Holt, Adorno'nun savunma halinde kalarak yeni alternatif eserleri anlayamayacağını ve böylece onları da karşısına alacağını düşünür (2012, ss. 65-66). Dahası korunması gerektiği düşünülen eserlerin de farklı yorumlara konu olmasının kaçınılmaz olacağını belirtir. Bu eleştirilere dayanarak Holt, Adorno'nun tarihsel bir kültür anlayışından uzaklaştığını savunur.

endüstrisi kavramının değerini düşürdüğü ifade edilir. Bu bakımdan en sık konu edilen örnek, Adorno'nun müzik konusundaki düşünceleridir.

Max Maddison, Adorno'nun metalaşmış müzik tanımına itiraz eder (1982, s. 208). Bu tanımın son derece özensiz bir şekilde oluşturulduğunu düşünür. Öyle ki yapılan sanatsal müzik tanımı dışındaki tüm eserler kendiliğinden metalaşmış müzik tanımı altına girerler. Maddison söz konusu durumun kimi "kör noktalar" oluşturduğunu belirtir (1982, s. 209). Bu kör noktalar, Adorno'nun kitle kültürü eleştirisinde birçok dogmatik görüşün oluşmasına neden olurlar. Bunlardan en başta geleni, Adorno'nun caz eleştirisine ilişkindir.

Maddison, Adorno'nun caz eleştirisinin tüm caz yapıtları bakımından geçerli olmadığını düşünür (1982, ss. 209-210). Bir başka ifadeyle Adorno, sıkça eleştirdiği "genelleştirme aracılığıyla farklılıkları ortadan kaldırma" yanlısamasına düşmüştür. Adorno'nun eleştirileri metalaşmış caz yapıtları noktasında elbette haklıdır. Fakat Adorno metalaşmış yapıtlara odaklanırken, diğerlerinden farklı olan caz yapıtlarını hakkıyla değerlendirememiştir. Bunun nedeni Adorno'nun kendi sanatsal müzik tanımı dışında kalan her tür yapıtı -farklılıklarına bakılmaksızın- metalaşmış müzik kategorisi altına almasıdır. Örneğin Adorno metalaşmış caz yapıtlarının sönmüneceği konusunda haklı çıkmış olsa da, başka bir caz türü varlığını sürdürmüştür.<sup>227</sup> Bu caz türü -tıpkı rock, blues gibi birçok diğer müzik formunda da görüldüğü gibi- Adorno'nun metalaşmış ve sanatsal müzik ayırımına uymaz. Maddison bu türü *radikal popüler müzik* olarak niteler.

Radikal popüler müzik, Adorno'nun eleştiri konusu yaptığı metot, teknik ve yeniden-üretim araçlarını kullanır. Fakat kendisine karşı eleştireldir de. Kendi sınırlarını bilir, bunları aşmayı ve kendi özgünlüğünü korumayı amaçlar. Bu niteliğini özellikle toplumsal sorunlara olan duyarlılığıyla pekiştirir (Maddison, 1982, s. 210). Böylece bir rasyonalizasyon aracı olmaktan çıkar ve ya bir alternatif oluşturur, ya da en azından kültür endüstrisinin etkisini nötr bir hale getirir (Maddison, 1982, s. 217). Bu durumda popüler müzik ile olan benzerliği sadece kullandığı metot, teknik ve yeniden-üretim araçları için konu edilebilir. Bunun dışında örneğin radikal popüler müziğin bir

<sup>227</sup> Bu noktada birçok caz topluluğunun kendisine yönelik özeleştirileri ve böylece geçirdikleri dönüşümler de göz önünde tutulmalıdır.

rasyonalizasyon aracı olduğunu söylemek olanaklı değildir. Bu farklı niteliklerine karşın, Adorno radikal popüler müzik eserlerini tanımaz. Sanatsal müzik tanımına girmediği için onları da diğerleri gibi ele alır. Bir başka deyişle, metalaşma-karşıtı ve pazar koşullarına kayıtsız olma haliyle anılan radikal popüler müziği sıradan metalaşmış müzikten ayrı değerlendirmez. Böylece Adorno'nun tanımı eleştiriye açık bir hale gelir. Bu noktada Witkin, Adorno nezdinde sanatsal müziğin ölçüsünün ne olduğunu sorgular.

Bu ölçüt Witkin'e göre sadece belirli özgül müzik eserlerine dayanmaktadır (1998, ss. 190-193; 2000, s. 154). Bunlar *Viyana klasik müzik eserleridir* – özellikle de Schoenberg'in eserleri.<sup>228</sup> Adorno söz konusu eserleri sanatsal müzik açısından birer model olarak kabul eder. Witkin, Adorno'nun on sekizinci, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl müzik tarihine son derece hakim olduğunu, ancak bu zaman aralığı dışındaki müzik tarihini yeterince iyi değerlendiremediğini düşünür (1998, s. 192). Bu durumun bir tanım oluşturma noktasında Adorno üzerinde belirleyici olduğunu savunur. Örneğin Adorno, diğer tür ve eserleri, model aldığı tür ve eserler doğrultusunda sınıflar. Bu durum kimi yapıtların metalaşmış olmasalar bile, modele uymadıklarından dolayı metalaşmış müzik kategorisine dahil edilmelerine neden olur.<sup>229</sup> Burada Witkin birçok neoklasik bestekârın, caz icra eden kimi sanatçıların, Fransız müziğinin ve Rus bestekârların, hatta Stravinsky'nin<sup>230</sup> bile büyük oranda haksızlığa uğradığını düşünür (1998, s. 191).

Adorno sanatsal müziğin sözler aracılığıyla şeyleşmiş toplumsal ilişkilere karşı durduğunu belirtir (Witkin, 2003, s. 88). Bunun aksine metalaşmış müzik, *hakikat-değerine* sahip değildir ve sadece yanılısamalar içerir. Burada Maddison sözlerin olmadığı bir eserde “otantik” olma koşulunun nasıl sağlandığını sorar (2004, s. 208). Adorno bu noktada yine model aldığı eserlere döner. Böylece belirli bir müzik metodu ve tekniği model alındığından, hakikat-değerine sahip olsa da, tanımla uyumsuz olan

<sup>228</sup> Bu noktada Maddison, tanımın kökenini Adorno'nun bestekâr Ernst Krenek ile 30'larda giriştiği tartışmalara kadar götürür (2004, ss. 205-207). Ayrıca Adorno'nun müzik özelinde estetik fikrinin nasıl geliştiğini görmek için bkz. Hohendahl 1981, ss. 137-141.

<sup>229</sup> Waldman benzer bir indirgeme halinin sinema filmleri bakımından da söz konusu olduğunu düşünür (1977, ss. 50-55).

<sup>230</sup> Bu konuda Witkin gibi Adorno'ya eleştirel şekilde yaklaşan James Marsch, kültür endüstrisi fikriyle uyumlu, ama alternatif bir Stravinsky okumasının nasıl yapılabileceğini gösterir (1983, ss. 152-165). Marsch'a göre Adorno kimi zaman keyfi belirlemeler yapmakta, kimi zaman da Stravinsky'yi adeta Schoenberg olmadığı için eleştirmektedir (1983, s. 156).



tüm eserler sanatsal müzik kategorisinden dışlanırlar. Bu noktada Witkin, yapıtların metot ve kullandığı müzik aletlerine göre sanatsal ya da değil şeklinde değerlendirilmelerine karşı çıkar (1998, s. 189). Bu durumu Adorno'nun açmazlarından birisi olarak görür. Örneğin caz melodisi için bir metot olarak *senkop*, yani *ani ritim değişiklikleri* kullanılır. Melodi yavaş seyrederken, aniden duraklar ve hızlı bir şekilde devam eder; ya da hızlı seyrederken, aniden duraklar ve yavaş bir şekilde devam eder. Adorno'ya göre senkop tekniği, baskıcı iktidarların kullandığı araçlarla benzer bir amaç taşır (Lewandowski, 1996, s. 110). Bu amaç bireyin, tıpkı iktidarın her hamlesine uymakla yükümlü tutulduğu gibi, müzikteki her ani değişikliğe de uymakla yükümlü tutulmasını içerir. Witkin sözü edilen bu analoginin keyfi olduğunu düşünür.

Witkin gerek hakikat-değeri, gerekse eserde ütopyanın yansıtılması bakımından bir karşılaştırma yapılacaksa, kimi caz yapıtlarının Adorno'nun tanımını, model aldığı birçok eserden daha fazla karşıladıklarını ya da kimi zaman daha çarpıcı bir şekilde verdikleri düşünür (2000, ss. 153-154). Bu bağlamda Witkin, Adorno'nun caz eserlerini anlamaktan oldukça uzak olduğunu, bunların birçoğunun diğer eserlerden katkılar alsalar da özgün birer sentez sunduklarını düşünür (2000, s. 163). Bir başka ifadeyle, her birinin kendi otonomisine sahip olduğunu düşünür. Witkin de tıpkı Maddison gibi tüm cazın metalaşmış olarak nitelenemeyeceğinin altını çizer (2000, s. 165).

Maddison ve Witkin'i konu eden Michael Thompson, bütün eleştirilere karşın Adorno'nun haklı olduğunu düşünür. Thompson'ın temel fikri, içerik ve biçim arasındaki ilişkinin eleştirmenler tarafından göz ardı edildiğidir (2010, ss. 41-44, 47-48). Thompson sözü edilen ilişkinin, Hegel'in biçimden içeriğe doğru giden epistemolojik hareketine dayanılarak kurulmasını önerir. Bu noktada Adorno'nun caza dair işaret ettiği olumsuz içeriğin, neticede olumsuz bir biçimden kaynaklandığını düşünür. Ne var ki Thompson'un savunusu Maddison ve Witkin kadar ikna edici değildir. Maddison ve Witkin'in işaret ettiği gibi birçok caz eseri, içerik bakımından, aslında Adorno'nun istediği koşulları yerine getirmektedir. Ne var ki Adorno belirli bir biçimin kullanılmasında ısrarcıdır.

### **3. DEĞİŞEN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE GÜNCEL BİR DEĞERLENDİRME**

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı -eleştirel bir okuma yardımıyla- bugünü anlamak bakımından da geçerliliğini korur. Ne var ki kültür endüstrisi gelişen teknik araçlar ve oluşan yeni kültürel formlar dolayısıyla birçok değişikliğe uğramıştır. Bu değişiklikler televizyonun bireyler üzerindeki etkisini arttırması ve bütünüyle bir eğlence aracına dönüşmesi, internet, dijital oyunlar gibi birçok yeni formun ortaya çıkması, kimi sanat çevrelerinin kültür endüstrisiyle uzlaşmaları ve kültürel ürünlerin “klasikleşerek” bir birikim oluşturmaları olarak düşünülebilir. Bunlar neticesinde kültür endüstrisi Adorno'nun tahayyül edemeyeceği şekilde, hiç olmadığı kadar etkili ve yaygın bir hal almıştır. Bu değişikliklere dair açıklamalar kimi zaman Adorno'nun düşüncelerinin sınırlarını zorlarken, kimi zaman da onları aşmaktadır. Bu nedenle söz konusu değişiklikler gözetilerek Adorno'nun düşüncelerinde güncel bir değerlendirme bakımından eksik olan başlıklar eklenmeli ve Adorno'nun fikirlerinin ne yönde geliştirilebileceği gösterilmelidir.

#### **3.1. ADORNO'DAN BUGÜNE...**

Bugün kültür endüstrisi gündelik yaşamı neredeyse tümüyle etkisi altına almıştır. Birey eskiden iş sırasında ve ev dışında, çoğunlukla kültürel ürünlere ulaşamazdı. Şimdi ise her anı kültürel ürünler tarafından doldurulmaktadır. Öyle ki birey onları artık yanında taşımaktadır. İnternet ve kimi mobil iletişim araçları sayesinde, kültürel ürünler yerleşik olmanın ötesine geçmiş, bireyle beraber hareket edebilme olanağı kazanmıştır. Örneğin birey artık işe giderken, düzenli olarak takip ettiği televizyon dizisinin son bölümünü toplu taşıma aracında da seyredebilir. Dizi yine evde olduğu gibi, bireyi merak içinde bırakan bir sonla biter (Kabadayı, 2009, s. 136). Dahası birey sosyal medya platformları aracılığıyla seyrettiği bölüm ve gelecek bölüm hakkında fikir edinmek üzere, başka kimselerin yorumlarına bakabilir, kendisi de fikrini paylaşabilir. Bu durum iş sırasında da farklı değildir. Dizi birey nezdindeki etkisini hissettirmeyi sürdürür. Birey kaçamak bir şekilde, arkadaşlarıyla kurgusal karakterler hakkındaki sohbetine devam eder. Sohbet bir süre sonra başka konuları da içermeye başlar. İş sırasında bulunan her fırsat

sohbetin devamı için kullanılır. İş sonrası eve gelince ise, yapılan ilk şey televizyonu açmak olur. Bu noktada Adorno'nun bile böylesi kapsamlı bir döngüyü asla öngöremeyeceği düşünülebilir.

Kültür endüstrisi ürünlerini sayıca arttırmış, yeni formlar kazanmış ve teknik imkânlarını genişletmiştir. Bu sayede Holywood gibi yüzlerce üretim merkezi oluşmuş ve ürünlerin tüm ülkelerde dolaşımı ve yaygınlaşması olanaklı kılınmıştır.<sup>231</sup> Öyle ki artık kültürel ürünler, tıpkı herhangi bir tüketim metası gibi gezegenin dört bir yanına ithal edilmektedirler (Postman, 2012, s. 100; Küçükdoğan, 2009, s. 30). Bugün yeni bir sinema filmi, New York'tan Tokyo'ya kadar, hemen her yerde, aynı anda gösterime girebilmektedir. Uydu yayınları aracılığıyla Almanya'da yayınlanan bir televizyon dizisi, Meksika'dan da seyredilebilmektedir.<sup>232</sup> Dahası, internet aracılığıyla "sınırlar" adeta anlamını yitirmektedir. Milyonlarca insan internet üzerinden aynı fotoğrafa bakıp, olumlu ya da olumsuz düşüncelerini paylaşabilmektedir. Bu yeniliklere bakıldığında özellikle iki gelişmenin öne çıktığı düşünülebilir: Televizyondaki yapısal değişimlerin kültür endüstrisi üzerindeki etkileri ve *internet, dijital oyunlar* gibi yeni formların kültür endüstrisine eklemlenmeleridir. Bu iki gelişme, Adorno'nun *çizdiği çerçevenin sınırlarını zorlamaktadır*.

Adorno sıkça televizyonun radyo, sinema ve diğer formlara göre daha etkili olduğunu ve olacağını ifade eder. Bu düşüncesi doğrulanmıştır. Bugün televizyonun etkisi hem teknik açıdan, hem de tüketim tercihi bakımından oldukça kuvvetlidir. Hatta etkisi söz konusu öngörünün üzerine çıkmış ve kültürel ürünlerin başlıca merkezi haline gelmiştir. Öyle ki diğer kültürel formlar, televizyona göre şekillenmek zorunda kalmışlardır. Örneğin gazeteler, yazı yerine fotoğrafa daha fazla yer ayırmışlar ve sunum biçimlerini televizyonun kullandığı ifade şekillerine göre düzenlemişlerdir. Bu durum televizyonun kuvvetli etkisini anlamak bakımından önemli bir göstergedir. Televizyon böylesi etkili olma halini, kendisini neredeyse tümüyle bir eğlence aracına dönüştürmesine borçludur (Postman, 2012, s. 101; Küçükdoğan, 2009, s. 28). Bu dönüşüm, Adorno'nun

<sup>231</sup> Bunun sonucu kültür tekellerinin etkilerini arttırmaları, ülke ve dünya ekonomisi içerisinde daha önemli yerler edinmeleridir (Laughey, 2010, ss. 75, 80-81).

<sup>232</sup> Kellner kablolu yayın, uydu yayını gibi yeni araçlar sayesinde televizyonun etkisini arttırmasının ötesinde, "televizyon platformları"nın oluşmasına olanak sağladıklarını aktarır (1981, ss. 31-35, 39, 43, 48). Bu platformlar her türden tüketim tercihini kapsayan onlarca kanaldan oluşurlar.

ardından televizyona dair kimi yapısal değişiklikler oluştuğuna işaret eder. Örneğin yayın akışının tam güne yayılması ve haberlerin bile birer eğlence malzemesi yapılması, Adorno'nun karşılaştığı gelişmeler değildi. Bu yeni özellikleriyle televizyon tam anlamıyla bir "gösteri"yi andırmaktadır. Öyle ki televizyona çıkan politikacılardan, çeşitli konularda uzmanlara, öğrencilerden haber spikerlerine herkes sözü edilen gösterinin parçası olmaya çalışır (Küçükeroğan, 2009, s. 23). Bunun başlıca nedeni televizyonun kendisine biçtiği bu yeni role bağlıdır.

Televizyonda bilgi üretimi ve paylaşımı değil, ekran başındaki seyircileri eğlendirmek başta gelir. Alışkanlıkları halihazırda kültür endüstrisi tarafından belirlenmiş bireyler için eğlenmek, esasen gülme ediminin gerçekteşmesinden ibarettir. Bunun için alışılmadık bir durumun ortaya çıkması, argo kullanılması, bir tartışma sırasında haklı ya da haksız ironik bir üstünlük kurulması gibi kimi basit koşulların sağlanması yeterlidir. Bu noktada birey, televizyon ekranına hangi amaçla çıkarsan çıksın, seyircileri eğlendirebildiği oranda seyredileceğini bilir. Böylece ekrandaki bir politikacıdan beklenmedik espriler duymak, artık şaşırtıcı olmaktan çıkmıştır. Bu durum, tanınmışlığını arttırmak için yerine getirmek zorunda olduğu bir "ritüel" haline gelmiştir. Bu ritüel birkaç defa yerine getirilerek, o kimsenin daha fazla anımsanmasını sağlar. Bunu ritüele dair kimi seslerin ve görüntülerin farklı iletişim araçları yardımıyla paylaşılması takip eder. Bunun bir sonucu olarak politikacının tanınmışlığı daha da artar. Böylesi bir sonuç, televizyonun etkisinin ne ölçüde kuvvetli olduğunu anlamak açısından önemli bir göstergedir.

Televizyon kuvvetli etkisini korusa da, internet onun en büyük rakibidir. İnternet tüm formları bir araya getiren bir ortam yaratır. Örneğin internet üzerinden anında bir radyo frekansına ya da televizyon kanalına ulaşmak, çeşitli video, fotoğraf, ses ve yazı gibi farklı materyallere ulaşmak mümkündür. Dahası internet, diğer formlara müdahale eder ve onları yeni özelliklerle donatır. Bugün örneğin internet sayesinde canlı bir programa anlık soru sormak ve yorum yapmak mümkündür. Hatta internet üzerinden bir gündem oluşturularak programın seyri bile değiştirilebilir. Bu ve benzeri imkânlar sayesinde kültür endüstrisi, eskiden sahip olmadığı birçok yeni özellik kazanır.

Bugün kültür endüstrisi, tüketicileri tarafından da üretilmektedir. Bu üretimin bir ayağı, internet aracılığıyla yapılan paylaşımlardır. Bireyler artık ses, görüntü, yazı gibi materyalleri internet ortamında birbirleriyle paylaşabilir ve birkaç dakika içerisinde milyonlarca kişinin erişimine açabilirler. Bu paylaşımları bir toplam oluşturarak *sosyal medya platformlarını* meydana getirirler. Bu platformlar aracılığıyla bireylerin kendilerini ifade edebilecekleri kapsamlı bir dijital dünya oluşur. Bu dijital dünya içerisinde olabilecekler -imkânlar ölçüsünde- bireyin yaratıcılığa ve hayalgücüne bağlıdır. Örneğin paylaşılan herhangi bir video, milyonlarca kişi tarafından seyredilebilir<sup>233</sup>, böylece yaygınlaşabilir ve hatta haber bültenlerine konu olabilir. Bu durum, artık sosyal medya aracılığıyla gezegenin her köşesinin, bir şekilde erişilebilir hale geldiğini gösterir.

Bireyin yaratıcılığı ve hayalgücü söz konusu olduğunda, dijital oyunlar her şeyden önce gelirler. Yapımcılar tarafından üretilen oyunlar, yapımcılardan çok tüketicilerin katkılarıyla gelişirler. Birey belirli bir zaman harcayarak birebir ya da internet aracılığıyla diğer kimselerle iletişim kurar, tartışma ortamlarına katılır ve elde ettiği deneyim aracılığıyla oyunu zenginleştirmeye çalışır. Bazen kendi tercihleri doğrultusunda oyunu yeniden düzenler ve yeni bir sürüm oluşturur. Bu sürüm başka kimseler tarafından da beğenilirse, yaygınlaşır ve oyun yapımcısı tarafından resmi sürüme dahil edilir. Birey oyun modu dışında yeni karakterler, haritalar yapar ve yine internet ortamında paylaşır. Bu paylaşımlar için ayırdığı zamana, başka kimselerden aldığı geri bildirimler de eklenir. Bunlar dikkat çekici bir orana ulaştıklarında, yine oyun yapımcısı tarafından resmi oyuna dahil edilirler. Oyunu yapımcı hazırlar, ancak yeniden-üretmiş son hali, çoğunlukla üretici değil tüketici tarafından belirlenir. Birey oyun üzerinde değişiklikler yaparak ya da bazen sadece oyuna katılarak oyunu yeniden-üretmiş olur. Bu dönüşüm, Sara Grimes ve Andrew Feenberg tarafından, yapımcı ve oyuncunun karşılıklı etkide buldukları sancılı bir süreç olarak nitelenir (2012, s. 23) ve söz konusu süreç nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın kültür endüstrisi kazanır.

Birey son dönem kültür endüstrisi bakımından, çalışma zamanından boş zamanına ve tekrar çalışma zamanına doğru, farklı kültürel ürünler arasında savrulduğu bir döngünün

<sup>233</sup> Raymond Williams, bir ekran başında da olsa, böylesi örnekleri milyonlarca insanın beraber katıldıkları kitlesel bir etkinlik olarak değerlendirir (1998, s. 32).

içerisinde bulunur. Tania Modleski söz konusu “döngü” bakımından şunları ifade eder: “... içinde buldukları umutsuz boşluğu farketmemelerini sağlamak için kitlelere bir sürü kolay, sahte haz sunulur. Böylece ... o büyük canavarın, kitle kültürünün ağlarına yakalanırız” (1998, s. 197). Bu ifadelerini desteklemek üzere, kültür endüstrisi ve korku filmleri arasında kimi analogiler kurar. Bunlardan biri, insanların bir alışveriş merkezi içerisinde zombilere dönüşerek, sağlıklı insanlara saldırması temasını içerir. Diğeriyse, bireylere aşırı dozda video sinyali vererek, sanrılar görmelerine neden olan canavar bir video cihazını konu alır. Modleski zaman içerisinde kültür endüstrisinin bireyleri zombilere ya da sanrılar gören kimselere dönüştürdüğünü belirterek, korku filmlerinin aslında gerçeklikten çok da uzak olmadıklarını belirtir.

### 3.2. TELEVİZYONUN TAHAKKÜMÜ

Rick Altman televizyonun yayın akışının zaman içinde tüm güne yayıldığını anımsatır (1998, s. 72). Televizyon eskiden sadece belirli zaman aralıkları içinde, kesintili bir yayın akışı önermekteydi. Bugün ise yayın akışı kesintiye uğramadan tam gün devam eder. Bu, televizyonun sürekli açık kalması için gerekli olan başlıca koşuldur. Sabahın erken saatleri, günün ilk haber bülteniyle başlar. Ardından kadın ve sağlık programları gelir. Böylece diğer programlarla beraber belirli, standart bir yayın akışı ortaya çıkar.<sup>234</sup> Birey, tutarlı olduğu sürece yayın akışını takip eder ve her an için ekran başında olamasa da, mümkünse televizyonunu açık bırakmaya gayret eder. Bu şekilde televizyon -ev içinde veya dışında- çoğunlukla açık olan bir araç haline gelir. Televizyon seyredilmediği zaman bile, artık olmazsa olmaz bir arka fondur. Örneğin “iş, ev işi, yemek yeme, konuşma, okuma, bebek bakımı, dikiş dikme, kişisel bakım, hobiler ve okul ödevi” gibi birçok etkinliğe eşlik eder (Altman, 1998, s. 69). Bu eşlik etme hali, elbette televizyon seyretme alışkanlıklarını da değiştirir. Daha önce belirli bir zamanın ayrılmasıyla seyredilen televizyon, artık daha çok belirli aralıklarla, eşdeyişle parçalı bir şekilde seyredilir olmuştur. Bu değişim Altman’a göre, teknik imkânların gelişmesinden çok, *izlenme oranlarının* seyirci sayısı yerine açık olan televizyon sayısı ile hesaplandığı tüketim kültürünün bir sonucudur. Bu aynı zamanda, televizyon

<sup>234</sup> Ayrıca birey televizyonun açık kalmasının kendisine belirli gündelik bilgileri vereceğinden de emin olmalıdır. Örneğin olası tatil günleri, belirli günlük gelişmeler...

programlarının da böylesi bir seyretme alışkanlığına uygun hale gelmiş/getirilmiş olduğu anlamına gelir (Altman, 1998, s. 71).

Birey için televizyonda açık olan bir programın (örneğin bir dizinin), sadece dinleyerek dahi anlaşılır olması beklenir.<sup>235</sup> Böylece daha önce karşılaşılan görüntüler zihinde canlandırılır ve duyulan seslere belirli görüntüler atfedilir. Programın takip edilebilmesi bakımından kritik görüntüler olduğundaysa, birey kimi teknik, metot ve efektler aracılığıyla ekrana çağrılır. Birey bu ve benzeri çağrılara aşınadır. Çağrıyı farketmediği anda elindeki işi bırakır, ekrana koşar ve görüntülere odaklanır (Altman, 1998, s. 81).<sup>236</sup> Bu noktada en iyi örnekler, birer kültürel ürüne dönüşen *haber bültenleri*nde rastlanır. Örneğin bir trafik kazasını gösteren kareler, olayın ne kadar vahim olduğunun altını çizen ünlem ifadeleri eşliğinde sunulur. Bu ifadeleri duyan birey, ekran başına geçmesi gerektiğini anlar. Böylece elindeki işi bırakarak televizyonu seyretmeye koyulur. Haberin sona ermesi ve bir başka haberin gösterilmesiyle, bıraktığı işe geri döner. Bir kültürel ürüne dönüşmüş haber bülteni ise kaldığı yerden yayına devam eder.

Bireyin gündemi takip edebilmesi ve kendisini doğrudan ya da dolaylı etkileyen olayları öğrenebilmesi için, gün içindeki haber bültenlerini -eşdeyişle haberleri- takip etmesi gerekir. Haberler, gerek televizyon gerek diğer kitle iletişim araçları bakımından, bireylere *enformasyon* sunmaları beklenen başlıca programlar olarak kabul edilirler. Bu durumda birer kültürel ürün olarak nitelenmeleri, onların bu niteliklerini yitirdikleri anlamına gelir. Böylesi bir niteleme, olayların aktarılması noktasında olgudan uzaklaşılması ve uzaklaşıldığı oranda olgunun yerini kurgunun almasına dayanır. Bunun anlamı, bir olaya dair görüntü ve seslerin belirli bir amaç uyarınca bir montaj tezgahına malzeme olduklarıdır. Burada istenen gerçek olay yerine kurgusal olayın sunulması ve bireyin, yaşananın bu ikincisi olduğuna ikna edilmesidir. Bunun için başlıca gerekli olan, bireyle iletişim kuracak olan bir “yıldız”dır.

<sup>235</sup> Bu noktada seslendirme büyük önem kazanır. Seslendirmenin dikkat çekici bir şekilde yapılmış olması, televizyonun dinlenme oranını artırır.

<sup>236</sup> Bu çağrı örneğin bir spor müsabakası tarafından yapıldığında, birey görülmesi istenilen kareleri kaçırmasa bile, tekrarlar aracılığıyla sonunda onlara ulaştırılır (Altman, 1998, s. 82).

Margaret Morse eskiden durumun farklı olduğunu ve haberlerin görece kültür endüstrisinden uzak kalabildiğini düşünür (1998, s. 88). Geçmiş deneyimler açısından haberin içeriği ne olursa olsun, hangi bakış açısı/yorum doğrultusunda sunum yapılırsa yapılsın, otorite daima haberin kendisi ve onun işaret ettiği olgular olmuştur. Bu noktada spikerin, sunulan haberlerin önüne geçmemesi için aktarım sırasında kendi düşüncelerini katmaktan alıkonması ve kendi karakter özelliklerinin yansımalarını aktarım boyunca en aza indirmeye çalışması birer örnek olarak düşünülebilir. Hatta bunlara haber sunumunun belirli bir kişiyle özdeşleşmemesi için spikerlerin belirli aralıklarla değişmesi/değiştirilmesi de eklenebilir. Şimdi ise otorite, haber spikerinin şahsında televizyon kanalı ve ona bağlı olan haber merkezidir (Morse, 1998, s. 88). Böylece eskiden olayın doğrulanması ya da yanlışlanması olguya bağlıyken, artık olayın kurgulanması ve bunun kabulü ya da reddi vardır. Burada muhatap televizyon kanalını temsil eden ve böylece kurumsal bir kimlik kazanan haber spikeridir (Morse, 1998, s. 91). Spiker kendi kanalının seçtiği kurgulara dayanarak haberleri sunar. Birey kendisine sunulan kurguları haber spikeriyle özdeşleştirir (Morse, 1998, s. 97). Bu sayede spiker, tıpkı bir oyuncu gibi bir etki alanı ve şöhrete ulaşır. Dahası bir yıldız haline gelir. Morse'a göre haber spikeri “çok özel bir yıldız türüdür; ... doğruyu söyleme yetkisiyle donatılmış bir yıldızdır” (1998, s. 90). Kullandığı ifadeler, bireyin gündeme dair elde ettiği bilgilerin başlıca kaynağını oluşturur. Bu nedenle, haberlerin bir eğlence malzemesine dönüşmesi, bireyin gündeme dair bilgi elde edebilmesinin önünde bir engel oluşturur.

Artık haberlerin birer eğlence malzemesine dönüştüğüne tanık olmak işten bile değildir.<sup>237</sup> Burada örneğin bir eğlence malzemesi olan magazin haberlerine yer verilmesi, hatta kimi bültenlerin neredeyse bütünüyle magazin haberlerinden oluşması akla gelebilir. Buna haber spikerinin komik bir kıyafetle stüdyoya gelmesi ya da haber sunarken sık sık espriler yapması gibi “alışılmadık haller” de eklenebilir. Fakat en önemlisi, haberlerin dikkat çekici olmaları amacıyla “pembe dizileri” andıran bir kurguyla aktarılmalarıdır (Küçükdoğan, 1999, s. 28). Bunun anlamı, bir olaya dair aktarılmak istenmeyen kimi öğelerin çıkarılması ve böylece geriye yaşanmış olması

<sup>237</sup> Adorno daha önce bugün olduğu kadar yaygınlaşmamış bu durum hakkında şunları söyler: “Radyo, basın ve filmlerin yaydığı bütün diğer enformasyon gibi, politik haber ve yorumlar da genelde boş zaman sırasında özümseilir ve belli bir şekilde ‘eğlence’ çerçevesine girer” (2011a, s. 125).



mümkün olmayan birtakım hikâyelerin kalmasıdır. Bu noktada en tartışmalı örnekler savaş, afet ve kriz gibi olağanüstü hallere ilişkindir. Bunlar bireye bir sinema filminden farksız bir şekilde sunulurlar.

Haberler çoğunlukla *sansasyon* temeline dayanırlar (Küçükeroğan, 2009, s. 160).<sup>238</sup> Bu durum olağanüstü hallerde daha açık görülür. Örneğin savaş haberleri, vurgusu kuvvetli ifadeler aracılığıyla sunulurlar. Böylece birey tüm dikkatini habere verir, görüntüleme odaklanır. Bu noktada birey, haber spikerinden ısrarla “Her şey yolunda mı?” sorusunun yanıtını almak ister (Morse, 1998, s. 109). Bu sorunun yanıtı olumlu olduğu sürece, birey savaş haberlerini bir sinema filminden farksız şekilde seyredebilir. “Her şeyin yolunda olduğu” düşüncesi bireyi savaşın kan ve yıkım dolu yüzü yerine, savaş teknolojisi ve savaş halindeki kimselerin karşılıklı atışmaları gibi rahatsız edici olmayan yüzüne yönlendirir. Böylece “normları sabitleştirir ve tepkileri sınırlar” (Morse, 1998, s. 112). Bireyin herhangi bir kaygı duymasının önüne geçilir. Böylece gündelik yaşamın olağan akışında devam etmesi sağlanır.

Savaş haberleri sırasında karşılaşılan ilk şey, Carl Schmitt’in *dost-düşman ayrımını* anımsatan ikili anlatımdır. Bu noktada dost taraftan ölü ve yaralı askerlere dair fotoğrafların yayınlanması beklenen bir şey değildir; “... tedavisi yapılmakta olan, hafif yaralı ve mutlu görünen (fakat eve döneceği için de fazla mutlu olmayan) asker fotoğraflarının” yayınlanması ise beklenen bir şeydir (Clark, 2011, s. 133). Aksine düşman tarafın kayıp verdiğine dair onlarca fotoğraf ekrana getirilir. Bir anlamda dost taraf için işlerin iyi, düşman taraf içinse kötü gittiği mesajı verilir. Böylesi fotoğraflara sıkça eşlik eden görüntüler ise, adeta bir oyunu andıran, kan ve yıkım görüntülerinden uzak, bir helikopter ya da bir araba içinde çekilen dijital görüntülerin paylaşılmasıdır (Clark, 2011, s. 140). Bütün bu görüntüler Toby Clark’ın deyişle “mutlu haber” ortamında sunulurlar (2011, s. 139). Bu ortam birden fazla kimsenin, örneğin birkaç spikerin ya da spikere eşlik eden konukların olduğu kalabalık bir sunuma imkân verir. Ekran karşısında “her şeyin yolunda olduğu”na dair fikirler beyan edilir. Bu ortam

<sup>238</sup> Bu noktada Adorno’nun şu ifadeleri katkı sunabilir: “Teknik iletişimin geçerli olduğu kitle toplumunda, sansasyonizm ile dolaylanmaktadır bu olgular, kuyruklu yıldız andıran, uzak ve nihai bir yenilik düşüncesinin dolayımından geçmektedir. Art arda yaşadığı şoklarla kıvranan ve zulme kimin maruz kaldığını, kendisinin mi yoksa başkalarının mı acı çektiğini unutan bir toplumu tümüyle etkisi altına alıyordu bu sansasyonizm“ (2007a, s. 248).

sayesinde, savaşın kan ve yıkım dolu yüzünü gösteren görüntüler birkaç görsel malzeme aracılığıyla geçiştirilirken, ortaya sinema filmlerini aratmayan savaş kurguları çıkar.

Birey zaman içerisinde haberlerin belirli bir kurgu biçiminde ve aşına olduğu şekilde sunulmasını bekler (Morse, 1998, s. 98). Bunun anlamı bireyin haberin kurgulanma biçimini ve sunum şeklini bir tüketim tercihi olarak talep etmesidir. Böylece bireyin taleplerine uygun haberlerin üretilmeleri kaçınılmaz hale gelir. Bu durumda haberlerin de birer alınıp-satılan metadan farksız hale geldiğini söylemek hiç de şaşırtıcı olmayacaktır (Laughey, 2010, s. 120).<sup>239</sup> Bu metalaşmanın sonuçlarından belki de en önemlisi, haber niteliği taşıma ölçütlerinin belirsizleşmesidir. Örneğin rus ruleti oynayarak ölüme meydan okuyacağını belirten bir kimsenin deneyimi de bir haber konusu haline gelir (Küçükdoğan, 2009, s. 164). Oysa burada, bir olayın haber konusu olmasından çok, bir olayın haber konusu olması için meydana getirildiğine rastlanır. Ne var ki halihazırda beğenileri kültür endüstrisi tarafından belirlenmiş birey, bu haberi sıkıcı bulacağı herhangi bir ekonomi haberine yeğ tutar.

Birey gündelik yaşamı içerisinde deneyimlediği mutsuzluk halini derinleştirecek görüntüler yerine, kendisini gündelik yaşamdan uzaklaştıran kareleri tercih eder (Meyersohn, 1963, s. 347). Bu yüzden haberlerden yarışmalara ve başka türde programlara kadar, kendisini özdeşleştirebileceği karakterlerde sahte de olsa bir mutluluk hali arar. Bu noktada kimi programlar bireyin bu beklentilerini arttırırlar. Örneğin yarışma eksenli *reality show*lar bireye söz konusu program çerçevesinde otorite olmayı vaat ederler.

Son dönemde oldukça dikkat çeken *reality show*lardan birisi de, giriş ve çıkışı engellenen bir evde belirli sayıda yarışmacının, orada geçirecekleri zaman boyunca kendilerini seyirciye beğendirmeleri temasına sahiptir – *Big Brother* gibi. Bu beğendirme haline bağlı olarak seyirciler, yarışmacılara oy vererek, onların sözü edilen evde kalmalarına müsaade etmiş olurlar. Böylece evde en son kalan yarışmacı ya da yarışmacılar kazananlar olarak ilan edilirler. Bu son noktaya ulaşana kadar, onlarca kamera, yarışmacıların orada geçirdikleri tüm zamanı kayıt altına alır. Bu kayıtlar belirli

<sup>239</sup> Böylece haberlerin olgudan koparak kurguya dayalı olmasına, bir de haberlerin bir tüketim tercihi çerçevesinde üretilmeleri eklenir.

bir montajdan geçirilir ve seyirciye sunulurlar. Seyirci, izlenme oranlarına bakılırsa, başka insanların kendilerine has günlük deneyimlerini seyretmekten bir hayli keyif almaktadır. Bir başka deyişle, tanımadıkları insanların gündelik yaşam içerisinde neler yaptıklarını ve neler yapmadıklarını gözetlemenin bir eğlence malzemesi olmasına itiraz etmezler. Bu noktada birçok düşünür, gündelik yaşamın da kameralar aracılığıyla gözetlendiğini anımsatır.<sup>240</sup> Sokağa çıkınca hemen her yerde karşılaşılan kameralar artık sıradanlaşmıştır. Televizyondaki program, bireyi gözetlenen değil gözetleyen konumuna getirdiği için bireylerin dikkatini çeker. Birey böylesi bir deneyime ulaşma imkânını elde eder ve kendisini bir otorite olarak düşünür. Bir anlamda aldığı keyif, söz konusu otorite olma haliyle doğru orantılıdır.

Bireyin beklentilerini arttıran bir diğer program türü ise çizgi filmler dışında kalan çocuk programlarıdır. Burada dünya çapında ün kazanmış, kendisi başlı başına bir program türü olan Susam Sokağı akla gelebilir. Susam Sokağı çocuklara okuma-yazma, sayı sayma, şarkı söyleme gibi okuldan öğrenebilecekleri edimleri bir eğlenceye dönüştürülerek kazandırmaya çalışır. Örneğin Susam Sokağı'nın kuklalardan oluşan sevimli karakterleri, bir mizansen eşliğinde çocuklara harflerden ve sayılardan bahsederler. Çocuklar kendilerini bir yandan “Kurabiye Canavarı” ya da “Kurbağa Kermit” ile özdeşleştirirlerken, bir yandan da harfleri, sayıları ve onlara karşılık gelen sesleri öğrenmiş olurlar. Sunduğu öğrenme olanakları dolayısıyla program, ebeveynler ve öğretmenler tarafından beğenilmiş ve hatta çocukların Susam Sokağı'nı seyretmeleri teşvik edilmiştir. Bu noktada Neil Postman, programa dair birçok eleştiri noktası bulunduğunu, ancak bunların gözardı edildiğini belirtir (2012, ss. 160, 161, 164). Postman'a göre Susam Sokağı örgün eğitimin karşısında yer alır. Öyle ki okul, televizyondan farklı olarak, bireylere belirli zorunluluklar sunar. Örneğin öğretmeni dinlememek okul kurallarına aykırıdır. Fakat televizyon seyretmemek bir zorunluluk değildir. Bireyin kendi tercihine bağlıdır. Birey televizyondan elde ettiği bilgileri rastgele seçer, böylece ortaya sistematik olmayan bir bilgi edinme hali doğar. Okul ise müfredat ve benzeri araçlar yardımıyla bilgiyi sistematik ve düzenli olarak verir. Birey televizyon karşısında edildir ve deneyimleri onun yönlendirmeleriyle sınırlanır. Okulda olduğu gibi diğer bireyler ve öğretmen arasında kurulan çok yönlü iletişime ve

<sup>240</sup> Örneğin bkz. Küçükkerdoğan, 2009, s. 30; Laughey, 2010, ss. 113-115.

dolayısıyla paylaşım, eleştiri ve tartışma ortamına sahip değildir. Örneğin anlamadıklarını ya da fazladan bilmek istediklerini soramaz. Birey ona sunulanla yetinmek zorundadır. Ne var ki bütün bunlar Susam Sokağı'daki karakterler tarafından birer espri konusu yapılırlar. Bu durum bireyi olumsuz yönde etkiler. Birey televizyon karşısında eğlenirken, okulun bir Susam Sokağı olmasını diler. Böylece kimi zaman okul ortamını yadırgar ve televizyondan edindiği alışkanlıklar nedeniyle okulun disiplin gerektiren yapısına tepki gösterir. Böylece birey bir yandan kültür endüstrisi, diğer yandan kendisine uyum sağlamayı aşıl原因 okul (Adorno, 2011a, s. 189) arasında sıkışır kalır. Bu sıkışmışlık hali Susam Sokağı'nın okula dair kimi güzel ifadeleri ve kukla karakterlerin çocuklara önerdikleri okul eşyalarının satın alınmalarıyla bir nebze olsun giderilir. Bu noktada reklamlar bir aracı rolü üstlenirler. Reklamlarda sıkça, üzerlerinde Susam Sokağı karakterinin resimleri olan kalem, defter ve çantalar gösterilir. Böylece küçük yaştaki bireyler ne okuldan ne de Susam Sokağı'ndan ayrı kaldıklarını düşünürler ve okul sonrası zamanlarında Susam Sokağı'nı seyredebilirler.

Reklamlar, televizyon için “her derde deva” kısa programlar olarak düşünülebilirler. Kimi zaman esas programda karşılaşılan aksaklığı gidermek, kimi zaman da yayın akışını doldurmak gibi birçok işleve sahiptirler. Televizyonun bireyler nezdindeki yaygınlığından ötürü, reklamların televizyon ekranıyla kurduğu ilişki diğer kitle iletişim araçlarının oldukça ötesindedir (Fırlar, 2009, s. 111). Bu açıdan televizyon reklamları için, “elektrikle yayılan en özgül ve kapsayıcı iletişim biçimidir” denilebilir (Postman, 2012, s. 143). Televizyon reklamlarını üretirken kullanılan teknik, metot ve efektler, çoğu zaman bir sinema filminden daha kapsamlıdır.

Televizyon reklamı kendisine ayrılan süre içerisinde, bireye herhangi bir tartışma ve ekranı değiştirme ya da kapatma olanağı vermeden meramını anlatmalı ve mümkünse kabul ettirmelidir. Bireyin televizyon programları sayesinde aşına olduğu metaları zihnine kazımalı, metalar birey tarafından satın alınmasa bile, zihnine sızan kalıplar ve klişeler aracılığıyla reklamı televizyon ekranından çıkararak gündelik yaşamda dolaşıma sokmalıdır. Örneğin bireyler, beğenseler de beğenmeseler de reklam hakkında konuşmalı, reklam karakterlerinin ifade biçimlerini ve hareketlerini taklit etmelidirler. Bu noktada reklamlar, çoğunlukla tanıttıkları metaya dair herhangi bir argüman

önermezler (Postman, 2012, s. 144). Öyle ki reklamda sunulan bir nesne ya da etkinliği doğrulamanız ya da sınamanız mümkün değildir. Örneğin içtiği içeceğin ardından uçmaya başlayan insan ne mecaz ne de gerçek anlamıyla deneyimlenemez. Bu yüzden bir reklam kabul edilebilir, reddedilebilir, ama bir argüman tartışmasına konu edilemez.

Program aralarında karşılaşılan reklamlar, sanıldığı gibi aksine televizyonun tali değil asli öğeleridir. Bu bakımdan, aslında doğru olan televizyon programları arasına reklam kuşakları değil, reklam kuşakları arasına televizyon programlarının girdiğidir. Öyle ki programların amacı televizyon ekranını bir an olsun boş bırakmamak (Williams, 1998, s. 37) ve reklamlar çıkana kadar seyircileri gündelik yaşamından uzaklaştıracak diğer öğeleri sunmaktır. Bireylere istedikleri bu öğeleri sunan televizyon, reklamcılara da seyirci sunar. Bir başla deyişle, televizyon kanalları programlar aracılığıyla seyircileri ekran başına toplarken, bir yandan da reklam yapımcılarına seyirci satar (Altman, 1998, s. 68). Böylece program ve reklamlar, seyirci, televizyon kanalı ve reklam yapımcıları arasında gidip-gelen bir döngü oluşur.

### **3.2.1. Batman Serisi**

Batman filmleri, dizileri ve çizgi filmleri televizyon ekranlarında en sık karşılaşılan ürünlerden bir tanesidir. Bu bakımdan -televizyon kategorisinde- son dönem kültür endüstrisine dair önemli bir örnek olarak düşünülebilir.

Batman serisi sinema filmleri ve yanı sıra çizgi filmler ve televizyon dizilerinden oluşur. Serinin başlıca konusu Batman isimli karakterin kötülere karşı mücadelesidir. Batman gündelik yaşamda Bruce Wayne isimli zengin bir iş adamıdır. Bruce ailesini küçük yaşta kaybetmiş ve yaşadığı bu travma üzerine kendisini “kötüler” ile savaşmaya adanmıştır. Başarılı bir iş adamı olan Bruce, hava karardıktan sonra kötülerle mücadele eden Batman olarak sokaklara çıkar. Batman’in karşısında Gotham şehrinin işleyişini bozmayı, onu ele geçirmeyi ya da Gotham’ı ve tüm Gothamlıları yok etmeyi amaçlayan birtakım kimseler bulunur. Kötüler Gotham’ın ekonomik kurumlarına, mahkemelerine ve güvenlik merkezlerine saldırırlar. Fakat Batman karşısında daima yenilir, amaçlarını gerçekleştiremezler.

Kellner, Batman serisinin -tıpkı benzerleri gibi- toplumsal sorunları ve krizleri kitlelere açıklamak bakımından bir *can simidi* olduğunu düşünür (2010, ss. 9-11). Seride mevcut ilişkilerin daima sağlıklı olduğu, ancak birtakım kötülerin ve onlara -belirli menfaatler karşılığında yardım eden- kimi varlıklı kişilerin ya da yöneticilerin şehrin işleyişini aksattıkları ya da bozdukları anlatılır. Böylece Gotham'da yaşanan sorun ve krizlerin tek sebebi olarak kötüler ve örneğin rüşvet alarak onlara yardım eden kimi yöneticiler gösterilirler. Örneğin Gotham'ın en büyük sorunlarından birisi suç oranının oldukça yüksek olmasıdır. Bunun nedeni Korkuluk, Penguen ve Joker gibi kötülerin şehrin arka sokaklarında ve kuytu köşelerinde varlıklarını sürdüren karaborsa, hırsızlık ve soygun çeteleridir. Bu birkaç çete Gotham'da olan tüm “karanlık işler”de söz sahibidir.

Seride Wayne zengin, hayırsever ve kısaca Gotham için çalışan birisi olarak sunulur. Öyle ki şehir, okullardan hastanelere, müzelerden fabrikalara kadar Wayne'e çok şey borçludur. Wayne'den farklı olarak, daha fazla zengin olmak amacıyla kötülerle işbirliği yapan kimselere de işaret edilir. Bu kimseler kendi çıkarları için -bilinçli olarak- Gotham'daki işleyişi bozmaktan çekinmezler. Örneğin Gothamlıların ihtiyaç duydukları metaları onlardan esirgeyerek, bunları olağan değerlerinin üstünde satarlar. Bu noktada metalara duyulan ihtiyacın arttırılması ya da bunların esirgenmesi noktasında devreye kötüler girerler. Örneğin bir mizansen şeklinde metaların çalınmasını sağlarlar ya da mesela söz konusu metalar kimi ilaçlar ise, bunlara ihtiyaç duyulması için şehirde salgın hastalıklar çıkarırlar.

Kellner Batman serisi ürünlerinin yayınlandığı zamanlar için daima o günün koşullarına bakmak gerektiğini düşünür. Öyle ki seri kurgusal olmanın ötesinde, toplumun güncel sorunlarına ve krizlerine dair bir açıklama imkânı sunmaktadır. Bu açıdan Gotham bir semboldür ve herhangi bir şehre uyarlanabilir. Örneğin tıpkı Gotham'da olduğu gibi Washington'da da mücadele edilmesi gereken kötüler ve onlara yardım eden birtakım insanlar olduğu düşüncesi söz konusu edilebilir (Kellner, 2010, ss. 9-11). Böylece sorunların ve krizlerin totalitenin yapısına içkin olduğu düşüncesi daha akla gelmeden yerine başkası önerilmiş olur. Bunun yanı sıra Batman gibi her şeyin üzerinde olan bir kahramanın ya da kahramanların sorunların ve krizlerin kaynağı olan kötülerle mücade

edeceği ve ilişkileri tekrar işler kılacağı vaat edilir. Son film olan *Kara Şövalye* (2008) ve *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012) söz konusu vadin en zor koşullarda bile yerine getirileceğine ve en sonunda daima iyilerin kazanacağına dair verilmiş birer söz olarak düşünülebilirler.

### 3.3. İNTERNET VE DİJİTAL OYUNLAR

Adorno televizyonu ele alırken, onu diğer kültürel ürün formlarının bir sentezi olarak görüyordu (2009b, s. 52). Bugün ise -internet sayesinde- radyo, televizyon, sinema ve dergi, gazete, kitap gibi yazılı ürünleri bir araya getiren ve olanaklarını önemli ölçüde genişleten pek çok araçtan bahsedebilmek mümkün. Dahası artık internet aracılığıyla milyonlarca insanın birbirleriyle iletişim kurabildikleri ve ortak dijital etkinlikler düzenleyebildikleri bir kültürel ortam söz konusudur (Feenberg, 2012, ss. 12-14). Böylesi bir ortamda, internet eski formlara farklı nitelikler katarak onları değişime zorlamaktadır. Örneğin artık internet aracılığıyla birey, tıpkı bir sinema salonuna gider gibi, belirli bir ücret karşılığında, vizyona yeni giren tüm filmlere ulaşabilmektedir. Bu durumda sinema salonlarına ya da televizyon ekranlarına olan bağımlılık hali ortadan kalkmıştır. Bunun anlamı, film gösterimi açısından artık internetin de geçerli bir alan haline geldiğidir. Dahası birey, artık isterse kültür endüstrisi için bir seyirci olmanın ötesine geçebilir ve bir “yapımcı” dahi olabilir. Kendi kamerasıyla çektiği videoları internet ortamında, -Facebook, Twitter, Instagram, vb.- sosyal medya platformları aracılığıyla paylaşabilir ve milyonlarca insanın erişimine açabilir. Bu ve benzeri paylaşımların artması, kültür işçilerinin dikkatini çekmiştir; bunları eski ürün formlarının yeniden düzenlenmesinde kullanmışlardır. Böylesi bir örnek için Benjamin Wiggins’in ilgi çekici çalışmasına başvurmak yararlı olacaktır.

Wiggins sosyal medyadan derlenen çeşitli videolar aracılığıyla çok sayıda televizyon programı yapıldığına işaret eder. Bunlar arasında en çok rağbet görenlerin “eşek şakası” içeren programlar olduğunu belirtir (2013, s. 1). Böylesi programlar aslında eskiden beri yayınlanan şaka programlarının ve amatör görüntü paylaşımlarının bir ortaklaşması gibi düşünülebilir (Wiggins, 2013, ss. 2, 3). Bunlar arasındaki ortak nokta, her ikisinin de zor duruma düşürülen ya da zor duruma düşmüş kimseleri içermeleridir. Bireylerin

bilişsel ve fiziki acı çekmeleri ve bunların bireyler tarafından keyif alınarak seyredilmeleri, Wiggins'a göre yeni bir olgu olmamakla beraber, başlı başına aleni programlar haline gelmeleri yeni bir durumdur (2013, s. 3). Bu gibi bir temanın program konusu olarak seçilmesi, sosyal medya platformlarında söz konusu videoların oldukça yaygın olmalarına dayanır. Bir başka deyişle, bireyler kendilerinin değil ama başkalarının zor duruma düşmelerini seyretmekten ve bunu başka insanlarla paylaşmaktan keyif almaktadırlar. Bu durumu farkedenden televizyon yapımcıları da, böylesi bir temayla program yaparak bir fırsatı değerlendirirler.

Bu programlar, diğer türde programlardan farklı bir özelliğe sahiptirler. Yapımcı seyirci için sadece bir derleme ve sunum yapar. Programda derlenecek ve sunulacak malzeme ise halihazırda “seyirci” tarafından hazırlanmıştır. Bunun anlamı, örneğin bir şaka programında olduğu gibi ürünü yapımcının hazırlamadığıdır. Burada sosyal medya söz konusu programlar için bir malzeme deposu işlevi görür (Wiggins, 2013, s. 3). Öyleyse aslında tek bir programın gerisinde bile yüzlerce başka “yapımcı” olduğu söylenebilir. Bu da endüstriyel kültürün artık *doğrudan tüketiciler eliyle de üretildiğine*<sup>241</sup> bir örnek teşkil eder. Başka bir deyişle bireyler, üretimin gönüllü birer parçası haline gelmişlerdir.<sup>242</sup> Wiggins'a göre bu ve benzeri örnekler, kültür endüstrisinin kendi üretmediği malzemelerden yararlanan bir “parazit” haline geldiğini gösterirler (2013, s. 7). Bu durumun kendisini daha belirgin hissettirdiği başka örneklerden de bahsedebilmek mümkündür. Örneğin, dijital oyunlar.

Dijital oyunlar esasen *klasik oyunların* temel özelliklerini taşırlar (Kirkpatrick, 2007, s. 79).<sup>243</sup> Oyunlar kendi içlerine kapalı “özerk sistemler”dir. Her biri kendilerini saran toplumsal ilişkileri/makro dünyayı yansıtan birer *simülasyon*dur. Kendi içinde geçerli, kendisine has kurallara sahip birer mikro dünyadır. Bu oyun dünyası, benzeşim kurmaya çalıştığı ilişkileri kendi yorumunu da katarak yansıtmaya çalışır. Dijital

<sup>241</sup> Benzer bir düşünce çok daha önce Anders tarafından, reklamların gündelik yaşama taşınmaları açısından konu edilmiştir (1963, ss. 358-360). Fakat bireylerin tam anlamıyla “üretici” olmaları esasen yeni bir sonuçtur.

<sup>242</sup> Bu durum bireylerin daha fazla video çekmeleri için teşvik edilmeleri gerektiği anlamına gelir. Bunun için fazla bir şeye ihtiyaç duyulmaz. Birey kendi videosunun ekranda yer bulacağı düşüncesiyle halihazırda daha baştan ikna olmuştur.

<sup>243</sup> Sesli ve görsel uyarıların belirli bir estetik kaygı taşıması dolayısıyla, kimi zaman dijital oyunların birer sanat eseri olup-olmadıkları tartışması yapılır. Örneğin bkz. Feige, 2012, ss. 93-107.



oyunlar ise yeni imkânlar aracılığıyla bu özelliklerin bir güncellemesi olarak düşünülebilirler (Kirkpatrick, 2007, s. 80).

Dijital oyunların bir bakıma klasik oyunlardan “daha az soyut oldukları” düşünülebilir (Kirkpatrick, 2007, ss. 82, 83). Klasik oyun, sık sık bir fiziki yetersizlik haliyle karşılaşır. Örneğin oyun için bir uçak gerektiği, ancak bunun mümkün olmadığı bir durumda, devreye *hayalgücü* girer. Belirli bir uzamın uçak olarak kabul edilmesi ve zihinde böylesi bir kurguya gidilmesi söz konusu olur. Dijital oyun ise bireye dokunulamaz, ama görülebilir ve duyulabilir bir uçak sunar. Bu uçak bir ekran aracılığıyla bireyin karşısında bulunur. Birey oyun konsolu yardımıyla bu dijital uçağı kontrol edebilme olanağını elde eder. Böylece bireye, gerçek dünyanın kısıtlamalarına karşı dijital bir oyun dünyası önerilmiş olur. Birey fiziki yetersizlik halinin ötesine geçer ve hayalgücünü dijital dünyayı kurmak ya da keşfetmek ve deneyimlemek için kullanır.

Birey her oyunda kendisini bir başka dijital mekânda bulur. Bunun anlamı, bireyin dahil olduğu her oyuna dair yeniden belirli bir bilgi edinmesi gerektiğidir (Nohr, 2012, s. 131). Örneğin bireyin deneyimlediği her oyunun kurallarını öğrenmesi gerekir. Bu koşulun sağlanmasıyla birey, oyun içinde kendisine belirli bir yer edinir. Bir başka deyişle, dijital dünya içerisindeki varoluşunu kabul ettirir, kendisine çizilen sınırlar içerisinde dijital karakterini oluşturur. Bu noktada Rolf Nohr önemli bir noktanın altını çizer. Nohr oyun kurallarının neredeyse birebir toplumsal ilişkileri yansıttığını belirtir (Nohr, 2012, s. 134). Örneğin oyun sırasında bireyin bir işletmeyi, gerçek dünyada olduğu gibi pazar ilişkilerine göre yönetmesi beklenmektedir. Bir işletme (havayolu şirketi, araba tamircisi veya bir otel) mümkün olduğunca az gider ve çok gelir üzerinden, en yüksek kârı amaçlamalıdır. Eğer birey işletmeyi böyle yönetmez ya da yönetemez ise, oyun kaybedilir. Oyun bireye kazanması için uyum sağlaması gerektiğini öğütler. Dahası bireye, oyunda olduğu kadar, gündelik yaşamda da uyumlu olması gerektiğini anlatır (Nohr, 2012, ss. 137, 139).

Bu noktada Dominik Härig, oyun ve oyuncu arasındaki ilişkiyi sorgular ve oyunun gündelik yaşama olan etkisini tartışır. Birey tarafından tercih edilen oyunların, karşılaşılan gündelik sorunlarla yakından ilgisi olduğunu belirtir (2012, s. 212). Örneğin

dilediği arabaya sahip olamayan bir kimsenin, araba yarışlarına olan merakı akla gelebilir. Birey gerçek yaşamda ulaşamadığı spor arabaları, dijital dünya aracılığıyla kullanma fırsatı bulur. Bu şekilde, istediği arabalara sahip olamasa da onlardan bütünüyle mahrum kalmadığını düşünür. Mutsuzluk halini kısmen gidermiş olur. Böylece dijital dünya ona sahte de olsa bir mutluluk hali sunarak, onu kendisine bağımlı kılmaya başlar. Birey dijital dünyada deneyimlediği özdeşliği gündelik yaşamına taşımak ister (Härig, 2012, s. 214). Örneğin dijital karakteri aracılığıyla kullandığı spor arabaları, aslında gerçekte de o kadar iyi kullanabileceğini düşünür. Başka bir deyişle, dijital karakterin sahip olduğu özelliklerin kendisi tarafından taşındığına inanır. Birey dijital karakteri elbette kendi bilişsel becerileri doğrultusunda kontrol eder. Ne var ki bireyin oyun aracılığıyla, gerçekte hiç kullanmadığı bir araba üzerinde deneyim kazandığını söylemek doğru olmayacaktır. Bunun aksine inanan birey ise, oyun sonrası internet forumları ve sohbet odaları yardımıyla diğer bireylerle sürdürdüğü konuşmalar ve satın aldığı eşantyonlar sayesinde kendisini buna daha fazla inandırır. Böylece kendisi ve dijital karakter arasında ayırım yapmaktan uzaklaşır ve aradaki sınırı aşındırır (Härig, 2012, s. 213). Bu sınır aşındıkça dijital oyun daha fazla gündelik yaşamın bir parçası haline gelir.

Jan Keilhauer, dijital oyunların bireyler üzerindeki etkisinin kişilere/oyunculara göre değiştiğini düşünür. Kimileri için bir bağımlılık (2012, s. 318), kimileri içinse gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası (2012, s. 319) olduğunu belirtir.<sup>244</sup> Jeffrey Wimmer ise bireyin deneyimlediği özdeşleşmenin onun gündelik yaşamında belirgin değişimlere neden olduğunu belirtir (2012, s. 529). Michael Nitsche söz konusu değişimlerden biri olarak bireyin zaman geçirdiği mekânların nasıl değiştiğine işaret eder. Örneğin birey oyun oynarken bulunduğu mekânın buna uygun olmasını bekler. Bu durum tıpkı bir mekânın radyo ve televizyona göre düzenlenmesine benzer, ancak daha fazlasıdır (Nitsche, 2012, s. 167).<sup>245</sup> Mekân ekrana, oyun konsoluna ve hoparlörlere uygun bir şekilde düzenlenmelidir.<sup>246</sup> Bu örnek dijital oyunun nasıl gündelik yaşamın bir parçası haline geldiğine dair bir gösterge olarak kabul edilir.

<sup>244</sup> Her boş zaman aralığı, birey için bir oyun oynama fırsatı olarak değerlendirilir. Birey oyun için zaman ayırarak, dijital dünyaya dair becerilerini geliştirir. Bu deneyim, bireyin dijital dünyadaki varoluşun bir parçası olur.

<sup>245</sup> Ayrıca bkz. Anders, 1963, ss. 360-363.

<sup>246</sup> Hatta kimi zaman tüm mekân dijital dünya için özel olarak tasarlanır (Nitsche, 2012, s. 170).

Nitsche dijital dünyanın genişledikçe ve önemi arttırdıkça, gündelik yaşam üzerinde daha da etkili olacağını belirtir. Bu dünya birey için kendisine has dükkânları, sohbet odaları, arenaları ve diğer imkânlarıyla başlı başına ikinci bir yaşam gibidir (Nitsche, 2012, s. 165). Bireyin örneğin kitap okurken zihninde imgeler oluşturması beklenirken, dijital oyun bu imgeleri doğrudan bireye sunar. Ona kurulu bir yaşam önerir. Bu ikinci yaşam, birinci yaşamı doğrudan etkileyen bir nitelik kazanır. Böylece gündelik yaşam, dijital dünya olmadan düşünülemeyecek bir hal alır (Hemminger & Schott, 2012, s. 398; Grimes & Feenberg, 2012, ss. 24, 26, 27). Bu *dijital kültür*ün kendisini kabul ettirmesi anlamına gelir.

Schulzke online oyunları dijital kültür açısından önemli bir eşik olarak niteler. Online oyunlar, bireyin hayalgücüne bağlı olarak, sınırsız bir genişleme imkânı sunarlar (Schulzke, 2014, s. 20). Öyle ki şimdiden kendi özerk yapılarına sahiptirler. Bunlar her yönüyle tüketim toplumu ilişkilerini/makro dünyayı yansıtan mikro dünyalardır. Bunların rağbet görmelerinin en büyük nedeni, bireylerin kendilerini doğrudan ifade edebilecekleri, kendi varoluşlarını diledikleri gibi gösterebilecekleri ve eğlencenin kişiselleştirilebileceği bir alan vaat etmeleridir (Schulzke, 2014, s. 21). Ne var ki Schulzke bu vaadin aslında gerçekleşmekten çok uzak olduğunu düşünür.

Schulzke online oyunların kendi kapalı sistemleri içerisinde ekonomik ve kültürel özerk yapılar inşa ettiklerini belirtir (2014, s. 22). Birey söz konusu özerk yapılara sahip olduğu dijital karakter aracılığıyla katılır. Uzaklıkların internet sayesinde aşıldığı ve milyonlarca insanın katılım gösterdiği böylesi devasa dijital mekânlar, bireyin hayalgücüne dayanarak karakterini oluşturmasına ve geliştirmesine müsaade ederler. Fakat bireye tanınan bu serbestlik hali, daima oyunun kuralları çerçevesinde kalır, oyunun sınırlarını aşamaz. Bu bağlamda, tüketim toplumunu yansıtan söz konusu ilişkilerden dışarıya çıkabilmek mümkün değildir. Aksi bir durum, bireyin oyunda başarısız olmasına ve oyun içindeki varoluşunu sürdürememesine neden olur.

Online oyunların özerk ekonomileri, kapitalist ekonomiyi model alırlar (Schulzke, 2014, s. 22). Bunun anlamı bireyin, oyun içinde ne kadar meta sahibi olursa, oyunda da

o kadar etkili olacağıdır.<sup>247</sup> Bu noktada bireyler, gerçek dünyada olduğu gibi dijital dünyada da eşit değildirlir. Bu eşitsizlik daha baştan, oyun cihazının özelliklerine ve gün içinde ayrılabilen zamana bağlıdır (Schulzke, 2014, s. 22). Birey iyi özelliklere sahip bir cihaz sayesinde diğer bireylerden daha başarılı bir oyun çıkarabilir. Ayrıca gün içinde yeterli zaman ayırabilirse, başka kimselerin önüne geçebilir. Bu koşullar sağlanmadığında, birey ya meta yarışında diğerlerinin gerisinde kalacak, ya da toplayamadığı metaları satın alacaktır. Bu ikincisi, *dijital dünyada çalışan ücretli işçilerin* ortaya çıkmalarına neden olmuştur.

“Dijital işçiler” tıpkı bir fabrika işçisi gibi ekran başında zaman harcayarak kaynak/meta toplarlar. Bu kimseler çoğunlukla yapımcılardan çok daha ucuza kaynak sağlarlar (Schulzke, 2014, s. 22).<sup>248</sup> Bu durumun hem gerçek hem de dijital dünya açısından önemli sonuçları vardır. Örneğin kimi bireyler geçimlerini buradan sağlarlarken, kimi bireyler de kısa sürede güçlü karakterler oluşturarak, buldukları dijital mekânda önemli yerler edinirler. Bu noktada geçim amacıyla oyuna giren bireyler, eğlence amacıyla oyuna giren kimselerden ayrılırlar. Öyle ki dijital işçiler doğrudan kültür endüstrisinin üretim sürecine katılırlar. Bu, Schulzke’ye göre iş ve oyun arasında bir gerilim noktası oluşturur. Bu gerilim noktası kimi oyuncuların eşit olmayan koşullara dair tepkileriyle güçlenir. Bu tepkiler nedeniyle yapımcılar kimi önlemler olarak dijital işçileri sınırlamaya ya da denetim altına almaya çalışırlar. Fakat her koşulda dijital işçiler, asli bir öge olarak oyun içerisindeki yerlerini korumaya devam ederler.

Bireylerin çoğu online oyunları boş zamanlarını değerlendirmek ve gündelik sorunlarından uzaklaşmak üzere oynarlar (Schulzke, 2014, s. 24). Aşamaları geçmek, ödüller almak, başarılar kaydetmek onları mutlu eder. Böylece gündelik yaşamdan uzaklaşır, görece daha özgür bir ortama kavuşurlar. Kimi bireyler içinse durum farklıdır. Bu kimseler için oyunlar, gündelik yaşam yerine tercih edilen ikinci bir yaşamdır. Onlar için gerçek olan ve dijital olan yer değiştirir. Karşılaştıkları gündelik sorunlar, dijital olana dönmek için ödenen sıradan bir bedel olarak kabul edilirler. Öyle ki her an için

<sup>247</sup> Bu noktada değişim-aracı yine değerli madenler ya da doğrudan paradır.

<sup>248</sup> Hazır karakter ve kaynakların yanında oyuna dair bilgi ve yardım da sağlarlar. Hatta asıl oyuncu zaman bulamadığında oyunu onun yerine oynamayı bile önerirler. Kimi zaman düzenli ödemeler olarak sadece belirli kimseler için çalışırlar (Schulzke, 2014, s. 22). Bu durumlarda cihazları ve oyun içerisindeki olanaklarının geliştirilmeleri hesabına çalıştıkları kimse tarafından sağlanır.

oyunu ve dijital karakterini düşünürler. İşte bile sık sık kaçamak bir şekilde oyuna girerler. Oluşturdukları dijital karakterler onlar için daima büyüleyicidir. Gündelik yaşamdaki edilgenliklerine karşı, dijital dünyada giderek etken hale gelen bir varoluşa sahip olduklarını düşünürler. Dahası bunun olanağının bütünüyle kendi ellerinde olduğuna inanırlar. Schulze yaşamını böylece düzenlemiş kimseler için kullanılabilecek en iyi ifadenin Adorno tarafından çoktan söylenmiş olduğunu belirtir: “Kendilerini boş zamanlarında bile üretimin birliğine uydurmak zorundadırlar” (2009b, s. 53). Öyle ki kendilerini oyuna adayarak, kültür endüstrisini sürekli yeniden ve yeniden üretirler – üstelik bunu gönüllü bir şekilde yaparlar.

### 3.3.1. World of Warcraft

Bugün World of Warcraft internet üzerinden en çok oynanan oyunlardan bir tanesidir. Bu bakımdan -internet ve dijital oyunlar kategorisinde- son dönem kültür endüstrisine dair önemli bir örnek olarak düşünülebilir.

Bugün World of Warcraft (WoW) kullanıcı sayısı on bir milyonu aşmış, en çok tercih edilen online oyunlardan birisi olarak kabul edilir. WoW farklı *mitos*lardan alınmış karakterlere, büyü ve başka doğaüstü etkinliklere dayanan bir temaya sahiptir. Bu tema doğrultusunda birey, başlarken ilk olarak oyun karakterini oluşturur. Bunun için önce -insan, elf, ork gibi- on farklı ırktan birisi ve ardından farklı özelliklere sahip -büyücü, savaşçı, rahip gibi- on sınıftan birisi seçilir. Sonrasında karaktere dair -büyücülük ve terzilik gibi- birincil ve -yemek pişirme ve ilk yardım gibi- ikincil yetenekler seçilir. Böylece belirli bir kombinasyon oluşturulur ve WoW karakteri yaratılır.

Birey karakteri aracılığıyla ya serbest bir şekilde oyun içerisinde varlığını sürdürerek, ya da oyunun verdiği görevleri yerine getirerek *deneyim puanı* kazanır. Belirli bir puan aralığına ulaşıldığında karakter *aşama (level)* kaydeder. Bu sayede karakter birincil ve ikincil yetenekler bakımından gelişir ve olanaklarını artırır. Örneğin yeni büyüler öğrenebilir/yapabilir, daha fazla kuvvet gerektiren zırh ve silahları kullanabilir. Birey yirminci aşamaya kadar sadece kendi karakteriyle hareket edebilir, ancak oyun sonraki aşamalar için bireyi diğer oyuncularla işbirliği yapmaya ve toplu halde hareket etmeye

zorlar.<sup>249</sup> Öyle ki yirminci aşamadan sonraki görevleri tek başına yerine getirmek neredeyse imkânsızlaşır.

WoW karakteri oyuncunun/oyuncuların ekran başında harcadıkları zamana göre güç kazanır; ve karakterin oyun içerisindeki etkinliği artar. Bu noktada karakterin oyun içerisindeki yeri elbette sahip olduğu deneyim puanlarına bağlıdır. Fakat deneyim puanları karakterin sahip olabileceği metalar olmadan etkili olamazlar. Öyle ki deneyim puanları sahip olunan metaların nicel ve nitel oranlarına göre gelişirler. Örneğin kuvvetli bir kılıçla kısa sürede elde edilen bir deneyim puanı, sıradan bir kılıçla ancak uzun sürede elde edilebilir. Birey söz konusu kılıcı kendi uğraşısıyla kazanabileceği gibi, ona belirli bir değer aracı karşılığında da ulaşabilir. Bu noktada örneğin bir başka oyuncudan ya da yapımcılardan kılıcı ya da diğer başka metaları -para karşılığında- temin edebilir. Burada Schulzke WoW'daki meta fiyatlarına dair örnekler verir (2014, s. 23). Bu örnekler bireylerin karakterlerini güçlendirmek konusunda ne kadar istekli olduklarına ilişkin birer göstere olarak düşünülebilirler.

Bireyler WoW içerisinde iletişim, işbirliği ve rekâbeti aynı anda deneyimlerler (Wolf, 2012, s. 560). Bu durum özellikle oyun klanlarında daha yoğun hissedilir. Oyunun bir arada hareket etmeyi zorlamasıyla kurulan klanlar, bilgisayarın yarattığı otomatlara, diğer kişi ve klanlara karşı başarı elde etmek üzere kurulurlar. Bu klanlar eşitlik temelinde değil hiyerarşi temelinde kurulurlar. Burada hiyerarşiyi belirleyen oyuncuların sahip oldukları deneyim puanları ve metalardır. Bu hiyerarşi çerçevesinde klan içerisinde bir işbölümü yapılır ve oyunun bireylere verdiği görevler yerine getirilmeye çalışılır. Görevler kimi zaman çözülmesi oldukça zor içeriklere sahip olurlar. Bu gibi durumlarda ortak hareket etme hali olağan koşullardan daha fazla önem kazanır.<sup>250</sup>

WoW bir eğlence malzemesi olmasının ötesinde bireyi saatlerce gündelik yaşamdan koparan bir bağımlılık örneğidir. Öyle ki WoW oyuncuların büyük bir çoğunluğu oyuna

<sup>249</sup> Bireye verilen görevler kolaydan daha zora doğru, basitten daha karmaşığa doğru ilerler. Görevler bireyin kurduğu karakter ve oyuna dahil olan diğer kişiler gözetilerek daima o ana özgü bir forma bürünür. Başka bir deyişle, standart bir görev özgün bir formda sunulur.

<sup>250</sup> Oyun içindeki uğraşlar internet forumları ve web sayfaları gibi oyun dışı tartışmalarla desteklenir.

günde ortalama altı ilâ sekiz saatten fazla ayırmaktadırlar. Bu durum Karsten Wolf’a göre, oyunun bireylerin spor, arkadaşlarla vakit geçirme, enstrüman çalma gibi etkinliklerinin yerini aldığı göstermektedir (2012, s. 558). Bir başka ifadeyle WoW birey için boş zaman kavramıyla özdeşleşmektedir.

### **3.4. SANAT VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ARASINDA BİR UZLAŞMA**

Julian Stallabrass “sinema, gramafon ve radyonun icadıyla birlikte” sanat ve kültür endüstrisi arasında adil olmayan bir rekâbetin başladığını düşünür (2013, s. 71). Bu rekâbetin başlıca sonuçlardan birisi endüstriyel kültür karşısında sönümlenmek ya da direnç göstermek ise, bir diğeri de onunla uzlaşmaktır. İkincisi, kimi sanat çevreleri ile kültür endüstrisi arasında gerçekleşen güncel bir uyum haline işaret eder. Bu uyum hali, sanatın kültür endüstrisinin tahakkümünü kabul etmesi ve kendisini ona göre şekillendirmesi koşuluyla beraber, kendi özerkliğini korumasıyla sağlanabilmiştir. Bu durum iki önemli sonucu beraberinde getirir. Bunlar, sanat eserlerinin metalaştırılabileceği bir ortam oluşması ve kültürel ürünlerin üretiminde söz konusu sanat eserlerinden yararlanabilme olanaklarının genişletilmesidir. Bu durumda uzlaşma yanlısı sanatın, rekâbeti, “bir yandan kitle kültürünün çekiciliğinden beslenirken diğeryandan kendi estetiğini ve aykırılığını ona katarak” sürdürdüğü belirtilebilir (Stallabrass, 2013, s. 90).

Sanat hayli meşakkatli olan üretimini sürdürürken, kültür endüstrisine göre daha az sayıda eser verir. Oysa sanat eserleri, mevcut sayısından daha fazla talebe uğrarlar. Böylece tarihi eserlerin yanı sıra söz konusu eserler de müzayedeki yerlerini alırlar. Bu eserlere ulaşmak ancak büyük meblağların gözden çıkarılmasıyla mümkündür. Bunun bir sonucu olarak, birçok sanatçı kendisini “çok zenginlerin ... sahip olabileceği, nadir ya da eşsiz nesnelere” üretmeye verir (Stallabrass, 2013, s. 95). Öyle ki söz konusu eserler, bir yandan ender sanatsal değerlere sahip olurlarken, diğeryandan -değerli madenler ya da para gibi kullanılabilen- birer değişim-aracı ya da yatırım imkânı haline gelirler (Stallabrass, 2013, s. 85). Bu durum daima belirli bir sanat anlayışını (ve sanat çevresini) -ve dolayısıyla kültür endüstrisiyle olan uzlaşmayı- destekler. Bu anlayışa göre, sanat sadece belirli bir çevrenin uğraşı olmalıdır. Bunun sonucu, söz konusu sanat

yapma biçiminin daima belirli bir kaynak ihtiyacı duymasdır. Bu ihtiyaç ise ya sermaye sahipleri ya da kamu tarafından karşılanabilir.

Bir fotoğrafçının sanatını icra edebilmesi için gereken kaynağın, örneğin kamera için bir çanta üreticisi tarafından sağlanabileceği düşünülebilir (Strallabass, 2013, s. 76). Bu noktada çekilen her fotoğraf, söz konusu şirketin de anılmasını ve tanıtılmasını sağlar. Burada sponsorluk ve tahakküm arasında ince bir çizgi bulunur. Şirketler, sanatçılarla anlaşma yaparlarken, eserlerinde kendi isim, renk ve sembollerinin olmasını, hatta eserin bir şekilde kendilerini anlatmasını talep edebilirler. Bu taleplerin yerine getirilmesi, sanat eserinin otonomisini yitirerek bir kültürel ürüne dönüşmesi tehlikesini taşır. Bir kültürel ürüne dönüştüğü noktada ise, reklamlar aracılığıyla yaygınlaşması ve teknik aracılığıyla sürekli yeniden-üretilmesi an meselesi olacaktır. Strallabass sponsorluk ve tahakküm arasındaki çizginin kaybolduğu birçok örnekten bahseder (2013, s. 118, 121). Bu örnekleri eleştirirken, bir sanatçı özelinde şunları söyler: “... nesneleri üretirken, şirketlere ait malzemeleri kullanır -renkler, logolar, yazı karakterleri gibi- ve bunları estetik bir oyunda bir araya getirir” (2013, s. 110). Bu eserlerin sanatsal değerinin birer tartışma konusu haline geldiğini düşünür. Bu tartışma iki farklı görüşün doğmasına neden olur. Bunlardan ilki sponsorun eserin üretimi konusunda söz sahibi olamayacağını ifade ederken, diğeri eserin belirli talepler doğrultusunda üretilmesinin, onun sanatsal değerine zarar vermeyeceğini ifade eder.

Strallabass her iki tercih durumunda da, şirketlerin sponsorluklar aracılığıyla “başı başına reklamlar”dan daha fazla ve etkili tanıtım imkânları elde ettiklerini düşünür. Sanat için kamu kaynakları kullandığıdaysa, elde edilmesi amaçlanan sonuçlar bunlardan farklıdır. Başlıca amaçlanan, kültür üzerindeki yıkıcı etkileri belirli bir oranda dizginlemeye çalışmaktır (Strallabass, 2013, s. 117). Bu da kamu destekli sanat kurumları tarafından gerçekleştirilir. Bunlar arasında özellikle müzeler öne çıkarlar.

Müzeler en büyük sanat koleksiyoncuları olarak düşünülebilirler (Strallabass, 2013, s. 127). Bir yandan kültür endüstrisinin tarihsel bellek üzerindeki etkilerine karşı bir koruma refleksi, diğeri yandan değerli eserleri kendilerinde bulduran özel türde bankalar olarak kabul edilebilirler. Müzeler, tarihi ya da çağdaş, çok sayıdaki eseri bir



araya getirir ve ziyaretçilere sunarlar. Ziyaretçi, bir müzeye gitmek için belirli bir ücret ödemek zorundadır.<sup>251</sup> Bunun karşılığında sanat eserini satın alamaz, ancak belirli bir süre ona ulaşmasına müsaade edilir. Böylece bireyin sanat eserlerini değerlendirebilmesi mümkün olur. Ne var ki müze içerisinde karşılaşılan çeşitli engeller bunu daima sınırlarlar. Eseri korumak ya da kilit altına almak amacıyla araya koyulan koruma önlemleri, kimi zaman eserin aslı yerine iyi bir kopyanın sergilenmesi gibi durumlar eserin değerlendirilmesinin önüne geçerler. Yine de eserler -bir yönüyle- kültür endüstrisinin tahakkümünden kurtulmuş olurlar.

Sanatın belirli bir çevrenin uğraşı haline gelmesi ve birçok eserin müzelere kapatılması, belirli elitist yayınların (dergi-gazete, radyo ya da televizyon programı gibi) oluşmasına neden olur. Bunlar, günün en genel kültür endüstrisi teması olan moda üzerinde etkilidirler. Kültür endüstrisinin belirlediği modaya, sanat eserleri adına etkide bulunurlar. Bu noktada elbette müzayedeler ve müzeler başlıca ilgiyi oluştururlar. İletişim araçları yardımıyla bir gündem oluşturur ve kimi bireylerin belki de hiçbir zaman karşılaşamayacakları sanat eserlerinin toplumda belirli bir coşkulanım yaratmasını sağlarlar.

### 3.5. KÜLTÜREL ÜRÜNLERİN KLASİKLEŞMESİ

*Klasik* sözcüğü bir kültür ya da sanat eseri için kullanıldığında, söz konusu eserin *tarihsel bir etki yarattığı* ve böylece diğer eserler için bir örnek teşkil ettiği düşünülebilir. Aynı sözcük bir kültürel ürün için kullanıldığında ise, söz konusu ürünün elde ettiği satış rakamı ve bireyler üzerindeki etkisi açısından, diğer ürünler için bir standart oluşturabileceği akla gelmelidir. Bu ürünlerin klasik olarak nitelenmesi, kültür endüstrisi bakımından model ürünler olmalarına dayanır. Pek çok *kültür endüstrisi klasiği* sayabilmek mümkündür.<sup>252</sup>

<sup>251</sup> Ziyaretçi müzeye giriş ücretsiz olduğu zaman bile, kamu kaynaklarının kullanımı nedeniyle, dolaylı olarak yine de bir ücret ödemiş olur.

<sup>252</sup> “Klasikleri” ele alan kimi çalışmalar için bkz. Rosenberg & White, 1963, ss. 147-187, 212-225; McKee, 2007, ss. 15-204; Foy, 2008, ss. 9-19, 19-41.

Kültür endüstrisi klasikleri iki farklı açıdan ele alınabilirler. Klasiklerin bir kısmı tek ürün ya da seri şeklinde bir ya da birkaç defa okur, dinleyici ya da seyircilerle buluşurlar. Bunlar Star Wars, Batman ve Superman örneklerinde olduğu gibi yeni imkânlar eşliğinde baştan üretilebilecekleri gibi, unutuldukları anda yeni bir üretim yardımıyla kaldıkları yerden sürdürülebilirler de. Klasiklerin bir diğer kısmı ise mümkün olduğu kadar sürdürülen ürünlerdir. Bunlar çoğunlukla Dallas ve Yalan Rüzgarı gibi televizyon dizileri ve John Leno ve Brian O' Connor gibi isimlerin sunduğu *talk show* içerikli televizyon programlarıdır. Bu klasikler nasıl ve hangi zaman dilimleri için oluşturulursa oluşturulsunlar, kültür tekelleri tarafından ısrarla tekrar tekrar anımsatılırlar. Bunun başlıca nedeni, zihinlere, kültür ve sanat eserleri gibi kültür endüstrisinin de bir birikim oluşturduğu yanılsamasını yerleştirmektir. Oysa ki kültür endüstrisi klasikleri, kendi zaman dilimi ve dolayısıyla teknik imkânlarıyla sınırlıdır. Öyle ki bireylere yirmi yıl önceki bir sinema filmini seyrettirmek bir ikna süreci gerektirir. Kültür işçileri bunu fazlasıyla yerine getirirler. Nostalji programları, kayıt tekniklerinin geliştirilmesiyle ürünlerin yeni kopyalarının piyasaya sürülmeleri ve bu kopyaların mümkün olduğunca yeniden bireylere ulaştırılmaları... Bunlar sayesinde hem belirli örnekler yeni kültürel ürünler için bir pusula görevi görürler, hem de bireylere bir birikim yanılsaması sunulur.

Bu aktarılanlara bağlı olarak kimi kültür endüstrisi klasikleri örnek olarak düşünülebilirler. Bu açıdan sırasıyla bir sinema filmi örneği olarak Rambo, bir dijital oyun örneği olarak Grand Theft Auto, bir müzik örneği olarak Madonna şarkıları ve bir televizyon dizisi olarak X Files ele alınabilir. Ayrıca Mc Donald's tüm bunlardan farklı bir örnek olarak sunulabilir.

Rambo (1982-2008) hem sinema, hem de özel olarak savaş temalı sinema bakımından etkili bir kültür endüstrisi klasiği olarak değerlendirilebilir. Bu film serisinin başlıca konusunu, Rambo isimli eğitilmiş bir askerin savaş deneyimleri oluşturur. Rambo pek çok savaşta yer almış, deneyimli bir askerdir. Başlıca amacı kendisini ve insanlık değerlerini savunmaktır. Bu amaçlar dışında savaşmayı reddeder ve barış yanlısıdır. Örneğin Rambo'yu suçsuz birine zarar verirken görmek mümkün değildir. Rambo sadece insanlık değerlerine kasteden "kötüler"i cezalandırmak için savaşır (Kellner,

2003a, s. 67). Bu noktada acımasızdır. Akıl almaz yeteneklere sahip olan Rambo, gerektiğinde tek başına düşmanlarıyla savaşmaktan asla çekinmez (Kellner, 2003a, ss. 66-68). Örneğin bir orman içerisinde, kendisine ilkel silahlar yaparak bile, başlı başına bir orduya dönüşebilir. Birey, kalabalık bir ordunun nasıl tek bir insan tarafından yenilgiye uğratıldığını hayretler içinde seyrederken, savaşın kan ve yıkım dolu yüzü aklından çıkar. Bu durum, kullanılan savaş teknikleri ve gerçekte olması mümkün olmayan olaylar yardımıyla pekiştirilir. Bunlara rağmen savaşı eleştirmeye çalışıldığında ise, bireyin karşısına Rambo'nun bahsettiği insanlık değerleri ve bunlara kastetmek isteyen kötüler çıkar. Burada bahsedilen insanlık değerleri için, esasen, sadece *formel bir çerçeve* oluşturulur. Bunun anlamı, örneğin “özgürlük” kavramı kullanıldığında, ampirik olarak sınanabilir bir içeriğin belirlenmediğidir. Bu belirleme ise, özgürlük idesinden bahseden kurgusal karakterin düşünce ve eylemleri aracılığıyla sağlanır. Kendisini Rambo ile özdeşleştiren birey ise, kendisine verili olanı kabullenir. Böylece Rambo, insanlık değerleri hakkında bilgi alınan bir otorite olarak konumlanır. Bu otorite gerçek dünyada da etkisini korur. Örneğin bir gazetede karşılaşılan savaş haberine, aşına olunan kalıplara göre anlam verilmeye çalışılır. Bu noktada bir iyi, bir de kötü taraf belirlenir. Daha sonra iyi taraf kimse ondan, Rambo'dan duyulan insanlık değerleri duyulmak istenir. Bu istek karşılandığında, birey doğru tarafı seçtiğinden emin olur ve neticede Rambo'nun durduğu yerde durur. Böylece savaşa dair kimi şüpheleri ve çeşitli eleştirileri de aklından çıkarır.

X Files (1993-2002) bugüne kadar ekrana gelmiş en dikkat çekici televizyon dizilerinden bir tanesi olarak düşünülebilir. Başlıca konusu birkaç dedektifin birtakım esrarengiz olayları açıklamaya çalışmasına dayanır. Bu esrarengiz olayların kimileri bilinen komplo teorilerine dayanırlarken, kimileri de birtakım bilim kurgu hikâyelerine dayanırlar. Dizinin her bölümünde, gerçekte karşılaşılabilecek mümkün olmayan olgular sergilenir. Bütün bunlar birey açısından dikkat çekicidir. X Files, gündelik sorunlar yerine kurgusal sorunlar üretirken, bireyi bunlar için kafa yormaya davet eder. Bu davet birey tarafından kabul edilir, çünkü “mucizeler”in olabileceği bir dünya, kurgusal da olsa, bireyin sıkıcı gündelik yaşamından daha dikkate değerdir. Böylece birey dizinin bölümlerine adım adım bağımlı hale gelir. Dedektiflerle birlikte esrarengiz olayları açıklamaya ve bunlara dair birtakım belirlemeler yapmaya koyulur. Bu sırada X Files,

bireyleri kimi güncel tartışmalara da hazırlamış olur. Bu tartışmalar çoğunlukla bilimsel gelişmelere eşlik eden kimi endişelere dayanırlar (Kellner, 2003b, ss. 126, 128, 150). Burada ilk olarak klonlama gibi genetik bilimindeki gelişmeler akla gelebilir. Daha önce genetik tartışmalar üzerine hiçbir fikri olmayan, ya da endişelerini daha önce hiç ifade etmemiş milyonlarca kişi, X Files sayesinde olumlu ya da olumsuz bir fikir beyan edecek hale gelir (Kellner, 2003b, ss. 136-138, 141, 144-145, 148-155). Bu, klonlama gibi onlarca genetik tartışma için belirli bir kamuoyu oluşturulduğu anlamına gelir. Bir X Files bölümünde karşılaşılan klonlama, birden bire güncel bir tartışma konusu haline gelir; ve tartışmadaki argümanların çoğunlukla, söz konusu X Files bölümlerindeki tutum ve ifadelerle dayandığı ya da benzediği görülür.

Birçok kimsenin “popüler müziğin ikonu” olarak nitelediği Madonna, kültür endüstrisi için sembol bir isimdir. Madonna eserleri milyonlarca satmış, onlarca ülkede konser vermiş ve hemen herkesin dikkatini çekmiş bir şarkıcıdır.<sup>253</sup> Şarkılarının başlıca konusunu aşk ve kadın oluştursa da, hemen her konudan az da olsa bahseder. Madonna zaman zaman şarkılarındaki konuları, melodi ve söz yapılarını değiştirir. Buna paralel olarak görünümünü, kıyafetlerini ve hatta yaşam biçimini de değiştirir (Kellner, 2003a, s. 268). Bu durum, tam da Madonna şarkılarına aşına olunduğu anda ortaya çıkar. Bu değişim hali sayesinde Madonna, kendi üzerine çekmiş olduğu dikkatleri kaybetmek bir yana, onları sürekli kılar. Onu bireyler nezdinde asıl dikkat çekici kılan ise, şarkılarının hitap ettiği çevredir (Kellner, 2003a, s. 271). Madonna şarkılarında kent merkezlerini değil varoşları/banliyöleri/gettoları anlatır. “Orada” yaşayanlara *pasif bir uyumsuzluk hali* önerir. Bunun nasıl olabileceğini özellikle kliplerinde örneklendirir. Gündelik yaşamın sembollerine karşı, örneğin klasik bir heykele karşı tepki önerir (Kellner, 2003a, s. 270). Bunun için bir heykeli spreyle boyayla baştan aşağı rengarenk boyamak ve çevresinde dans etmek düşünülebilir. Bu noktada dans, özellikle kendini ifade etmek bakımından olmazsa olmaz bir araç olarak kabul edilir. Bu ve benzeri örneklere bakıldığında, Madonna’nın çoğunlukla geleneksel değerlere karşı bir tavır sergilediği söylenebilir. Fakat daima ben vurgusu yaparak, bunun sadece bireysel bir tavır olduğunun altını çizer. Madonna gündelik yaşamı etkilemeyecek, eşdeyişle büyük uyuma zarar vermeyecek bir uyumsuzluk hali önerir. Örneğin çok zengin olmanın

<sup>253</sup> Bugün bir Madonna konserine bilet bulmanın neredeyse olanaksız olduğu düşünülürse, bireyler üzerindeki etkisi belki daha iyi anlaşılabilir.

getirdiği ahlaki olumsuzlukları protesto etmek için yardım derneklerine belirli bir bağış yapmak yeterlidir, yoksa bunun için zengin olmaktan vazgeçmek gerekli değildir. Öyleyse bireylerin ne gündelik yaşamı terketmelerine, ne de onunla bütünüyle barışmalarına gerek yoktur. Bunu başarabilmek için Madonna'yı taklit etmek yeterlidir. Böylece onun şarkılarında anlattığı yaşamı yaşamak için her yerde satılan Madonna kıyafetlerini, kozmetik malzemelerini, eşantyonları... almak ve bir anlamda Madonna olmak yeterlidir (Kellner, 2003a, s. 272).

Grand Theft Auto (1997-2014) ya da sık kullanılan bir ifadeyle GTA, bugüne kadar en çok oynanmış ve oynanan dijital oyunlardan bir tanesidir.<sup>254</sup> Oyunun başlıca konusu "suç dünyası"nda etkili olan bir dijital karakter yaratmaktır. Bunun için bireyden, gerekli olan her şeyi yerine getirmesi, örneğin bir mafya ya da çete üyesinin deneyimlerini paylaşması beklenir. Bu durumda gerektiğinde hırsızlık yapmaktan, insanlara zarar vermekten, karaborsada satış yapmaktan... çekinmemesi gerekir. Grand Theft Auto'nun en önemli özelliği, esas amacı gerçekleştirmek için karakteri serbest bırakmasıdır. Bir başka ifadeyle, bireye, gündelik yaşamda yapamadığı olumsuz hemen her şeyi yapabilme olanağı sunmasıdır. Örneğin dijital karakter aniden sokaktan geçen bir arabayı çevirebilir, şoföre zarar verebilir ve arabaya el koyabilir. Bu noktada birey, tıpkı oyunda işlenen ve işlediği diğer suçlarda olduğu gibi, yaptığı şeyi olağan karşılar. Bu olağanlaşmanın, elbette gündelik yaşama yansıyan kimi sonuçları da bulunur.<sup>255</sup> Bu bakımdan iki karşıt olumsuz sonuçtan bahsedilebilir. Bunlardan ilki, bireyin gündelik yaşamda karşılaştığı suçlara ve suçlulara karşı duyarsızlaşmasıdır. Örneğin bir araba hırsızlığını, oyundan bir kare gibi olağan bir şekilde değerlendirmesidir. Bunun toplum için bedeli, suça karşı tepki eşiğinin düşmesi, eşdeyişle bireylerin karşılaştıkları suçlardan şikayet etmeyi bir kenara bırakmalarıdır. Bundan farklı olan diğer sonuç ise, oyunun, -farklı nedenlerden dolayı- suç işlemeye meyilli olan kimseleri olumsuz yönde etkilemesidir. Bu noktada, ilk sonuçtan farklı olarak, doğrudan yaşanmış birçok örnek olduğu söylenebilir. Örneğin Bangkok'taki olay, oyunun Tayland sınırları içerisinde yasaklanmasına neden olmuştur (Laughey, 2010, s. 10). Bu olayda bir genç, tıpkı GTA'da olduğu gibi, trafikte seyir halinde olan bir aracı durdurmuş, sürücüye zarar

<sup>254</sup> GTA'ya dair ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. Andreas & Banks, 2007, ss. 111-124.

<sup>255</sup> Oyunların bir simülasyon oldukları düşünülürse, söz konusu yansımanın kimi zaman diğer kültürel ürünlerden daha etkili olabileceği düşünülebilir.

vermiş ve arabaya el koymuştur. Kısa bir kovalamaca sonucu yakalanan kişi, bir GTA hayranı olduğunu ve sadece oyunda olanları taklit etmek istediğini belirtmiştir.

Rambo, X Files, Madonna ve Grand Theft Auto gibi alışılmış örneklerden farklı olarak, Mc Donald's başka türde bir kültürel ürün formu sunar.<sup>256</sup> Bir şirketin kendi kültürel fenomenlerini yaratarak nasıl kültür endüstrisinin bir parçası haline gelebileceğine dair son derece önemli bir örnek teşkil eder (Kellner, 2003b, s. 34). Mc Donald's sadece tüketim metaları sunmaz. Aynı zamanda ürün sunum biçimi, mekân kullanımı, yeme alışkanlıkları ve eşantyonları aracılığıyla bir kültürel ürün de inşa eder. Bu kültürel ürün, bireylerin Mc Donald's'ta geçirdikleri zaman boyunca deneyimledikleri kültürel oluş halidir. Bunu sağlayabilmenin ilk koşulu ise reklamlardır (Kellner, 2003b, s. 39).

Mc Donald's reklamları sundukları metalden çok, "Mc Donald's Dünyası" diye ifade edilen kültürel ürüne işaret ederler. Mc Donald's Dünyası'nı anlamak için, ekranlarda karşılaşılan reklamları bir arada düşünmek yeterlidir. Bu durumda ilk olarak ürün sunum biçimiyle başlamak gerekir. Birey self-servis olan sunum biçimi için kasaya doğru yaklaşır ve güler yüzlü Mc Donald's çalışanıyla karşılaşır. Siparişi karşılıklı yapılan birkaç espri sonunda hazırdır.<sup>257</sup> Bu noktadan sonra mekân kullanımı dikkatleri çeker. Birey, Mc Donald's'ın hemen her yerde aynı olan mimarisine aşınadır. Sokağı görebileceği bir yer seçer ve oturur. Bir yanında iyi vakit geçiren gençler, diğer yanında Mc Donald's'a konuk olmuş bir aile vardır. Bu noktada ekranda, Mc Donald's'ın kendine has yeme alışkanlıkları sergilenir. Bu alışkanlık gereği birey, yiyeceğini kısa sürede bitirir. Birkaç dakika içinde hazırlanan yiyecek, süratle tüketilmiştir. Daha sonra, yiyeceğin yanında kendisine verilen eşantyonu alır ve halinden memnun bir şekilde dışarı çıkarak Mc Donald's' a doğru bakar. Bu ve diğer tüm görüntüler, Mc Donald's Dünyası'nın bir kültürel ürün olarak nasıl değerlendirilebileceğini gösterirler.

<sup>256</sup> Bugün Mc Donald's yüz yirmi bir ülkede otuz binden fazla şubesi olan ve günde yaklaşık otuz beş milyon kişiye hizmet eden bir şirkettir (Kellner, 2003b, s. 35).

<sup>257</sup> Mc Donald's post-fordist üretim tekniklerini kullanır (Kellner, 2003b, ss. 36, 44). Her ürün bir standartlaştırmanın ürünüdür. Öyle ki hazırlanan bir hamburgerin, diğerinden farklı olduğunu söyleyebilmek neredeyse olanaksızdır. Ayrıca üretimin mümkün olduğunca kısa sürede sonuçlanmasının temel unsur olduğu belirtilebilir.

Kellner, Mc Donald's'ın yükselişini, II. Dünya Savaşı sonrası yaratılmaya çalışan “mutluluk hali”nin, özellikle gençler nezdindeki kuvvetli etkisine bağlar.<sup>258</sup> Mc Donald's, gençlerin hem yemek yiyebilecekleri, hem de bir araya gelerek sohbet edebilecekleri bir mekân önermiştir. Bu mekânın bir çekim merkezi haline gelmesi, kendisini tüketim toplumunun son gelişmelerine göre düzenlemesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu noktada en başta gelen koşul, *zaman kullanımı*dır. Mc Donald's, yiyeceklerin hazırlanmasından tüketilmesine kadar, zaman kullanımını mümkün olduğunca kısaltmayı amaçlar. Bu durum elbette birçok kimse tarafından yadırganır. Örneğin farklı yemek kültürleri, yiyeceklerin hazırlanmasından tüketilmesine kadar özel bir zaman ayrılması gerektiğinde hemfikirdirler. Ayrılan zamanın dinlenmeye, diğer insanlarla iletişim kurmaya ve iyi vakit geçirmeye imkân verdiği düşünülür. Ne var ki gündelik yaşam bir koşuşturmacadan farksızdır. Bu nedenle, Mc Donald's zaman tasarrufu önermesinden dolayı kendisini kabul ettirir. Örneğin yarım saat öğle arası olan birinin kısa sürede yemek yiyerek işinin başına dönebilmesini olanaklı kılar. Böylece eski alışkanlıklar aşınır ve yeni alışkanlıklar kendisini kabul ettirir. Bu durum Mc Donald's'ın sunduğu kimi başka faydalar aracılığıyla daha da pekiştirilir.

Reklam kuşakları sayesinde kuvvetli bir etki oluşturan Mc Donald's, Disney gibi kültür endüstrisinde söz sahibi olan tekellerle birlikte hareket ederek bu etkisini arttırır (Kellner, 2003b, ss. 43-44). Örneğin Disney çocuklar için güncel temalı oyuncaklar tasarlar. Bu tema vizyona yeni giren bir çizgi film olabileceği gibi, yaklaşan Dünya Olimpiyatları da olabilir. Mc Donald's söz konusu oyuncakları, satın alınacak yiyeceklere eşlik eden bir ek ürün olarak sunar. Bu ürünler birçok çocuğun dikkatini çeker ve çocuklar, ebeveynlerini Mc Donald's'a gitmeleri için ikna etmeye çalışırlar.<sup>259</sup> Böylece satın aldıkları yiyecekler karşılığında, Disney karakterlerini temsil eden oyuncaklara ulaşırlar. Yemek yapma zamanı bulamayan ebeveynler, çocuklarının keyifle Mc Donald's'a gitmek istemeleriyle teselli bulurlar.

Mc Donald's yetişkinlere ya da çocuklara seslenirken, kendi önerdiği kültürel ortamı evrensel değerler olarak sunar. Bu noktada yerel değerleri tali olarak alsa da, onlara yer

<sup>258</sup> Bu tıpkı II. Dünya Savaşı sonrası artan araba merakına benzer (Kellner, 2003b, s. 35).

<sup>259</sup> Burada ebeveynlerin, Mc Donald's'a gitmeyi çocuklar için bir ödül olarak görmeleri tesadüf değildir. Bu, yemek kültürünü aşan bir duruma işaret eder.

verir (Kellner, 2003b, ss. 38, 40). Örneğin Ortadoğu yemek kültüründe domuz yer almadığı için, Mc Donald's'ın söz konusu şubelerinde domuz ürünleri kullanılmaz. Mc Donald's başta belirli bir ülkenin değerlerini taşımış olsa da, kültürel ürünlerin yaygınlaşmasıyla söz konusu durum zaman içinde ortadan kalkmıştır. Bugün sinema filmlerinde karşılaşılan birçok yiyeceğe, Mc Donald's'a giderek ulaşabilmek mümkündür. Başka bir deyişle, bu durumun aşılmasını olanaklı kılan, kültür endüstrisinin bütün ürünleriyle yekpare bir sistem ortaya koymasındır. Örneğin Mc Donald's herhangi bir ülkede şube açmadan önce, onun sunduğu tüketim metalarını gösteren onlarca kültürel ürün çoktan bireylerin zihinlerinde yer bulmuş ve halihazırda gerekli tanıtımı yapmıştır.



## Sonuç

Adorno güncel kültür tartışmaları içerisinde önemli bir *kırılmaya* neden olmuştur. Bu kırılma, önceki tartışmalarda mesele edilen konuların değişmesiyle sonuçlanır. Adorno öncesi tartışmalarda ele alınan başlıca konu, kültürün insanlığın ortak birikimi olarak tanımlanabileceği ya da tanımlanamayacağı üzerinedir. Bu tartışma -başta da söylendiği gibi- örtük olarak şu sorulara dayanır: “Kültür, tüm bireylerin kolektif katılımı sonucunda mı oluşur, yoksa farklı düşünce ve eylem yapılarından farklı kültürler mi kurulur ya da kültür, toplum içerisinde birtakım bireyler tarafından oluşturularak, diğer kimselere dayatılması sonucunda mı kurulur?” Adorno Auschwitz sonrası modern toplum için söz konusu tartışmanın, üçüncü sorunun kültür endüstrisi tarafından olumlu bir şekilde yanıtlanmasıyla sonuçlandığını düşünür. Adorno’nun endüstriyel kültür bağlamında ele aldığı örnekler -radyo, televizyon, sinema, astroloji ve özellikle müzik- göstermektedir ki, kültür endüstrisinin tahakkümü altındaki bir kültürü yekpare bir öge olarak düşünmek mümkün değildir. Bunun başlıca nedeni mevcut kültürün bireye *dışsal* ve dışarıdan kurulan bir nitelik taşımasıdır. Birey bir tüketici olarak *kültürün yapılanmasına* ya katılamaz ya da kendisine çizilen sınırlar içerisinde ona eklenilebilir.<sup>260</sup> Kültürel ürünler karşısında edilgendir. Örneğin okur, dinleyici ve seyirci olabilir, ancak ürün üzerinde etkide bulunmak istediğinde ya engellenir, ya da sınırlanır. Karşısında toplumun mevcut ilişkileriyle uyumlu kurgusal yaşantılar bulur. Bunlar gündelik yaşamı olduğu gibi değil de bireyin zihninde olması istendiği gibi sunulur. Burada model olarak etiketlenen karakterler aracılığıyla birey istenen şekilde ikna edilir. Bu noktada bireyin kültürel ürünleri alımlarken, kendisi olmasına dahi müsaade edilmez; karakterlerle bir özdeşlik kurması beklenir. Böylece birey bir tüketici olarak kültür endüstrisiyle esasen *dışsal* bir ilişki kurar. Fakat söz konusu durum bir nüans içerse de, birey bir üretici olduğunda da farklı değildir. Birey örneğin yazar, bestekâr ve oyuncu gibi etken bir rol üstlenmek istediğinde daha baştan endüstriyel kültürün kurallarını koşulsuz bir şekilde kabul eder. Bu noktada bireyin katkı sunduğu ürünlerin içerik olarak endüstriyel kültürle uyumlu olması beklenir. Aksi örnekler söz konusu olduğunda ise, ya fiili sansür uygulanır, ya da imkânlar daha baştan kısıtlıdır. Bu ve diğer durumlar düşünüldüğünde, kültür endüstrisinin bir sistem olarak bireyi

---

<sup>260</sup> Bu son olanak kimi zaman internet gibi imkânlar sayesinde sağlanabilir.

bütünüyle etken bir özne olmaktan alıkoyduğu öne sürülebilir. Tüketim toplumunda görülen bu *kültürel dönüşüm* dolayısıyla, kültüre dair başlıca tartışma konusu zaman içerisinde değişmiştir. Artık tartışmaların başlıca konusu, *kitschlerin*, eşdeyişle kültürel ürünlerin reddedilmesi ya da kabul edilmesi hakkındadır. Bu noktada kimi düşünürler, kültür endüstrisini halk kültürünün bir parçası ya da devamı olarak tanımlama yanlısamasına düşerlerken, Adorno tarihsel birikimi korumak adına kültür endüstrisini reddeder.<sup>261</sup>

Adorno'ya göre kültür endüstrisine kapılan birey, kültürel ürünlerden kendisini mutlu kılmasını bekler. Bunun başlıca nedeni, şeyleşmiş, nesne bağımlı toplumun öznelere yarattığı maddi ya da manevi yoksunluklar ve bunların bir sonucu olan süreğen mutsuzluk halidir. Birey mutsuzdur ve ne modern toplum ne de başka bir örnek ona umut olmaktadır. Bu durum özellikle, bireyin gündelik yaşama dair şikayetleriyle kendini dışavurur. Burada umutsuzluk hali, bireyin kendisinin bir olanak yaratması ya da kendisi bir olanak olması bakımından, onu direnç göstermeye itebilir. Fakat bu olasılık kültür endüstrisinin kendisini göstermesi ve bireye sahte bir mutluluk hali sunmasıyla çoğunlukla daha baştan engellenir. Bunun başlıca koşulu kültür endüstrisi tarafından bireye, daha yerine gelmeden yitirilen eski vaatlerin yerini dolduracak yeni vaatler verilmesidir. Bu yeni vaatler sunulan kurgusal yaşantıların kendileridir. Bireye sunulan kurgusal yaşantılardan birinin, ileriki bir zamanda kendi yaşantısı olabileceği vaat edilir. Bu vaat öyle bir yanılısama içerir ki, birey gerçekleşmesini umarak onu belirsiz bir zaman dilimine kadar bekleyebilir ya da birey karşılanmasa dahi söz konusu vaadin gerçekleştiğine inandırılabilir. Bunun için gereken tek şey, kültürel ürünlerin bireyin dikkatini çekmesini sağlamaktır. Böylece birey, kültürel ürünlerde karşılaştığı kurgusal yaşantılarla kendisini özdeşleştirir, gündelik yaşamdan uzaklaşır ve karakterler aracılığıyla kurgusal da olsa gündelik yaşamda sahip olamadıklarına ulaşır ve yapamadıklarını yapar. Dahası belirsiz bir ileriki zamanı düşünerek, kurgusal olanın bir gün gerçek olmasını umar. Bu özdeşleşme sayesinde birey, sahte bir mutluluk hali deneyimler.

<sup>261</sup> Bu noktada kimi düşünürler, kültür endüstrisini kültürün bir parçası olarak ele almayı reddetseler ya da kültür endüstrisi için "kültür" kavramının kullanılmayacağını savunsalar da, her durumda kültürel ürünlerin reddedilmesi ya da kabul edilmesi noktasında bir taraf olurlar.

Bireyin kendisini kurgusal yaşantılarla özdeşleştirmesi, onun sadece gündelik yaşamdan uzaklaştığı ve olası bir “isyan”ın daha başlamadan sona erdiği anlamına gelmez. Aynı zamanda bireyin toplumsal ilişkilere uyumlu olması da sağlanır. Bir rasyonalizasyon aracı olarak kültür endüstrisi, bireyin neler düşünebileceğine, yapabileceğine ve tüketebileceğine dair komutlar verir.<sup>262</sup> Bireyleri kültürel ürünlere yüklediği işlevlere göre ikna/telkin eder ve toplumsal ilişkilere uyum halini gönüllü kılar. Adorno’ya göre tüm bunların olanağı, kültürel ürünlerin yapısına dayanır. Kültürel ürünler her şeyden önce standartlaşmış/standartlaştırılmış ürünlerdir. Kendisi için belirlenmiş kurallara ve dolayısıyla standartlara göre üretilirler. Belirli ilkelere göre hazırlanır ve pazar ilişkilerine uygun hale getirilirler. Bu noktada kültürel ürünler, başka başka kültürel alanlara ait olsalar bile, birbirleriyle iç içe geçecek kadar benzerdirler. Adorno’nun deyişiyle, neticede her biri aynı elden çıkmış, sıradan “Yale Kilitleri”nden farksızdır (2009b: 91). Bu standartlaşma hali, kültürel ürünlerin içeriklerinin oluşturulabilmesi bakımından bir önkoşuldur. Bu içerik, bireyi satın alacağı metalar konusunda ikna etmek ve toplumsal ilişkilere uyum göstermesini sağlamak işlevleriyle katmanlı bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda kültürel ürünler içeriği aktarabilmek için kimi zaman açık, kimi zaman örtük bir dil ya da ifade biçimi oluştururlar. Burada bahsedilen katmanlar, bireylerin doğrudan karşılaştıkları sesli ve görsel uyarılar, ses ve imgeler aracılığıyla yapılan yönlendirmeler ve bireylere arkaplanda sunulan saklı, örtük mesajlardır. Bireylerin çocukluktan itibaren kültürel ürünler tarafından şekillendirilmeleri, ürünlerdeki uyarın, yönlendirme ve mesajların zihinlere yerleşmelerini sağlar.<sup>263</sup> Bunun koşulu, içeriğin kalıplar ve klişeler aracılığıyla sunulmasıdır. Kalıplar jest, mimik ve konuşma biçimlerinden çeşitli sözcük ve cümle kullanımlarına kadar uzanan belirli bir dizilimi içerirlerken, klişeler belirli koşullarda yerine getirilmesi gereken düşünce ve eylem tekrarlarından oluşurlar. Bunlar standartlaşma sayesinde, tüm kültürel ürünleri kapsayan bir aşinalık ortaya koyarlar. Bu aşinalık kalıplar ve klişeler bakımından dönemsel ya da uzun süreli süreklilikler sağlar. Zihinlere sızan, dahası bireyin düşüncelerini değiştiren kalıplar ve klişeler, tüketiciye sunulmak istenen içeriği ona etkili bir şekilde ulaştırırlar. Bu etki standartlaşma

<sup>262</sup> Bunlar geleneksel komutların tekrarlanması olabileceği gibi, toplumdaki değişimlerin zihinlere işlenmesi bakımından gereken yeni komutlar da olabilir.

<sup>263</sup> Bu noktada Adorno’nun çocuklara dair bilhassa Donald Duck örneğinin altını çizirken, yetişkinlere dair de birçok ünlü dizi örneğine işaret ettiği akla gelebilir.

sayesinde, kalıpların ve klişelerin yardımıyla bireyin kendisi olmaktan çıkarak otonomisini yitirmesine ve farkında olmaksızın adeta bir otomata dönüşmesine neden olur.

Otonomisini yitirmiş bireyin kültürel alışkanlıkları ve buna bağlı olarak bilgisel yatkınlıkları endüstriyel kültüre uygun bir içeriğe sahiptir. Adorno'nun atomistik alışkanlıklar dediği bu *kitsch* alışkanlıkları bireyin kültürel etkinlikleri üzerinde belirleyicidir. Örneğin böylesi alışkanlıklar bakımından müzik dinleme ya da film seyretme gibi kültürel etkinlikler başlı başına bir amaç olarak düşünülmezler. Bunlar sahte mutluluk halinin deneyimlenmesi amacıyla kullanılan araçlardır. Bu durumda birey, kültürel etkinlikleri can sıkıntısı gidermek, zaman geçirmek ya da diğer bireylerle birlikte vakit geçirmek için gerçekleştirir. Dilediği zaman ürünü alımlamayı durdurur, erteler ya da dikkati dağıldığında ilgisini keser – yapıta dair bütünsel bir alımlama yerine parçalı bir alımlama tercih eder.<sup>264</sup> Burada birey, kültürel ürünler üzerinde söz sahibi gibi görünse de, aslında tıpkı çalışma zamanında olduğu gibi boş zamanında da nesnelerin bir uzantısı olmaya devam eder. Öyle ki etkinliklerin nasıl ve hangi koşullarda icra edileceğinden içeriğinin nelerden oluşacağına kadar tek belirleyici kültürel üründür. Ürün etkinliklerin sonunda kalıplar ve klişeler aracılığıyla gündelik yaşama sızar. Zihinlere sızan ve yerleşen içerik, bireyin deneyimleriyle gündelik yaşamı yeniden düzenler. Böylece bir rasyonalizasyon aracı olarak kültür endüstrisi, toplumu bireylerin uyum hali eşliğinde tekrar tekrar inşa etmenin etkili olanaklarından birini elde eder.

Adorno kültür endüstrisinin sadece *olağan işlerliğe* dair bir uyum sağlamakla yetinmediğini, aynı zamanda savaş, afet, kriz gibi *olağanüstü koşullarda* da etkili bir ikna ve telkin aracı olduğunu düşünür. Bu noktada Adorno kaygılıdır. Yeri geldiğinde kültür endüstrisinin insanlığa dönmüş bir “silah” haline gelebileceğini belirtir. Burada aklının bir köşesinde geçmiş tarihsel örnekler vardır. Bunlardan en önemlisi de kuşkusuz 1925-1945 Almanya'sında yaşananlardır.<sup>265</sup> Adorno o dönemi düşünerek, bir

<sup>264</sup> Birey sanat eserlerine atomistik alışkanlıklarla yaklaştığında, elbette eseri hakkıyla alımlama olanağını da yitirir.

<sup>265</sup> Bir diğeri de Büyük Depresyon (1929-1940) adı verilen krizin bireyler üzerindeki etkileridir. Adorno söz konusu etkileri doğrudan konu etmese de, Paul Lazarsfeld ile birlikte yürüttüğü Radyo Araştırma Projesi'nde ve *Otoriteriyen Kişilik Üzerine*'de satır arası notlar düşer.

toplumun yanı başında olanlara nasıl böyle sessiz kalabildiğini sorgular. Bu durumun bir anda ortaya çıkmadığını ve bireylere sunulan ürünlerin yaşananlarda büyük pay sahibi olduğunu düşünür (2002b, ss. 162-171). Öyle ki tüm Berlin sokakları radyo yayınlarının dinlenebileceği şekilde hoparlörlerle donatılmıştı. Bunun yanında kapı kapı dağıtılan çeşitli bültenler ve ulusal gazeteler aracılığıyla yaşananlar ya bireylerden saklanmakta ya da olduğundan başka gösterilmekteydi. Adorno bunları düşünerek, Hitler'in elinde televizyon gibi bir aracın olmamasının büyük bir şans olduğunu belirtir. Adorno tarihi ve güncel birçok örneğe bakarak, kültür endüstrisinin savaşın kan ve yıkım dolu yüzünü saklayabileceğini, afetleri unutturabileceğini ve krizleri geçiştirebileceğini düşünür. Bu ve benzeri kaygılardan dolayı Adorno, örneğin radyo kanallarını ve sinema salonlarını ortadan kaldırmanın, birey açısından bir kayıp olmayacağını söyler (2009b, s. 71). Bunun sıradan bir *makine-kırcılığı*mın/Ludizmin<sup>266</sup> ötesinde olacağını savunur; çünkü kültürel ürünler bireye katkı sunmaktan çok zarar vermektedirler. Öyleyse söz konusu makine-kırcılığı, tarihsel birikimin korunması bakımından olağan bir refleks olarak kabul edilebilir.

Adorno'nun yeni makine-kırcılığı ve teknik araçlara olan güvensizliği, Brecht ve Benjamin gibi birçok düşünür tarafından eleştiri konusu yapılır. Adorno, Brecht ve Benjamin arasındaki tartışma göstermektedir ki, Adorno yeni ve alternatif eserler oluşturmaktan çok, eski kültürün kazanımlarını korumaktan yanadır. Bu noktada teknik araçlara karşı güvensizdir, çünkü teknik araçların kullanımının ya da teknik aracılığıyla yeniden-üretim, eserlerin yapısını aşındıracağını, bozacağını ya da daha baştan bir eser yaratmaya imkân vermeyeceğini düşünür. Ne var ki günümüzde müzik, sinema, fotoğraf gibi alanlardan çok sayıda örnek, teknik araçların kullanılmasıyla da kültür endüstrisine alternatif eserler verilebileceğini göstermiştir. Bu da Brecht ve Benjamin'in Adorno karşısında haklı olduklarına işaret eden örneklerden biridir. Bir diğeri ise, Adorno'nun eserlerin sadece belirli bir kesimin üretimi olabileceği düşüncesidir. Adorno kültür endüstrisine karşı direnç göstermenin ancak yüksek kültür sahibi bir kesim tarafından gerçekleştirilebileceğini ve halk kültürünün kaçınılmaz olarak sönmüneceğini düşünür. Fakat Adorno'nun öngörüsü doğrulanmamıştır. Bu kesimler çoğunlukla kültür endüstrisiyle uzlaşmak zorunda kalırlarken, halk kültürü teknik

<sup>266</sup> İşçilerin makineler dolayısıyla işlerini kaybettiklerini, bu yüzden makinelerin yok edilmeleri gerektiğini savunan akım. Kurucusu Ned Ludd isminde bir dokuma işçisidir.

araçlara uyum sağlamış ve kendisini güncelleyerek yeni eserler vermeye devam etmiştir. Dahası halk kültürü dışında Adorno'nun tanımadığı ya da öngöremediği radikal popüler müzik ismiyle anılan, kültür endüstrisi içerisinde ama rasyonalizasyon karşıtı kimi akımlar doğmuştur. Bunlar kültür endüstrisinin metot, teknik ve yeniden-üretim araçlarını kullanırlar, ancak kendi sınırlarını bilerek, bunları aşmayı ve kendi özgünlüklerini korumayı amaçlarlar. Bu yeni akımların doğması ve halk kültürünün yeni eserler vermeye devam etmesi -kültür endüstrisine karşı direnç gösterme, tarihsel birikimi koruma ve genişletme gibi konular bakımından- Adorno'nun eleştirilerinin yeniden gözden geçirilmeleri gerektiğine işaret ederler. Bunun yanında, elbette Adorno'dan bugüne karşılaşılan değişimlerin ve ortaya çıkan yeni formların da kültür endüstrisi kavramı açısından değerlendirilmeleri gerekir.

Kültür endüstrisi eskiden daha çok bireyin boş zamanları üzerinde etkiliyken, teknik araçların gelişmelerine ve yeni formların ortaya çıkmalarına bağlı olarak, artık her anı üzerinde söz sahibidir. Bu sonucun bir parçası olarak, televizyonun yayın akışı tam güne yayılmış, uydu yayını ve kablolu yayın gibi imkânlar sayesinde dünyanın dört bir yanına ulaşmıştır. Teknik gelişmeler, televizyonun eskisinden daha yaygın ve etkili olmasını sağlamıştır. Böylesi bir nitelik kazanan televizyon, zaman içerisinde kendisini bütünüyle eğlence odaklı yayınlara vermiştir. Buna bireylere enformasyon sunmaları beklenen haber bültenleri ve tartışma programları da dahildir. Bu gibi değişimler televizyonun Adorno'nun tahayyül edebileceğinin üzerinde bir etki kazandığı ve daha kuvvetli bir rasyonalizasyon aracına dönüştüğü anlamına gelir. Adorno televizyonu diğer kültürel ürün formlarını kapsayan bir araç olarak nitelerken, günümüzde internet birçok aracın televizyonu da içerisine alan daha kapsayıcı araçlar haline gelmelerine imkân vermiştir. İnternet yeni teknik araçların da yardımıyla, milyonlarca insanın - fotoğraf, video ve bilgi paylaşımı gibi- ortak dijital etkinliklere katılabileceği bir ortam oluşturur. Dahası sosyal medya platformları aracılığıyla, fotoğraf, video ve bilgi paylaşan bireylerin, kültürel ürünlerin tüketicileri oldukları gibi üreticileri olmalarına da olanak tanır. Bu noktada dijital oyunlar, daha çarpıcı bir örnek teşkil ederler. Bunlar klasik oyun ilkelerinin teknik aracılığıyla yeniden-üretilmeleri sonucunda ortaya çıkmışlardır. Birey dijital oyunlarda diğer kültürel ürünlerden daha fazla söz sahibidir. Bu sayede, yaratıcılığı ve hayalgücü yardımıyla oyunun bir tüketicisi olmasının yanı

sıra, oyun üzerinde değişikler yaparak ya da bazen sadece oyuna katılarak kültür endüstrisinin asli bir üreticisi olur. Bu ve benzeri durumlar kimi düşünürler tarafından, kültür endüstrisinin *gönüllü üreticilerin* emeğinden yararlandığı şeklinde yorumlanır. Günümüzde kültür endüstrisinin internet ve dijital oyunlar aracılığıyla kazandığı etki ve yaygınlaşma, dahası endüstriyel kültürün tüketicilerinin aynı zamanda üreticileri haline gelmeleri Adorno tarafından tahayyül bile edilemezdi. Bunlar televizyonun ulaştığı nokta gibi Adorno'nun düşüncelerini doğrulamakta, ancak aynı zamanda çizdikleri sınırları da zorlamaktadırlar. Bundan dolayı, Adorno'nun felsefesinin bahsedilen değişimler ve yeni formlar bakımından tekrar değerlendirilmesi son derece kritiktir.

Adorno kitle kültürü için özellikle kültür endüstrisi kavramını tercih etmesinden, kültür endüstrisine dair ekonomik ve kültürel iki farklı boyuta işaret etmesine ve kültürel ürünlerin nasıl birer ikna ve telkin, eşdeyişle rasyonalizasyon aracına dönüştüklerini açıklamasına kadar hâlâ güçlü bir hareket noktası oluşturmaktadır.<sup>267</sup> Adorno'nun felsefesinin sıralanan konular bakımından yeniden gözden geçirilmesi ve kültür endüstrisinde ortaya çıkan önemli değişiklikler açısından tekrar değerlendirilmesi, kültür endüstrisi fikrini klasik ve güncel örneklerin ele alınmasında daha yetkin bir hale getirecektir.<sup>268</sup> Böylece Adorno'nun 21. yüzyılda da kitle kültürü eleştirisi için düşünülecek ilk isim olma özelliğini koruyabileceği söylenebilir.

<sup>267</sup> Öyle ki bugün kitle kültürü tartışmalarında, Adorno ile hemfikir olunmadığı durumlarda bile, onunla bir hesaplaşmanın zorunlu hale geldiği söylenebilir.

<sup>268</sup> Bu açıdan -tüm çalışma boyunca yer verilen- Hohendahl, Kellner ve Jameson gibi isimler düşünülebilir. Bu isimler bir yandan Adorno'nun temel fikirlerini savunurlarken, diğer yandan ona eleştirel yaklaşarak fikirlerini bir adım ileriye taşırlar. Bu noktada kimi zaman kültür endüstrisi fikrinin oturduğu zeminde değişiklikler yaparlarken, kimi zaman da ona yeni düşünceler katarlar.

## KAYNAKÇA

ADORNO, T. (1968). *Late capitalism or industrial society*.

<https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1968/late-capitalism.htm>

ADORNO, T. (1989). *Society* (Çev. F. R. Jameson). S. E. Bronner & D. M.

Kellner (Ed.), *Critical Theory and society* içinde (ss. 267-276). New York & London: Routledge.

ADORNO, T. (1991a). *Culture industry*. J. M. Bernstein (Ed.). New York &

London: Routledge.

ADORNO, T. (1991b). *Notes on literature, volume I* (Çev. S. W. Nichol森).

New York & Chichester & West Sussex: Columbia University Press. (Orjinal çalışma 1974'te yayınlanmıştır)

ADORNO, T. (1992). *Notes on literature, volume II* (Çev. S. W. Nichol森).

New York & Chichester & West Sussex: Columbia University Press. (Orjinal çalışma 1974'te yayınlanmıştır)

ADORNO, T. (1997). *Prisms* (Çev. S. Weber & S. Weber). Massachusetts: MIT

Press. (Orjinal çalışma 1967'de yayınlanmıştır)

ADORNO, T. (2001). *Metaphysics: Concept and problems* (Çev. E. Jephcott).

Standford: Standford University Press. (Orjinal çalışma 1998'te yayınlanmıştır)

ADORNO, T. (2002a). *Essays on music*. R. Leppert (Ed.). Berkeley & Los

Angeles & London: University of California Press.

ADORNO, T. (2002b). *The stars down to earth and other essays on the*

*irrational in culture*. London & New York: Routledge.



- ADORNO, T. (2004). *Negative dialectics* (Çev. E. B. Ashton). London & New York: Routledge. (Orjinal çalışma 1966'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2005). *Critical models: Interventions and catchwords* (Çev. H. W. Pickford). London & New York: Routledge. (Orjinal çalışmalar 1963-1969'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2006a). Bağlanma. *Estetik ve politika içinde* (ss. 377-420) (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- ADORNO, T. (2006b). *Philosophy of new music* (Çev. R. H. Kentor). Minneapolis & London: University of Minnesota Press. (Orjinal çalışma 1949'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2007a). *Minima moralia* (Çev. A. Doğukan & A. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1951'de yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2007b). *Philosophy of modern music* (Çev. A. G. Mitchell & W. V. Blomster). London & New York: Continuum. (Orjinal çalışma 1949'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2008a). *History and freedom: Lectures 1964-1965*. Rolf Tiedemann (Ed.). Cambridge & Malden: Polity Press. (Orjinal çalışmalar 1964-1965'te yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2008b). *Lectures on negative dialectics: Fragments of a lecturecourse 1965/1966*. Rolf Tiedemann (Ed.). Cambridge & Malden: Polity Press. (Orjinal çalışma 2003'te yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2009a). *Current of music*. R. Hullot-Kentor (Ed.). Cambridge & Malden: Polity Press.

- ADORNO, T. (2009b). *Kültür endüstrisi* (Çev. N. Ülner & M. Tüzel & E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ADORNO, T. (2009c). *Night music: Essays on music 1928-1962* (Çev. W. Hoban). London & New York & Calcutta: Seagull Books. (Orjinal çalışma 1982'de yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2011a). *Otoritaryen kişilik üstüne: Niteliksel ideoloji incelemeleri* (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Say Yayınları. (Orjinal çalışma 1950'de yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2011b). *Quasi una fantasia: Essays on modern music* (Çev. R. Livingstone). London & New York: Verso. (Orjinal çalışma 1996'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2012a). *Ahlak felsefesinin sorunları* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1996'da yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. (2012b). *Edebiyat yazıları* (Çev. S. Yücesoy & O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- ADORNO, T. (2012c). *Sahicilik jargonu* (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1964'te yayınlanmıştır)
- ADORNO, T. ve EISLER, H. (1947). *Composing for the films*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (2010a). *Aydınlanmanın diyalektiği* (Çev. N. Ülner & E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Orjinal çalışma 1944'te yayınlanmıştır)

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (2010b). *Sosyolojik açılımlar* (Çev. M. S. Durgun ve A. Gümüş). Ankara: Bilgesu Yayıncılık. (Orjinal çalışma 1956'da yayınlanmıştır)
- ALTMAN, R. (1998). Televizyon / seslendirme. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar* içinde (ss. 65-84) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)
- ANDERS, G. (1963). The phantom world of TV. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: Popular arts in America* içinde (ss. 358-368) (Çev. N. Guterman). Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- ANDERSON, P. (2007). *Batı Marksizmi üzerine düşünceler* (Çev. B. Aksoy). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal çalışma 1976'da yayınlanmıştır)
- ANDRAE, T. (1979). Adorno on film and mass culture: The culture industry reconsidered. *Jump Cut*, 20, 34-37.
- ANDREAS, S. & BANKS, J. (2007). The best action console games: *Grand theft auto San Andreas*. A. McKee (Ed.), *Beautiful Things in Popular Culture* içinde (ss. 111-124). Oxford: Blackwell Publishing.
- ARATO, A (1985). Esthetic theory and cultural criticism. A. Arato & E. Gebhardt (Ed.), *The essential Frankfurt School reader* içinde (ss. 185-224). New York: Continuum.
- ALLEN, R. W. (1987). The aesthetic experience of modernity: Benjamin, Adorno, and contemporary film theory. *New German Critique*, 40, 225-240.
- BACON, F. (2006). *New Atlantis*. London: Dodo Press.

- BAUDRILLARD, J. (1988). *Jean Baudrillard: Selected writings*. M. Poster (Ed.). Cambridge & Stanford: Polity & Stanford University Press.
- BEHRENS, R. (2011). *Adorno sözlüğü* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Versus Yayınları.
- BERGER, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi: Kültürel kavramlara giriş* (Çev. Ö. Emir). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Orjinal çalışma 1995'te yayınlanmıştır)
- BERNSTEIN, J. M. (2001). *Adorno: Disenchantment and ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BENJAMIN, W. (1998). *Understanding Brecht* (Çev. A. Bostock). London & New York: Verso. (Orjinal çalışma 1966'da yayınlanmıştır)
- BENJAMİN, W. (2002). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* içinde (ss. 50-87) (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY. (Orjinal çalışma 1936'da yayınlanmıştır)
- BETTS, R. F (2004). *A history of popular culture: More of everything, faster and brighter*. New York & London: Routledge.
- BOTTOMORE, T. (2002). *Frankfurt School and its critics*. London & New York: Routledge.
- BÖHME, G. (2003). *Contribution to the critique of the aesthetic economy. Thesis Eleven*, 73, 71-82.
- BRECHT, B. (1982). J. Willett (Ed.), *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic* içinde (ss. 179-205). New York: Hill and Wang.
- BRECHT, B. (1999). *Turandot ve aklayıcılar kongresi* (Çev. S. Duru). İstanbul: Kaynak Yayınları. (Orjinal çalışma 1967'de yayınlanmıştır)

- BRENEZ, N. (2007). Theodor Adorno: Cinema in spite of Itself – but cinema all the same (Çev. O. Delers & R. Chambers). *Cultural Studies Review*, 13 (1), 77-88.
- BREUER S. & MAIER R. C. (1982). The illusion of politics: Politics and rationalization in Max Weber and Georg Lukács. *New German Critique*, 26, 55-79.
- CALLINICOS, A. (2007). *Toplum kuramı: Tarihsel bir bakış* (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal çalışma 1999'da yayınlanmıştır)
- CICERO (1886). *Tusculan disputations* (Çev. A. P. Peabody). Boston: Little, Brown and Company.
- CLARK, T. (2011). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge* (Çev. E. Hoşcusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal çalışma 1997'de yayınlanmıştır)
- CUCHE, D. (2013). *Sosyal bilimlerde kültür kavramı* (Çev. T. Arnas). İstanbul: Bağlam Yayınları. (Orjinal çalışma 2004'te yayınlanmıştır)
- COOK, D. (1998). Adorno on late capitalism. *Radical Philosophy*, 98, 16-26.
- COOK, D. (2004). *Adorno, Habermas, and the search for a rational society*. London & New York: Routledge.
- COMAY, R. (2000). Adorno's siren song. *New German Critique*, 81, 21-48.
- CONTI, C. (2012). The primacy of the object: Adorno versus Cultural Studies. P. Marks (Ed.), *Literature and politics: Pushing the world in certain directions* içinde (ss. 109-121.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- COULSON, S. (2007). Funnier than unhappiness: Adorno and the art of laughter. *New German Critique*, 100, 141-163.
- DAHMS, H. F. (1997). Theory in Weberian Marxism: Patterns of critical social theory in Lukacs and Habermas. *Sociological Theory*, 15 (3), 181-214.
- DANA, P. (1998). Anlık karşılaşmalar: Kitle kültürü ve duyunun tahliyesi. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar* içinde (ss. 210-235) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)
- DEBORD, G. (2012). *Gösteri toplumu* (Çev. A. Ekmekçi & O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal çalışma 1967'de yayınlanmıştır)
- DILTHEY, W. (1996). On understanding and hermeneutics. *Hermeneutics and the Study of History* içinde (ss. 229-235) (Çev. R. A. Makkreel). Princeton: Princeton University Press.
- DİLTHEY, W. (1999). *Hermeneutik ve tin bilimleri* (Çev. D. Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- DURHAM, M. G. & KELLNER, D. M. (Ed.). (2006). *Media and cultural studies*. Oxford: Blackwell Publishing.
- EAGLETON, T. (2005). *İdeoloji* (Çev. M. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1991'de yayınlanmıştır)
- EAGLETON, T. (2011). *Kültür yorumları* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal çalışma 2000'de yayınlanmıştır)

- ENGELS, F. (1991). The part played by labour in the transition from ape to man. D. McLellan (Ed.), *Selected Works içinde* (ss. 339-350). London: Lawrence and Wishard. (Orjinal çalışma 1895-1906'da yayınlanmıştır)
- FEENBERG, A. (2012). Introduction: Towards a critical theory of the internet. A. Feenberg & N. Friesen (Ed.), *(Re)inventing the internet: Critical case studies içinde* (ss. 3-19). Rotterdam & Boston & Taipei: Sense Publishers.
- FEIGE, D. M. (2012). Computer games as work of art. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures içinde* (ss. 93-107). New York & London: Springer.
- FICHTE, J. (1988). *Early philosophical writings* (Çev. D. Breazeale). New York: Cornell University Press.
- FIRLAR, F. B. G. (2009). Televizyon reklamcılığı ve gelecek. B. Küçükerdoğan (Ed.), *Televizyon ve... içinde* (ss. 110-131). İstanbul: Ütopya Yayınları.
- FOY, J. J. (Ed.). (2008). *Homer Simpson goes to Washington: American politics through popular culture*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- GASSET J. O. Y (1963). The coming of the masses. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: Popular arts in America içinde* (ss. 41-46). Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- GENDRON, B. (1998). Theodor Adorno Cadillacs'la tanışıyor. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar içinde* (ss. 40-65) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)
- GEULEN, E. (2000). Endgames: Reconstructing Adorno's "end of art". *New German Critique*, 81, 153-168.

- GRIMES, S. M. & FEENBERG, A. (2012). Rationalizing play: A critical theory of digital gaming. A. Feenberg & N. Friesen (Ed.), *(Re)inventing the internet: Critical case studies* içinde (ss. 21-43). Rotterdam & Boston & Taipei: Sense Publishers.
- HANSEN, M. (1992). Mass culture as hieroglyphic writing: Adorno, Derrida, Kracauer. *New German Critique*, 56, 43-73.
- HÄRIG, D. (2012). Inside and outside the game. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* (ss. 209-219) içinde. New York & London: Springer.
- HAYAKAWA, S. I. (1963). Popular songs vs. the facts of life. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: Popular arts in America* içinde (ss. 393-404). Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- HEGEL, G. W. F. (2003). *Tarihte akıl* (Çev. Ö. Sözer). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (1985). *Being and time* (Çev. J. Macquarrie and E. Robinson). Cornwall: Blackwell Publishing. (Orjinal çalışma 1927'de yayınlanmıştır)
- HEMMINGER, E. & SCHOTT, G. (2012). Mergence of spaces: MMORPG user-practice and everyday life. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer Games and New Media Cultures* içinde (ss. 395-411). New York & London: Springer.
- HERDER, J. G. F. (2002). *Philosophical writings*. M. N. Forster (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- HESMONDHALGH, D. & PRATT, A. C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), 1-14.



- HOFMANN, K. (2005). Poetry after Austwitz: Adorno's dictum. *German Life and Letters*, 58 (2), 182-194.
- HOHENDAHL, P. U. (1981). Autonomy of art: Looking back at Adorno's "ästhetische theorie". *The German Quarterly*, 54 (2), 133-148.
- HOHENDAHL, P. U. (1992). Introduction: Adorno criticism today. *New German Critique*, 56, 3-15.
- HOHENDAHL, P. U. (1993). The frozen imagination: Adorno's theory of mass culture revisited. *Thesis Eleven*, 34, 17-41.
- HOLTZ, H. H. (2012). *Frankfurt Okulu eleştirisi* (Çev. O. Geridönmez & Z. E. Kaya & M. Çallı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- HONNETH, A. (1995). The fragmented world of the social: Essays in social and political philosophy. New York: State University of New York Press.
- HORKHEIMER, M. (2002). Traditional and Critical Theory. *Critical Theory* içinde (ss. 188-244) (Çev. M. J. O'Connell). New York: Continuum. (Orjinal çalışma 1937'de yayınlanmıştır)
- HULLOT-KENTOR, R. (2006). *Things beyond resemblance: On Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press.
- HUYSEN, A. (1983). Adorno in reverse: From Holywood to Richard Wagner. *New German Critique*, 29, 8-38.
- JAMESON, F. (2006). Sonuç yerine bazı düşünceler. *Estetik ve politika* içinde (ss. 420-455) (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Alkim Yayınevi.

- JAMESON, F. (2013). *Marksizm ve biçim* (Çev. M. H. Doğan), İstanbul: YKY. (Orjinal çalışma 1971'de yayınlanmıştır)
- JAPPE, A. (1999). *Guy Debord* (Çev. D. Nicholson-Smith). Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press. (Orjinal çalışma 1993'te yayınlanmıştır)
- JAY, M. (1984). *Marxism and totality*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- JAY, M. (1984). Adorno in America. *New German Critique*, 31, 157-182.
- JAY, M. (2001). *Adorno* (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınları. (Orjinal çalışma 1984'te yayınlanmıştır)
- JAY, M. (2005). *Diyalektik imgelem: Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi (1923-1950)* (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Belge Yayınları. (Orjinal çalışma 1973'te yayınlanmıştır)
- JEFFCUTT, P. & PICK, J. & PROTHEROUGH, R. (2000). Culture and industry: Exploring the debate. *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 6 (2), 129-143.
- KABADAYI, L. (2009). Türkiye'de televizyon dizileri ve sinema filmlerinde estetik anlayışın yapılanması. B. Küçükerdoğan (Ed.), *Televizyon ve...* içinde (ss. 131-152). İstanbul: Ütopya Yayınları.
- KANT, I. (1993). "Aydınlanma nedir?" sorusuna yanıt. *Seçilmiş Yazılar* içinde (ss. 139-148) (Çev. N. Bozkurt). İstanbul: Remzi Yayınevi. (Orjinal çalışma 1784'te yayınlanmıştır)
- KANT, I. (1998). *Religion within the boundaries of mere reason and other*

*writings* (Çev. A. Wood & G. D. Giovanni). Cambridge: Cambridge University Press.

KANT I. (2006). *Anthropology from a pragmatic point of view* (Çev. R. B. Loudon). Cambridge: Cambridge University Press. (Orjinal çalışma 1798'de yayınlanmıştır)

KEILHAUER, J. (2012). Online games: Modern media worlds of young people. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 317-329). New York & London: Springer.

KELLNER, D. (1981). Network television and American society: Introduction to a critical theory of television. *Theory and Society*, 10 (1), 31-62.

KELLNER, D. (1989). *Critical Theory, Marxism and modernity*. Oxford: Polity Press.

KELLNER, D. (2000). *Jean Baudrillard: From Marxism to postmodernism and beyond*. Stanford: Stanford University Press.

KELLNER, D. (2003a). *Media culture*. London & New York: Routledge.

KELLNER, D. (2003b). *Media spectacle*. London & New York: Routledge.

KELLNER, D. (2010). *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. London: Wiley-Blackwell.

KELLNER, D. (n.d.a). *Critical Theory and the crisis of social theory*.  
<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/criticaltheorycrisisofsocialtheory.pdf>

KELLNER, D. (n.d.b). *T. W. Adorno and the dialectics of mass culture*.  
<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/adornomassculture.pdf>

KELLNER, D. (n.d.c). *Critical perspectives on television from the Frankfurt School to postmodernism.*

<http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/criticalperspectivestv.pdf>

KIRKPATRICK, G. (2007). Between art and gameness: Critical Theory and computer game aesthetics, *Thesis Eleven*, 89, 74-93.

KROEBER A. L. ve KLUCKHOHN C. (1952). *Culture*. Cambridge & Massachusetts: Museum.

KÜÇÜKERDOĞAN, B. (2009). Kültür ve televizyon. B. Küçükerodoğan (Ed.), *Televizyon ve... içinde* (ss. 69-110). İstanbul: Ütopya Yayınları.

KÜÇÜKERDOĞAN, B. (2009). Şimdi haberler! Televizyondaki eyletim ve sanallık. B. Küçükerodoğan (Ed.), *Televizyon ve... içinde* (ss. 152-171). İstanbul: Ütopya Yayınları.

KÜÇÜKERDOĞAN, R. (2009). Televizyon eğlendirir mi? Yoksa... B. Küçükerodoğan (Ed.), *Televizyon ve... içinde* (ss. 9-39). İstanbul: Ütopya Yayınları.

LANGER, B. (2002). Commodified enchantment: Children and consumer capitalism. *Thesis Eleven*, 69, 67-81.

LAUGHEY, D. (2010). *Medya yaklaşımları: Teoriler ve yaklaşımlar* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Orjinal çalışma 2009'da yayınlanmıştır)

LEVIN, T. Y. (1990). For the record: Adorno on music in the age of its technological reproducibility. *New German Critique*, 55, 23-47.

LEWANDOWSKI, J. D. (1996). Adorno on jazz and society. *Philosophy Social*

*Criticism*, 22 (5), 103-122.

LUKACS, G. (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları. (Orjinal çalışma 1923'te yayınlanmıştır)

MACDONALD, D. (1957). A theory of mass culture. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: The popular arts in America* içinde (ss. 59-73). New York: The Free Press.

MADDISON, M. (1982). The critique criticised: Adorno and popular music. *Popular Music*, 2, 201-218.

MADDISON, M. (2004). Authenticity and failure in Adorno's aesthetics of music. T. Huhn (Ed.), *The Cambridge companion to Adorno* içinde (ss. 198-222). Cambridge: Cambridge University Press.

MARKUS, G. (2006). Adorno and mass culture: Autonomous art against the culture Industry. *Thesis Eleven*, 86 (1), 67-89.

MARSH, J. L. (1983). Adorno's critique of Stravinsky. *New German Critique*, 28, 147-169.

MARX, K. (1999). *Contribution to the critique of political economy* (Çev. S. W. Ryazanskaya)  
[http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx\\_Contribution\\_to\\_the\\_Critique\\_of\\_Political\\_Economy.pdf](http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Contribution_to_the_Critique_of_Political_Economy.pdf) (Orjinal çalışma 1859'da yayınlanmıştır)

MARX, K. (2002). *Grundrisse* (Çev. M. Nicalous)  
[http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx\\_Grundrisse.pdf](http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Grundrisse.pdf)  
(Orjinal çalışma 1939-41'de yayınlanmıştır)

- MARX, K. (2009). *Economic and philosophic manuscripts of 1844* (Çev. M. Milligan).  
<http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf> (Orjinal çalışma 1932'de yayınlanmıştır)
- MARX, K. (2010a). *Capital volume one* (Çev. S. Moore & E. Aveling).  
<http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf> (Orjinal çalışma 1867'de yayınlanmıştır)
- MARX, K. (2010b). *Capital volume three*.  
<http://marx.libcom.org/works/download/pdf/Capital-Volume-III.pdf> (Orjinal çalışma 1894'te yayınlanmıştır)
- MARX, K. (2010c). *Wage labour and capital*.  
<http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/wage-labour-capital.pdf> (Orjinal çalışma 1849'ta yayınlanmıştır)
- MARX, K. & ENGELS, F. (1956). *Holy Family: Critique of Critical Critique* (Çev. R. Dixon). Moscow: Foreign Languages Publishing House. (Orjinal çalışma 1845'te yayınlanmıştır)
- MARX, K. & ENGELS, F. (2000). *The German ideology*.  
[http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx\\_The\\_German\\_Ideology.pdf](http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_The_German_Ideology.pdf) (Orjinal çalışma 1932'de yayınlanmıştır)
- MARX, K. & ENGELS, F. (2005). *Komünist manifesto ve komünizmin ilkeleri* (Çev. M. Erdost). Ankara: Sol Yayınları. (Orjinal çalışma 1848'de yayınlanmıştır)
- MCKEE, A. (Ed.). (2007). *Beautiful things in popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing.

- MEYERSON, R. B. (1963). Social research in television. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: Popular arts in America* içinde (ss. 345-358). Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- MILLER, T. (2013). Situating images: Photography, writing and cinema in the work of Guy Debord. K. Beckman & L. Weissberg (Ed.), *On writing with photography* içinde (ss. 173-201). Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- MODLESKİ, T. (1998). Haz terörü: Çağdaş korku filmi ve postmodern kuram. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar* içinde (ss. 197-210) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)
- MORSE, M. (1998). Televizyonda haberci kişiliği ve inandırıcılık: Geçiş sürecindeki haberler üzerine düşünceler. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar* içinde (ss. 84-113) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)
- MULLER, A. (2005). *Concepts of culture: Art, politics, and society*. Calgary: University of Calgary Press.
- NITSCHKE, M. (2012). Growing game worlds. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 161-173). New York & London: Springer.
- NOHR, R. F. (2012). Free market economy and dino crisis: The production and circulation of knowledge in strategy games. J. & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 125-143). New York & London: Springer.

- OĞUZ, E. S. (2011). Toplum bilimlerinde kültür kavramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (3), 123-139.
- OSKAY, Ü. (2010). *Kitle iletişiminin kültürel işlevleri: XIX. yüzyıldan günümüze kuramsal bir yaklaşım*. İstanbul: Der Yayınları.
- ÖZLEM D. (1996). *Metinlerle hermeneutik (Yorumbilgisi) dersleri I-II*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- ÖZLEM D. (2012). *Kültür bilimleri ve kültür felsefesi*. İstanbul: Notos Yayınları.
- PETERS, J. D. (2002). The subtlety of Horkheimer and Adorno: Reading “The culture industry”. E. Katz, J. D. Peters, T. Liebes & A. Orloff (Ed.), *Canonic texts in media research: Are there any? Should there be? How About These?* içinde (58-73). Cambridge: Polity Press.
- POSTMAN, N. (2012). *Televizyon öldüren eğlence: Gösteri çağında kamusal söylem* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orjinal çalışma 1985’te yayınlanmıştır)
- POTTER, G. (2013). The tramp & the culture industry: Adorno, Chaplin, and the possibility of progressive comedy”. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 69 (1), 73-90.
- POTTS, G. (2007). Adorno on “the Donald”: Reality television as culture industry. *Problematique*, 11, 1-10.
- RAY, G. (2011). Adorno, Brecht and Debord: Three models for resisting the capitalist art system, *Left Curve*, 35, 62-75.
- REICHELDT, H. (1982). From the Frankfurt School to value-form analysis. *Thesis Eleven*, 4, 166-169.



- RIESMAN, D. (1963). Listening to popular music. B. Rosenberg & D. M. White (Ed.), *Mass culture: Popular arts in America* içinde (ss. 408-418). Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- ROBERTS, D. (2003). *Illusion only is sacred: From the culture industry to the aesthetic economy. Thesis Eleven*, 73, 83-95.
- ROSENBERG, B. & WHITE, D. M. (1963) (Ed.). *Mass culture: Popular arts in America*. Glencoe: The Free Press of Glencoe.
- ROTHBERG, M. (1997). After Adorno: Culture in the wake of catastrophe. *New German Critique*, 72, 45-81.
- ROSE, G. (2014). *The melancholy science: An introduction to the thought of Theodor W. Adorno*. London & New York: Verso.
- SCHECTER, D. (2010). *The critique of instrumental reason from Weber to Habermas*. London: The Continuum International Publishing.
- SCHULZKE, M. (2014). The virtual culture industry: Work and play in virtual worlds. *The Information Society: An International Journal*, 30 (1), 20-30.
- SCOTT, A. J. (1997). The cultural economy of cities. *International Journal of Urban and Regional Research*, 21 (2), 323-339.
- SCOTT, A. J. (2008). *Social economy of the metropolis: Cognitive-cultural capitalism and the global resurgence of cities*. Oxford: Oxford University Press.
- SLATER, P. (1998). *Frankfurt Okulu* (Çev. Ahmet Özden). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Orjinal çalışma 1977'de yayınlanmıştır)

- STALLABRASS, J. (2013). *Sanat A.Ş.: Çağdaş sanat ve bienaller* (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orjinal çalışma 2004'te yayınlanmıştır)
- STOREY, J. (2009). *Cultural Theory and popular culture: An introduction*. London: Longman.
- STRINATI, D. (2004). *An introduction to theories of popular culture*. London & New York: Routledge.
- THIMM, C. (2012). Virtual worlds: Game or virtual society. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 173-193). New York & London: Springer.
- THOMPSON, M. J. (2010). Th. W. Adorno defended against his critics, and admirers: A defense of the critique of jazz". *IRASM*, 41 (1), 37-49.
- UYGUR, N. (2006). *Kültür Kuramı*. İstanbul: YKY.
- VINCENT, J. (2008). Adorno and Marx. J. Bidet & S. Kouvelakis (Ed.), *Critical companion to contemporary Marxism* içinde (ss. 489-503). Leiden & Boston: Brill.
- WALDMAN, D. (1977). Critical Theory and film: Adorno and "The culture industry" revisited". *New German Critique*, 12, 39-60.
- WAYNE, M. (2009). *Marksizm ve medya araştırmaları: Anahtar kavramlar, çağdaş eğilimler* (Çev. B. Cezar). İstanbul: Yordam Kitap. (Orjinal çalışma 2003'te yayınlanmıştır)
- WEBER M. (2005). *Protestant ethic and the spirit of capitalism*. (Çev. T.

Parsons). London & New York: Routledge. (Orjinal çalışma 1905'te yayınlanmıştır)

WELLMER, A. (2000). *The death of the sirens and the origin of the work of art*. *New German Critique*, 81, 5-19.

WIGGERSHAUS, R. (1995). *The Frankfurt School: Its history, theories, and political significance* (Çev. M. Robertson). Cambridge & Massachusetts: The MIT Press. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)

WIGGINS, B. A. (2013). The culture industry, new media, and the shift from creation to curation; or, enlightenment as a kick in the nuts. *Television & New Media*, 20 (10), 1–18.

WILLIAMS, R. (1998). Raymond Williams ile söyleşi. T. Modleski (Ed.), *Eğlence incelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar* içinde (ss. 23-40) (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları. (Orjinal çalışma 1986'da yayınlanmıştır)

WILSON, R. (2007). *Theodor Adorno*. London & New York: Routledge.

WIMMER, J. (2012). Digital game culture(s) as prototype(s) of mediatization and commercialization of society: The world cyber games 2008 in Cologne as an example. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 525-543). New York & London: Springer.

WITKIN, R. W. (1998). *Adorno on Music*. London: Routledge.

WITKIN, R. W. (2000). Why did Adorno hate jazz?. *Sociological Theory*, 18 (1), 145-170.

WITKIN W. R. (2003). *Adorno on Popular Culture*. London & New York: Routledge.

WOLF, K. D. (2012). The instructional Design and motivational mechanisms of World of Warcraft. J. Fromme & A. Unger (Ed.), *Computer games and new media cultures* içinde (ss. 557-570). New York & London: Springer.

ZIZEK, S. (2000). *From History and Class Consciousness to the Dialectic of Enlightenment... and Back*. *New German Critique*, 81, 107-123.

# EK 1: ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU



## HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

### HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 14/06/2016

Tez Başlığı / Konusu: Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskacında Kültür

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

14.06.2016

Adı Soyadı: Önder Kulak


Öğrenci No: N10248738

Anabilim Dalı: Felsefe

Programı: Felsefe

Statüsü:  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

### DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

  
Prof. Dr. Cemal GÜZEL



**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
PHILOSOPHY TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 14/06/2016

Thesis Title / Topic: Theodor Adorno: The Culture Under The Grip of Culture Industry

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

14.06.2016

Name Surname: Önder Kulak

Student No: N10248738

Department: Philosophy

Program: Philosophy

Status:  Masters  Ph.D.  Integrated Ph.D.

*Önder*

**ADVISER COMMENTS AND APPROVAL**

Prof. Dr. Cemal GUZEL

## EK 2: ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 14/06/2016

Tez Başlığı / Konusu: Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 172 sayfalık kısmına ilişkin, 13/06/2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 1'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'mı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

14.06.2016

**Adı Soyadı:** Önder Kulak  
**Öğrenci No:** N10248738  
**Anabilim Dalı:** Felsefe  
**Programı:** Felsefe  
**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora  Bütünleşik Dr.

*Önder Kulak*

### DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cemal GÜZEL



HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
TO THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

Date: 14/06/2016

Thesis Title / Topic: Theodor Adorno: The Culture Under The Grip of Culture Industry

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 13/06/2016 for the total of 172 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 1 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

14.06.2016

Name Surname: Önder Kulak  
Student No: N10248738  
Department: Philosophy  
Program: Philosophy  
Status:  Masters  Ph.D.  Integrated Ph.D.

*Önder Kulak*

**ADVISOR APPROVAL**

APPROVED.

Prof. Dr. Cemal GÜZEL



