01 2007

Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler

Gerald Raunig

Çeviri: Elçin Gen

Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitaplarının kültür endüstrisine ayrılmış bölümü "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" başlığını taşır. Horkheimer ve Adorno 1940'ta bu makaleyi yazdıklarında, bilhassa göç ettikleri ABD'de eğlence endüstrilerinin artan etkisine, sanatın metalaşmasına ve "kültürün" bütünselleştirici birörnekliğine karşı çıkmışlardı. Sinema ve radyo gibi yeni mecralara kuşkuyla baktıkları için, karamsar bir yaklaşımı hissettiren belagatli bir dille, kültür alanını geniş bir çerçevede masaya yatırmışlardı – üstelik, bu alan için akla gelebilecek en olmadık kavramı kullanarak, kültürü bir "endüstri" diye tanımlamışlardı.

Yaklaşık yirmi yıl boyunca, Horkheimer ve Adorno Avrupa'ya döndükten sonra bile, bu kitapta öne sürdükleri tezler sadece Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü camiası arasında tartışıldı ve genel bir yankı uyandırmadı. Ancak, 1960'larda bu tezlerin etkisi yayılmaya başladı ve nihayet 1970'lerin yeni medya eleştirisinde tam anlamıyla yerini buldu: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, yalnızca Aydınlanma'nın çelişkileri konusunda değil, "kültürün ekonomileşmesi"ne karşı çıkış konusunda da temel bir eser haline

geldi. Deha, özgünlük ve özerklik mitlerinin hâlâ önemli olduğu kültür alanında, "endüstri" kelimesi bugün bile, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin yayınlanmasından altmış yıl sonra hâlâ nahoş bir ifade olarak görülüyor. Dolayısıyla şöyle bir soru geliyor akla: Nasıl oldu da küçücük bir geçiş hamlesiyle, tekilden çoğula, "kültür endüstrisi"nden "yaratıcı ve kültürel endüstriler"e geçişle, bu kavram sadece politikacılar nezdinde değil bizzat kültür alanı içindeki aktörler nezdinde de evrensel bir kurtuluşun vaadi gibi yorumlanır oldu? [1]

Bu paradoksun olası bir açıklaması, geçmişte kültür endüstrisi bugünse yaratıcı endüstriler kavramlarıyla tarif edilen alanlarda, yapılarda ve kurumlarda geçerli olan özneleşme tarzlarına yakından bakıldığında bulunabilir. Bu özneleşme tarzlarının koşullarını ve alandaki özgül kurumları, kültür endüstrisi kavramının dört unsurunu analiz ederek ele alacağım; ardından bunları tersten, dördüncüden birinciye doğru ilerleyerek, günümüzün yaratıcı endüstrilerindeki güncel muadilleriyle karşılaştıracağım.

I

Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisiyle ilgili makaleleri, esasen gelişmekte olan sinema ve medya endüstrileriyle, bilhassa da Hollywood sinemasıyla ve ABD'deki özel radyo istasyonlarıyla ilgiliydi. Teknik çoğaltmanın, kitlesel medyanın ve yeni koşullar altında üretim ve alımlamanın çokboyutlu yönlerinin doğurduğu imkânlar ve sorunlar karşısında daha ikircimli bir tavır sergileyen arkadaşları Walter Benjamin'in ve Bertolt Brecht'in yazılarıyla çarpıcı bir tezat gösteren bu makalede, Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisine tam anlamıyla olumsuz bir çerçeveden bakıyorlardı: Onu, bütünselleştirme etkisi günden güne artan sistemli bir manipülasyon sarmalı ve bu sisteme uyarlanma

yönündeki "geriye dönük ihtiyaç" olarak görüyorlardı. "Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir."[2] Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yorumuna göre kültür endüstrisinin bu birleşik biçimi, bireyi iktidara ve sermayenin bütünselliğine tabi kılan özneleştirme tarzları için gereken kurumsal yapıydı.

Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisi kavramının ilk unsuru, izleyiciyi bütünselleştirmesi, onu mütemadiyen tekrarlanan, ama asla hayata geçirilmeyen bir vaade maruz bırakmasıdır: "Kültür endüstrisi durmadan vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan aldatır."[3] Durmaksızın arzu üreten ve bu arzuyu asla sonuca varmayacak şekilde asılı tutan bu ezeli ebedi vaat döngüsü, kültür endüstrisinin kitleleri aldatma aracı olduğu fikrinin temelinde yatar. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisinin ürünlerinin tümü, seyirciden hayal gücünü, kendiliğindenliği, düşlemi ve etkin düşünme yetisini esirgeyecek, hatta bunları engelleyecek şekilde tasarlanmıştır. Bu olağanüstü edilgin tüketim biçimi, kültür endüstrisinin izleyicisini kılı kırk yararak kaydetme ve istatistik işlemlerinden geçirme alışkanlığına tekabül eder: "Tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda için olanlarından ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşür."[4]

Tüketiciler sermayenin kuklaları gibi, kültür endüstrisinin çizgilerle ayrılmış alanında sayılır, analiz edilir, kuşatılırlar:

> Tüketiciler, işçiden ve memurdan, çiftçiden ve küçük burjuvadan oluşmaktadır. Kapitalist üretim bedenlerini ve ruhlarını öyle bir kuşatmıştır ki, önlerine konan her şeye direniş göstermeden kapılıverirler. Hükmedilenlerin, hükmedenlerce dayatılan ahlakı onlardan fazla ciddiye

> alması gibi, günümüzün aldatılan kitleleri de başarı mitine gerçekten başarılı olmuş kişilerden çok daha fazla kapılırlar. Kitlelerin kendilerine göre istekleri vardır. Onları köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde ısrar ederler.[5]

Tabii anonim bir baştan çıkarma aygıtı olan kültür endüstrisine boyun eğen tüketicilerin suretinde açığa çıkan şey, Horkheimer ve Adorno'nun tezlerinin hem en üst noktası hem de sınırıdır: "Aldatılan kitleler" figürü, onları edilgin, dışardan belirlenen, ihanete uğramış ve köleleştirilmiş insanlar olarak kurban konumuna sokar.

II

Horkheimer ve Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının ikinci unsuru, özgül bir üretim imgesidir: Yazarlar, üretici ile tüketiciyi birbirinden net sınırlarla ayırılmış iki konum olarak sunarlarken, kültür endüstrisinin etkin ve edilgin özneleri arasında ayrım yapmazlar. Tüketiciler gibi üreticiler de sistemin tabi kılınmış, edilgin kuvvetleri gibi görünürler. Gerek Benjamin'in yazarlar ve yeni medya üzerine kuramlarında, gerek Brecht'in 1930'larda geliştirdiği, tüketen bir izleyici yerine sadece yazarlara ve üreticilere dayanan *Lehrstück* [öğretici oyun] kuramı ve pratiğinde, yazarlar üretim aygıtını değiştirmek suretiyle üreticiye dönüşebilmektedir; oysa Adorno ile Horkheimer'in kurduğu katı imge, sadece kültür endüstrisinin bütünselliği içine hapsolmuş edilgin ve yabancılaşmış üreticileri yansıtır. Toplumsal tabiiyet, üretim cephesinde bile, düşünülebilecek yegâne özneleşme tarzı haline gelir. Kültür endüstrisiyle ilgili bölümde verilen en çarpıcı örnek, işletmenin memurları olarak her türlü "özgürlükten mahrum" bırakılan radyo programlarındaki oyunculardır:

> Üstelik bunlar, yukarıdan aşağıya örgütlenen, "amatörler"in oluşturduğu düzmece alanla sınırlıdır. Resmî radyonun dinleyicisinde belirebilecek kendiliğindenliğin en küçük izi bile, yetenek avcıları, mikrofon önünde düzenlenen yarışmalar ve sponsorlar tarafından uzmanların süzgecinden geçirilerek denetlenir ve yutulur. Yetenekler, dinleyiciye sunulmadan çok önce işletmeye ait olur; başka türlü bu kadar hevesle uyum sağlamaları mümkün değildir.[6]

Günümüzün *reality* programlarını, eğlencelik gerçek hayat manzaralarını, yetenek yarışmalarını düşünürsek, yazarların çizdiği başkahraman gibi görünen figüranlar imgesi bugün daha da geçerli görünüyor. Daha geniş çaplı bir fikre, sadece maddi mal değil duygu ve iletişim de üreten ve sunan üreticiler fikrine baktığımızda, öznenin her hareketini ve ruh halini belirleyen bütünselleştirici bir sisteme dair giderek kararan bir tablo görürüz. Horkheimer ve Adorno bu karanlığı öngörmüş, ona tuhaf bir kadınsılık atfetmişlerdi:

> Genç bir kızın, kabul edilmesi zorunlu olan bir çıkma teklifini kabul edip gerekenleri yerine getirme biçimi, insanların telefonda ve en samimi durumlardaki ses tonları, sohbet sırasındaki sözcük seçimleri, bayağılaştırılmış bir psikanalizin kavramlarına göre bölünmüş bir iç dünya... bütün bunlar, güdüsel dışavurumlara kadar kültür endüstrisi tarafından sunulan modelle özdeşleşip, kendini başarıya uygun bir aygıt haline getirme çabasına tanıklık eder.[7]

İnsan-aygıtlar, kültür endüstrisinin aygıtlarına tekabül eder. Üreticiler de tüketiciler de bir bütünselliğin ve ideolojinin köleleri gibi, soyut bir sistem tarafından biçimlendirilip harekete

geçiriliyormuş gibi görünürler. Birer aygıt olarak, daha büyük bir aygıtın dişlileri, kültür endüstrisi denen bir kurumun parçasıdırlar.

III

Aygıt ile dişlileri arasındaki bu ilişkiye bağlı olarak, kültür endüstrisi kavramının üçüncü unsuru, aktörlerin, yani kültür üreticilerinin kültür endüstrisi kurumlarının çalışanları olarak birer esir oldukları anlayışıdır. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisinin evrildiği kurumsal form, devasa bir müzik, eğlence ya da medya şirketidir. Yaratıcılar, kendilerini kurumsal bir yapının içine hapsedilmiş bulurlar ve bu yapı içinde bizzat bağımlı çalışma biçimi yüzünden yaratıcılıkları bastırılır. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde, yaratıcılığı sınırlandıran bu çalışma ile toplumsal tabiiyet arasındaki bağ genel itibariyle şöyle tarif edilir:

> [...] ortak konu, temelde, erkeğin kendini alaya almasıdır. Ekonomik bir özne, girişimci, mülk sahibi olma imkânları hepten ortadan kalkmıştır. [...] [T]üm serbest meslek işletmeleri, çaresiz bir bağımlılığa itildi. Herkes ücretli oldu [...].[8]

Çalışanların dünyasında ekseriyetle çaresiz bağımlılık ve toplumsal denetim hüküm sürerken, özerkliğin son kalesi (ki burada, Adorno'nun daha sonra yazacağı *Estetik Kuramı*'ndaki[9] romantik sanatsal özerklik anlayışı şimdiden kendini hissettirir), yani yaratıcılığın üretilmesi bile hesap kitap meselesi olmuş, yapılaşmış ve tabakalaşmıştır ve kökensel olarak asi oldukları düşünülen aktörlerinin büyük kısmı çalışan kimliği altında nihayet uygarlaştırılmıştır. Kurumun antropolojik tanımına göre, kurumun da karşılığında çalışanlarına güvence sağladığı ve çözülmez çelişkiler karşısında belli düzeyde denetim vaat ettiği söylenir. Kültür

endüstrisinin özgül kurumları ilelebet ayakta kalmasa da, aygıtlarının, tam da birer aygıt olmalarından mütevellit, böyle bir izlenim uyandırmaları ve özneleri bu şekilde yükümlülükten kurtarmaları amaçlanır. Gelgelelim, Horkheimer ve Adorno'ya göre bu bile sadece "işletme uzmanlarının öngördüğü ve üretimi artırmak için her fabrikada araç gibi kullanılan işyerindeki arkadaşlık bağları[nın], kişisel dürtünün son izlerini bile toplumsal denetime tâbi kıl[masının]" sonucudur.[10]

IV

Kültür endüstrisi kavramının dördüncü ve son unsuru, Horkheimer ve Adorno'nun bir bütün olarak kültür endüstrisinin gelişimini, kültür alanının gecikmiş bir dönüşümü olarak görmeleridir: Kültür alanının, tarımda Fordizm'e veya alışıldık ifadesiyle endüstriye götüren süreçlere ayak uydurma ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır kültür endüstrisi. Fakat Horkheimer ve Adorno, kültür tekellerinin, endüstrinin diğer sektörlerine –demir-çelik, petrol, elektrik ve kimya– kıyasla zayıf ve bağımlı olduğunu düşünürler. Fordizm'e direnişin son kalıntılarının bile –burada da yine özerk sanata atfedilen eski destansı işlevin yankıları hissedilir– sonunda fabrikalara dönüştüğünü düşünürler. Yeni yaratıcılık fabrikaları (yayıncılık, sinema, radyo ve televizyon) Fordist fabrikanın ölçütlerine uymuştur. Kültür endüstrisinin montaj hattı niteliği, sonunda kültür endüstrisinin yaratıcılık üretimini tarım ve madencilikteki üretim sürecine yaklaştırır: seri üretim, standartlaşma, ve yaratıcılığın topyekûn tahakküm alına alınması yoluyla. "Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarının üretimini temelden belirleyerek bu kimselere boş zamanlarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz."[11] Dolayısıyla, Adorno ve Horkheimer'e göre yaratıcılık

fabrikalarının işlevi, bir yandan eğlencelik malların mekanikleşmiş imalatı, diğer yandan –alışıldık üretim alanlarının ötesinde– yeniden üretimin fabrika çalışmasına giderek daha çok benzediği bir süreçte yeniden üretimin denetlenmesi ve belirlenmesidir.

IV

Post-otonomcu Paolo Virno, kültür endüstrisini kültür alanında burjuva sanatının ve avangardların yerini alan ve başka alanlarda gelişen Fordist modeli kültür alanına tercüme eden bir şey olarak görmek yerine, kültür endüstrisinin Fordizm ve Taylorizm'in aşılmasındaki rolünü sorgular. *Grammar of the Multitude* adlı kitabında şöyle yazar:

> [Kültür endüstrisi] post-Fordist üretim paradigmasına bütünsel bir ince ayar vermiştir. Bu nedenle bence, kültür endüstrisinin hareket tarzı, bir noktadan itibaren, örnek ve yaygın bir tarz haline gelmiştir. Kültür endüstrisi içerisinde, Benjamin ve Adorno'nun inceledikleri ilk cisimleşme sürecinde bile, post-Fordist dönemde genelleşmiş ve kanun mertebesine yükselmiş bir üretim tarzının ilk emarelerini görmek mümkündür.[12]

Burada, kültür endüstrisini özgürlüğü elinden alınmış, endüstrileşmiş bir alan olarak yorumlayan Eleştirel Kuram'ın yaklaşımının ters çevrilmesiyle, önümüzde verimli bir alan açılıyor: Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisini Fordist dönüşüme direndiği için gecikmiş bir olgu olarak okurlarken, Virno onu post-Fordist üretimin habercisi ve paradigması olarak ele alıyor.

Adorno ve Horkheimer'e göre kültür endüstrisinin kurumları modern kültür tekelleri oluşturmuş, ama aynı zamanda liberal dolaşım alanının bir kısmının ve ona tekabül eden girişimci

tiplerinin, başka alanlardaki çözülme sürecine rağmen hayatta kalabilmesini sağlayan bir ekonomik alan da oluşturmuştur. Kültür endüstrisinin bütünselliği içinde elbette küçük çaplı bazı farklılık ve direniş alanları ortaya çıkar, ama Adorno ve Horkheimer'in hiç tereddütsüz açıkladıkları gibi, bu farklılık derhal o bütünselliğe dahil edilir:

> Direnen kimseler, kendilerini düzene dahil ederek hayatta kalabilirler. Aykırılığıyla kültür endüstrisi tarafından bir kez olsun kayda geçirildi mi, tıpkı toprak reformcusunun kapitalizmin bir parçası sayılması gibi düzene ait olurlar. [13]

Bu değerlendirmede, yeni üretkenlik düzeylerine ulaşmaya hizmet eden farklılık, kültür endüstrisinin geneline damgasını vuran Fordizasyon sürecinde bir artık gibi dışarı atılan, geçmişin bir kalıntısından ibarettir. Virno ise meseleye şöyle bakmaktadır:

> [...] bu sözümona artıkların (kayıtdışı, beklenmedik, "planlanmamış" olana bahşedilen belli bir alanla birlikte), aslında ileriye dair olasılıklarla yüklü olduğunu görmek zor değil. Bunlar birer artık değil, alametti. İletişimsel davranışın teklifsizliği, bir toplantıdaki tipik rekabetçi etkileşim, bir televizyon programına renk katan ani bir aksaklık (genel anlamda, belli bir eşikten sonra sabitlemenin ve kurala bağlamanın işlevsizliğe yol açacağı her şey), post-Fordist dönemde toplumsal üretim alanının tamamının tipik bir özelliği haline gelecektir. Bu yalnızca günümüz kültür endüstrisi için değil, Fiat ve Melfi için de geçerlidir.[14]

Post-otonomcu kuramın bakış açısından, eski kültür endüstrisi Fordizasyon sürecindeki zayıf ve geç kalmış bir endüstriden ibaret

değildir; yaygın post-Fordist üretim tarzlarının habercisi ve ilerde uyacakları modeldir aynı zamanda: birer kalıntıdan ziyade nüve olan, çeper değil merkez olan; beklenmedik, iletişimsel doğaçlamalara açık, kayıtdışı ve programlanmamış alanlar.

III

Kültür endüstrisindeki medya ve eğlence sektörü şirketleri, Adorno ve Horkheimer'e göre bireyi sermayenin denetimine tabi kılan kurumsal bir yapı oluşturur. Bu nedenle, mutlak birer toplumsal tabiiyet sahasıdırlar. Kültür endüstrisinin ilk biçimleri için bu tekyanlı yapısalcı görüşü kabul etsek bile, 20. yüzyılın ortalarından beri burada bir şeylerin değiştiği ortadadır. Bu değişim, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin 1970'lerde geliştirdikleri kavramlar çerçevesinde okunabilir: burada mesele esasen, toplumsal tabi kılmanın [*subjection*] ötesinde ikinci bir hattın, yapısal etkenlere ilaveten etkin katılıma ve özneleşme [*subjectivation*] tarzlarına ağırlık veren bir hattın daha geliştiği fikridir; bu fikri ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı ele alacağız. Deleuze ve Guattari, toplumsal tabiiyete [*assujettissement social*] karşılık bu hattı "mekanik köleleşme" [*asservissement machinique*] olarak adlandırırlar.[15] Terminoloji düzeyindeki bu sorunsallaştırmanın yanı sıra, günümüz fenomenleri hakkında şöyle bir soru da gündeme getirilebilir: Yaratıcı endüstrinin yeni kurumsal biçimlerinde hangi özneleşme tarzları doğmaktadır? Zira bugün, sadece neoliberal kültür politikaları ve kentsel gelişim diliyle sınırlı olmayan "yaratıcı endüstriler", gerek biçimi gerek işlevi bakımından eski kültür endüstrisinden kayda değer ölçüde farklıdır.

Kurumsal biçimi içeren üçüncü unsura dönersek, yaratıcı endüstriler tabir edilen düzenlemelerin artık dev medya şirketleri biçiminde yapılaşmadığı ortadadır; bunlar artık esasen yeni medya,

moda, tasarım, popüler kültür alanlarında kendi kendilerinin işvereni olan girişimcilere ait mikro-işletmeler biçimini alır ve bunları kavramlaştırmanın en iyi yolu, bu mikro-işletmelerin kümelenişine bakmaktır. Dolayısıyla, yaratıcı endüstrilerin kurumları nelerdir diye sorarken, kurum-olmayan yapılardan veya sözde-kurumlardan bahsetmek daha uygun olacaktır. Kültür endüstrisinin model kurumları dev, uzun vadeli şirketlerken, yaratıcı endüstrilerin sözde-kurumları geçici, kısa ömürlü, proje temellidir.

Bu "proje kurumları"nın,[16] görünürde kendi kendini belirleme ve Fordist rejimlerin katı nizamını reddetme gibi bir avantajları vardır. Yazının son iki bölümünde bu iddianın ne derece inandırıcı olduğunu sorgulayacağım. Fakat bu noktada, kurumun çelişkileri idare etme ve böylece özneyi yükümlülükten kurtarma işlevi hakkında daha önce söylediklerimle bağlantılı olarak, yaratıcı endüstrilerin proje kurumlarının prekaryalaşmayı ve güvencesizliği teşvik ettiğini vurgulamak istiyorum. Aslında, "proje kurumu" fikrinde bariz bir çelişkinin göze battığı açıktır: Bir yanda kurum kavramının ima ettiği, uzun vadeli yükümlülükten kurtulma arzusu ile, diğer yanda proje kavramının içerdiği zaman sınırlaması arasındaki çelişkidir bu. Proje kurumu fenomeniyle ilgili olarak, yine Paolo Virno'nun *Grammar of the Multitude* kitabından bir motifi izlersek, bir proje olarak kurum fikrinin çelişkililiği, Virno'nun tarif ettiği gibi, ister istemez korku ve kaygının, göreli ve mutlak dehşetin tamamen örtüşmesine ve nihayetinde bu endişenin hayatın tüm alanlarına yayılmasına yol açar.[17]

Horkheimer ve Adorno kültür endüstrisinin öznelerinin birer çalışan olarak serbest girişimci olma fırsatlarını kaybetmelerine hayıflanabiliyorlardı; günümüzde bu sorun tamamen ters dönmüş gibi görünüyor. Serbest girişimci bugün genelgeçer hale gelmiştir – ister yarı-zamanlı çalışan olarak bir projeden diğerine koştursun,

isterse peş peşe mikro-işletmeler kursun. 20. yüzyıl kültür endüstrisinin halefleri olan medya şirketleri bile, girişimcilik bayrağı altında taşeronlaştırma ve altşirketlerle sözleşme usûlü çalışma politikası gütmektedir. Basılı medyadan görsel-işitsel medyaya ve internete kayan bu yeni şirketlerde –hatta kamuya ait medya kuruluşlarında bile– yegâne kalıcı istihdam alanları, temel sevk ve idare birimleridir. Buna karşılık "yaratıcı" tabir edilen insanların çoğu serbest çalışmaktadır ve/veya zaman sınırlaması olmayan sözleşmelerle veya hiç sözleşmesiz, kendi kendilerinin işvereni olan girişimciler konumundadır. Kinizmden biraz nasiplenmiş biri, Adorno'nun özerkliğin yok olmasına boşuna hayıflandığını, yaratıcı endüstrilerdeki çalışma koşullarının artık özerkliği hayata geçirdiğini söyleyebilir: Yaratıcılar özgül bir özgürlük, bağımsızlık ve özyönetim alanına salınmışlardır. Esneklik burada despotik bir norma dönüşür, işin güvencesizliği kural olur, çalışma ile boş zaman, iş ile işsizlik arasındaki ayrım silinir, ve kırılganlık çalışma alanından hayatın tüm yönlerine yayılır.

II

Peki bu genel güvencesizleşmenin kaynağı nedir? Yaratıcı endüstri, kültür endüstrisi gibi öznelerini köleleştiren bir sistem midir, yoksa bu güvencesizleşme sürecinde aktörlerin de özel bir dahli mi söz konusudur? Bu ikinci unsuru, kültür alanındaki çağdaş özneleşme tarzlarını değerlendirmek için, Isabell Lorey'nin "biyopolitik yönetimsellik ve kendi kendini güvencesizleştirme" konusundaki iddialarını ele alacağım.[18] Lorey güvencesizleşmeden liberal yönetimsellik ve biyopolitika toplumlarındaki bir kuvvet hattı olarak söz eder. Modern çağın ilk dönemlerine kadar uzanan bu kuvvet hattı, 1970'lerde ortaya çıkan yeni toplumsal hareketlerin yaşam ve çalışma koşullarında ve 1968 sonrası kuşakların ilkelerinde özgül bir biçimde hayata geçti: kiminle, nerede ve ne zaman

çalışacağına kendi adına karar verme; özgürlük, özerklik ve kendi kendini belirleme ve bu bağlamda güvencesiz yaşama ve çalışma koşullarını bile isteye seçme. Lorey burada seçilmiş güvencesizlik veya kendi kendini güvencesizleştirme kavramını geliştirir: İnsanlar liberal yönsetimsellik koşulları altında zaten benlikleriyle yaratıcı ve üretici bir ilişkiyi kurmayı öğrenmek zorundaydı; bu yaratıcılık temrini ve insanın kendi benliğini geliştirme yeteneği 18. yüzyıldan beri yönetime ait benlik tekniklerinin bir parçası olagelmişti. Fakat Isabell Lorey'ye göre burada değişen şey, güvencesizleşmenin işlevidir: Güvencesizleşme, liberal yönetimselliğe içkin bir çelişkiyken, neoliberal yönetimsellikte normalleşmenin bir işlevi haline gelmiş; toplumun çeperlerinde kapsamlı bir dışlama iken, toplum geneline yayılan bir sürece dönüşmüştür. Adorno ve Horkheimer'in tarif ettikleri fenomenlerin mevcut yaratıcı endüstrilere dönüşme sürecini de açıklayan bu gelişmelerde, 1970'lerin normalleşmiş ve kurala bağlanmış çalışma rejimlerine alternatif olarak geliştirilen kendi yaşam ve çalışma koşullarını kendi belirleme deneyleri bilhassa etkili olur. Gündelik hayatın mekânsal ve zamansal açıdan katı bir nizama tabi tutulduğu düzenden kurtularak kendi egemenliğine sahip çıkma yönündeki bu hayalle birlikte, toplumsal tabiiyetin ötesindeki özneleşmenin sadece özgürleştirici bir çerçevede düşünülmesini engelleyen kuvvet hattı da pekişir:

> [...] son yıllarda bu alternatif yaşama ve çalışma koşulları ekonomik açıdan daha elverişli hale gelmiştir; zira emek piyasasının talep ettiği esnekliği sağlarlar. Nitekim son otuz-kırk yılda, toplumsal hareketlerin pratikleri ve söylemleri muhalif olmakla ve normalleştirmeye karşı çıkmakla kalmamış, neoliberal bir yönetimsellik biçimine doğru dönüşümün de bir parçasını oluşturmuştur.[19]

Böylece günümüze geliriz: Bireyin (özellikle dâhi sanatçının) özgürlüğü ve özerkliği gibi eski fikirlerin ve 1968 sonrası politikaların özgül yönlerinin hegemonik neoliberal özneleşme tarzlarına dönüştüğü bir zamana. Kendi kendini güvencesizleştirme, yaratıcılığın ve hayatın her veçhesinde sömürüyü kabullenmek demektir.

Kendi kendini yönetme olarak yaratcılığın paradoksu budur: "İnsanın kendini yönetmesi, denetlemesi, disipline etmesi ve düzenlemesi aynı zamanda kendini şekillendirmesi ve oluşturması, kendisine böyle bir güç bahşetmesi anlamına gelir ki bu da özgür olmak demektir."[20] Burada, kültür endüstrisi ile yaratıcı endüstriler adlandırmaları arasındaki ayrımı belirleyen kavramsal fark da kendini sezdiriyor olabilir: Kültür endüstrisi kavramı, kültürün soyut kolektif unsurunu vurgularken, yaratıcı endüstrilerde sürekli bireyin üretkenliğine atıf yapılır. Ancak, kolektif ile bireysel arasındaki böyle bir ayrım, sadece bu atıf düzeyinde var olur. Yaratıcı endüstrileri ayırt eden şey, bu tür ikilikleri boydan boya katetmeleridir.

I

Şimdi, Horkheimer ve Adorno'nun bireyi bütünselleştiren ve tüketicileri tamamen sermayenin gücüne tabi kılan kültür endüstrisi kavramının ilk unsurunu hatırlarsak, Isabell Lorey'nin tezleriyle birlikte ufkumuzun genişlemesi mümkün olabilir: Odağımızı, indirgemeci bütünsellik ve yaderklik kavramlarından, yaratıcılığın bütünselleştirilmesine direnme pratiklerinin günümüz özneleşme tarzlarındaki katkısına kaydırabiliriz.

Kültür endüstrisi "kendilerini sistemin ihtiyaç duyduğu şeylere dönüştüren insanlar için rol modeller" yaratır.[21] Burada yazarlar –

Aydınlanmanın Diyalektiği'nin başka yerlerinde de olduğu gibi– mantıken çelişkili olmasına rağmen bir ikizdeğerliliğe işaret ederler: İnsanın kendi kendini köleleştirmesi ile, bütünselleştirici bir sistem aracılığıyla dışardan belirlenen tabi kılmayı, tam anlamıyla birleştirmeseler de, en azından eşit bir düzeyde yan yana getirirler. Deleuze ve Guattari'ye göre kölelik ve tabi kılma, aynı şeylerde ve aynı olaylarda fiiliyata geçen, aynı anda var olan iki kutuptur. Toplumsal tabiiyet rejiminde daha üst bir varlık insanı özne olarak kurar, bu da onun dışsal hale gelen bir nesneye dönüşmesi anlamına gelir. Mekanik köleleşme tarzında, insanlar birer özne değil, araçlar veya hayvanlar gibi, bütünü yukardan kodlayan bir makinenin parçasıdırlar. İki rejim arasındaki etkileşim, yaratıcı endüstrilerde bilhassa belirgindir: İki kutup birbirini sürekli pekiştirirken, mekanik köleleşmenin parçaları özneleşmedeki fazlalığa bağlı olarak önem kazanır. "O zaman, gönüllü kölelikten mi bahsetmemiz gerekiyor?" diye sorar Deleuze ve Guattari. Cevapları hayırdır: "Yeniden başarılmış olduğu söylenebilecek bir mekanik köleleşme söz konusudur; bu mekanik köleleşme artık 'gönüllü' değil 'zorlama'dır".[22]

Bir toplumsal birliğe tabi kılma ve bir makine içerisinde köleleşme biçimindeki bu ikili hareketin perspektifinden baktığımızda, Adorno ve Horkheimer'in bir yana bir bütünsellik olarak işleyen bir sistemi, öte yana o sistemin edilgin nesneleri olan aktörleri koydukları sistem fikrine bağlı kalamayız. Özneleştirme tarzları bütünselliği durmadan yeniden inşa eder; öznelerin toplumsal tabi kılma ve mekanik köleleşme süreçlerine katılımı ne gönüllü ne de zorlamadır. Ve en başta sorduğumuz soruya nihayet burada bir cevap bulabiliriz: Kültür endüstrisi kavramından yaratıcı ve kültürel endüstriler kavramına geçiş gibi küçük bir hamle, nasıl oldu da bu kavramı sadece politikacılar için değil kültür alanındaki pek çok aktör için de evrensel kurtuluşun etiketi haline getirdi? Cevap:

Mekanik köleleşme tarzları hem arzu hem uyumlulukla birleştiği, ve yaratıcı endüstrilerdeki aktörler de bundan kendi kendini güvencesizleştirmeyi en azından kendilerinin seçtikleri sonucunu çıkardıkları için.

Bu anlamda, metnin başlığına dönecek olursak, aktörlerin mekanik köleleşme tarzındaki payı ışığında bakıldığında "kitlelerin aldatılması"ndan bahsetmek çok zordur – zaten bunun herhangi bir dönemde anlamlı olduğundan emin değilim. Yaratıcı endüstriler bağlamında, kendi kendini güvencesizleştirmenin bir veçhesi olarak "kitlesel kendini aldatma"dan bahsetmek daha uygun görünüyor. Bu "kendini aldatma"ya, günümüzde yaratıcı endüstriler diye adlandırılan içkinlik düzleminde hayata geçen direniş olasılığını da ekleyebiliriz.

Gerald Raunig, "Creative Industries as Mass Deception", Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries' *içinde, (ed.) Gerald Raunig, Gene Ray ve Ulf Wuggenig (Londra: Mayfly Books, 2009). Yazara teşekkür ederiz.*

The Turkish version has been published at: http://www.e-skop.com/skopdergi/kitlelerin-aldatilisi-olarak-yaratici-endustriler/1306

---

[1] Kültürel politika bağlamında, en muhtemel yorum şu gibi görünüyor: Yaratıcı endüstriler kavramını tüm Avrupa'da kültürel politika programları yoluyla yerleştirme sürecinde amaç, sanata

devlet desteği sağlamak yerine, eleştirel/muhalif tavırları ticari işletmeleri destekler hale getirmekti.

[2] Horkheimer ve Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2003) s. 128 [Türkçesi: "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", çev. Nihat Ülner, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları sanathayat dizisi, 5. baskı 2009) s. 47].

[3] *A.g.e.*, s. 148 [Türkçesi s. 72].

[4] *A.g.e.*, s. 131 [Türkçesi: s. 51].

[5] *A.g.e.*, s. 141-142 [Türkçesi: s. 64].

[6] *A.g.e.*, s. 130 [Türkçesi: s. 49-50].

[7] *A.g.e.*, s. 176 [Türkçesi: s. 107].

[8] *A.g.e.*, s. 162 [Türkçesi: s. 89-90].

[9] Adorno'nun burjuva sanatının özerkliğini tözselleştirmesine karşılık, bütünsel, özerkliği yok edici ve hiyerarşi yaratan ve hem üretim hem alımlama alanını belirleyen asıl pratiğin bu olduğu öne sürülmüştür: Örneğin, burjuva tiyatrosunun dört sahnelik yapım aygıtı, veya klasik orkestralardaki katı disiplin, her iki alandaki alımlama alışkanlıklarına tekabül eder.

[10] Adorno ve Horkheimer, *a.g.e.*, s. 159. [Türkçesi: s. 86.]

[11] Adorno ve Horkheimer, *a.g.e.*, s. 145. [Türkçesi: s. 68.]

[12] Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, çev. I. Bertoletti, J. Cascaito ve A. Casson (New York: Semiotext(e), 2004) s. 58.

[13] Adorno ve Horkheimer, *a.g.e.*, s. 140, çeviri değiştirildi. [Türkçesi: s. 62.]

[14] Virno, *A Grammar of the Multitude*, s. 59.

[15] Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, çev. B. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987) s. 456-460.

[16] Bkz. Stefan Nowotny, "Immanent Effects: Notes on Cre-activity", çev. Aileen Derieg, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, ed. Gerald Raunig, Gene Ray ve Ulf Wuggenig (Londra: Mayfly Books, 2009) s. 9-23.

[17] Virno, *A Grammar of the Multitude*, s. 32.

[18] Lorey, "Governmentality and Self-Precarization: on the Normalization of Cultural Producers", G. Raunig ve G. Ray (ed.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (Londra: MayFly, 2009) [Türkçesi: "Yönetimsellik ve Kendini Güvencesizleştirme: Kültür Üreticilerinin Normalleştirilmesi Üzerine", e-skop derginin bu sayısında].

[19] Lorey, "Governmentality and Self-Precarization", *a.g.e.*, s. 196.

[20] Lorey, *a.g.e.*, s. 193.

[21] Horkheimer ve Adorno, *a.g.e.*

[22] Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus,* s. 460.