

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.7982195>

Accepted: 28.05.2023

## Adorno'nun, Hitler'in California'daki Gizli Karargâhını Keşfi: Kültür Endüstrisinden, Netflix ve Disney'e Kitlesele Uygulamalar

Adorno's Revelation of Hitler's Hidden Headquarters in California: Mass Applications from the Culture Industry to Netflix and Disney

Emir Hasan ÜLGER

Başkent Üniversitesi

ulger@baskent.edu.tr, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2744-5443>

### Özet

20.yy.'ın en önemli düşünürlerinden olan Adorno'nun en önemli kuramlarından olan kültür endüstrisi, günümüzde canlılığını ve geçerliliğini hala korumaktadır. 1960'dan günümüze, kültür endüstrisi yapısal olarak gerilemediği gibi daha da gelişmiştir. Bu incelemenin temel amacı, Adorno'nun kültür endüstrisi düşüncesinin gelişim, köken ve günümüze olan etkilerinin yanı sıra; bu uygulamaların Nazi ideolojisinin belirleniminde gelişen ve hala varlığını koruyan kuramsal bağlantıdır. Günümüzde kültür endüstrisi uygulamalarının merkezi Amerika'dır ve burada geliştirilen medya aygıtları ve kitlesele üretimler, Naziler ve Goebbels'in amaçladığı toplumu kitleseleleştirme, yüzeysel eğlence ve totaliter düşünceyle koşut varlığını aynen korumaktadır. Günümüzde gelişen sosyal medya üretimleri, sinema, dizi, müzik, Netflix, Disney, Universal, CNN, BBC, Youtube, Twitter, Facebook ve Instagram gibi uygulamaların gelişimi yapısal olarak, günümüzün kültür endüstrisi aygıtlarını oluşturmakta ve bu uygulamaların merkezi yine California olup, çalışmalarına aynen devam etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Adorno, Kültür Endüstrisi, Kitle, Nazizm.

### Abstract

One of the most significant theories of Adorno, one of the most influential thinkers of the 20th century, the culture industry still maintains its vitality and validity today. Since 1960, the culture industry has not regressed structurally but has progressed further. This study mainly tackles the development, origin, and current impacts of Adorno's concept of the culture industry and the theoretical connections of these applications that developed and still exist in determining Nazi ideology. Today, the center of applications of the culture industry is America, and the media devices and mass productions here maintain a parallel existence with the societal massification, superficial entertainment, and totalitarian thought aimed by the Nazis and Goebbels. Still based in California and running their operation, social media productions, movies, TV series, music,

Netflix, Disney, Universal, CNN, BBC, YouTube, Twitter, Facebook, and Instagram structurally constitute today's culture industry instruments.

**Keywords:** Esthetics, Adorno, Culture Industry, Mass, Nazism.

## GİRİŞ

20. yy.'ın en önde gelen isimlerinden biri olan Adorno, yapmış olduğu yeni felsefe pratiğiyle hem yaşadığı dönemin hem de kendisinden sonraki yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olmuştur. Onun tartışmış olduğu konular, müzikten yabancılaşmaya, faşizmden sosyalizm eleştirisine; kültür endüstrisinden, medya-iletişim, sosyoloji ve felsefe alanlarına kadar hala canlılığını korumaktadır. Onun en kuvvetli eleştirilerinden biri olan kültür endüstrisi kuramı, sadece onun yaşadığı dönemi içeren bir kuram olarak ele alınamaz. Bu eleştiri basit bir popüler kültür ve kitlesel eğlence sektörü üzerine yapılmış yüzeysel bir değerlendirmeyi değil, daha derinlikli eleştirel bir analize odaklanır. Adorno'nun, Kültür Endüstrisi incelemesinin, Aydınlanmanın Diyalektiği'nin içinde bulunmasının Aydınlanma, akıl eleştirisi ve faşizm bağlamında bir nedeni vardır. Aydınlanmanın, özgürleştirici olacağı düşünülen akıl çağının; en sonunda totaliter ve yönetilen bir dünya kavrayışına ulaşması, ilerlediği düşünülen batı uygarlığı için büyük bir tramvadır. Akıl ve özgürleşme vaadi, diyalektik olarak karşıtına dönüşmüş, yükselen (hazsal) estetiğe karşı yüksek sanat, bu baskıya boyun eğmemenin bedelini, ehlileştirilme ve de-estetizasyon<sup>1</sup> bağlamında, kültür endüstrisine dönüşerek ödemiştir. Adorno açısından bu noktada ayrıca önemli bir sorun, “uygarlık, insanlık, düşünce ve doğa” karşısında gelişen bu akıl tutulması sürecinin, yolunun nasıl açıldığı üzerine haklı bir öz eleştiri talebidir.

Adorno, kültür endüstrisi kavrayışını, sadece kendi çağında ortaya çıkan ve kaybolan “*ticari-ideolojik-kültürel ve estetik*” bir form olarak görmemiş, bu endüstrinin gelişimi hakkında karamsar bir şekilde, günümüzde de benzer etkiler gösterebileceği üzerine düşünmüştür. Kültür endüstrisi, Adorno'ya göre, Aydınlanma döneminde temelleri atılan, fakat 20. yy.'ın ikinci yarısında asıl doruğa çıkan medya aygıtları ve propaganda sayesinde kitleselleştirici olan küresel endüstrinin adıdır. Bu endüstri, temelde Aydınlanmacı, kitleselleştirici endüstrinin diğer rasyonel ve de estetik gelişimi olmaktadır. Aydınlanmacı total aklın gelişiminin bir ürünü olan bu endüstri, temelde kitleselleştirici, birey ve özgürlük karşıtı, kitleselleştirici-araçsallaştırıcı bir zihniyetin ürünüdür. Akılsal ve özgürleştirici olacağı düşünülen Aydınlanma, tam karşıtı, baskıcı bir tahakküm sistemine dönüşmüştür. Kültür endüstrisi düşüncesinin, aydınlanmacı, akılsal kökenini ve onda var olan örtük, kitleselleştirici, baskıcı yönü üzerine ilk defa düşünce tarihinde bu kadar sert eleştiriler ortaya çıkmıştır. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, kapitalizmin ticari amaçlarla, sadece kitlelerin basit bir zihinsel kontrolü amacıyla da yapılmaz. Eğer böyle olsaydı, Naziler döneminde, böylesi bir ticari amacın olmadığı da son derece açıktır. Onun arka planında, ideolojik-ekonomik ve en sonunda faşizmle koştut ilerleyen, kapitalist ve ideolojik amaçların

<sup>1</sup> De-estetizasyon, Adorno'nun Estetik Teori'sinde kullanılan en önemli kavramlardandır. Temelde «estetiksizleştirme» anlamında, duyuşsal olarak entellektüel düzeyin düşütüğü üretimleri içeren, teknokrasi anlamında kullanılmıştır.

kutsandığı; kitlesel ve kontrol amaçlı derin bir bağlantı bulunur. Günümüz için, belki de en önemli inceleme konusu, tam da bu noktaya odaklanır. Adorno'nun düşüncelerinden hareketle, günümüz kültür endüstrisi uygulamalarının “kitleselleşme, kontrol ve yönetilen dünya” kavrayışları üzerine düşündüğümüzde, yapısal olarak çok şeyin değişmediğini görürüz. Bu bağlamda, günümüzde var olan kültür endüstrisi uygulamaları hakkında Adorno'ya dayanarak neler düşünebiliriz? Adorno, ileri bir görüşle, sadece kendi dönemini kapsayan, geçici bir endüstrinin uygulamalarını değil, aynı zamanda bu endüstrinin günümüzde faşizme koşut ilerleyen Hitlerci ruhunun, küresel ve en vahşi halini nasıl sorgulayacağımızı; onu nasıl kavrayacağımızın yöntemini, metinlerinde ayrıntılı bir şekilde yapmış ve aslında bizleri, bu konuda daha dikkatli olma noktasında ciddi bir şekilde uyarıyordu. Fakat bu konu üzerinde günümüzde eleştirel değil, aksine bilinçsiz bir şekilde, bu endüstriyi kutsayan, manüplatif bir kültür ve sanat endüstrisi alanı ile karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bu da bizi çaresiz bir şekilde, kitlesel beğenilerin nicel verileri karşısında hem zayıf kılmakta hem de anlaşılmasız bir avuç “Adornocu-seçkinci” konumuna getirmektedir. Burada düşündürücü olan 2. Dünya Savaşının bitmesi, Hitler'in yenilmesi ve faşizmin yıkılmasına rağmen, Hitler ve Goebbelsçi bilgi, düşünce ve uygulamalarının ve kitlesel manipülasyon aygıtının, günümüzde hala varlığını koruyor olmasıdır. Bu hiç şaşırtıcı değildir çünkü geçmişte olduğu gibi bugün de “dünya, kültür endüstrisi süzgecinden geçirilerek yönetiliyor.” (Adorno, 1995).

Adorno, Eleştirel Okul olarak da bilinen Frankfurt Okulunun en önemli temsilcilerindendir. Bu eleştirel teorinin merkezi, kuşkusuz “ideoloji” eleştirisidir. Günümüzde var olan “kapitalizm ve kültür endüstrisi” uygulamalarının ideolojik bağlantısı ve kökenini anlamadan açıklayamayız. Aydınlanma ile başlayan yeni akılsal düzen, öncelikle, doğanın üzerindeki denetim ve kontrolü sağlamış, insanın “içsel dünyası ve düşünceleri” kontrol altına alınmıştır. Aydınlanmanın geliştirmiş olduğu temel düşünce şekli, “tarih ve bilginin” ontolojileşmesidir. Bu ontolojide açığa çıkan idealizm, “öfke olarak idealizm”dir ve bu idealizmin amacı, “doğa, insan ve kültürü” kontrol altına almak isteyen bir ideolojidir artık. Adorno, yeni bir çağın yükseldiğini ve yaşanan dönüşümün, binlerce yıllık insanlık tarihinin, bütün üretim ve düşünce sistemlerini kökten sarsacağını sezmişti. Değişen üretim ve tüketim dizgilerindeki parametreler, alt yapı ve üstyapı arasındaki ilişkinin de nitelik değiştirmesini sağlamıştı. “Adorno'nun felsefesi çağdaşı hemen hiçbir filozofta olmadık ölçüde konu çeşitliliği ve heyecan uyandırıcı benzetmeleriyle zengindir; fakat bunlarla birlikte onun ana teması hep algılarımızın ve deneyimlerimizin yeni düzeni olmuştur (Reijen, 1999). Onun modeli, her zaman, modelsizliktir; tıpkı atonal müzikteki, tonal karşıtlığı gibi, yeni bir sistemi ifade eder. Adorno, Aydınlanmacı aklın, total uygulamaları olan kültür endüstrisi ve faşizm olgusunu gördüğünde burada, artık düşünce olarak, felsefeden çok estetiğe yönelir, bu durum Adorno açısından estetiğe doğru “stratejik geri çekilme” olarak düşünülür. Bundan anlaşıldığı gibi, onun kafasındaki model, kurtarıcı olma değil, aksine bu tür reçetelere karşı olmayı içerir. Onun eleştirel ve negatif yönde ilerleyen düşüncesi, sürekli bir fikir ya da kavramı eleştirmeye, “negatif olanı” vurgulamaya onun baskılanan yönünü açık kılmaya odaklanmıştı. Bu düşünce şekli, öncelikle Aydınlanma geleneği içindeki gelişen düşünsel-siyasal, bilimsel gelişme ve burjuva sanatının beğeni ilkelerine karşı olmayı içermektedir. Özdeşliğe karşı, tamamlanmamış, anti-pozitivist, matematikselleşme karşıtı, evrensel akıl mitine, yönetim

altına alınan bilime, burjuva beğenisine, ideolojik bütünleşmeye ve tümel olan özdeşliğe, kısacası “yönetilen dünya” kavrayışına karşı olan bir tavrı temsil etmektedir.

Adorno düşüncesini, Aydınlanma karşıtlığı, araçsal akılı yadsıma, negatif diyalektik hareketi referans alarak alıp, *estetik teoriye* ve oradan *müzik felsefesine* ulaşan ve bunların hepsini, gelişen faşizmin kitleleşleştirici, ticari, ideolojik kuramlarına karşı bir anti sistem olarak geliştirir. Bu felsefede akıl, düşünce, bilim, sanat, müzik, kültür, edebiyat, siyasal ve ekonomik ticari yapı, yeniden, tersinden ele alınır. İlerleme, akılsallık, araçsal düşünce, insan-düşünce ve doğaya baskı oluşturacak hiç bir felsefi proje bu noktada aslında onaylanmaz. Bu düşüncenin her anında özdeşlik karşıtlığı, negasyon ve bu olumsuzlamayı da ancak sanat yapabilir. Adorno, sanatın işlevci kavrayışın dışta bıraktığını, *yani özdeş olmayı ifade ettiğini* (Adorno:1998) dile getirirken, sanatın, özdeşlik düşüncesine direnebilen tek alan olduğunu dile getirir. Yani sanat, soyut emek ve değişim değerine dayanan özdeşliği ortadan kaldırır, eski durumuna getirir (Slater, 1998: 244). Bu yüzden sadece sanat, yabancılaşmayı aşabilir. Sanatın eleştirel gücü, “her hangi bir şeye karşılık gelmesinden” değil, aksine negasyone etme gücünden kaynaklanır. *Yalnız halkın değil sanat yapıtlarının da erdemi olan partizanlık, toplumsal uzlaşmazlıkların sanatsal biçimler, diyalektiğe dönüştüğü derinliklerde yer alır; sanatçılar, bu karşıtlıkları imge bireşimi yoluyla söz düzeyine dönüştürerek toplumsal olarak üstlerine düşeni yaparlar.*” (Adorno, 2006).

Anlaşıldığı gibi düşünce adım adım ilerlediğinde şu olgular görülür. Aydınlanma, araçsal akıl karşıtlığı, özgürleşme ve ilerleme mitleri tam karşıtı bir dönüşümle, yönetilen bir dünya ve en sonunda gelişen faşizme ulaşırlar. Bu faşizm, neyin sonucudur? Onu hazırlayan faktörler, yolunu açan, düşünsel arka planda neler vardır? ya da onun egemenliğini sağlayan temel kuram ve endüstrinin itici gücü nelerdir? Adorno, öncelikle düşüncesini, faşizmden bağımsız düşünmeyerek, faşizmi doğuran şartların oluşmasında pay sahibi olan batı felsefe ve düşünce geleneğini sorgulamak ister. Faşizmin, insanın bastırılmış mistik geçmişi ve onu doğuran, batı düşüncesinde gizli pek çok kültürel, estetik, düşünsel formlarında gizli olan “*Hitlerci-Goebbelsçi ve kapitalist*” ruhun varlığı açık bir şekilde dile getirilir<sup>2</sup>. Onun düşüncesi bize felsefe, akıl, sanat, müzik ya da bilimin ne *olması* gerektiğine değil “*ne olmaması*” gerektiğine ulaştırır. Uygarlığının, insanın, kültür, sanat ve felsefesinin daha rasyonel bir seviyeye olacağı mitinin iyimserliği karşısında Adorno, “*ölüm olarak özdeşliği*” çıkartarak; Auschwitz gibi bir tecrübenin ardından, bu felakete sebep olan felsefe, akıl ve uygarlık kavramlaştırmalarıyla yola devam edilemeyeceğine vurgu yapmak ister. Adorno, düşüncenin ana gövdesi, faşizmi üreten “*toplumsal, tarihsel, ekonomik, sanatsal, estetik ve kültürel*” şartların, analiz edilmesine odaklanır. Adorno bu noktada faşizmin çok boyutlu gelişim yaşadığı çağın içinde, kültür içine

<sup>2</sup> Adorno'nun günümüzde etkisi artan bir şekilde sürmektedir. *Frankfurt am Main* şehri, 1979'den bu yana, her üç yılda bir “felsefe, müzik, tiyatro ve sinema” alanlarındaki seçkin başarımlara 50.000 Mark tutarında (Günümüzde bu ödül 63.000 dolar oldu) Adorno Ödülü veriliyor. İlk olarak 1977 yılında N. Elias, 1980 yılında Habermas, 1983 yılında eleştirmen G. Andres, 1986 yılında besteci M.A. Gielen, 1989 yılında Löwenthal, 1992 yılında besteci P. Boulez, 1995 yılında sinemacı J.L. Godard, 1998 yılında Sosyolog Baumann, 2001 yılında J. Derrida, 2003 yılında besteci Ligeti, 2006 yılında felsefeci-sosyolog Wellmer, 2009 yılında Sinemacı yazar A Kluge, 2012 yılında yazar-eleştirmen Judith Butler almıştır.

sızmış, de-estetik görünümlü, ama temelde kitleselleştirici, total olguyu ilk defa dile getirmiş ve bu analizi de yapmaya çalışmıştır.

Kültür endüstrisi, toplumda iki şeyi değiştirmiştir. Birincisi, toplumun kitleselleştirilmesi için gerekli psikolojik alt yapı hazırlanmış, İkinci olarak, tüketim toplumu, içinde meta dönüşüm dizgeselliği içinde kapitalist değişim değerlerinin ve yeniden üretimin sürekliliği sağlanmıştır. Böylece kitle, hem kolay yönetilir ve kontrol edilir; hem de kapitalizmin meta ve kültür üretimlerinin satış sürekliliği, müşteri haline getirilmiş kitleye kolayca sunulur. Adorno açısından bu kültürel fenomenin oluşmasında ayrıca Almanya'dan Amerika'ya kaçan entellektüel, düşünür, sanatçı ve bilim adamlarının birikimlerinin, Amerika'ya aktarılması ve ayrıca Hitler'i oluşturan kitlesel ve küresel medya uygulamalarının ve kültürel manipulasyon aygıtının kapitalist içeriğiyle koşut ilerleyen Amerikan kültür endüstrisi aygıtının evrim geçirerek, faşizm yıkılmasından sonra da sürdürülmesinin yarattığı ahlaki sorumluluk üzerinedir. Bu endüstri neden İngiltere, Fransa, Sovyetler Birliği ya da Çin'de değil de Amerika'da gelişmiştir? Amerika'da 2. Dünya Savaşından sonra, küresel olarak geliştirilebilme imkânı bulan kültür endüstrisi, Hitlerci propaganda teknik ve kitleselleştirme yöntemlerinin pragmatikliğine paralel; yeni bir Amerikan ideali ve kültür endüstrisi sistemini, tamamen kapitalist ve totaliter bir içerikle üretip, bütün dünyaya küresel olarak yayabilmiştir. Adorno'nun büyüklüğü, bu siyasi-ideolojik ve ekonomik çıkarlar içine gizlenmiş olan, "sanat ve estetiği" kullanarak manipüle eden ve bunu yaparken de sanata, en büyük zarar veren kültür endüstrisi sisteminin işleyiş mekanizmasının açık kılınmasını içerir.

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramına ulaşmasını sağlayan en büyük neden onun Amerika'da yaşamış olduğu deneyimle ilişkilidir. *Kültür endüstrisi sistemi, boşuna liberal sanayinin ülkelerinden doğmamıştır* (Adorno, 1995) derken Adorno, yaşadığı süre içinde liberal-kapitalist endüstrinin ulaştığı kültür endüstrisi uygulamalarını yakından görmüş ve bu süreci içinde yeni bir düşünce yönlendirme sürecinin başladığına ilk elden şahitlik etmiştir. Kültür endüstrisinin, sözde özgürleştirici bireyselliği, farklılığı destekler görülen ve kişisel zevkleri geliştirdiği düşüncesi ise tam bir aldatmacadır. *Kültür endüstrisi, bireyleri çok katmanlı, çok boyutlu kişiler olarak kavrar. Ancak bu bilgi, özgürleşme yolunda değil, tüketicileri mümkün olan tüm boyutlarıyla kuşatmak için kullanır* (Held, 2007: 96). Adorno düşüncesinde kültür endüstrisi, kapitalizm, yabancılaşma, faşizm, sömürü ve emperyalizme koşut ilerleyen, dünyayı "küresel-yoz bir eğlence köyüne" dönüştürmek amacıyla, temelde faşizmin kuramsal olarak temelleriyle paralellik taşıyan, "totaliter, kitleselleştirici, mutlak ve akıldışı" endüstrinin yeni adı olmuştur.

Günümüzde kültür endüstrisi, internet, sosyal medya, sosyal medya; popüler müzik, moda, sinema, opera, Viyana-Berlin-Londra senfoni orkestraları, Rus Kızıl Ordu Korosu, Madonna, Broadway müzikallerinden, Netfilix-Disney yapımlarına kadar geniş bir yelpazede aynen devam etmektedir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de yine benzer estetik zevk ve beğeniler, benzer siyasi, ekonomik ve estetik duyarlılıklar, önceden oluşturulmaktadır. Günümüzde toplumsal yaşamın içinde açılan hakikat, herkesin, birbirine benzediği bir sisteme dönüşmüş ve bu yapı içinde, hiç kimse, kendi yaşamının artık öznesi değildir. Günümüzde bütün kültürler, devletler, gençler, üniversite öğrencileri, işçiler, beden ve düşünce emeğiyle üretip kazananlar, müzik endüstrisi içinde yer alan klasik-popüler müziğin içinde üretenler; eğlence sektörü, turizm, benzer



siyasi-ticari düşünme şeklinin yayılması, huzursuzluk, asabiyet, tüketim, sözde muhalif olma, eleştirel ya da anarşist olduğu düşünülen ama yine de aynı endüstri tarafından belirlenmiş basit tepkilere odaklı “dizi, film ve sinemalar; animasyonlar, bilgisayar oyunları,” ayrıca endüstriyel estetikle koşut, yapay zekânın her alanda öznen rol çalarak artık besteci, senarist, yazar, şarkıcı olması sürecinin hızlanması, kültür endüstrisi açısından yeni bir dönüşümün habercisidir. Artık kültür endüstrisi çağında düzen, bedenleri kontrol altına aldığı gibi, düşünceleri de kontrol eden bir güce dönüşmüş ve hatta bireye olan bağımlılığını da her geçen gün azalmıştır. Birey, artık bu endüstrinin öznesi değildir, çünkü *birey, atık, sahte bireydir* (Adorno&Horkheimer, 1991). “*İş ve eğlencenin benzerliğinin temeli her ikisinin de statüko'nun yanında oluşmaktadır. Zevk almak düzene “evet” demektir. İnsanlar bir türün örneği olarak, kültür endüstrisiyle gerçeklik kazanır. Günümüzde her insan bir diğerinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar bir birlerinin yerlerini doldurabilir, yani birer kopyadırlar* (Adorno&Horkheimer, 1991). Adorno, neden Amerikan sinemasına ve kültür endüstrisine bu kadar düşmanca davranmıştır? Bu sorunun cevabı doğrudan ideolojik bir temelde düşünüldüğünde ancak anlaşılabilir. Onun Amerikan kültürüne radikal bir karşı olma durumunun temeli, Amerikan siyasetinden ve küresel olarak dünyada neden olduklarıyla doğrudan ilişkili olmayıp daha çok köken olarak faşizmle olan yakınlığından, fikir birliğinden kaynaklanmış ve kapitalist içerikli bu totaliter kiteselleştirici aygıtın, küresel olarak hala destekleniyor olmasına karşı duyulan kızgınlık ve hayal kırıklığından kaynaklanmıştır. Bu endüstriye bağlı olarak gelişen sinemalarda seyircinin gülmesi, devrimci bir eylem değildir, olsa olsa gülme zorunluluğunun yarattığı bilinçsizlik durumunun getirdiği bir trajedidir aslında. *Sinema seyircisinin gülmesi iyi ya da devrimci bir şey değil, en korkunç burjuva sadizmiyle dolu* (Adorno, 2004). Buna korku, şiddet ve sistem karşıtı sinema ve dizileri de eklemek yerinde olur. Burada amaçlanan şey, sistem eleştirisi değildir hiç bir zaman. Günümüzde çok yaygınlık kazanan dizi, sinema, çizgi film, spor, moda, müzik gibi yayınlar yapan platformların çoğu yapımcısının odaklandığı konu izleyicilerin bilinç düzeylerini arttırmak değildir. *Günümüzde kültür ve eğlencenin birbirine karışması yalnızca kültürün baştan çıkmasına neden olmaz aynı zamanda eğlencenin de entellektüelleşmesine yol açar* (Adorno&Horkheimer, 1991). Adorno'nun eğlencenin entellektüelleşmesi düşüncesi, sanatın, epistemik ve kritik işlevden uzaklaşması ve yabancılaşmasına paralel olmuştur. Aydınlanmada yaşanan değişim, aslında “*usun, otoriteyle yer değiştirmesidir*.”

Bu incelemede yapmak istediğimiz felsefi incelemenin temel amacı Adorno'nun kültür endüstrisi düşüncesinin gelişim, köken ve günümüze olan etkilerini ve bunun Nazi ideolojisinin belirleniminde gelişen ve hala var olan derin bağlantılarıdır. Adorno'nun düşünceleri, günümüze ışık tutacak güçtedir. Belki de kültür endüstrisi kuramının en can alıcı noktası ve keşfi, bu kuramın totaliter Nazi ideologları tarafından oluşturulmasına rağmen kitle kültürünün, kültür manipülasyonunun, hala biricik araç olarak kullanılması durumunun keşfi ve bu tespitlerin, benzer şekilde günümüzde de hala uygulanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Onun düşünceleri, yaşamamızın kültürel, estetik, düşünsel, ticari, sosyal pek çok fenomeninin nesnelleşmesinde kendisini açık bir şekilde göstermektedir. Bu amaçla bu incelemede, günümüz kültür endüstrisi uygulamalarını anlamaya ve açıklamaya çalışırken, günümüz medya, internet, sinema, reklam endüstrisi, Netflix dizilerinden siyasal magazine, kişiselleştirilmiş estetik-endüstriyel üretimler ve

aynı zamanda iktisadi ve sosyolojik olarak proleterya ve işçi gibi sınıfların ortadan kalktığı<sup>3</sup>, proleteryanın devrimci rolünü kaybettiği; muhalif tepkisel bir üniversite gençliğinin ortadan kaybolduğu; yaşamın her alanında “apolitik, immoral, ahistorik” kitlelerin yüceltildiği bir dönemi ifade etmektedir. Günümüzde artık sosyal yaşamın fenomenlerinin Adorno’nun eleştirel düşünceleriyle anlamak artık bir zorunluluk haline gelmiştir. Adorno düşüncelerinden hareketle düşünmeye, sorgulamaya ve antitez üretmeye, yaşadığımız çağın kültür endüstrisi düşünce ve uygulamalarının üzerine düşünmemizin zamanı gelmiştir. Adorno’ya dayanarak, içinde bulunduğumuz kültür endüstrisi düzenekleri üzerine düşünerek, günümüze ışık tutacak bir şekilde sorgulamaya çalışalım, Adorno, günümüz kültür endüstrisi hakkında ne der?

### 1. Adorno Düşüncesinin Temelleri

Adorno yaşadığı çağın içinde bulunduğu durumu öncelikle ele alırken asıl odaklandığı felsefe, toplum, bilim, kültür ve sanat “tamamlanmayan” bir sürecin ifadesine dönüşmüştür. Adorno düşüncesinin, diğer filozoflardan temelde ayrıldığı nokta onun kendine özgü tarzıyla ilgilidir. Onun felsefe, sanat, kültür, bilim, toplum ve estetiğe bakışında temel düşüncesi “pozitif, ilerlemeci, mutlak, tümel olan değil aksine onları temelde sarsan, eleştirel bir düşünce sistemine odaklanmayı gerektirir. Adorno’nun düşünsel olarak etkilendiği üç isim: Freud, Marx ve Hegel’dir. Hegel, Adorno düşüncesinin diyalektik yönünü (negatif de olsa) domine etmiş ve pek çok noktada belirlemiş bir isimdir. Adorno’nun aslında çıkış noktası her ne kadar Hegel’in pozitif diyalektiğinin eleştirisi üzerinde temellense de yine de diyalektik düşüncenin kökensel işleyişi noktasında Hegel’e dayanır. Whitebook’a göre *Adorno, ateşli bir şekilde anti-Hegel’cidir. O, yüzyılın en tam Hegelci düşünürlerinden biridir de. O felsefi düşüncedeki “final-son” kapanmaya, uzlaşma ya da Aufhebung’a- karşı olduğu ölçüde Hegel’ciydi* (Whitebook: 2004). *Ondaki Hegel etkisini “belirlenmiş olumsuzlama, müzik felsefesi, negatif diyalektik, estetik teori, kültür fenomenolojisi, sanatın ölümü ve mutsuz bilinç”* düşünce, kavram ve sorgulamalarında açık bir şekilde görebiliriz. Bu noktada Adorno, “Hegel ve Kant”ı pek çok yerde eleştirse de kurmuş oldukları sanat kurmalarını takdir etmiş, onları “*Sanattan bir şey anlamaksızın büyük bir estetik yaratabilmiş olan son filozoflar*” (Adorno, 2006) olarak görmüştü. Ondaki Kant etkisi, “*deha, doğaya saygı, sublime ve yüce*” kavramlaştırmasında görülür. Ayrıca Adorno üzerinde Hegel etkisi de dikkatten kaçmaz. Hegel’in “sanatın ölüme yazgılı olması” durumunu Adorno aşmaz ya da aşmak istemez. Adorno’nun derin bir şekilde etkilendiği diğer isim, Marx’dır. Onun, kapitalizm eleştirisi, yabancılaşma, fetişizm, ideoloji eleştirisi ve emek üzerine olan düşünceleri son derece etkileyicidir. Çünkü emek, hem işçiyi, hem de metayı üretir. İşçinin emeğinin ürettiği şey, olan meta, üretenin karşısına bağımsız bir güç olarak çıkar. Ayrıca Marx’ın, “*Hayvani olan insanileşir, insani olan hayvanileşir*, cümlesiyle anlatılan yabancılaşmanın diyalektiği (Marx, 2016) Adorno tarafından Aydınlanma, akıl ve barbarlık arasındaki ilişki noktasında zihninde tutulacak, özellikle Nazi ideolojisiyle Almanya’da gelişen durumu örneklemede kullanılacaktır.

<sup>3</sup> Bu konuya yakın bir tartışmayı *Der Spiegel*, 30 Aralık 2022 tarihli sayısında Marx’ı ve bu dönüşümü tartışmaya açılır, ayrıntılı tartışma için bakınız, <https://hellas.postsen.com/trends/225246/Was-Marx-Right-After-All>, news.html, erişim tarihi 13-01-2023.

Adorno'yu ele almak, onun üzerine bir metin yazmak, aslında onun nelere karşı olduğunu, “olumlarken olumsuzladığı, olumsuzlarken olumladığını” yazmak gibi bir şeydir. Adorno'nun felsefesinde aslında bir sistem yoktur. *Çünkü onda, Anti sistem vardır* (Behrens, 2003: 156). Adorno düşüncesinde felsefenin işlevi, temelde mevcut durumu aşma amacıyla değil, “*negasyon durumunda kalma*” olarak görülmüş, ona ilerleyici bir rol verilmemiştir. Adorno'nun eleştirel teorisi, Marxist teori tarafından etkilenmiş ve adeta biçimlendirilmişti. Diyebiliriz ki Adorno'nun eleştirel toplum teorisi, *Marx'ın siyasal iktisadın eleştirisinin içine yerleştirilmiştir* (Behrens, 2011). Bu anlamda kültür ve sanat üzerine yapılan incelemeler, ideoloji temelinde ele alınır ve İdeolojik kritik de “*radikal toplum eleştirisi ve toplumun hâkim ideolojisinin eleştirisi birbirinden ayrılma*” (Geuss, 2002). Bu noktada yaşamı yeniden üretmenin, ona egemen olmanın ve onu yok etmenin mekanizmaları her yerde benzerdir: devlet, kapitalizm, reklam endüstrisi ve kültür endüstrisi. Anlaşıldığı gibi, *genel tikeli, kapitalist üretim biçimi, bireyi kuşatmıştır* (Held,2007). Bu kuşatma, sürekli tüketen, otantik olarak bir şey yaratmayan, gerçeklikten kopuk ve pek çok şeye sahip olmasına rağmen, bunların değerini ve neden üretildiğinin bilincinde olmayan bir kitleyi oluşturmuştur.

2. Dünya Savaşından sonra, tüm dünyada ekonomik-politik dengeler kökten değişmiştir. Savaş sonrası kitlelerin tüketim karşısında var olan tereddütlü davranışlarının değiştirilmesi gerektiği kapitalist sistem tarafından çok geçmeden fark edilmiştir. Düşünce ve üretim alanında (estetik, bilim, felsefe) büyük bir değişim yaşanır. Bunu yaparken de sözde bireysellik ve özgürlük kavramlarını manüple ederek, kitleleri buna inandırır. Çünkü bağımsız özne, yadsıma ve protesto şansı da kalmamıştır. «*Özne, hala kendi içindir. Ama artık kendinde değildir. Özne, hala kendi özerkliğinden emindir. Ama toplama kamplarının özneye açıkça gösterdiği hiçleşme, şimdi öznellik biçiminin kendisini de etkisi altına almaya başlamıştır* (Adorno,2014). Sanatın, düşüncenin, batının büyük uygarlığının ilerleme mitlerinin nihai noktası olan Aushchwitz toplama kamplarının getirdiği “mutlak özdeşlik,” artık düşünceyi farklı bir şekilde düşünmeye itmektir. Ayrıca Adorno'ya göre yükselen faşizm de doğanın insandan öç alması olarak görülür. Burada bu incelememizin odaklandığı ana probleme yaklaşıyoruz, bu öç alma durumu, günümüzde bitmiş midir?

## 2. Negatif Diyalektikten Estetik Teoriye - Antitez Durumunda Kalma

Adorno düşüncesinde negatif diyalektik düşünce, sadece felsefe alanında var olamaz. Negatif Diyalektik, düşüncenin pozitif bir özdeşliğe, mutlağa ulaşma zorunluluğunu reddeden bir düşünme şeklidir. Negatif diyalektik, negasyonda bulunma, özdeşlik mitini reddetme ve ulus-burjuva toplumsal yapısı içinde gelişen kitlesel ve faşizm temsilcisi olan mutlakçı düşüncenin yadsınması sonucunda gelişen bir düşünce ve eylem şekli olduğu için; hem düşünce-felsefe hem de sanatsal düşünce ve eserlerin yaratılması sürecinde baskın bir şekilde karşımıza çıkar. Aydınlanma düşüncesinin totaliter mantığı, pozitif diyalektik ve özdeşlik felsefesinde kendisini gösterir. Adorno'ya göre ilerleme aslında her aşamada bir direnmedir. Bu aşamalarda (*Uberlassen*) değil Hegelde “*olumsuzlamanın olumsuzlaması, olumludur*” mantığı Adorno'ya göre temelde hatalıdır.



Adorno'ya göre, negatif diyalektik, kavradığına karşı, bir şey" olarak var olur (Adorno, 1973). Bu düşünce şekline en yakın alan sadece sanattır. Adorno, her zaman estetiği, politikaya ve düşünceye tercih etmiştir. "Estetiğe doğru stratejik geri çekilme" tam da bu noktada, negatif diyalektiğe paralel, etkili olan praxis bir alan olarak gelişir. Negatif diyalektiğin sınırlı durumundan kaynaklı olarak Adorno, bu kuramı, en iyi şekilde uygulayan alan olarak gördüğü sanata bu yüzden döner<sup>4</sup>. Adorno düşüncesinde negatif diyalektik sorunları diyalektik olarak çözen bir şey değildir. Diyalektiğin görevi, çelişkileri çözerek ilerlemek de değil «farklılık ve özdeşlik» baskısına direnci açık kılma ve olumsuzlama sürekliliğinin temsilidir ancak (Adorno, 1973). Diyalektik, kendi hareketi üzerine bükülür. Negatif diyalektik, anlaşıldığı gibi pozitif diyalektikteki gibi bir zaman-mekân ve düşünce alanında ilerleme modeline evrilmez. Bu düşünce daha çok doğuda İslam ontolojisinde ortaya çıkan zaman-mekân kavramına benzer. İslam ontolojisinde var olan "zaman ve mekân" düşüncesindeki gibi "ilerleme" fikrinin reddedilmesi düşüncesi bu noktada çok benzerdir<sup>5</sup>. Bu noktada batıda gelişen ve bir ideoloji şeklini almış olan "idealizm", "dünya-doğa-insan" üzerinde egemenliğe dönüşmüştür. Bu gelişme "öfke olarak idealizmi" doğurur (Adorno, 1973). Öfke olarak idealizm, insanın egemen akıl tarafından tutsak edilmeyi reddeden, doğal dünyanın saf öfkesine karşı bir öfkedir. Bu öfke faşizm, kapitalizm ve emperyalizm'in en vahşi biçiminde, hem doğa hem de insan sömürsünde daha da net görülmektedir.

### 3. Aydınlanma – Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.

Adorno'ya göre aydınlanma, aklın egemenliğini ve özgürleşmeyi temsil eden dönemin adıdır. Fakat Aydınlanma, akli ve özgürleşmeyi bir ideal olarak dile getirmiş olmasına rağmen, ne rasyonel bir birey, toplum, ne de ilerleme" bir uygarlık göstergesi olamamıştır. "*Kendi kendini ortadan kaldıran aklın gelişmesi son bulduğunda kendisine barbarlığa ya da tarihin başlangıcına geri dönmekten başka yapacak bir şey kalmaz.*" (Adorno&Horkheimer, 1991). Batı düşüncesinde ilerleme kavramına en çok vurgu yapan isim Hegel'dir. Hegel'de açığa çıkan mutlak idealizm ve özdeşlik felsefesinin nihai olarak gelişimi, diyalektik olarak tamamlanmayı ve kapanmayı içerir (Adorno, 1973). Bu aslında tarihin ve düşüncenin evriminin en nihai hedefidir. Bu noktada

<sup>4</sup> Adorno pek çok sanat formu üzerinde durmasına rağmen ilginç bir şekilde "mimarlık" üzerinde çok durmaz. Çağdaşı Heidegger poetika, şiir, resim ve mimarlık üzerine yazarken, "müziğe" çok yaklaşmamış ve belli bir noktada Dasein'in otantik çözümlemesi sürecinde "müzik" bağlamında bir eksiklik taşımıştı. Farklı bir şekilde Adorno da postmodern ve negatif diyalektik bağlamda mimarlığa yaklaşmadığı için belli bir eksiklik taşımıştır. Oysaki negatif diyalektik ve baskın estetik güzel düşüncesinin örnekleme noktasında mimarlık son derece uygun bir örnek olurdu. Fakat, post modern mimari gelişmelerin avangarde ilkelerine Adorno'nun genelde mesafeli olduğunu görürüz.

<sup>5</sup> Bu konuda Adorno'nun diyalektik düşüncesi temelde İslam felsefesinde ontolojik düzlemde gelişen "zaman ve mekan" kavrayışına çok yakındır. Çünkü İslam ontolojisinde de ilerleme kavramı yadsınır. Zaman, ontik olarak insanın içinde bulunduğu, mutlak bir duyusal formu olarak ele alınmaz. Aksine insan, zamanın içinde değildir. Bu yüzden bütün "gelişme, evrim, ilerleme" kavramlarına İslam ontolojisinin bakışı, eleştireldir ve zaman- mekan kavrayışları da batı felsefesinden temelde farklıdır. Bu noktada Adorno'nun negatif düşüncesinden kaynaklanan ve irrasyonelizmle devam eden eleştirilerinin İslam ontolojisiyle olan bağlantısı ayrıca önemli bir incelenmesi gereken bir olgudur.

insanlığın ulaşabildiği en son nokta, Hegel'in düşündüğü gibi akılsal bir birey ve toplum ile özgürlük bilincinin doruğudur.

Aydınlanma idealine düşünce tarihinde ilk büyük eleştiri Frankfurt Okulundan gelir. Bunun temel nedeni akıl kavramıyla ilgili kavrayışın değişmesinden kaynaklanır. *Aydınlanma kendi kendini gerçekleştirmekten vaz geçmiştir* (Adorno&Horkheimer, 1991). Fakat neden bu idealden vaz geçilmiştir? Aydınlanma'nın sonucu olarak, *İnsanların küçültülmesi ve yönetilebilir duruma getirilmesi "ilerleme" adı altında ulaşmaya çalışılan bir hedef olmuştur* (Adorno&Horkheimer, 1991). Bu düşünce şekli kendisini özellikle 20. yy. başlarında 2. Dünya Savaşından sonra kapitalizmle olan ideolojik ilişki, devlet ve reklam endüstrisi sayesinde yeni bir dönem yaratma idealiyle, kökten değişime uğramıştır. Çünkü Aydınlanma yeni bir mitolojiye dönüşmüştür. Bu gelişme en çok hermetik bir gelenek içinde sayılarla, matematikle gizlenmiştir. Düşünmenin, matematik aygıtı indirgenmesi önemli bir araçsal değişimdir<sup>6</sup>. Bu noktada "*Sayı, Aydınlanmanın kanonu haline gelmiştir*" (Adorno&Horkheimer, 1991). Bu gelişmenin doğal bir sonucu olarak insanlar da en sonunda sayısal bir veri haline dönüşmüş; yükselen, bilim ve akıl, özgürlüğü değil, daha çok kuşatma, baskı ve tahakkümü getirmiştir. Adorno bu anlamda sanatsal üretimin matematikselleştirilmesine de karşıdır. Adorno'nun negatif diyalektik, aydınlanma karşıtlığı ve özne düşüncesinin hep merkezinde sanatın bu yadsıyıcı, olumsuzlayıcı özelliği bulunur. Eleştirel sanat, bu noktada aydınlanma mitini yadsır ve onun güzel mitine de saldırır. Bu yüzden de her zaman özerk bir direnç noktası oluşturur. Kitleselleşen total, düşünce ve eylem birliği karşısında olumsuzlama ve yadsıma eylemini gerçekleştirebilen tikel sanat, bu anlamda düşünce alanına yol gösterecek bir modeldir artık.

Adorno'ya göre özdeşlik, ideolojinin başka bir ilkel biçimidir. Özdeşliğe bağlı olarak gelişen "*düşünce, felsefe, bilim ve sanat*" belli bir ilerleme fikri içinde açıklanır. Fakat burada idealizm de özdeşlik te şekil değiştirmiştir. Karşımıza çıkan aslında "*öfke olarak idealizmdir*". Adorno'ya göre idealizm, *insanın, egemen akli tarafından tutsak edilmeyi reddeden, doğal dünyasının saf öfkesine karşı bir öfkedir* (Alford, 2004). Böyle olunca idealizm, bir öfke birikimi olarak var olur ve gelişir. Bunun yöneldiği ve nesnelleştiği alan ise "*faşizmde, komünizm, kapitalizmde ve emperyalizmde*" farklı amaçlarla olmuştur. Aslında aydınlanma ile başlayan bu gelişmeyi düşünce tarihinde bazı düşünürler fark etmiştir. Adorno'ya göre: *Hegel'den bu yana pek azı gibi Nietzsche de aydınlanmanın diyalektiğini görüp anlamıştı* (Adorno&Horkheimer, 1991). Nietzsche'de nihilizme ulaşan süreç, Adorno'ya göre faşizm ile sonuçlanır. Adorno'ya göre "*kendi kendini ortadan kaldıran aklın gelişmesi son bulduğunda kendisine barbarlığa ya da tarihin başlangıcına geri dönmekten başka yapacak bir şey kalmaz.*" (Adorno & Horkheimer, 1995). Uygarlığın diyalektiğidir bu. Bu noktada faşizm, insanın batırılmış mistik geçmişinin yeniden ortaya çıkmasıdır. Fakat Fakat burada, Adorno açısından önemli olan şey, faşizmin, Hitler ile birlikte yok olmadığı, aksine onun düşünce ve medya propaganda aygıtlarının

<sup>6</sup> Adorno'ya göre matematik, "*şeyleştirmenin*" en önde gelen araçlarından biridir. Matematiği, özdeşleştirici düşünce alanı içinde değerlendirir ve eleştirir. Aynı zamanda Adorno sanatın da matematikselleştirilmesine karşıdır.

uzmanlığının, günümüzde de hala aynı şekilde kullanılıyor olmasının yarattığı ahlaki yöne odaklanır.

#### 4. Kültür Endüstrisi Düzenekleri – Adorno’nun California’daki Hitlerci ruhu keşfi

Nazilerin iktidara gelmesiyle İngiltere ve daha sonra Amerika’ya geçen Adorno, uzunca bir süre bu ülkede kalmıştır. Onun deneyimi, bizim bu incelememizde amaçladığımız ve sadece 1960’larda kalan bir kültür manipasyonunu içermez. Aksine, günümüzde de devam eden ve çok önemli bir kültür ve kitle projesinin, yönetilen dünyanın küresel bir eğlence köyüne dönüştürülmesi projesini temsil eder. Bu endüstri, düşünsel ve kuramsal olarak köklerini Hitler ve Goebbels’in faşist propaganda tekniklerine dayandırır. Hem klasik sanat ve estetik, hem otantik-kültürel estetik üretim ve yaratımlar, bu endüstrinin hizmetine girdiği andan itibaren hiçbir ilerleme ya da gelişme göstermemiştir. Bu noktada Adorno’nun hassasiyeti, konunun basit bir kültür manipasyonu olarak ele alınmayıp, faşizmin bir aygıtı olarak ele alınmasının zorunluluğu üzerinedir. Çünkü Adorno’ya göre kültür endüstrisinin, faşizm, kapitalizm ve devletin kontrolü noktasında bilinçsel olarak kitleleri yönlendirilmesi ve toplumun totaliterleşmesi; bizi, artık günümüzde, aşılması gereken bir olgunun, neden hala aşılammış olduğunun nedenleri üzerine düşünmeye davet etmektedir (Adorno, 1973). Bu noktada, günümüzde var olan gelişmeleri göz önüne alarak değerlendirmeye devam edip sorduğumuzda; kültür endüstrisinin, günümüzde, “toplum, kültür ve yüksek sanat ve estetik bilinç gelişimine” yapmış olduğu olumlu katkıyı sorgulamaya bizi çağırır. Eğer böyle bir katkı yoksa artık bu endüstrinin amacı üzerine düşünmenin zamanı da gelmiştir.

Adorno’nun 1960’larda bıraktığı dünya, kültür endüstrisi, siyasi manzara ile bugünü karşılaştırdığımızda büyük bir değişim görsek de Adorno’nun kehanetinde bulunduğu “*kültürün, kültür endüstrisinin çarklarından kurtulamaması olgusunun*” hala güncelliğini koruduğunu görürüz. Adorno’nun yolunu açtığı yolda ilerlemeye ve günümüz kültür endüstrisi uygulamalarını incelediğimizde Adorno’nun belirttiği gibi temelde Hitlerci olan toplumu kiteselleştiren “koru ve eğlence” arasına sıkıştırılan bir sistemin, artık analizinin yapılma zamanının gelmiş olduğunu gösterir. Bizim bu incelemede yapmak istediğimiz sorgulama tam da bu noktada Adorno’nun radikal biri şekilde karşı olduğu Hitlerci ruhun ideolojik uygulatıcısı olan ve hiç de masum olmayan bir endüstrinin günümüzde yaşam buluyor olması olgusudur. Bugün, kültür endüstrisi üzerine konuştuğumuzda, faşizmin totaliter sistemindeki gibi, kiteselleşme, mutlak beğeni, yoz eğlence kültürü, gerçeği yadsıma hatta ondan kaçma, ekonomik-sosyal-bireysel yabancılaşma ve bunu fark edememe ve bunlara karşı “*ölüm, acı çekmek, savaşlar, duyarlılık, şiddet ve çalışmak*” gibi kavramların yadsındığını görürüz. Bu endüstri ölümü, korkuyu ancak bir haz nesnesi olarak görmekte ve şiddeti, de-estetize ederek (Aristoteles’inde belirttiği gibi insan, basit ve yoz olandan kolay etkilenir, haz alır ve onu çabuk taklit eder) insan duyarlılığını ve düşüncesini daha da zayıflatmaktadır. Basitliğe, akıldışıyla belki de en güzel örnek, yine kültür endüstrisi içinde gelişen astroloji ve yıldız fallarına olan ilgide açığa çıkar. Bunlar varlıklarını ciddiyetlerinden değil, basitliklerine borçludurlar (Held, 2007).

Adorno'ya göre kültür endüstrisinin gelişimi, faşizme geçiş dönemiyle paralellik taşır. Kültür endüstrisi üzerine düşündüğümüzde masum bir endüstri değil, kapitalizm, faşizm, reklam ve kitle kültürünün, manipülasyonu ilk başta akla gelir. Adorno'ya göre faşizme geçiş döneminde, bu sürecin ilk evresini oluşturan gelişme, o dönem için en güçlü medya aygıtı olan radyo tarafından oynanmıştır. *“Faşizme tamamen uyan tarafsız bir otorite görünümüne bürünen bir kültür endüstrisi çerçevesinde ele alınmıştır. Radyo, sonunda Führer'in evrensel sözcüsü olmuştur (Adorno&Horkheimer, 1991). Bu noktada medya aygıtları yoluyla kitlelerin yönlendirilmesi düşüncesi bilimsel olarak tasarlanabilecek bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Bu noktada faşizm üzerine yapılan eleştiri, sadece faşizmin, siyasal-politik örgütlenmesi üzerine değil aynı zamanda onun yolunu da açıp, işleyişini kolaylaştıran bütün kültürel endüstrileri kapsamaktadır. Frankfurt Okulu, kültür manipülasyonu üzerine eleştirisini, yalnızca faşizme bir saldırı değil aynı zamanda özünde bir bütün olarak tekelci kapitalizme bir saldırı olarak tasarlamıştır (Slater, 1998). Gelinek noktada kapitalizm ile faşizmin ortaklığı daha da gün yüzüne çıkmıştır. Bu dönüşüm aslında çok önemli bir değişimin habercisidir ve sadece bu uygulamaların Nazi dönemi ve Almanya ile sınırlı kalmayacağı da açıktır. “Nitekim Frankfurt Okulu'nun saldırdığı konu, kitle kültürünün tek başına kitle kültürü olarak gelişmesi değildir. Asıl konu, tekelci kapitalizmin himayesinde kitle kültürünce yüklenilen veya zorlatılan baskının özgül biçimidir (Slater, 2004). Bu durum aslında kitlelerin yoz bir eğlence alışkanlığına sahip olmasını öncül olarak açıklar. Çünkü burada yaşanan dönüşüm bireysel düşünce, sanat ve yaratıcılığın farklılığını yok ettiği gibi yerine yeni bir şey koyamamasının yarattığı huzursuzluktur (Eagleton, 1990).*

Anlaşıldığı gibi, faşizm ve tekelci kapitalizm birbirine paralel gelişmektedir. Bu yüzden bu fikir ortaklığı ortak ticari amaçları gerçekleştirmek için yeni bir dünya tasarlar. Toplumun kitle kültürünün yetişmesi, faşizmin amaçladığı bir şeydir ve bütün toplumlar, sosyal yapı ve kültürler, benzerleşerek tek bir yapıya dönüştürülür. Önceden oluşturulan de-estetik<sup>7</sup> zevklere yönelik, şimdi kültür endüstrisi, *“mutlak aynı olanı”* sürekli bu kitleye sunacak ve satacak ve bu sayede kapitalist sistem işleyişini garanti altına alacaktır. *“Ancak faşizm, kültür endüstrisi tarafından armağan almaya alıştırılmış insanları, düzenli birer zoraki taraftar halinde yeniden örgütlemeyi ummaktadır (Adorno, 1996). Kitle, önceden belirlenmiş tepkiler göstererek faşizmin bu isteğini yerine getirecektir. Ayrıca yapılan nicel kamuoyu araştırmaları, tüketici beğenileri ve popüler kültür araştırmalarındaki en ünlü, popüler eser, sanatçı ya da çalışmalar, yazarlar besteciler, eleştirmenler, küratörler, modacılar, kitlesel beğeni için, zaten bu endüstri tarafından önceden belirlenmiş ve geliştirilmiştir. Kitlesel olarak kamuoyunda yapılan medyatik araştırmalar, (Lazersfeld, 1944) baştan sona yanıltıcıdır; çünkü bu verilerle bir değerlendirme yapmak, zaten başlangıçtaki hatayı devam ettirmektir. Çünkü araştırması yapılan şey, zaten yanlış olan bir ön kabulden hareket etmektedir. Yanlış olandan, doğruyu beklemek Adorno için *“yanlış bir hayatı doğru yaşamak”* gibi bir şeydir. Bu noktada bilimsel olduğu iddia edilen ve bu yüzden zorunlu olarak kabul edilmesi gerektiği düşünülen sözde bilimsel araştırma, pozitivism ve sonuçlara itibar*

<sup>7</sup> De-estetigi, Adorno gibi *esteksizleştirme* olarak, sadece duyusal beğeni ve satış amaçlı arzu tetikleyicisi olarak; “yüzeysel, görüntüsel, içeriksiz bir estetik amaçla yapılan, endüstrileşmiş bir teknokrasi ve üretim sistemi” anlamında kullanıyoruz.

etmez. Tüketicilerin tepki kalıplarının sanki bu kalıplar değişmez “verilermiş” gibi ölçülüp sınıflandırılmasına karşı çıkmıştı. Bunu yerine bu kalıplar, tüketicilerin tepki gösterdikleri “nesnel gerçekliğe” bağlamakla ilgileniyordu<sup>8</sup>.

Anlaşıldığı gibi toplum artık üreten ve düşünen değil, izleyen ve tüketen ve sadece seyreden bir kitleye dönüştürülmüştür. İzleyici artık seyrederek, bir başarı ve mutluluk yaşar. Bu konu müziğin fetiş karakteri makalesinde ele alınır: “*Marx, metanın fetiş niteliğini, insanın kendi başına ürettiği ama değişim değeri olarak, hem üreticiden hem de tüketiciden (insandan) yabancılaştırılmış olan şeye saygı olarak gösterir... Bu sır, başarının ve şöhretin gerçek sırrıdır. Pazardaki ürüne ödenenin yansımaları yalnızca; Tüketici Toscanini konseri biletine ödediği paraya gerçekten tapar. Tam tamına, içinde kendini tanımlamaksızın nesnel bir ölçüt olarak maddeleştirdiği ve kabul ettiği bir başarı sağlar, bu başarıyı kendi yaratmıştır* (Adorno, 1938). Bu noktada akla gelen soru artık yüksek sanatla popüler kültür arasında bir ayrımın kalıp kalmadığıdır. Zaten kültür endüstrisinde böyle bir olanağın varlığı da imkânsızdır. Adorno bu gelişmeyi, *sanat yapısının diyalektiksizleşmesi* (Adorno, 2004) olarak görür.

İnsanlar artık yaşamlarının kurucu özneleri (merkezi) değil, gelişen kapitalist sistemin nesnesine dönüştürülmüşlerdir. Habermas, bu gelişme için “*İnsanlar, konuşan değil, konuşulan şeylere dönüşmüştür*” (Habermas, 1995) diyerek yaşanan dönüşümü özetlemiştir. İnsanlar, sayısal veri haline getirilmiş soyut, matematiksel istatistiksel bir formel mantık içinde düşünülmüştür; bireyin otantik gerçekliği kitle tarafından hem yönetilmiş hem de ezilip kitlesele yapıya esir edilmiştir. Fakat burada önemli olan asıl önemli soru, bu endüstrinin günümüzde de aynı şekilde kullanılmaya devam ediyor olmasıdır. Burada önemli olan Hitler ve Goebbels’in, gözetiminde yapılan popülist kitle kültürü çalışmalarının, sadece Almanya’da hâkim olmadığı, küresel olarak günümüzde de yaygınlık kazandığıdır. Kitleyi eleştirel düşünceden, derinlikli kökensel-sanattan ve entelektüel etkinliklerden uzaklaştıran, yüzeysel bir eğlence endüstrisi, kuşkusuz tek bir şeyi amaçlamaktadır. Kültür endüstrisi içinde *Weberci “Zweckrationalität” düşüncesi, kapitalizmle birleşmektedir* (Smith, 2007). Bürokratik, teknolojik ve ideolojik güçler, insan özgürlüğünü kısıtlamış ve onu, yeni bir esarete sokmuş, böylece “*mass society*” yaratılmıştır. Bu gelişme ancak küresel eğlence sektörünün, kültür endüstrisinin iş birliğiyle mümkün olmuştur. Bu sürecin bu kadar başarılı yürütülmesinin başka bir temel nedeni ise, üretim, dağıtım ve verimlilik” gibi Aydınlanmacı, sayısallaştırıcı, metamatiksel düşüncenin ve kapitalizmin “amaç-araç” rasyonalitesinin mükemmel uyumunda aranmalıdır. Bu noktada kültür endüstrisi, kapitalizmin yeniden üretilmesini sağlayan en güçlü araçlardan birisidir artık. Kapitalizm, artık üretim mantığını değiştirmiştir. Ayrıca “izleyici” de, artık sadece izleyicidir (Morss, 1977). Hiçbir tepki, eleştiri ya da sorgulama yapmaz, yapamaz. Lazarsfeld ile başlayan Amerikan iletişim araştırma geleneği, pozitivist bir gelenekte olmuştur. *Pozitivizmin dünyayı indirgediği verilerin körlüğü ve dilsizliği, kendini bu verilerin kaydedilmesiyle sınırlayan dile intikal etmektedir* (Adorno&Horkheimer, 1991). Adorno bu metodolojinin getirdiği sözde kesin sonuçlar argümanına karşıdır. Çünkü zaten önceden bu zevkler önceden oluşturulmuştur ve bu sürecin

<sup>8</sup> T.W. Adorno, “*Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika* (Amerika’daki Bilimsel Deneyler), Özlü Sözler: Eleştirel Model 2) Frankfurt : Suhrkamp: 1969, 118-19.



sonrasında yapılan bu nicel araştırmaların, nicel sonuçlarıyla yüksek bir sanatsal ve kültürel duyarlılık değil olsa olsa kitlesel, izler çevre için oluşturulmuş metalar olmaktadır. Bu metaların, algısal amaçlı üretimleri, total bir toplumsal düzen amacına hizmet etmektedir.

### 5. Kütür Endüstrisi Uygulamalarından Netflix'e - Yönetilen Dünya

Adorno yaşadığı çağda Goebbels'in ürettiği popülist kitle kültürünün farkındadır. Bu kurama göre siyasal otorite, genel olarak kitleleri, sistematik bir zorlama içinde değil fakat daha basit, yüzeysel, eğlence kültürü içinde, dürtüsel davranışlara yönlendirerek hem davranışlarını hem de düşüncelerini kontrol etmek ister. Ayrıca bu ideolojik yapı, kültür içinde farklılıkları yok eden, eleştirel bilinci tasfiye etme amacıyla, mutlak benzerlik ve eşitlenmeyi amaçlayan siyasal ve ticari bir aldatmaya yönelmiştir. Bu haz, eğlence ve korku temelli libido eksenli kültür endüstrisi, sadece faşizm çağında Nazi Almanyası'nda mı uygulanmıştır? Biliyoruz ki, Hitler ve Nazi rejimi ve onun totaliter devlet aygıtlarının tüm uygulamaları yıkılmış; dünyanın bir daha böylesi bir faşizme evrilmesine olanak tanıyacak bütün ideolojik araçlar yok edilmiş; Nazizmin tüm psikolojik ve propaganda tekniklerine dayanan sistematik uygulamalar yıkılmıştı. Fakat gerçekte var olan ve düşündürücü olan durum ise, bunun böyle gerçekleşip gerçekleşmediği üzerinedir. Aslında bu olguyu Amerika'da yaşadığı dönemde Adorno ilginç bir şekilde sezer. Acaba Faşizm, Hitlerci ve Goebbels'çi bu kitle yönetimi ve gelişen kültür endüstrisi teknikleri, kuramsal bilgi ve uygulamalarıyla hala yaşıyor olabilir mi? Günümüzde küresel nitelik kazanmış olan sinema, film, popüler müzik, moda, meta estetiği uygulamaları ve küresel olarak artan Amerikan hegemonyasının kültür endüstrisi düzeneklerinin gelişiminin, ticari olma dışında başka bir amacı bulunmakta mıdır?

Günümüzde Amerika'da, var olan medya aygıtları ve kitlesel üretimlerin, Nazi ve Goebbels'in üretim sistemindeki amaçlanan toplumu kitleselleştirmesi, yüzeysel eğlenceyle meşgul edilmesi düşüncesi noktasında totaliter düşüncelerden farklı bir yerde durduğunu düşünebilir miyiz? Artık kitle, kendisine sunulan kopya ürünlere her hangi bir tepki verebilecek zihinsel, bilgisel, estetik ve eleştirel bilinç düzeyinde midir? İzleyici tepki veremediği gibi ne "izlediğinin-dinlediğinin" ya da "tükettiğinin" farkında dahi değildir. Çünkü artık "gerçek ile kurgu" birbirine karışmıştır. *Gerçek yaşam, filmden ayrılmaz bir hale gelmektedir. Film, filmin içinde tepki verme yeteneğini yitirmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, böylece film seyirciyi, kendisini gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye zorlamamaktadır* (Adorno&Horkheimer, 1991). Bu yaşanan duygu aslında gerçeklik kaybıdır. Gerçeklik kaybı son derece önemli bir gelişmedir. *Kültür Endüstrisi, nihayet taklidi mutlak diye koymaktadır* (Adorno&Horkheimer, 1991). Gerçeklik kaybedildi: Dünyanın kopyası olarak reklam, artık her yerdedir. Horkheimer, ironik bir şekilde, "çocuğun, baba, Ay, neyin reklamı?" (Horkheimer, 2005) sorusunu, bu anlamda düşünür. Gelinek noktada artık her tür meta-gösterge-üretim, bir şeyin reklamı ya da temsili olabilmektedir. Bu noktada temsillerle işleyen bu endüstrinin kapitalist içeriği, *Devlet, kapitalist endüstri ve reklam'* ile daha da netlik kazanmaktadır. Günümüzde popüler olan sinema ve film platformları küresel olarak bütün dünyada satışa sunulmaktadırlar. Amerika'dan İspanya,

Kore'den Avrupa, Çin'den, Hindistan ve Türkiye'ye, bütün dünya pazarına küresel olarak açılmaktadır. Yeni ve kolay elde edilebilir bir pazar ve endüstri keşfedilmiştir. Günümüzde bu endüstrinin uygulamaları son derece gelişmiş ve teknokratik bir uzmanlığa dönüşmüştür. Örneğin, Güney Koreli müzik grubu olan BTS'i buna güzel bir örnektir. 2018 yılında *Hyundai Araştırma Enstitüsü*, BTS'in, Güney Kore ekonomisine her yıl 3.6 milyar dolardan fazla katkıda bulunduğunu belirtmiştir<sup>9</sup>. Ayrıca araştırmacılar 2017 yılında Güney Kore'yi ziyaret eden her 13 turistten birinin, grup sayesinde ülkeye geldiğini belirtmiştir<sup>10</sup>. Ayrıca bu endüstrinin yapmış olduğu üretimlerin geleneksel aile yapısına, gençler üzerinde etkisine, ahlaki ve toplumsal etkisi üzerine pek çok etik, pedagojik, siyasal ve sosyal tartışmayı beraberinde getirmiştir.

Bu endüstrinin temelinde yine Freudyan libido düşüncesi bulunur. Cinsellik ve saldırganlık, bu noktada itici iki güç merkezidir. Bu sinema, dizi ya da popüler müziklerin bir şekilde konusu "aşk, cinsellik ve şiddet" olmuştur. Ya da Adorno'nun değimiyle, kültür endüstrisinin tamamı pornografik bir hale gelmiştir. "Meta fetişizmi ile cinsel fetişizm kaynaşır, meta fetişizminin tatmin edilmezliği, cinsel fetişizmin tatmin edilmezliğiyle bütünleşir. Kültür endüstrisinin pornografizmi, sonuçta cinsel duyguları tatmin etmeden bastırmaya yarar; her şeyin cinselliğini ön plana çıkararak cinselliği sözde özgür kılar. Oysa burada özgür kalan, sadece kültür endüstrisinin fetiş karakterler üzerinden giden etkinliğidir (Huhn, 2003). Bu endüstrinin günümüzde cinsel içerikli olmadığını düşünmek aşırı saflık olur. Bütün bu ticari amaçlı yapılan işlerin arka planında, yeni olan değil, "hep aynı olanın" sonuz tekrarı vardır. Ortaya çıkan "mit, artık, kültür endüstrisidir. Burjuva, meta ekonomisinin yaygınlaşmasıyla birlikte hesap eden aklın güneşi, mitin karanlık ufkunu aydınlatmıştır. Şimdi bu güneşin buz gibi ışınları altında yeni barbarlık tohumları olgunlaşmaktadır (Adorno&Horkheimer, 1991). Adorno'ya göre işte tam burada yapılan şey, topluma yapılmış en büyük kötülüktür. Ayrıca yapılan bu işlemler, sözde bilimsel olarak ortaya çıkan sahte beğeni istatistiklerine, pozitivist açıdan gelişen bilime karşı gelişen mutlak güvene de dayanarak bilimi, olması gerektiği noktadan da uzaklaştırmaktadır. Tıpkı bir zamanlar Nazilerin yaptığı gibi. Fakat bu gelişmede kuşkusuz, bilimin ehlileştirilmesi kadar, bilim adamı da suça ortaklığı bulunur. Artık böylesi bir süreç içinde bilim adamı modeli de "ticarileşme" ve bu endüstrinin içine medyatikleşmiş, popüler bilime dönüşmüş; bilim, bu endüstrinin aracı konumuna getirilmiştir. Artık hem kültür endüstrisi adına yapılan kötülükler hem de bu düzeneklerin bilimsel olarak geliştirilmesi noktasında sürecin her aşamasında bilimsel olarak yetişmiş uzmanları görürüz. Fakat ortalıkta Hitler gibi bir otorite, baskıcı bir lider, ya da diktatör olmamasına rağmen, yine de "bilim, kültür, sanat ve düşünce alanı", neden, bu kadar totaliter ve tek tip bir gelişme seyretmektedir? Artık günümüzde bilim adamlarının da yapmış oldukları bilimsel çalışmalar, kültür endüstrisi ve ticari amaçlar içine sokuşturularak bilim ve sayıların gizemiyle yapılmaktadır. "Birer istatistik malzemesi olarak tüketiciler, propoganda mekânlarından artık bir farkı kalmayan araştırma mekânlarında gelir gruplarına göre ayrılmakta ve kırmızı, yeşil, mavi alanlara dağıtılmaktadır (Adorno&Horkheimer, 1991). Aslında bu noktada "tüketici-izleyici" kendi yaşamına değil, başkalarının yaşamlarına bakmakta,

<sup>9</sup> <https://www.hyundai.com/worldwide/en/worldcup/team-century/bts>, erişim tarihi, 10-01-2023

<sup>10</sup> <https://www.hyundai.com/worldwide/en/worldcup/team-century/bts>, erişim tarihi, 10-01-2023

kendi yaşamının öznesi olamamaktadır. *Kültür Endüstrisi, nihayet, taklidi, mutlak diye koymaktadır* (Adorno&Horkheimer, 1991: 139). Fakat bu mutlak, tam anlamıyla bir mutlak değil, sadece görece olandır. Ama kitlelerin beğenilerini yönlendirebilecek bir güce, hala sahiptir. İşin ilginç olanı klasik bir orkestra müziği, konseri ile popüler bir genç pop müzik grubu ile moda alanında ünlü bir model ya da Star bir dizi oyuncusu arasında artık yapısal olarak da bir fark kalmamıştır. *Dünyanın en iyi orkestraları, hiç de öyle değiller, evlere ücretsiz teslim edilmektedir* (Adorno&Horkheimer, 1991). *Buna başka bir Örnek de Türkiye’den de verebiliriz. Örneğin, Mevlevi geleneğinde ünlü olan “Sema ayini” ya da Osmanlı’nın ihtişamını gösteren, görsel-işitsel bir şov aracı ve aynı zamanda dünyanın ilk askeri bandosu olan “Mehtaran”, artık günümüzde düğünlerde, restoran açılışlarında, sünnet düğünlerinde çalmaktadır. Bu gelişme kendi içinde bu kültürel değerleri ticarileştirmesi ve piyasa şartlarında basitleştirip Auralarını kaybettirerek, yüzlerce yılda oluşmuş bir “estetik-ezoterik-felsefi-dini” geleneği yok etmekte yerine yeni bir şey koymamaktadır. Bu gelişmeler, Türkiye üzerinden okunduğunda, kültür endüstrisinin, yüksek kültür ve sanatsal birikimi, nasıl ticarileştirerek meta’ya indirgediğine ve estetik değerleri nasıl yok ettiğini gözler önüne sermeye yeter.*

Adorno’nun yaşadığı 1960’lardan günümüze kültür endüstrisi düşüncesinin aynı kalmadığını, daha da büyüyen bir teknokrazi sayesinde bu endüstrinin ilerlediğini görüyoruz. *“Ancak böyle bir ortamda, elbette ki bir sinema seyircisi, filmi izlemeye başladığında, filmin nasıl biteceğini, kimin ödüllendirilip, kimin cezalandırılacağını çok iyi bilmektedir. Bir müziksever koşullandırılmış kulağıyla hit olmuş bir şarkının ilk notalarını duyduğunda arkasından neyin geleceğini tahmin edebilmekte ve bundan da hoşnut olmaktadır. Kültür endüstrisinin gelişmesi, efektlerin, doğrudan etkilerin ve teknik ayrıntıların eser üzerindeki egemenliğine neden olmuştur* (Adorno&Horkheimer, 1991). Bu tespitler, günümüzde de hiç değişmemiş aynı kalmış, yaşanan “tecrübeyi, deneyimi ve mutlak şimdiki” kutsayan bir sisitem olmuştur. Mutlak anlamda zamansız bir varoluş vardır ve bunun bir mekânı da yoktur. Geçmiş ile şimdinin üretimleri arsında yapısal olarak hiçbir nitelik farkı da bulunmaz. Bunun temel nedeni, *Hep aynı şeylerin üretiminin, geçmişle ilişkiyi düzenlemesinden* (Adorno&Horkheimer, 1991) kaynaklanır. Bu yabancılaşma temelli gelişen fetişizme karşı, Adorno, estetik ve sanat, yaşamda neden gerekli ve önemlidir? diye ısrarla sorar. Bu soru günümüz için de geçerli olacak bir amaçla sorulmak istenir. Çünkü gerçek otantik bir var olma imkânı, özdeşlik (faşizm) ve mutlak olana karşı olma durumu; farklı düşünce ve varoluşları açığa çıkartmak ancak bu alanda mümkün olmaktadır. Kültür endüstrisi “benzerliği, özdeşliği, aynı olanı” vurgularken otantik sanat, “farklılığı, tikeli, eleştirel, negatif” olanı ön plana çıkarttığı için önemli ve değerlidir. Sanatsal hareket, aynı zamanda insanın, kendi yaşamının öznesi olmasını sağlayacak bir itici gücü de barındırmaktadır. Bu güç sayesinde birey, kendi yaşamının öznesi olacak ve yabancılaşmayı aşabilecektir. Adorno’nun kültür endüstrisi üretimlerine sert, eleştirel ve mesafeli yaklaşmasının temel nedeni, bu olanağı yok etmesinden kaynaklanmaktadır. Onun seçkin olmakla suçlanan yüksek-otantik sanat tutkusu, aslında sanat ve düşünceye karşı olan ahlaki borucun yerine getirilmesidir. Adorno eleştirilerinde sert olmakla suçlanır, fakat kültür endüstrisi ve vahşi kapitalizm ve emperyalizm’in kitlelere yapmış olduğu uygulama çok mu iyimserdir? Adorno’nun Estetik Teori adlı ana

yapıtında yapmaya çalıştığı büyük analiz aslında “estetğin ne olduğunu değil, de ne olmadığını” açıklamaya çalışır. Burada Adorno’nun asıl kaygısı, gerçek bir sanat felsefesi yapmak bir model bırakmaktır insanlığa. Çünkü ona göre “şimdiye kadar yapıldığı düşünülen sanat felsefesinde, hep aynı hata yapıldı, “*ya sanat yapıldı ya felsefe.*” Adorno işte bu kaderi değiştirmek çabası içinde yeni bir sanat felsefesi modeli ortaya koyma durumunda kalmış ve buna göre de hareket etmişti. Yüksek sanat, bir bedel ödemişti zaten. Barbarlığa boyun eğmediği için yok oldu yüksek sanat. “*Sanat’ın Hegel’in Dünya Tini olarak adlandırdığı şeye bağlı kaldığı doğrudur ve böylece sanat da bu dünyaya karşı bir sorumluluk taşır; bununla birlikte sanat bu suç ortaklığından, yalnızca kendini yok ederek kaçabilirdi ve eğer böyle yapmış olsaydı, yabancı olana ve insanın suskun egemenliğine etkin olarak yardım etmiş ve cesaretlendirmiş ve böylece barbarlığa boyun eğmiş olacaktı*” (Adorno, 1997) oysa kültür endüstrisi, işte tam da bu barbarlığın kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Adorno’nun en genel anlamda Kültür endüstrisine yönelik tezlerini şöyle sıralayabiliriz:1: Kültür endüstrisinin eleştirisi daha ziyade kitlelere sunulandan daha fazla bir kültürü layık görmeyen bir tavır elitist bulur. 2: Kültür metalarının -belki- demokratik olarak kullanılabilir olmaları henüz siyasal demokrasinin derecesi hakkında bir şey ifade etmez. 3: Şematikleştirilmiş ürünler gerçekten de aynı şematiklikle tüketiliyor olsaydı, tüketiciler açısından bu daha kötü olurdu. Eleştirel Teorinin yönelttiği eleştiri, insanların genel olarak boş zamanlarının büyük bir bölümünde kültür endüstrisinin sunduklarıyla – bunların Dieter Bollen, Madonna ya da Herbert Von Karajan olması hiç fark etmez- meşgul olmalarını hedefliyor. 4: Sürekli pembe dizilerin, sit comların, telefon seks reklamlarının, çocuk programlarındaki insanı aşağılayan anime filmlerin izlerçevre tarafından neden hala izlendiği cevap bulamamıştır. 5: Ekonomik koşullar açısından küreselleşme çağında, kültür endüstrisinin eleştirisi hala gereklidir. Çünkü şu sıralarda kitle iletişim araçları gerçekten dünya pazarını da elinde tutan üç dört çok uluslu şirketin elindedir. Bu saptama yapılmadan kültür endüstrisinin dinamiği tanımlanmış olmazdı. 6:Çalar saatli radyodan CD-Rohling’e, video kasetinden televizyon alıcısına, müzikalden tatil eğlencesine kadar her “kültürel” ürün ve her “kültürel” faaliyet, bugün ekonomik pazar üzerinden sağlanmaktadır- buna niçin “*yönetilen dünya*” denilmesin ki? (Behrens, 2011).

## SONUÇ

“*Der Spiegel*” dergisinin 1969 yılında Adorno’yla yaptığı bir mülakatta aşağıdaki diyalog yer alıyor: “*Sayın Profesör, dün dünyada işler hala yolunda görünüyordu.*” Adorno buna “*Bana öyle görünmüyordu*” (Adorno, 1997) diye cevap verir. Adorno zaman zaman Leibniz’in, bu dünyanın olası dünyaların en iyisi olduğu cümlesiyle oynardı. Bu dünya olası dünyaların en iyisi değildir elbette. Daha iyi bir dünya yapılabilir, onu kurma olanağı ortadan kaldırılmış olsa da. Hala birileri aç kaldığı sürece ve hem de bu insanların neden oldukları ve insanlar tarafından sürdürülen koşullar yüzünden gerçekleştiği sürece eleştirel teori güncelliğini koruyor. *Adorno’nun eleştirel teorisi, mevcut durumların sorumlu olduğunu iddia etmekle kalmaz, tarihsel süreçleri gösterir ve dünyanın içinde bulunduğu duruma yol açmış olan mantığı inceler* (Behrens,

2011). Bu noktada Adorno düşüncesi, yanlışlar içinden bir doğru çıkartmaya çalışır. “*Yanlış bir hayat, doğru yaşanmaz* (Adorno, 1998) derken aslında, bu kadar yanlış içine boğulmuş yaşamlarımızın, nasıl doğru yaşanacağı üzerine bizleri düşünmeye davet eder. Onun felsefi yapıtları, eleştirileri, besteleri, edebiyat, sinema, kültür, toplum ve siyaset üzerine düşünceleri bütünsel olarak belli bir amaca yöneliktir. Bu amaç ondaki Marxist temelden kaynaklandığı gibi, kendi kişisel özelliğinin de bir getirisi olmuştu. Bu tavır, “*Yönetilen dünya*” kavrayışına karşı sadece Adorno’nun yaşadığı dönem için değil, aynı zamanda içinde yaşadığımız çağ için de ufuk açıcudur. Günümüzde, hala canlı bir soru bu anlamda, kültürel-ideolojik aygıtlarla ve kültür endüstrisi araçlarıyla dünyanın hala yönetilip, yönetilmediğidir. Günümüzde kapitalizm, faşizm, endüstri, ideoloji, reklam, sinema, müzik, moda, spor vb. kültür endüstrisi aygıtlarının işbirliğinin amacıyla, yıllar önce, insanlığı yıkıma sürükleyen Nazi ideologlarının amacının farklı olmadığı görülür. Amerikan kültür emperyalizminin ortaya çıkması ve gelişmeye başlaması tam da Hitler’in yenildiği, Nazilerin yıkıldığı, 2. Dünya Savaşı’nın bittiği bir dönemin hemen ardına rastlar.

Bu noktada, gelişen bu yıkıcı duruma karşı, kuşatıcı ve dünyayı yeniden ehlileştirme, yönetme ve tek tipleştirme kaygısı ortaya çıkmıştır. Toplum da bu anlamda yapısal olarak değişmiştir. “*Geç kapitalizm döneminde toplum, daha az iktisadi, daha çok kültürel bir toplum olur. Egemenlik ve iktidar; emek-sermaye ilişkisi üzerinden ya da iktisadi ilişkiler üzerinden değil, daha çok kültürel alandaki ilişkiler üzerinden okunabilir hale gelir* (Dellalloğlu, 2003). Adorno’nun 1950’lerde gözlemlediği Amerikan kültür endüstrisi uygulamalarıyla, günümüz uygulamaları arasında kuşkusuz büyük bir değişim ve evrim bulunmaktadır. Fakat şu bir gerçektir ki yıllar önce Naziler tarafından yapılan kitle manipasyonu, kültür endüstrisi düzeneklerinin teknokratik işleyişindeki mükemmellik ve yönetilen dünyanın üst düzey uyumu sayesinde dünyanın, iktisadi ilerlemesinin artık endüstri-teknoloji üzerinden değil, “kültür” üzerinden gerçekleştiği bir döneme evrilmekte olduğunu göstermektedir. Bu noktada Almanya’da Nazilerle başlayan bu olumsuz süreç görüldüğü gibi Amerika’da günümüzde de aynen devam etmektedir. “*Kültür endüstrisine özgü barbarlığın bir kültürel gecikme sonucu olduğu, Amerikan bilincinin teknik gelişmenin gerisinde kaldığı inancı tamamen bir kuruntudur* (Adorno&Horkheimer, 1991) derken Adorno bu hegomonik gücün Amerika’ya geçtiğini ve kuvvetlenerek ilerleyeceğini öngörmüştü.

Kültür endüstrisi bağlamında gelişen kültürel durum üzerine düşünen, Eleştirel Okulun genç kuşak temsilcilerinden olan Habermas da, bu süreçte insanların, “*konuşan değil, konuşulan nesnelere dönüştüğünü*”(Habermas,1995) vurgulamaktaydı. Bu etkisizleştirme ve yönetme politikası günümüzde de aynen devam etmektedir. Bu düşünce Adorno’nun değimiyle, insanların kendi yaşamlarının öznesi olmaktan çıkması durumunun kültür endüstrisine bağlı gelişen etkisi olarak görülmelidir. Ayrıca, yapısal olarak düşünceleri bir araya gelmeyecek olan Adorno ile Heidegger, gelişen kültür endüstrisi noktasında özerk sanat noktasında ilk defa yakın düşündükleri görülür. (Bernstein, 1997). Heidegger de modern estetiğe hâkim olan bu “göster, haz ve eğlence” anlayışını eleştirmiş ve estetiğin neden sadece günümüzde “zevk ve hazza”



indirgendiği?”<sup>11</sup> sorusuna odaklanarak, kökensel düşünce geleneğini sürdürmüş; estetiğin hem kurulduğu dönemin baskın (cogito) felsefe ekolüne, hem de etimolojik kökenine yeniden dönüşü önermiş; aynı zamanda “duyumsamaya”, ne zamandan beri “beğeni-hazzın ve eğlencenin” eşlik ettiğini sorarak, bu düşünce geleneğinin kökeninde bulunan Cartezyen, epistemolojik geleneğin etkisini, Adorno gibi sorgulamıştı.

Adorno, yaşadığı dönemde kapitalizm, eğlence ve medya şirketlerinin birleştiğini görmüştü. *Metro- Goldwyn –Mayer (MGM), Twentieth Century-Fox ve Radio Corporation of America (RCA) gibi kuruluşlardı. Adorno bugün yaşıyor olsaydı büyük ihtimalle Disney, Sony Picture, Time Warner ve Rupert Murdoch’ın News Corporation’ı gibi eğlence ürünlerinin üretiminde ve dağıtımında çıkarları olan şirketleri işaret ederdi* (Smith, 2007). Ayrıca günümüzde sosyal medya, kişiselleştirilmiş (sözde özgür) medya üretimleri, sinema, dizi, popüler müzik, moda ve yaşam stilleri açısından gelişen küresel eğlence sektörünün gelişimi, buna ek olarak “Netflix, Disney, Universal, CNN, BBC, Youtube, Twitter, Facebook ve İntagram gibi uygulamaların yapısal olarak, kültür endüstrisinin birer aygıtları olarak geliştiklerini görürüz. Bu küresel enüstri artık ulus aşırıdır. Her yer onun merkezi konumundadır artık: Güney Kore, Japonya, Avustralya, Avrupa ülkeleri ya da Türkiye. Günümüzde, Amerika kökenli bu “kültür endüstrisi” uygulamalarına, yerel olarak, bir kültür veya toplumun, artık bilinçli ve eleştirel bir şekilde karşı olabilme ihtimali de ne yazık ki kalmamıştır. Adorno’nun zamanında merkez olan Amerika’nın, California’daki merkez üssü, bugün yine, kültür endüstrisi tasarımlarının merkezi konumundadır. Netflix, Disney vb. sinema, dizi, içerik üreticilerinin, popüler müzik, moda, iletişim, reklam ve propoganda gibi alanlarda çalışan teknokratların, içinde buldukları durum, bu endüstrinin, belirli bir merkezden yönetildiğini açık kılmaya yeter. Adorno’nun yaşadığı, gözlemde bulunduğu ve bugüne kalan eleştirilerini oluşturduğu bu düşünsel merkez, geçmişte olduğu gibi, bugün de yine aynı rolü oynamakta ve dünyanın yönetilmesi sürecinin, en önemli merkezi konumunu sürdürmektedir <sup>12</sup>. Bu konuyla ilgili günümüzde bu tür bir tespit ya da eleştiri de ne yazık ki yapılmamaktadır <sup>13</sup>. Amerikan kültür endüstrisi sektörü son derece başarılı bir şekilde, sinema, animasyon, popüler müzik, spor, eğlence, cinsellik, şiddet gibi içerikleri Netflix, Disney, Youtube, Twitter, İntagram, Facebook vb. uygulamalar aracılığıyla günümüzde de, tıpkı geçmişte olduğu gibi, Hitler’in uluslararası gizli karargâhının, sadece yer değiştirdiğini ve formülünün ise, aynı içerikleri üretmeye devam ettiğini görürüz.

Kuşkusuz Amerikan kültür endüstrisi, “estetik ideolojik aygıtı” “mutlak benzer olan” kültürü, yeni ve özgürleştirici bir yaşam modeli olarak bütün dünyaya yaymıştır. Bu total düşünce şekli ve üretim taktikleri, günümüzde küresel bir ölçekte yaygınlaşmıştır. Günümüzde Hindistan, Japonya, G. Kore, Türkiye, hatta İran ve Sosyalist Çin dahi, bu “kitleselleştirici” kültür endüstrisi

<sup>11</sup> Bu konuda bakınız, Emir H. Ülger, *Modern Estetiğin Çıkması: Estetiğe Karşı Heidegger’in Kökensel Sanat Düşüncesi, Bir Alternatif Arayışı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 2022, 4(2), 169-195.

<sup>12</sup> <https://www.indyurk.com/article-author/ed-cumming>, Makalenin yayım tarihi, 04 Aralık 2021, Erişim tarihi, 12-01-2023

<sup>13</sup> Bu konuda bakınız. Richard Hoggart, (1957), *The Uses of Literarcy & Ramond Williams, Culture and Society* (1958).

uygulamalarını, kendi siyasal ideolojileriyle koşut bir şekilde olacaksa, kullanılmasına izin vermekte olduklarını görürüz. Aslında günümüzde aslında hangi ideolojik yapı (sosyalist, liberal, kapitalist, teolojik, vb.) içinde olursa olsun, artık hiçbir toplumun, kendisini, kültür endüstrisinin çarklarından kurtaramamış olduğunu görürüz. Ayrıca günümüzde, hiçbir siyasi-ideolojik yapılanma da bu kültür endüstrisi aygıtını kullanmaktan vaz geçmeyi düşünmemektedir. Çünkü bu endüstri, artık küresel, ekonomik, siyasi ve ideolojik, üst yapısal bir noktaya gelmiştir ki, düşünceleri, bireyleri, toplumları, din algısından, bilimsel önermelere; astrolojiden yaşam stillerine, bilimden savaş oyunlarına; cinsiyet rollerinden aile kurumuna kadar bütün yaşam modellerini belirleyen bir “aydınlanmacı rasyonel aygıt” dönüşmüştür. İnsanlara artık her şeyi açıklayan, anlatan, gösteren sözde uzmanlar, teknokratik-rasyonel bir üstünlükle medya aygıtlarını kullanarak, bütün toplumsal organizasyonları yapabilecek güçtedirler. Bireyin nasıl düşünmesi, (*üretmemesi*) sadece tüketmesi, eğlence ve haz için yaşaması, ölümü ve savaşları bir bilgisayara oyunu sanması, silahı, feodal-burjuva sinemalarının kahramanlık mitlerine sorgulamadan inanması gerekliliği, bu endüstri tarafından, yapısal olarak sürekli yeniden üretilerek ve bütün Ulusal sınırlar aşılarak gösterilmektedir. Bu noktada bireye, kendisini, sevdiklerini, çocuklarını, bu endüstrinin güvenli kollarına bırakmaktan başka bir şey kalmamaktadır. Trajik olan ise, birey istese de bu sisteme karşı koyma ihtimalinin kalmaması, bu endüstriden kurtulamamasıdır, çünkü *Yaşama bakışımız artık, yaşam olmadığı gerçeğini gizleyen bir ideolojiye dönüşmüştür* (Adorno: 1998). Bu var olan gelişme, ya da yabancılaşma, sadece bireyi değil, otantik sanat ve eleştirel felsefe alanını da etkilemiş, ehlileştirmiş ve bu endüstriye buyun eğmek durumunda bırakmıştır. Bu eleştirilen durum, ne yazık ki sadece kapitalist Batı için değil, aynı zamanda eski Sosyalist Sovyetlerde ve günümüzde devasal bir teknokratik uzmanlığa dönüşmüş olan endüstriyel ve teknolojik üretimler yapabilen, açık kapı politikasına dönen, Çin Komünist Partisi tarafından yönetilen Sosyalist Çin’de dahi benzerlikler göstermektedir. Ayrıca bu konuyla ilgili yıllar önce Horkheimer, dönemin en kanlı terörü (1956’larda) *Mao Zedung’un*, Çin’inde gerçekleştiğini dile getirmişti. Bu noktada Horkheimer, sık sık planlanan endüstrileşme hareketinin kurbanı olan 20 milyon Çin’liden söz etmişti (Claussen, 2010). Bu konuya yakın bir şekilde Adorno “*Doğu, Marksizm’in bayrağı altında Batı uygarlığının rolünü elinden alacak gibi geliyor bana. Böyle bir durumda tüm tarihsel dinamikler değişir. Marksizm’in Çin’de bir zamanlar Hıristiyanlığın Meksika’da kabul edildiği gibi kabul edilecek. Ve Avrupa’yı belki yutacaklar bu arada.*”<sup>14</sup> Adorno’nun bu düşünceleri günümüzde haklı çıkmasına rağmen, Sosyalizm ile yönetilen toplumların da, kültür endüstrisi uygulamalarından kurtulamadığı hakikatini görmek, yine bu endüstrinin bir zaferi olarak okunmalıdır. Benzer şekilde Türkiye’de de 1980’lerden itibaren, daha kuvvetli bir şekilde uygulanmaya başlayan, kültür endüstrisi düzenekleri, son derece önemli bir seviyeye ulaşmıştır. Toplumsal yaşamın yeniden oluşturulmasında bu endüstri düzenekleri, küresel uygulamalara paralel gelişim göstermiş ve benzer pratiklerle karşımıza çıkmıştır. Sonuç olarak, günümüzde geniş bir uygulama alanına ulaşan kültür endüstrisi düzeneklerinin gelmiş olduğu üst düzey durum ve bu endüstrinin kökleri üzerine düşündüğümüzde; bu kökenin ironik bir şekilde, çağın demokratik kültürünün tam da

<sup>14</sup> M.Horkheimer, T. Adorno, Diskussion über Theorie und Praxis”, 1956, HTE, 19, 46.

karşıtı bir kökenden, “Nazilerden” geldiğini görmek; içinde yaşadığımız çağa dair bizi, daha dikkatli değerlendirmeler yapmaya itmektir.

### KAYNAKÇA

Adorno T.W. (1997), *Gesammelte Schriften in zwanzig Banden*, Tiedemann, Rolf; Adorno, Gretel’in katkılarıyla; Buck Morss, Susan und Schultz, Frankfurt am Main.

Adorno T.W. Horkheimer M. (1996), *Aydınlanmanın Diyalektiği* Cilt 1-2 (Çev. Oğuz Özügül) Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Adorno T.W. (1973), *Negative Dialectics*, Routledge& Kegan Paul Ltd. Great Britain.

Adorno T.W. (1938), *On The Fetish Character in Music and The Regression of Listening*.

Adorno T.W. (2007), *Philosophy of Modern Music*, (Translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster) Continuum, Oxford.

Adorno T.W.& Horkheimer M. (1991), *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum.

Adorno T.W. (1991), *Mahler, A Musical Physiognomy* (Translated by Edmund Jephcott) The University of Chicago Press, London.

Adorno T.W. (2024), *W.Benjamin Üzerine*, (Çev. Dilman Muradoğlu) YKY İstanbul.

Adorno T.W. (1969), “*Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika* (Amerika’daki Bilimsel Deneyler), Özlü Sözler: Eleştirel Model 2) Frankfurt: Suhrkamp.

Adorno, T.W. (2006), *Aesthetic Theory* (Translated by Robert H. Kantor). USA. Minnesota University Press.

Adorno T.W. & W.Benjamin, (2003), *The Complete Correspondence, 1928-1940* edited by Henri Lonitz, Nicholas Walker, Polity Press, Cambridge UK.

Adorno T.W. (2003), *Otoriteryan Kişilik Üstüne* (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul, Om Yayınevi.

Adorno, T.W. (2012), *Metafizik Kavram ve Sorunlar* (Çev İsmail Serin) İthaki, İstanbul.

Adorno T.W. (2000), *Introduction to Sociology*, Polity Press, Cambridge.

Adorno T.W. (1998), *Minima Moralia* (çev. Orhan Koçak-Ahmet Doğukan) Metis Yayınları, İstanbul.

Altuğ T. (2012), *Son Bakışta Sanat*, İstanbul, Cogito.

Bernstein J.M. (1997), “*Aesthetics Alienation from Kant to Derrida and Adorno*”, UK. Blackwell.

- Behrens R. ( 2011), *Adorno Sözlüğü* (Çev. Mustafa Tüzel) Versus İstanbul.
- Brand J.,& Hailey C.(1997), *Constructive Dissonance, Arnold Schoneberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, 1997, Usa, (Edited) University of California Press.
- Burke S.(1988), “*The Death and Return of the Author*”, UK. Edinburg University Press.
- Cashmore, E.& Hhris R. (1999), “*Dictionary of Culturel Theorist.*” London. Arnold Publishers.
- Claussen D. (2010), *Son Deha Adorno*, (Çev. Dilman Muradoğlu) İstanbul, YKY.
- Dellaloğlu Besim F. (1995), *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Eagleton T. (1990), *The Ideology of The Aesthetic*, Basil Blackwell Ltd., Oxford, UK.
- Geuss R. (2002), *Eleştirel Teori*, (Çev. Ferda Keskin) İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Habermas J. (1995), *Communication and the Evolution of Society*, Polity Press, Uk.
- Held D. (2007), *Introduction to Critical Theory, Horkheimer to Habermas*, Hutchinson & Co Publishers Ltd. London.
- Horkhemier M. (2005), *Akı Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak)İstanbul, Metis Yayınları.
- Horkheimer M. (1956), T. Adorno, *Diskussion über Theorie und Praxis*”, HTE.
- Huhn T. (2003), *Kant, Adorno ve Estetiğin Toplumsal Geçişsizliği*, İstanbul, Cogito, 36.
- Huhn T. (2004), *Adorno*, Cambridge Universty Press, USA.
- Marx K. (2016), 1844 *El Yazmaları* (Çev. Murat Belge) İstanbul, Birikim Yayınları.
- Morss Buck Susan (1979), *The Origin of Negative Dialectics, T.W.Adorno, W.Benjamin and The Frankfurt Institute*, New York, The Free Press.
- Kızılcelik S. (2000), *Frakfurt Okulu*, Ankara, Anı Yayınları.
- Lazersfeld Paul, Berlson, B. and Gaudet H. (1944), *The People’s Choice*. New York, Columbia University.
- Reijen van Willem, (1999), *Adorno*, (Çev. Mustafa Cemal) İstanbul, Belge Yayınları.
- Paddison M. (2004), *Adorno, Modernism and Mass Culture*, Kahn & Averill, London.
- Smith Philip, (2007), *Kültürel Kuram* (Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu) İsatnbul, Babil yayınları.

Slater P. (1998), *Frankfurt Okulu*, (çev. Ahmet Özden) Kabalcı Yayınevi.

Ülger Emir H. (2022), *Modern Estetiğin Çıkmazı: Estetiğe Karşı Heidegger'in Kökensel Sanat Düşüncesi, Bir Alternatif Arayışı*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 2022, 4(2), 169-195.

Witkin W. Robert, (1995), *Adorno on Music*, Routledge, London Newyork.

Witkin W.Robert, (2003), *Adorno on Populer Culture*, Routledge, London.

<https://www.indyturk.com/article-author/ed-cumming>, Erişim tarihi, 12-01-2023

<https://www.hyundai.com/worldwide/en/worldcup/team-century/bts>, erişim tarihi, 10-01-2023.