

Ütopya Yayınları: 121
Medya-İletişim Dizisi

© 2005 Ütopya Yayınevi

1. Baskı

Ütopya Yayınevi
Eylül 2005

Teknik Hazırlık
Ütopya Yayınevi

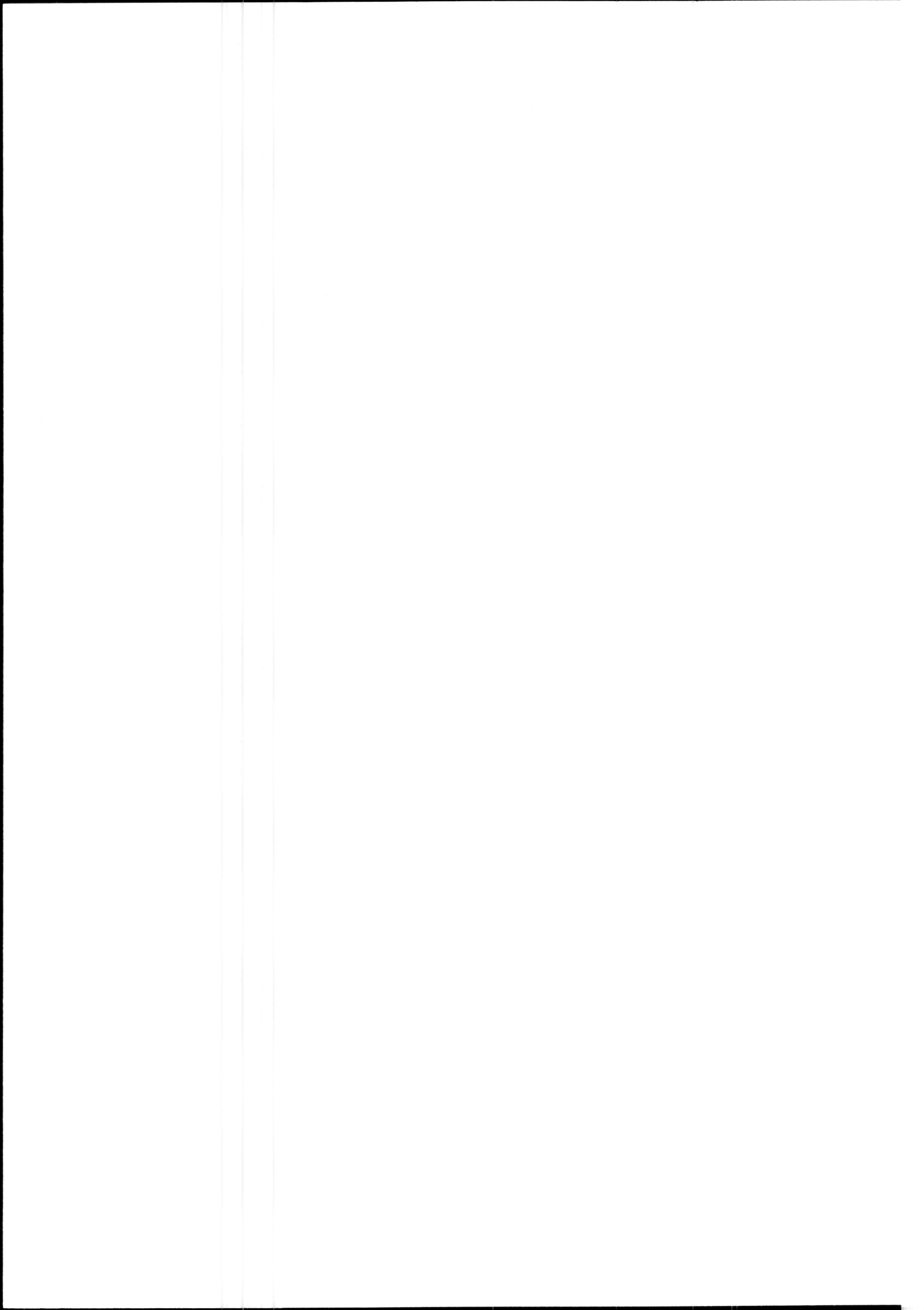
Baskı ve Cilt
Sözkesen Matbaası
Tel: (0 312) 395 21 10

ISBN 975-6361-33-6

Ütopya Yayınevi
Ataç I Sokak 33/15 Kızılay / Ankara
Tel-Fax: (0 312) 433 88 28
e-posta: utopyayayinevi@hotmail.com

KİTLE İLETİŞİM KURAMLARI

DERLEYEN VE ÇEVİREN
EROL MUTLU



FRANKFURT OKULU*

FRED INGLIS

Frankfurt Enstitüsü, 1920'lerde, Almanya'daki sıradan akademik çalışmaların tehlikeleri ve konformizmi olarak gördüğü genel eğilime karşı, bağımsız bir Marksist araştırma çizgisini savunan radikal Alman işadımı Felix Weil'in parasal katkısıyla kuruldu. Sozialforschung veya Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün üyeleri çok farklı alanlara mensuptular. Başlangıcından itibaren Enstitü'ye dahil olan ve bizi ilgilendiren isimler, toplum, siyaset ve medya kuramındaki en önemli isimlerden bazılarıdır. Max Horkheimer, Theodor Adorno, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse ve zaman zaman da Walter Benjamin.

Bu kişiler, doğal olarak ilkin Almanya'da çalışmalarını yürütüyorlardı. Hitler 1933'te iktidara geldiğinde, istediği en son şey ve kültürel öfkesinin ilk hedeflerinden biri Yahudi üyeleri ve Marksist inançları olan bir entelektüel araştırma kuruluşuydu. Yavaş yavaş ve zaman olarak ancak ucu ucuna, Enstitü ABD'ye göç etti ve New York'ta 1934 yılında, Columbia Üniversitesi yakınındaki West 117. Caddede yeniden kuruldu. Daha sonra 1949'da Batı Almanya'ya yeniden döndü.

Sürgündeyken ve görüşleri faşizmin yenilgisine duyulan özleme dönüşmüşken, Enstitü'nün yazarları büyük ölçüde Almanca yazmayı sürdürdüler. Bu, kuşkusuz kitaplarının çevrilmesinin ve fikirlerinin

* *Media Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.

yayınlanmasının zamanı almaması anlamına geliyordu... Frankfurt sürgünlerinin çevirileri, ancak 1970'lerden bu yana elde edilebilir hale geldiği ve çok farklı bir üslupla düşünüldükleri için bunları medya kuramı bakımından hak etiketleri yere konumlandırmak oldukça zordur.

Başlangıçta bunlar Marksistler ve Marksizm'in mirasına iyice bağlıydılar. Marx'ın 'kültürel üstyapı' olarak adlandırdığı, üretim ilişkileri ve tarzının diğer her şeyi peşinde sürüklediği ekonomik temel'in üstüne kurulmuş olan kültürel yaşamı incelemişlerdir. Marx'ın izinden giderek, inceledikleri şeyin tinsel değil, maddi içeriği üzerinde ayak diremişlerdir. Kültürel üretimi de işlevi, kitleleri yatıştırmak ve onları kapitalizmin gerçek menfaatçileri olan eril burjuvazinin kârlarını arttırmaya devam edebilmeleri ve kendilerini uygar olarak öne sürülebilmeleri için kitleleri sessizleştirmek olan diğerleri gibi bir endüstri olarak görüyorlardı. Herbert Marcuse, işlevsel bir pasaja şöyle yazıyordu:

Olunmayı kültürden kast edilen... burjuva döneminin, kendi gelişme süreci içinde zihinsel ve tinsel dünyanın uygarlığa üstün olduğu düşünülen bağimsız bir değer alanı olarak yaratılma ayrılmamasına yol açan kültürdür. Bu kültürün belirleyici karakteristiği evrensel olarak zorunlu, ölümsüz olarak daha iyi ve daha değerli bir dünya iddiasıdır: günlük varolma savaşının olgusal dünyasından özünde farklı, ama olguların durumunda herhangi bir dönüşüm olmaksızın her bireyin kendi başına 'içten' gerçekleştirileceği bir dünya.

Marcuse'nin demek istediği, eril burjuvazinin okulda veya tatilde veya akşamları ziyaret edebileceğiniz sizin için iyi olan aşkın bir sanat dünyası olduğu sürece kapitalist sömürü, zulüm ve yozlaşma gündelik olguları için herhangi bir şey yapılmasına gerek olmadığı oyununu oynayabildiğidir. Marcuse'nin Enstitü'deki yöneticisi Max Horkheimer'in da yazdığı gibi, "kitle kültürüne karşı savaşım, ancak onun toplumsal adatersizliğin devamıyla bağlantısının gösterilmesinden oluşabilir".

"Kitle kültürüne karşıtlık" Enstitü, geleneksel Marksizm'den kitle kültürünü tecimsel olduğu için zararlı görme konusunda ayrı-

lıyordu... Yoz bir kitle kültüründen tek kaçış yolu, üretim araçlarının dönüşümü olacaktır. Bireyler bunu tek başına yapamazlar; sınıf savaşımını ve sınıfsal zafer olmalıdır.

Bu konuda gözleri bağlanmış da değildir. Alman ve İtalyan tecrübeleri sosyalizmin zafetinin hiç de kaçınılmaz olmadığını ortaya koymuştu. Frankfurt Enstitüsü üyeleri, Leninizm'i şiddetle eleştiriyorlardı ve alın mutluluk vaadini; dingin, neşeli, zengin bir dünya vaadini her zaman taşıyan bir sanat görüşüne bağlıydılar. Aynı zamanda da fantazyayı tatmin eden, sırf yaşamın dış kırıklıklarını temsil etmeye yönelik ve herkesin kolayca hazmedeceği sanata da şiddetle karşı çıkıyorlardı. Adorno şöyle yazıyordu:

Başarılı bir sanat yapıtı... ilişkileri yapay bir uyum halinde gözümle yen değil, uyum fikrini geliştirecek şekilde negatif olarak dile getiren bir yapıttır... Sanat, her zaman insanlığın tahakkümü durumlarının başkısına karşı protestosunun bir gücü olmuştur...

Adorno'nun meslektaşlarıyla paylaştığı sanat görüşü, ürünleri tecimselliği önlemek ve doğruluğa bağlı kalmak amacıyla zor ve uzlaşmaz olan bir sürecin sanatıydı. Yütksek sanat, bu anlayışta yütkseklğini, hatra hogörümsüzlüğüne işlerin bu şekilde olmasını eleştirmek, bunların nasıl daha iyi olabileceğine ilişkin bir görüşünü sunmak, insanlığa ve insanlığın muhafızı olan aydın kesime asla konformizme düşmeme ve vazgeçmeme çağrısı yapmak amacıyla sınırdır.

Enstitü'nün çalışmalarına yapılan üç katkı, medya kuramıyla yeni uğraşmaya başlayanların tümüne okunmalıdır. Bunların ilki Horkheimer'le Adorno'nun birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarına yazdıkları kültür endüstrisiyle ilgili bölümdür. İkincisi Leo Lowenthal'in *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* başlıklı denemeler derlemesi olup bu çalışma, bu türde bir alan çalışması modelidir. Lowenthal, Amerikan aile yaşamının önde gelen haftalık dergileri olan *Saturday Evening Post*, *Harper's* ve benzerlerini incelemek suretiyle, endüstrinin kapranları olan kahramanlardan 'ünitilere, yani sporcuları, film ve tiyatrodaki yıldız oyuncularını içe-

ren tamamıyla yeni bir kategoriye doğru kayışın 1920'lerden itibaren tamamlandığını bulguladığında popüler kültürün imgeselliğinde derin bir değişikliği saptamıştır. Bu, kapitalizmin üretken evresinden tüketici evresine geçtiği andır.

Enstitü'nün dergisi olan *Zeitschrift*'e, tüm medya bibliyografyasının tepesinde yer alması gereken son katkı Walter Benjamin'in ikinci bir denemesi olan 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı'dır. Benjamin kolay anlaşılabilen bir yazar değildir. Kutsal Yahudi kitapları *kabbalah* ve *torah*'ın çokanlamlı yorumunu ve muammalarını bilerek araştırmış olan yorumsamacı Yahudi alimler tarafından eğitilmiştir ve onlara hayranlık duyar. Vecize tarzında ve amaçlı olarak da tutarsız yazmaktadır. Sözüünü ettüğümüz denemede Benjamin, bir sanat yapıtının kutsal niteliğinin, hâle'sinin, sınır tanımaz çoğaltma sonucu kaybolduğunu vurgulamaktadır. Giotto'nun Assisi'deki freskolarının halesi vardır, bu freskoların kopyalarının değil. Ama roman ve filmler her zaman çoğaltmadır. Bunların özgünlükleri yoktur (müsveddenden büyük bir adam tarafından, onun eliyle yazılmış olması nedeniyle bir tür halesi vardır, ama müsvede bir yapıt değildir). Böylelikle kutsal hale mekanik çoğaltma tarafından kaybolmuş olmakla birlikte, çoğaltılan sanatın hâleli sanata göre kökten bir şekilde çok daha fazla demokratiklik olanağı vardır. Hâleli sanatın Benjamin'e göre 'kült değeri', öbürünün ise 'teşhir değeri' bulunmaktadır.

Benjamin'in eski gelenek ve değerlerin mezarı başında ağıt mı yaktığı, yoksa mekanik olarak çoğaltılan, yenimsi ve teşhirci yeni sanat çağını mı müjdelediği çoğu kez pek belirgin değildir. Ama ona göre yeni sanat türü, 30'larda yazdıkları göz önüne alındığında, kesinlikle sinemadır. Filmlere karşı yönetilen "eğitimsiz, yoz, ypranmış yaratıklar için bir kaçış, köleler için bir oyalanma... konsantasyon gerektirmeyen ve hiçbir zeka kırıntısını zorunlu kılmayan bir gösteri" şeklindeki seçkin suçlamaları çürütür ve şöyle yazar:

Sanatın mekanik çoğaltılması kitlelerin sanata karşı tepkisini değiştirtir. Bir Picasso resmine karşı gerici tutum bir Chaplin filmine karşı

ilerici tepkiye dönüşür, ilerici tepkiyi uzmanın yönlendirmesi ile görsel ve duygusal hoşlanmanın dolaysız, gecikmesiz birleşimi karakterize etmektedir. Bu birleşimin büyük bir toplumsal anlamı ve önemi vardır. Bir sanat biçiminin toplumsal önem ve anlamı azaldıkça, eleştiri ile halkın hoşlanması arasındaki ayırım da keskinleşir. Alışılmış olandan eleştirilmeksizin haz alınır, gerçekten yeni olan iğrenilerek eleştirilir. Beyaz perde bakımından halkın eleştirel ve kabul edici tutumları birlikte hareketle geçerler. Bunun belirgin nedeni, bireysel tepkilerin kitleler izlerkitlenin üretmekte olduğu tepkiyle önceden belirlenmesidir ve bu başka hiçbir yerde sinemada olduğundan daha belirgin değildir.

Daha anlaşılır biçimde söylendiğinde, Benjamin bize Picasso'da mevzuu kaçırabileceğimizi, ama Levi's reklamlarındaki her ayrıntıyı fark edeceğimizi anlatmaktadır. Keza bir kuşak sonrasının evdeki izleyici ve dinleyicilerinin (yani televizyon ve radyo izleyicilerinin) zihinsel durumunu da öngörür:

Sanatın sağladığı şekliyle kaçış, yeni görevlerin idrak kabiliyetiyle çözülebilir hale gelme ölçüsünün örtük bir denetimini sunar. Dahası bireyler bu tür görevlerden kaçma eğiliminde oldukları için, sanat, kitleleri seferber edebildiği yerde/en zor ve en önemli görevlerin hakkından gelecektir. Bugün film de bunu yapmaktadır. Tüm sanat alanlarında belirgin biçimde artmakta olan ve idrak etmedeki derin değişikliklerin belirtisi olan bir kaçış durumunda alımlama filmde gerçek uygulama aracı bulur. Şok etme etkisiyle film bu alımlama, tarzını yarı yolda karşılar. Film, sadece halkı eleştirmen konumuna koymak suretiyle değil, ama sinemada bu konunun dikkat gerektirmemesiyle de kült değerini geri plana iter. Halk bir inceleyicidir, ama dalgın bir inceleyicidir.

Filmler, o zamandan bu yana çok yol kat etmişlerdir kuşkusuz; şimdi sinema alanında derece veren okullar, ulusal film sinemaları ve kurumları ve saygın film eleştirmenleri bulunmaktadır. Ama Benjamin'in ilerici fikir ve tepkilerin kültürde nasıl işlediğine ilişkin açıklaması, özellikle de sonuç bölümünün geleceğe açıldığı hâlâ geçerliğini korumaktadır. Sonuç bölümünde Benjamin, faşizmin sıyaseti estetik gösteriye dönüştürmesine dikkat çeker: "Sıraya girmiş bir milyon göz, bir milyon çizme". Hitler'in Leni Riefenstahl'ın aldığı kötüye çıkan kışkırtıcı filmi 'İradenin Zaferi'nde görüntülenen

Nürnberg törenleri, faşizmin iktidarını dile getirmiş ve pekiştirmiştir. Benjamin, bu tür estetiğin ancak savaş tarafından gerçekleştirilebileceğini bildirir. Ürkütücü bir kısa nota bitirir yazısını:

Homeros'un zamanında, Olimpiyat dağındaki tanrıların tefekkür nesnesi olan insanlık, şimdi kendi için bir tefekkür nesnesidir. İnsanlığın öz-yabancılaşması öylesine bir düzeye ulaşmıştır ki, kendi yok oluşunu birinci düzeyden bir estetik haz olarak deneyimleyebilir.

Hepimizin bir televizyon ekranı veya sinema perdesinde nükleer patlamaların müthiş güzelliğini seyretmiş olduğumuzu anımsayana kadar bu iddia bir ölçüde kuşkuyla karşılanabilir. Benjamin'in bir Marksist olarak siyasetin estetikleştirilmesine, mühtesem veya meşum gösteriye dönüştürülmesine cevabı sanatın siyasileştirilmesidir. İlk bakışta bundan gına gelmiş olduğu hissine kapılabiliriz ('siyasetten bıktım') ama Benjamin ile arkadaşları için, siyasetin, gelecekteki insan mutluluğunun öngörülmesi olduğunu anımsarsak böyle bir hisse kapılmayız.

FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ*

JACK ZIPES

Daha 1944 yılında Horkheimer ile Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde kültür endüstrisinin kapitalizmin tahakkümünü yaygınlaştırmak ve insanların ve onların kültürel anlamlarını metaya dönüştürmek için teknolojiyi nasıl kullandığını ve aklı nasıl araçsallaştırdığını göstermişlerdir. Bizat Aydınlanmanın kendisinin ilkin şampiyonluğunu yaptıkları eleştirel ve ussal bilincin ilkelere nasıl ihanet ettiğini ele alan Horkheimer ile Adorno, özel mülkiyet, rekabet ve kâra dayalı sosyo-ekonomik sistemin örgütlenişinin insanları eksiksiz imgesel ve entelektüel potansiyellerini gerçekleştirimden alıkoymak için ussalılık aracılığıyla geliştirmiş olduğunu öne sürmüşlerdir. İnsanlar, bu iddiaya göre, endüstri ve teknolojiyi seçkin grupların kâr ve iktidarını artırmak amacıyla kullanan bir sistemin hizmetine beceri ve düşüncelerini vermeleri gerekirken, kapitalist meta üretiminin norm ve değerlerini içselleştirdikleri ve kendi çıkarlarını takip etmekten alkonulduklarından aygıtlar haline gelmişlerdir. Makinelerin ve teknolojinin üretim için gelişmesi şeklindeki ilerleme, kapitalist sistemin insanlığı ve doğayı tahakkümü altına alma ve manipüle etme iktidarıyla özdeş hale gelmiştir, hem akıl hem de düşünce körelmiştir. Horkheimer ile Adorno'ya göre, kültürün, kapitalizmin 18. yüzyıldan beri insanlıktan uzaklaşma sürecini pekiştirmekteki rolü, bu sistemin varlığını nasıl ve niçin sürdürdüğünü kavramanın anahtarı haline gelmiştir. Horkheimer ile

* *The Instrumentalization of Fantasy: Fairy Tales and the Mass Media*, 1980.

Adorno, özellikle kültürdeki totaliteryan eğilimlere duyarlıydılar ve bu noktada, insanların ve kültürel biçimlerin 20. yüzyılda kitle ile-tişim araçları tarafından metalar haline dönüştürülmeleri sürecinin, insanın gerçeği gerçek olmayandan, ussal ussal olmayandan ayırma yetisini yitmiş olduğunu vurguluyorlardı. Demek ki, kültürel üre-tim insanların bir kafa karışıklığı ve güçsüzlük duygusuyla kendi ö-zelliklerinden vazgeçen tüketicilere dönüştürmektedir. *Aydınlan-manın Diyalektiği*'nde şöyle denmektedir:

Kitle iletişim araçları tüketicisinin imgelem ve kendiliğindenlik gücü-nün güdükleşmesi, psikolojik mekanizmalarla ilgili değildir; bu nite-liklerin yitimi, bizzat ürünlerin nesnel doğası, özellikle de bu ürünlerin en karakteristik olduğu olan sesli film nedeniyle. Bunlar öylesine düzen-lenmektedir ki, değerdendirilmeleri için hızla, gözlem gücüne ve deneyime gereksinim duyulmaktadır; ama seyirci şayet olguların hız-lığını kaçırmayacaksa, derinlemesine düşünce söz konusu değildir. Bu düşünce için gereken çaba yarı-otomatik olsa bile, düşünce için hiçbir alan bırakılmamıştır.

Kitleleşme eğilencinin yapısı şimdi üretim hattının yapısına ben-zemektedir ve kitleleri tüketicileri ve üreticileri malların gelişme potansiyellerini beslediğine inandırmayı amaçlamaktadır; üretimin amacı, aslında insanların üreticileri ve tüketicileri şeylerin niteliğine bakılmaksızın, daha büyük ve daha iyi tüketici yapmaktır. Böylelikle Horkheimer ile Adorno'ya göre:

Geç kapitalizmde eğlence için uzantısıdır. Mekanizeleşmiş çalışma sü-recinden bir kaçış için ve bu süreçle başa çıkma kuvvetini yeniden elde etmek için arından koşullar eğlencenin. Ama aynı zamanda mekanik-leşmenin bir insanın boş zamanı ve mutluluğu üzerinde öylesine gücü vardır ki, bu insanın deneyimleri kaçınılmaz olarak bizzat çalışma süre-cinin hayalidirler; içerik sadece solumak bir fondur, standartize işlemlerin otomatik ardi ardına dizilişidir esas olan. İşte, fabrikada veya burada olan bitenden; ancak insanın boş zamanında ona yaklaşılarak kaçılabi-lir... Haz katlaşıp sıkıntı haline dönüşür, çünkü haz olmayı sürdürme-cekse herhangi bir çaba talebinde bulunmaması, dolayısıyla yıpranmış çağrışımlar halinde hareket etmesi gerekir, izleyiciden herhangi bir ba-

ğımsız düşünce beklenmemelidir; ürün her tepkiyi önceden reçete ha-linde sunar; doğal yapıyla değil, sinyaller aracılığıyla yapar bunu.

Kültür endüstrisinin vaat ettiği tatmin, duyuların donuklaşması haline gelir. Kitle iletişim araçlarının koşullandırıcı imge ve ürünle-ri, tüm üreticileri edlign tüketiciler haline getirmeyi amaçladığı i-çin, hem üreticinin hem de ürünün özertklığı pazar koşullarıyla sı-nırlanır. Tüketim için üretim ve kâr, kendi içlerinde ve kendileri i-çin değerler haline gelirler. İnsanlar doğuştan yetileri ve yetenekle-riyle ilişkilerini yitirirler ve kendilerine dünyaya yansıtma tarzlarını gözden yitirirler; işte ve evde bireyin öznelliğinin arzuna öylesine geçilmiştir ki, zihnin özertklığı problemleri hale gelir.

Gerçekte Adorno ile Horkheimer'in kültür endüstrisi incelemesi zamanımızın başlıca bir sorusunu, 1920'den bu yana faşizmin yük-selişyle özellikle akut hale gelmiş bir soruyu ortaya koymuştur: Devlet'in ve özel sektörün teknoloji aracılığıyla kamusal ve mahrem yaşamlarımız üzerindeki denetimlerini artırmak için işbirliği yapma dereceleri verili olduğuna göre, acaba özne öz-gerçekleşim ve öz-belirlenimden söz edilebilir mi? Acaba akıl, halkın doğuştan sahip olduğu insanlığın yazgısını biçimlendirme yaratıcı ve eleştirel potan-siyelinin kötürümleşmesine yol açacak şekilde, kapitalist gerçekleşim amacıyla böylesine araçsallaşmış hale mi gelmiştir?

Herbert Marcuse, bu soruyu, kapitalist siyasal tahakküm ideo-lojisinin insanların toplumsal örgütlenimine egemen olmakla kal-mayıp, bizzat teknolojinin biçim ve içeriğini de nasıl oluşturduğu-nu açığa çıkarmak suretiyle daha da geliştirir. Böylelikle:

Teknolojik apriori, doğanın dönüşümü insanın dönüşümünü içerdiği ve 'insan-yapımı yaratılar' toplumsal bütünden kaynaklandığı ve yine bu bütüne girdiği ölçüde bir siyasal aprioridir. Teknolojik evrenin ma-kinelelerinin 'bu halleriyle' siyasal amaçlara -bir toplumda devrim yapı-bilir ya da bir toplumu geriye çekebilir -karşı ilgisiz olduğunda ısrar e-dilebilir hâlâ. Elektronik bir bilgisayar, kapitalist veya sosyalist yöne-timlerde eşit derecede hizmet görebilir, bir savaş ya da barış için eşit derecede etkili bir araç olabilir bir siklotron... Ne var ki, tennik maddi

üretimimin evrensel biçimi haline geldiğinde bütün bir kültürü sınırlandıran; bir tarihsel totaliteyi bir 'dünya'yı yaratır.

Marcuse'nin kuramının sonuçları, Adorno ve Horkheimer'inki kadar korkutucudur: Kültürün sınırsız ve toplumsal olarak eleştirel düşüncüyü ve özerk karar almayı köreltmeye ayarlanmış bir teknoloji tarafından tımmıyla doyurulmuş olması ussal biçimde totaliteryan bir topluma yol açar. Bu bakımdan, kitle iletişim araçları sanatının özgürleştirici potansiyelini fienleme ve fantazyayı araçsallaştırma işlevi götürler.

Frankfurt Okulu'nun belli başlı üyelerinin kararsız bakışı, bir ölçüde, ampirik bilgiye dayalı teknik kurallarla yönetilen araçsal eylemlerle, davranışa ilişkin karşılıklı beklentileri tanımlayan ve en azından iki özne tarafından anlaşılması ve kabul edilmesi gereken oydamsal normlarla yönetilen 'iletişimsel eylem veya simgesel etkileşim' arasında bir ayrım yapan Jürgen Habermas tarafından dengelenmektedir. Marcuse'nin tersine Habermas, odak noktasını, kapitalist ideolojinin kendini gösterdiği ve bireylerin yaşantılarını denetlediği bir çerçeveye olarak teknolojiden, toplumsallaşma sürecini ve araçsal ve stratejik eylem sistemlerinden oluşan teknolojiyi belirleyen ve kucaklayan burjuva kamusal alanının kurumsal çerçevesine kaydırır. Tarihsel sosyolojik bir kategori olarak kamusal alan, 18. yüzyılda özel alanlar devlet arasında ussal söylemi ve demokratik bir karar alma sürecini besleyecek şekilde burjuvazi tarafından geliştirilmiş ve kurumsallaşmış 'iletişimsel eylem biçimlerini tanımlar. Bireysel özerklik ve demokrasinin yitiminin ve yaşamımızın kapitalist çıkarlar tarafından artan biçimde teknolojik denetiminin nedenleri, Habermas'a göre, ancak özel çıkarların kamusal alanında kamuoyunu nasıl manipüle ettiği ve tahakkümü altına aldığı ve devletin tekelci iktidarı geliştirmiş olan bu özel çıkarlar adına nasıl müdahale ettiği incelendiği takdirde anlaşılabilir. Sonuç kamusal alanın anlamının tersine dönmesi veya Habermas'ın deyişleyle 'kamusal alanın yeniden-feodalleşmesi' olmuştur. Burada devlet ayrıca ve bilerek büyük şirket ve tekelin çıkarlarını geliştirmek için denetimini kullanmaktadır. Habermas şöyle demektedir:

Bugün hakin olan program manipüle edilen bir sistemin işlevini hedeflemektedir. Pratik soruları ve standartların benimsemesine ilişkin tartışmaları ortadan kaldırır; bu tartışmalar, ancak demokratik bir karar alma sürecinden kaynaklanabilir. Teknik sorunların çözümleri kamusal tartışmaya bağlı değildir. Tersine kamusal tartışmalar hükümet eyleminin görevlerinin kendilerini teknik ödevler olarak sunduğu çerçevesi sorunu hale getirebilir. Dolayısıyla yeni devlet müdahaleciliği politikaları, halk kitesinin apolitikleşmesini gerektirir. Pratik sorunların elimine edildiği ölçüde, kamusal alan da siyasal işlevini yitirir.

Demek ki, Habermas için merkezi önemdeki konu bir iletişim kuramıdır, teknoloji değil; böylelikle de "kamusal sınırlanmış, tahakkimden kurtulmuş... tartışmaya" dayanan özgürleştirici bir ussallaşma nosyonunu koyutlamak suretiyle Frankfurt Okulu'nun kararsızlığını alt etmeye çalışır. Kamusal alan demokratik karar alma ve bireyleşmeye olanak verecek şekilde yeniden politikleştirilme olanığı Batı Almanya'da çok sayıda araştırmaya konu olmuştur. Kültür endüstrisiyle ilgilenen bu eleştirmenler arasındaki tartışma, bir karşı kamusal alan yaratma biçimleri veya kitlelerin özel gereksinimlerinin ekonomik sömürüsüne dayalı meta fetişizmine maruz kalma ve karşı çıkmaya biçimleri üzerinde odaklanmıştır. Tüm bu çalışmalar kitle iletişim araçlarının kültür endüstrisi tarafından tahakkümü artırma gücünü ve bunun bireysel bilinç için ortaya koyduğu tehdidi kabul etmiş ve incelemiştir.

Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi eleştirisi, AngloAmerikan radikal kitle iletişim yorumcuları arasında derin bir etki yaratmış olmakla birlikte, eserleri ABD ve İngiltere'de görece geniş bir tiraja sahip olan Marcuse, Hans M. Enzensberger, Raymond Williams, Stanley Aronowitz ve Stuart Ewen'in dolayısıyla bir etki sezilenebilmektedir. Ne var ki ABD ve İngiltere'de kitle iletişim alanındaki başat eğilim, genel tezlerini teyit etmekte birlikte Frankfurt Okulu'na açık gönderme yapmaksızın tekelci çıkarların artan etkisini somut olarak tanımlayan ampirik ve nicel incelemelere yönelik olmuştur. Vietnamlı Savaş ve Watergate Skandalı, kültür endüstrisinin manipülasyonu ve mekanizmalarına ilişkin araştırmaları özendirmiştir. Herbert I. Schiller ile Michael R. Real'in iki çalışması bunun örnekleridir.

Schiller'in *Zihin Yöneticileri*, hükümetin özel girişimciler, askeri şirket endüstrisi, eğlence alanı, kamuoyu yoklamaları endüstrisi, uluslararası şirketler ve yasal baskı sistemiyle işbirliği alanlarını kapsamaktadır. Her bir örnekte, Schiller, dolaşımdaki imgelerin ve enformasyonun nötr olmadığını, amaçlı olarak yapay bir gerçeklik duygusu yaratan ve kâr peşinde koşarak halkta bölünme ve yabancılaşma yaratan bir meta endüstrisinin insafında olan bir bilinç üreten ideolojik mesajlar içerdiğini kanıtlamaktadır. Real'in kitabıysa kültür üzerinde odaklanır: "Kitlel olarak dolaşımlanan kültür, ilkel olarak toplumsal piramidin tepesinde oturan görece ufak sivil ekonomik iktidar seçkinlerinin çıkarlarına hizmet etmektedir... Örneğin 'insanlara istediklerini verdiğini' iddia eden tecimsel televizyon, özel şirket kârını maksimize etmekte seçenekleri kısıtlamak ve yabancılaşmayı maskeleymektedir. Real, kültür endüstrisinin kitlel davranış üzerindeki kapsamlı etkisini nasıl sürdürdüğünü açığa çıkarmakta kullanılabilecek bir 'kitlel olarak dolaşımlanan kültür' kategorisi geliştirir ve özellikle kitlel çoğaltma çağında teknolojik gelişmelerin, insanların bir grup içinde yaşamalarının sonucunda edindikleri sistematik bir gerçeklik kurma biçimi olarak tanımladığı kültüre, yeni bir yönelim sağladığını iddia eder. Real, kitlel olarak dolaşımlanan kültür kavramını, "tüm kültürün kitle iletişim araçlarıyla iletilmesinde gerçekte popüler kültür haline geldiğini" iddia etmekte kullanır. "Kitle iletişim araçları tarafından iletilmeyen popüler kültür mevcuttur, ama hem estetik hem de toplumsal olarak önemi azalmıştır". Yine de Real, Habermas, Marcuse ve diğer radikal eleştirmenler kültürün hâlâ kitleler tarafından yeniden ele geçirilerek insanlığın özgürleşimci çıkarlarına hizmet edebileceği umudunu bir yana atmış değildirler.

KÜLTÜR ENDÜSTRİLERİ*

DOUGLAS KELLNER

Eleştirel Kuram'ın çağdaş toplumlardaki kültür, ideoloji ve kitle iletişim araçlarının işlevlerine ilişkin çözümlenmeleri, bu kuramın en değerli kalıtları arasında yer almaktadır. Eleştirel kuramcılar, hem 'yüksek kültür'ün hem de 'kitle kültürü'nün eleştirmenleri olarak yetkinleşmiş ve bu alanlarda birçok önemli metinler üretmişlerdir. Bu kuramcıların çalışmaları, toplumsal kuramla kültür eleştirisi arasındaki yakın bağla bunların kültürü toplumsal gelişmeler içinde bağlamaştırma yetileriyle farklılık gösterir. Özellikle bunların kültür kuramı, aydınlanmanın diyalektikliğine ilişkin çözümlenmeleriyle bağlantılıdır. Bir zamanlar güzellik ve hakikatın sığınağı olan kültür, bu kuramcılara göre hayatın daha da fazla yönünü yapılandırma ve bu yönere hakim olmakta olan araçsal ussallığın zaferinin bir sonucu olarak gördükleri ussallaşma, standartlaşma ve uyumluluğa doğru yönelemelere boyun eğmektedir. Böylelikle kültür, bir zamanlar bireyselliği beslemekteyken şimdi uyumluluğu özendirir ve 'bireyin sonuna' yol açan 'tümüyle yönetilen toplumun' çok önemli bir parçasıdır.

Kültürün modernitedeki yazgısına ilişkin bu karamsar çözümlenme, Frankfurt Okulu'nun tümüyle yönetilen toplumun faşist, demokratik devlet kapitalizmi ve devletçi komünist biçimleri halinde yükselişleriyle ilgili karamsarlığının bir parçasıydı. Yine de Frank-

* *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

furt Okulu, kültürü, önemli ve çoğunlukla önemsenmeyen bir toplumsal bilgi kaynağı olmanın yanı sıra toplumsal eleştiri ve muhalefetin potansiyel bir biçimi olarak da ayrıcalıklı görmeye devam etmiştir. Adorno'nun yazmış olduğu gibi:

Kültürel eleştiri görevi, kültürel fenomenlerin tahsis edildiği özgül çar kümelerini araştırmaktan çok bu fenomenlerde dile getirilen ve en güçlü çıkarların kendilerini gerçekleştirtikleri genel toplumsal eğilimleri deşifre etmek olmalıdır. Kültürel eleştiri toplumsal fizyonomi haline gelmelidir. Bitün, kendisini tüm spontan unsurlardan ne kadar fazla uzaklaştırırsa, ne kadar toplumsal olarak dolaylanırsın ve süzgeçlenirse, ne kadar 'bilinç' haline gelirse, o kadar 'kültür' haline gelir.

Eleştirel Kuram, böylelikle kültür ve ideoloji eleştirisine, kültürün ve ideolojinin çağdaş kapitalist toplumdaki merkezi rolü nedeniyle büyük önem atfetmiştir. Kültür üzerindeki bu odaklanma, çağdaş kapitalist toplumlarda kültürle ideolojinin farklı türleri, biçimleri ve etkilerine yönelik sistemli bir araştırma biçimini almıştır. Bunlar kültürün diyalektik üzerine kuramsal düşüncelerden -yani kültürün, hem bir toplumsal uyumluluk gücü hem de muhalefet gücü olabilmesinin biçimleri- kitle kültürü eleştiri üzerine ve yüksek sanatın özgürleştirici potansiyeli üzerine estetik düşüncelere kadar uzanmaktadır...

Eleştirel Kuram ve Kültür Endüstrisi

Eleştirel Kuramcıların kitle kültürüne ve iletişimine yaklaşımının kökenleri Adorno'nun müzik üzerine ilk yazılarında görülmekte birlikte, Frankfurt Okulu, 1930'larda ABD'ye göçene kadar bir kültür endüstrileri kuramı geliştirmiş değildir. Okul mensupları, sürgün dönemi boyunca kitle iletişimi ve kültürünün gelişmesine ve tüketim toplumunun yükselişine tanık olmuşlar, ticari yayın sistemlerinin kültürel gücünü ilk elden deneyimlemişlerdir. Başkan Roosevelt'in radyoyu siyasal iktidarıyla başarıyla kullanışı ve 95 ila 110 milyon Amerikalının her hafta 'film' seyretmek için para ödediği bir dönem boyunca sinemanın giderek artan popülerliği. Ayrıca bu kuramcılar dergilerin, gizli romanların, ucuz romanların

ve yine kitlesel olarak üretilen kültürün diğer ürünlerinin yaygın popülerliğini de deneyimlemişlerdir.

Adorno ile Horkheimer, ticari çıkarların kitle kültürüne nasıl hakim olduğunu görme ve eğlence endüstrisinin ortaya çıkan medya ve tüketim toplumunda sahip olduğu büyüyü gözlemleme olanına sahip olmuşlardır. Marcuse, Lowenthal ve onlarla birlikte Washington'daki Savaş Enformasyon Bürosu ile ABD Entelejans servislerinde bu dönemde çalışmış olan diğerleri, hükümetin kitle iletişimini siyasal propaganda aletleri olarak kullanımını gözlemleyebilmişlerdir. Eleştirel Kuramcılar, böylelikle 'kültür endüstrileri' olarak adlandırdıkları şeyin kültürü, reklamları ve kitle iletişimi ile yeni toplumsal denetim biçimlerini kapitalist toplumun yeni biçimlerine rıza üretimde kullanılan kapitalist modernitenin yeni biçimlerinin merkezi bir parçası olarak görmeye başlamışlardır...

Adorno ile Horkheimer, 'popüler kültür' veya 'kitle kültürü' gibi kavramlara karşı olarak 'kültür endüstrisi' terimini benimsemişlerdir; çünkü kitle kültürü ürünlerinin kitlelerden veya halktan kaynaklandığı şeklindeki görüşlere direnmek istiyorlardı. Adorno ile Horkheimer kültür endüstrisini endoktrinasyon ve toplumsal denetim aracı olarak yukarıdan dayatılan yönelelen bir kültür olarak görüyorlardı. Böylelikle 'kültür endüstrisi' terimi, Eleştirel Kuramın üslubunun örneksel bir diyalektik tersinmesini içermektedir: geleneksel olarak değeri görülen kültür, endüstriye karşı olarak insanileştirici değerlerin bir repertuarını sağlarken, aynı zamanda da bireysel yaratıcılığın ifadesi olarak düşünülmemektedir. Kültür endüstrilerinin de ise tersine, kültür, insanileştirme veya özgürleştirmeden çok ideolojik bir tahakküm biçimi olarak işlev görür hale gelmiştir...

Eleştirel Kuram, İletişim Araştırmaları ve Toplumsal Kuram

Kültür Endüstrisi Kuramı, böylelikle basının, radyonun ve sinemanın baskın kültürel biçimler olarak en göze batıkları dönemde ABD'de geliştirilmiştir; ve Adorno ile Horkheimer'in önemini öngörmüş oldukları televizyonun devreye girişinin ilk dalgasından

hemen önce yayınlanmıştır. Yeni iletişim araçlarına duyulan ilgi büyümekteydi ve bu araçların toplumsal etki ve işlevlerini incelemek üzere yeni bir disiplin ortaya çıkmaktaydı. ABD'de kitle iletişim araçlarına yönelik araştırmalar büyük ölçüde Columbia Üniversitesi'nde konumlanan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nde Paul Lazarsfeld ile arkadaşları tarafından 'Radyo Araştırmaları Projesi'nde başlatılmıştı... Lazarsfeld, Frankfurt Okulu ile çeşitli biçimlerde ilişki içindeydi. Bu gruplar yıllarca ilişkilerini sürdürdüler ve ortak projeler yürüttüler.

Frankfurt Okulu, bir ilk eleştirel iletişim araştırmaları modelini sunmakla kalmadı, aynı zamanda Frankfurt Okulu kuramcıları da kitle iletişimi ve kültürün toplumsal kuram açısından önemini ilk görenler arasındaydılar ve bu tür temaları eleştirel toplumsal kuramla birleştirme yönündeki ilk çabalarından bazıları da etkilediler. Örneğin 1950'lerdeki başlıca yapıtlarında C. Wright Mills, Frankfurt Okulu'nun manipülasyon ve toplumsal denetim etkenleri olarak medya modellerini kullanma eğilimi göstermiş olmakla birlikte, Lazarsfeld'in anlayışına uygun olarak da, bazen bunların kamuyu dolaysızca ve tutarlı olarak manipüle etme gücünü kısıtlamıştır. *Beş Yaz Yakabalar* (1951) adlı çalışmasında Mills, kitle iletişim araçlarının bireysel davranışı biçimlendirme ve orta-sınıf değerlerine uyumluluğu özendirmediği can alıcı rolünü vurgulamış; medyanın bireysel tutkuları ve davranışı giderek daha fazla biçimlendirdiğini ve her şeyin üstünde 'bireysel başarı' değerlerini özendirdiğini öne sürmüştür. Mills, eğlence medyasının, özellikle toplumsal denetimin güçlü araçları olduğuna inanıyordu; çünkü "popüler kültür propaganda değil eğlence olarak adlandırılmaktaydı; insanlar bu kültüre zihinleri en gevşemiş, ama bedenleri de en yorgunken maruz kalıyorlardı ve bu medyanın karakterleri özdeşleşme için kolay hedefler, basmakalapa kişisel sorunlara kolay yanıtlar sunuyordu".

Mills, medyadaki siyasetin banalleştirilmesini "kitle iletişim araçlarının hakim siyasal simgeleri ve kişilikleri ele alması"na bağlayarak çözümlüyordu. Metaları pazarlama ile siyasetçileri satma ara-

sındaki koşutluğu idrak eden Mills, siyasetin metalaşmasına yönelik eğilimleri çözümlüyordu ve *İktidar Seçimleri* adlı çalışmasında medyanın kamuoyunun biçimlenmesinde ve hakim seçkinlerin iktidarını güçlendirmedeki manipüle edici rolü üzerinde duruyordu...

Adorno ile Horkheimer'in açtığı yolu izleyen Fromm, Marcuse ve Habermas gibi diğer Eleştirel Kuramcılar da kendi eleştirel toplumsal kuramlarında kültür endüstrilerine temel bir rol atfettiler. Bu kuramcıların kitapları birçok toplumsal kuramcının kitle kültürünün ve iletişimin toplumsal yeniden-üretimdeki önemini algulamalarında yardımcı oldu. Erich Fromm'un ABD'de yayınlanan ilk kitabı *Özgürlükten Kaçış* (1941) kültür endüstrisi modelinin reklamın, kitle kültürünün ve siyasal manipülasyonun bir eleştirisine uygulanmasıydı. Fromm, bu çalışmasında modern reklamcılık tekniklerinden bazılarını tartıştıktan sonra, şöyle yazıyordu: "Tüm bu yöntemler özü itibarıyla usdışıdır; bunların malların nitelikleriyle hiçbir ilgisi yoktur ve bunlar tüketicinin eleştirel kapasitesini bir afyon veya doğrudan doğruya bir hipnoz gibi uyuşturmakta ve öldürmektedir. Bunlar tüketicije filmlerin yapıtı gibi gündüz düşü gösterme nitelikleri sayesinde belli bir tatmin sağlamakta ama aynı zamanda onun küçüklük ve güçsüzlük duygusunu da arttırmaktadırlar".

Fromm, daha sonra kitle iletişiminin eleştirel düşünme kapasitesini nasıl donuklaştırdığına ve bireyin çöküşüne nasıl katkıda bulunduğuna dikkat çeker. *Özgürlükten Kaçış*'ta Fromm, ayrıca haber medyası tarafından kamuoyunun nasıl biçimlendiğini ve toplumsallaşma kalıplarının bireyin çöküşüne nasıl katkıda bulunduğunu da inceler. Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrileri eleştirisi, ayrıca ikisi de 1955'te yayımlanan Fromm'un *Makul Toplum* ve Herbert Marcuse'nin *Eros ve Uygarlık* kitaplarında da temel bir rol oynamıştır. Marcuse, Freudcu ve Marksçı kategorileri kullanarak cinsel ve saldırgan içgüdülerin ehileştirilme ve toplumsal olarak zorunlu, ama insana hiç de haz vermeyen emeğe kanalize edilme sürecini betimlemiştir. Frankfurt Okulu'nun toplumsallaşmanın

mahiyetindeki değişimlere ilişkin çözümlemesini izleyen Marcuse, hakim toplumsallaşma etkene olarak alienin çöküşünü ve kitle iletişim araçlarının yükselişini belirtmektedir:

İğdüdüllerin baskıcı biçimde örgütlenmesi kolektif gibi görünür; ve ego da bütün bir aile-dışı etkenciler ve kuruluşlar tarafından prematüre bir şekilde toplumsallaşmakta gibidir. Daha okul öncesi düzeyde, gazeteler, radyo ve televizyon uyum ve isyan modelini belirler; bu modelden sapmalar alienin içinde değil alienin dışında ve aileye karşı olarak cezalandırılır. Kitle iletişim araçlarının uzmanları gerekli değerleri iletirler; bunlar verimlilik, sağlanlık, kişilik, dış ve sevda konusunda mükemmel bir eğitimin sunarlar. Aile, artık bu eğitimle rekabet edemez.

Marcuse'nin görüşüne göre, kitle iletişim araçları alienin ilkselliğini yerinden ederek toplumsallaşmanın basat etkencileri haline getirmektedir. Sonuç bireysel özzerklikğin çöküşü ve zihinle iğdüdüllerin kitle iletişim tarafından manipilyasyonu: "Bilinçteki çöküşle, enformasyonun denetimiyile, bireylerin kitle iletişim tarafından yutulmasıyla bilgi yönetilmekte ve sınırlandırmaktadır. Birey gerçekten neyin olup birliğini bilmez; aşırı güçlenen eğitim ve eğlence makinesi, bireyi tüm zararlı fikirlerin dışlanma eğilimini gösterdiği bir anestezi durumunda tüm diğer bireylerle birleştirir." Marcuse, kültür endüstrilerinin manipilyatif etkilerini belli başlı çalışmalarında vurgulamayı sürdürmüştü ve 1960'larda Yeni Sol ile diğerlerinin manipilyatif medya kuramını diye adlandırdıkları kuramı benimsemelerine katkıda bulunmuştur. *Tek-Boyutlu İnsan*'da Marcuse, ticari radyo ve televizyonun "ileri endüstri toplumu"nda bireyin çöküşüne ve orantik kültürle muhalif düşüncenin yok oluşuna ilişkin çözümlemelerini teyit ettiğini iddia eder. Tüm kitap boyunca Marcuse, medyaya ileri kapitalizmin düzğün bir şekilde yeniden-üretimi için gerekli "yapay gereksinimleri" ve "tek-boyutlu" düşünce ve davranışı üreten "yeni toplumsal denetim biçimleri" olarak önemli bir rol atfeder.

İlk önemli çalışması *Kamusal Alanın Tapınal Dönüşümü*'nde (1962) Jürgen Habermas, kültür endüstrilerinin doğuşunu ve liberal demokraside kamusal alanın çöküşünü çözümlemiştir. Bu ça-

laşmasında Habermas, 'kamunun' tartışma ve oydamaya oluştüğünü ve eğitimi bir kamunun siyasal ve toplumsal meseleleri eleştirel olarak tartıştığı demokratik bir kamusal alan içeren bir liberal kapitalizm biçiminden kamununun kitle iletişim araçları tarafından biçimlendiği ve kültürün kültür endüstrisinin seyircileri tarafından edilgin biçimde tüketildiği bir tekeli kapitalizm biçimine geçişi tarihsel olarak gözünler.

Eleştirel kuramcılar, böylelikle kitle kültürü ve iletişiminin toplumsal yeniden-üretimdeki önemli rolünü ilk görenler arasında olup, C. Wright Mills, David Riesman, Alvin Gouldner, Stanley Aronowitz ve daha sonraki Yeni Sol kuşağın derinden etkilenmişleridir. Dahası George Gerbner gibi eleştirel iletişim araştırmacıları, Adorno ve Eleştirel Kuram'dan direkt olarak etkilenmiş ve bir ölçüde bu gelenek içinde çalışmayı sürdürmüşlerdir. Yine de sonunda, ABD'de baskın eleştirel iletişim araştırmaları geleneği haline gelen çalışmalar (Dallas Smythe, Herbert Schiller, Eric Barnouw ve diğerlerinin çalışmaları) daha çok medyanın siyasal ekonomisi üzerinde odaklanmış ve bunlar tarihsel ve ampirik iletişim araştırmaları yapmışlardır. Dolayısıyla Eleştirel Kuram'ın eleştirel iletişim araştırmaları üzerindeki etkisi, çoğunlukla dolaylı olmuştur.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK*

THEODOR W. ADORNO

'Kültür endüstrisi' terimi belki ilk kez Horkheimer'la birlikte Amsterdam'da, 1947 yılında yayınlamış olduğumuz *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitapta kullanıldı. Kitabın taslaklarında 'kitle kültürü'nden söz ediyorduk. Sonra bu ifadeyi 'kültür endüstrisi' ile değiştirdik, amacımız onu savunuların kabul edileceği bir yorumu daha baştan dışlamak; yani onun bizzat kitlelerden kendiliğinden kaynaklanan bir kültür gibi, popüler sanatın çağdaş biçimi gibi bir şey olarak yorumlanmasını engellemekti. Kültür endüstrisi popüler sanattan olabildiğince ayrıştırılmalıdır. Kültür endüstrisi eski ve bildik olanı yeni bir nitelik halinde kaynaştırır. Bu endüstrinin tüm dallarında, kitleler tarafından tüketilmek üzere şekillendirilen ve büyük ölçüde bu tüketime doğasını belirleyen ürünler az çok bir plana göre imal edilirler. Kültür endüstrisinin tek tek dalları yapı olarak benzer veya en azından birbiriyle uyumludur; kendilerini neredeyse hiçbir geçişi, deliği olmayan bir sistem biçiminde düzenler. Çağdaş teknik olanakların yanı sıra ekonomik ve yönetsel temerküz bunu olanaklı kılmuştur. Kültür endüstrisi amaçlı olarak tüketicilerini tümleşiktir. Her ikisi için de zararlı olacak şekilde, binlerce yıldır birbirlerinden ayrı olan yüksek ve alçak sanat alanlarını zorlar. Yüksek sanatın ciddiyeti, etkililiğine ilişkin lafazanlık yıkılır; toplumsal denetim daha tümcül hale gelmediği sürece, aşağı sanatın ciddiyeti içinde doğal olarak bulunan isyankar direniş de-

yatılan uygarlık kısıtlamalarıyla yok olup gider. Böylelikle kültür endüstrisi yönelmiş milyonlarca insanın bilinç ve bilinçdışı durumu hakkında lafazanlık yapmakla birlikte, kitleler öncelikli değil, ikincildir; bunlar hesap kitap nesnesi makinenin bir eklemtisidir. Tüketicisi, kültür endüstrisinin bizi inandırmak istediğinin tersine kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir. Kültür endüstrisi için özellikle uydurulmuş olan kitle iletişim araçları sözcüğü, vurguyu zararsız bir alana kaydırmaktadır. Burada, ne kitleler ne de bilinen şekliyle iletişim teknikleri ilksel önem taşır; önemli olan onları şişiren ruhtur, onların efendilerinin sesidir. Kültür endüstrisi, kitlelere olan ilgisini onların verili ve değişmez olduğunu düşündüğü zihinlerini çoğaltmak, pekiştirmek ve güçlendirmek amacıyla kötiye kullanır. Bu zihniyetin nasıl değiştirebileceği konusu tümüyle dışlanmıştır. Kültür endüstrisinin kendisi kitlelere uyum sağlamaksızın varolmasa bile, kitleler, kültür endüstrisinin ölçüsü değil, ideolojisidir.

Brecht ve Suhrkamp'ın otuz yıl önce dile getirmiş olduğu gibi kültür endüstrisinin mallarını, özgül içerikleri ve uyumlu biçimleşmeleri değil gerçekleme ve değer ilkesi yönlendirir. Kültür endüstrisinin tüm pratiği, kazanç saikini olanca çıplaklığıyla kültürel biçimlere aktarır. Bu kültürel biçimler, piyasadaki mallar olarak yaratılmasına para kazandırmaya başladığından beri zaten bu niteliğe bürünmüştü. Ama o zamanlar kazanç arayışı dolaylıydı; bu malların özerk özerlerinin üstünde ve dışındaydı. Kültür endüstrisinde yer saptanmış etkililiğinin dolaysız ve kılık değiştirmeyen ilkselidir. Sanat yapıtlarının kuşkusuz tamamıyla saf bir biçimde nadiren ön plana çıkar ve her zaman birtakım etkileri lekelenen özerkliği, denetimi elinde tutanların bilinçli iradesiyle veya bu irade olmaksızın, kültür endüstrisinde ortadan kaldırılır. Denetimi elinde tutanlar, hem direktif verenleri hem de iktidara sahip olanları içerir. İktisat deyimleriyle, bunlar sermayenin ekonomik olarak en gelişmiş ülkelerinde gerçekleşmesi için yeni fırsatlar arayışı içindedirler. Eski fırsatlar, tek başına kültür endüstrisinin her yerde hazır ve nazır bir fe-

* Culture Industry Reconsidered, *New German Critique*, cilt 6, 1975.

nomen olmasını olanaklı kılan aynı temerkiz sürecinin bir sonucu olarak, giderek daha güvenilmez hale gelmişlerdir. Hakiki anlamıyla kültür, kendisini insanlara uyunlamaz; tersine her zaman insanların yaşadığı taşılaşmış ilişkilere karşı bir protestoyu ortaya koyar, bu da bu insanları onurlandırır. Kültür tamamıyla bu taşılaşmış ilişkilere benzeştikçe ve tümleşik hale geldikçe insanlar bir kez daha aşağılanırlar. Kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıklar, artık aynı zamanda meta da değildir; sadece ama sadece metadrlar. Bu nitel değişme öylesine büyüktür ki, tümüyle yeni fenomenlerin ortaya çıkmasına neden olur. En sonunda, kültür endüstrisi artık ortaya çıkmasına neden olan kazanç ilgilenimlerini her yerde direkt olarak izlemeye bile gereksinim duymaz. Bu ilgilenimler onun ideolojisinde şeyleşmiş ve kendilerini bir biçimde yutulması gereken kültürel metaları satma zorlamasından bile bağımsız hale getirmişlerdir. Kültür endüstrisi, özgül firmalar veya satılabilir nesnelere önem taşınmaksızın 'yeni niyetin imaline, halkla ilişkilere dönüştür. Ortaya çıkan genel bir eğilim olmayan mutabakatır, dünya için üretilen reklamlardır; öyle ki kültür endüstrisinin her bir ürünü kendi reklamı haline gelir.

Ne var ki, her şeyden önce edebiyatın bir metaya dönüştürülmesine damgasını vuran bu karakteristikler bu süreçte devam etmektedir. Dünyadaki her şeyden daha fazla olmak üzere kültür endüstrisinin, örneğin 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarının ticari İngiliz romanından ortaya çıkarılabilen sıkı sıkıya muhafazakar temel kategorilerin iskeletleştirilmesi olan kendi ontolojisi vardır. Kültür endüstrisinde ilerleme olarak görünen şey ebedi bir ayrılmışlık değil, değişimliliği olmayı sürdürür; bu değişiklikler, kültür üzerinde hakimiyetini ilk elde ettiğinden bu yana kaç saiki ne denli değişmişse ancak o denli değişmiş olan ana yapıyı her yerde gizler.

Böylelikle 'endüstri' ifadesi kelimenin dış anlamıyla düşünülmemelidir. Bu, şeyin kendisinin standartlaşmasını ve dağıtım tekniğinin rasyonelleşmesini dile getirir; tam olarak üretim sürecini değil. Kültür endüstrisinin temel sektörü olan sinemada, üretim süreci ge-

miş işbölümündeki teknik işlemler tarzlarına, makinelerin kullanımını ve işlemlerin üretim araçlarından ayrılmasına -ki bu kültür endüstrisinde faaliyet yapan sanayicilerle bu endüstriyi denetleyenler arasındaki amansız çuşuşmada dile gelmektedir- benzemekle birlikte, bireysel üretim biçimlerini yine de devam ettirmektedir. Her bir ürün bireysel bir havayı etkiler; bireysellik bizzat ideolojiyi pekiştirmeye hizmet eder. Şimdi, hep olduğu gibi kültür endüstrisi, üçüncü kişilerin 'hizmetinde' olup sermayenin gerileyen dolaşım sürecine, kendisini doğuran ticarete yakınlığını sürdürür. Kültür endüstrisinin ideolojisi, her şeyden önce bireyselci sanattan ve bu sanata rekimsel kullanımdan ödünç alınan yıldız sisteminden yararlanır. İletişim ve içerik yöntemleri ne kadar insanlıktan uzaklaşursa, kültür endüstrisi büyük kişilikleri o denli başarıyla ve çalışkanlıkla üretir. Kültür endüstrisi, teknolojik ussallıkla geçerken ve filen bir şey üretimi anlamından daha çok, hiçbir şey imal edilmediğinde bile -büro işlerinin rasyonelleştirilmesinde olduğu gibi- endüstriyel örgüt biçimlerini canlandırmasıyla, toplumbilimsel anlamda endüstriyeldir. Dolayısıyla kültür endüstrisinin yanlış yatırımları bir haylidir ve bu endüstrinin yeni tekniklerin eskittiği dalları bunalmaya düşer; ki bu bunalmalar nadiren daha iyiyeye ulaşmak için değişiklikler yapılmasına yol açar.

Kültür endüstrisindeki teknik kavramı sanat yapıtlarındaki tekniikle sadece isim olarak özdeşdir. Sanat yapıtlarında teknik, nesnenin kendisinin iç mantığıyla, işsel öğretilenisiyle ilgilidir. Tersine, kültür endüstrisinin tekniği, daha en başından dağıtım ve mekanik yeniden-üretim tekniğidir, dolayısıyla da her zaman nesnesinin dışında kalır. Kültür endüstrisi, ürünlerinde içerilen tekniklerin tüm potansiyelinden kendisini özentile koruduğu ölçüde ideolojik destek bulur; işlevselliğinin (*Sachlichkeit*) içerimlediği işsel artistik bütüne karşı herhangi bir yatkınlılıkla taşınmaksızın, ama aynı zamanda estetik özertliğinin gerektirdiği biçim yasalarıyla da ilgilimlesizim, malların maddi üretimini sanat-dışı tekniğine dayanarak asalak biçimde yaşar. Bunun kültür endüstrisinin fizyonomisi bakımından sonucu, esas olarak bir yanda verimlilikçisi, fotoğrafik katılık ve kesinlikle, diğer yanda bireyselci tortular, duygusallık ve zaten ussal

olarak tanzim edilmiş ve uyarlanmış romantizmin bir karışımıdır. Benjamin'in geleneksel sanat yapıtını *aura* kavramıyla, yani varolmayan varlığıyla tanımlayışını benimsemek suretiyle kültür endüstrisi sıkı sıkıya *aura* ilkesine karşı bir başka ilkeyi koymasıyla değil, daha çok çürümekte olan *aurayı* puslu bir belirsizlik olarak korumasıyla tanımlanır. Bu sayede kültür endüstrisi kendi ideolojik istismarını ele verir.

Yakın zamanlarda, kültür görevlilerinin yanı sıra toplumbilimler arasında da, kültür endüstrisinin öneminin küçümsemesine karşı uyarıda bulunmak alışkanlık haline gelmiştir. Bunlar kültür endüstrisinin tüketicilerinin bilincinin gelişmesindeki büyük öneme işaret etmektedirler. Bu, kültürülerin ukalalığı olarak düşünülmeyen, ciddiye alınmalıdır. Gerçekte kültür endüstrisi bugüne hakim olan ruhun bir anı olarak önemlidir. Her kim ki onun endüstrisini insanlara doldurduğu şeyden kuşulanmaksızın göz ardı ederse safdillik etmektedir. Ne var ki kültür endüstrisini ciddiye alma nasihatine ilişkin aldatıcı bir gösterişçilik de bulunmaktadır. Toplumsal rolü nedeniyle kültür endüstrisinin yayınlarının niteliğine, doğruluğu veya yanlışlığına ve estetik seviyesine ilişkin rahatsız edici sorular bastırılmakta veya en azından iletişim sosyolojisi diye adlandırılan şeyden dışlanmaktadır. Eleştirmen kibirli bir içreklile suçlanmaktadır. İlkin önemliliğin çifte anlamını belirtmek yararlı olacaktır. Sayısız insanın yaşamına dokunsa bile bir şeyin işlevi onun özgül niteliğinin garantisini değildir. Sanatın iletişimsel yönüyle estetiğin harmanlanması, sanatı, toplumsal bir fenomen olarak sanatsal züppelik iddiasına karşı konumuna taşımaz, daha çok çeşitli biçimlerde onun zararlı toplumsal uzantılarının savunulmasına yönelir. Kültür endüstrisinin kitlelerin tinsel kuruluşundaki önemi, kendisinin pragmatik olduğunu düşünen bir bilimin onun nesnel mesruiyeti üzerinde, özel varlığı üzerinde düşünmemesini gerektirmez. Tersine, bu düşünce tam da bu nedenle gerekli hale gelir. Kültür endüstrisini onun sorgulanmayan rolünün gerektirdiği kadar ciddiye almak, onu eleştirel olarak ciddiye almak ve onun tekelci karakterinin karşısında sinmemek demektir.

Kendilerini bu fenomenle uzlaştırmaya can atan ve hem ona karşı kayıtlamalarını hem de onun gücüne saygılarını dile getirecek ortak bir formül bulmaya hevesli entelektüeller arasında alaycı bir hoşgörü hüküm sürmektedir. Bunlar dayatılan bastırmadan 20. yüzyılın yeni bir mitosunu zaten yaratmışlardır. 'Nihayetinde', der bu aydınlar, "herkes cep romanlarının, filmlerin, dizilere dönüşen televizyon programlarının, Güzin Abla'ya mektupların ve yıldız fallarının ne olduğunu bilmektedir". Ne var ki tüm bunlar bu aydınlara göre zararsızdır hatta demokratiktir; çünkü bir talebe -bu uyarılmış bir talep olsa da- karşılık vermektedir. Ayrıca kültür endüstrisi, bu aydınlara göre, örneğin enformasyon ve öğüt verme, ve gerilimi azaltan davranış kalıplarını yaymak suretiyle her tür ödüllü de hak etmektedir. Kuşkusuz kamunun siyasi olarak ne kadar bilgilendiği gibi elementer bir şeyi ölçen her sosyolojik araştırmanın ortaya koymuş olduğu üzere enformasyon çok yetersiz veya eksiktir. Dahası kültür endüstrisinin örneklerinden elde edilen tavsiyeler boş, banal veya daha kötüdür ve davranış kalıpları utanmazcasına uyumctur.

Bu aşığlık aydınların kültür endüstrisiyle olan ilişkilerindeki iki yüzü alaycılık, sadece onlarla kısıtlı değildir. Ayrıca tüketicilerin bilincinin, kendilerine kültür endüstrisinin temin ettiği eğlenceyle onun iyi yönlerine ilişkin özellikle iyi gizlenmemiş bir kuşku arasında ikiye bölünmüş durumdadırlar. Dünyanın aldatılmak istendiği deyimi, bu sözle amaçlanandan çok daha fazla hakikat haline gelmiştir. "İnsanlar dolandırıcıya bayılmakla kalmaz, onlara en gelip geçici tatmini sağlarsa şayet, kendileri için saydam olan bir yalanı bile arzulalar", şeklinde devam eder bu deyim. Bir tür kendi kendine yemin eder gibi, gözlerini kapar ve kendilerine taksim edileni, ne amaçla imal edilmekte olduğunu tamamıyla bilerek onaylarlar. Artık hiç bulunmayan tatminlere bağlı kaldıkları anda yaşamlarının tamamıyla dayanılmaz olacağını, itiraf etmezsiniz hissedebilirler.

Kültür endüstrisinin en etkili savunucuları, bu endüstrinin, gayet güvenli bir şekilde ideoloji olarak adlandırılabilir, düzenleyici

bir emnen olan ruhunu alkışlamaktadır. Kültür endüstrisi, kaotik olduğu düşünülen bir dünyada insanlara yönlenim için standartlara benzer bir şeyler sağlamaktadır ve kendi başına onaylanmaya değer bir şeydir bu. Ne var ki, kültür endüstrisini savunanların bu endüstrinin korunduğunu hayal ettikleri şey, aslında tamamıyla onun tarafından yıkılmıştır. Renkli film, o şenlikli eski tavermayı, bir bombanın becerebileceğinden daha büyük ölçüde yok etmiştir. Hiçbir ülke onu alkışlayan filmler tarafından işlenmesizdir varlığını sürdüremez ve bu filmler dayandıkları o benzeri olmayan karakteri değil tokuş edilebilir bir aynılığa dönüştürürler.

Meşru biçimde kültür olarak adlandırılacak şey, katlanma ve gelişkinin bir ifadesi olan şey, iyi yaşam fikrine bağlılığı sürdürmeye çalışmaktadır. Kültür, sadece mevcut olanı veya saymaca olanı ve kültür endüstrisinin sanki varolan gerçeklik iyi yaşamın ve bu kategoriler onun hakiki ölçüsüyümüş gibi iyi yaşam fikrinin üzerini örttüğü düzenin bağlayıcı kategorilerini temsil edemez. Şayet kültür endüstrisinin temsilcilerinin yanıtı bu endüstrinin sanatı tevizi emmediği ise bu, iş aleminin geçimini sağladığı şeyin sorumluluğundan kaçınmasını sağlayan ideolojidir. Kötülük onu böyle açıklamak suretiyle haklı hale getirilemez.

Somnut özgülük olmaksızın bir tek düzene baş vurmak beyhudedir; bunlar kendilerini gerçeklikte veya bilincin önünde tanıtmaksızın normların yayılmasına baş vurmak, aynı derecede beyhudedir. Ondan yoksun oldukları gerçekleriyle insanlara pazarlanan nesnel olarak bağlayıcı bir düzen fikri, kendisini içsel olarak ve insanlarla yüzleşerek kanıtlanmadığı takdirde hiçbir iddiada bulunamaz; ama bu, kesinlikle kültür endüstrisinin hiçbir ürününün derdi değildir. Kültür endüstrisinin insanlara givilediği düzen kavramları, her zaman statükunun kavramlarıdır. Bunlar, kendilerini kabul edenler için artık herhangi bir önemi olmasa bile, sorgulanmamış, çözümlenmemiş ve diyalektik-dışı bir şekilde ön gerekli olmayı sürdürürler. Kantçı zorunlu kategorinin tersine, kültür endüstrisinin zorunlu kategorisinin tersine, kültür endüstrisinin artık özgür-

likle hiçbir ilgisi yoktur. Bunu ilan eder: Zaten varolana uyum sağlayacaksınız ve herkesin zaten onun erki ve heryerdeliğinin bir yansımaları olduğunu düşündüğü şey uyum sağlayacaksınız. Kültür endüstrisinin ideolojisinin gücü, bilincin yerini uyumluluğun almamasındadır. Bundan fırlayan düzen, iddia ettiği şeyle insanların gerçek çıkarlarıyla hiç yüz yüze gelmez. Ne var ki düzen kendiliğinden iyi değildir; ancak iyi bir düzen olarak öyle olabilir. Kültür endüstrisinin buna gözlerini kapaması ve düzeni soyutlama olarak alkışlaması, taşıdığı mesajların güçsüzlüğünün ve doğru olmasının tanığıdır. Kültür endüstrisi, kafası karışmışlara yol gösterme iddiasında bulunurken bunları kendilerinininkiyle değil tokuş edecekleri yapay çarşımalara sokarak yanılır. Bu çarşımaları, onlar için ancak görünüşçe, kendi gerçek yaşamlarında çözülemeyecek biçimde çözer. Kültür endüstrisinin ürünlerinde, insanların başı, genellikle soyulu toplulukların temsilcileri tarafından zarar görmeksizin kururabilircekleri şekilde derde girer; sonra da başlangıçta onun taleplerini kendi çıkarlarıyla uyuşmaz olarak deneyimledikleri rimel olanla boş bir uyum halinde uzlaşırlar. Bu amaçla kültür endüstrisi hafif müzik eğlencesi gibi kavramsal olmayan alanlara bile ulaşan formüller geliştirmiştir. Burada da insan, temel tempounun ukusuyla amanda çözülen bir 'kargasa'ya, ritmik problemlere dalmaktadır.

Ne var ki kültür endüstrisinin savunucuları bile, nesnel ve firi olarak doğru olmayanın insanlar için özel olarak da iyi ve doğru olamayacağını öne süren Platon'la açık biçimde çelişmezler. Kültür endüstrisinin ürünleri, ne neşeli bir yaşamın kelavuzları ne de yeni bir törel sorumluluk sanatlarıdır; bunlar daha çok kurallara uyma nasihatlarıdır ve gerisinde en güçlü çıkarlar durmaktadır. Yayıdığı oydaşma kör, mat otoriteyi kuvvetlendirir. Şayet kültür endüstrisi kendi tözü ve mantığıyla değil, etkililiği, gerçeklik içindeki konumu ve belirlik iddialarıyla ölçülürse; şayet kültür endüstrisine yönelik ciddi ilginin odak noktası, onun hep baş vurduğu etkililikse etkisinin potansiyeli iki kat ağırlık kazanır. Ne var ki bu potansiyel, erkin temerküz ettiği çağdaş toplumun güçsüz üyelerinin mahkum

oldukları ego-zayıflığının desteklenmesi ve sömürülmesinde yata-
maktadır. Bunların bilinci daha da getiye doğru gelişmiştir. Müs-
tehi Amerikan film yapımcılarının, filmlerin on bir yaşındakilerin
düzeyini göz önüne almaları gerektiğini söylemeleri bir rastlantı
değildir. Böyle yapmak suretiyle yetişkinleri on bir yaşındakiler ha-
line getirmek istemektedirler.

Halihazırda kültür endüstrisinin özgül ürünlerinin geriletici et-
kilerini kamtlayan sıkı ve eksiksiz bir araştırma örneğinin bulun-
madığı doğrudur. Hayal gücüne dayanarak tasarılanmış bir de-
neyin, bunu, söz konusu güçlü mali çıkarların yeterli bulacakları a-
raştırmalardan daha başarılı biçimde yapabileceğine kuşku yoktur.
Ne olursa olsun, kitleleri kuşatan kültür endüstrisi sistemi, herhan-
gi bir sapmayı hoş görmediği ve aynı davranış formüllerini dur-
maksızın tekrarladığı için düzenli olarak düşen damlaların taşı oy-
duğu hiç tereddüt etmeksizin varsayılabilir. Ancak kitlelerin bilinç-
dışı güvensizlikleri, tinsel yapılarındaki sanat ve ampirik gerçeklik
arasındaki son farklılık kalıntısı, dünyayı kültür endüstrisinin ken-
dileri için kurduğu şekilde algılamayıp kabul emediklerini açıklar.
Kültür endüstrisinin mesajları iddia edildiği gibi zararsız olsa bile -
aydınlara karşı, onları alışlagelen stereotiplerle görüntülemek su-
retiyle yürütülen popüler nefret kampanyalarını öttüren filmler gibi
sayısız örnekte, bu mesajlar besbelli ki zararsız değildirler- kültür
endüstrisininin davet ettiği tutumlar zararlıdır. Bir astrolog, okurla-
rını belli bir günde arabalarını dikkatli sürmeye teşvik ederse bu ke-
sinlikle kimseyi incitmez; ne var ki bu okurlar, her gün için geçerli
ve dolayısıyla ahmakça olan tavsiyenin yıldızların onayını gerek-
sinmesi iddiasında yatan uyuşturmadan zarar görecektir.

Kültür endüstrisinin birleşme noktası olan insanın bağımlılığı
ve köleliği, çağdaş dönemdeki ikilemlerin, insanlar önde gelen kişi-
liklerin önderliğini takip ettikleri taktirde sona ereceği görüşündeki
bir Amerikalının mülakata verdiği cevaptan daha aslına sadık ola-
rak betimlenemezdi. Kültür endüstrisi bir refah duygusu yarattığı
sürece, dünya kesinlikle kültür endüstrisinin önerdiği düzende ol-

duğu sürece, hazırladığı yedek tatmin insanları kültür endüstrisinin
aldatıcı olarak yansıttığı aynı mutlulukla aldatır. Kültür endüstrisi-
nin tümcül etkisi, Horkheimer ile birlikte belirtmiş olduğumuz gi-
bi aydınlanmanın, yani doğanın teknik olarak giderek tahakküm
altına alınmasının, kitlesel aldatma haline geldiği ve bilinci ketleme
aracına döndüştüğü bir aydınlanma-karşıtıdır. Bilinçli olarak ken-
dileri için katır alan ve yargıda bulunan özerk, bağımsız bireylerin
gelişmesini engeller kültür endüstrisi. Ne var ki, bunlar kendisini
yaşamak ve geliştirmek amacıyla rüştünü ispat etmiş yetişkinlere
gerek duyan bir demokratik toplumun önkoşulludurlar. Şayet kit-
leler, tepeden bakılarak haksızca yerilmeğe, kültür endüstrisi
onları kitleler haline getirmekte, sonra da onları hor görmekte, bir
yandan da insanların dönemin üretim güçlerinin izin verdiğince
olgun olan özgürleşimini engellemekte en az sorumlu olanlar ara-
sında değildir.

