

Hollywood Sineması ve *Auteur* Yönetmen İlişkisi: Kültür Endüstrisi Bağlamında Eleştirel Bir Bakış

Abdullah Demir*

ÖZ

Bu çalışma, Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı bağlamında, Hollywood endüstrisi ile *auteur* yönetmen ilişkisini ele almaktadır. Çalışmada öncelikle, Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrisi kavramı, aydınlanmaya dönük eleştirisi üzerinden tahlil edilmiştir. Ardından sanatın, kültür endüstrisi ideolojisine yönelik bir direnç sahası olarak kabul edilip edilemeyeceği, yine yazarların görüşleri dikkate alınarak tartışılmıştır. Bu bağlamda bir filmin aynı anda hem sanat olma iddiasının hem de kültür endüstrisi ideolojisi tarafından satın alınabilir/satılabilir bir ürün/meta olmasının doğurduğu ikili yapı, kendisini bir endüstri olarak tanımlayan Hollywood sineması örneği üzerinden ele alınmıştır. Hollywood sineması içerisinde faaliyet gösteren *auteur* yönetmenlerin, endüstriyel bir yapılanmaya sahip bu sinemaya karşı bir direnç gösterip gösteremeyecekleri, bu sinema içerisinde "başka bir şey" yaratmanın mümkün olup olmadığı, bu çalışmanın tartışma alanını oluşturmaktadır. Direncin ve başka bir şey yaratmanın mümkün olup olmadığı soruları, *auteur* kuram ve kültür endüstrisi bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Hollywood endüstrisi içerisinde *auteur*ün hem kendine bir alan açmaya çalıştığı hem de içerisinde bulunduğu alanın kurallarına uyumlanmak durumunda kaldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: auteur kuram, kültür endüstrisi, hollywood sineması

* Doktorant, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
karimabdullahdemir@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9993-1523

The Relationship between Hollywood Cinema and Auteur Directors: The Critical Perspective in the context of Culture Industry

ABSTRACT

This study examines the relationship between the auteur director and the Hollywood industry in the context of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's notion of the culture industry. Firstly, their critique of enlightenment analyses Adorno and Horkheimer's concept of the culture industry. Then, it was discussed whether art can be accepted as an area of resistance against the culture industry ideology. In this context, the dual structure resulting from the claim of a film to be an art and being a product/commodity that can be bought/sold by the culture industry ideology at the same time is handled through the example of Hollywood cinema. The answers of these questions were sought in the context of auteur theory and the culture industry: Can auteur directors operating in Hollywood show resistance to this industrially structured cinema? Is it possible to create "something else" in this cinema? As a result of the study, it was seen that the auteur director operating in the Hollywood industry both try to open a space for himself/herself and also he/she is obliged to adapt to the rules of the field he/she in.

Keywords: auteur theory, culture industry, hollywood cinema

Extended Abstract

In this study, the situation of the auteur director, which continues to exist in Hollywood cinema, will be analyzed through the concept of the culture industry. Auteur theory has been used in cinema for directors who can create a personal style and voice and transfer it to their films. The approach developed as a creative policy in filmmaking by the younger generation of film critics, who grew up under the leadership of Andre Bazin, around the magazine called *Cahiers du cinéma*, was transformed into a theory in America with the efforts of Andrew Sarris. In this study, the historical course of the auteur theory was analyzed; In this course, its development in Hollywood cinema has been determined as a field of study. Because Sarris's efforts are also seen as a way of thinking about redistributing power hierarchies in the filmmaking process within the Hollywood industry.

In the study, I will first focus on Adorno and Horkheimer's concept of the culture industry. The concept of the culture industry first appears in his book *Dialectic of Enlightenment*, published in Amsterdam in 1947; mass culture is mentioned in the preparatory texts of the book, but it is introduced as a new concept in order to avoid misunderstandings such as a spontaneously rising culture and/or the current form of folk art and to express that the area it refers to is extremely different from such a culture. The concept of the culture industry is pointed out by Adorno and Horkheimer as a reified, non-spontaneous culture, not a real culture. Adorno and Horkheimer think that the whole world is filtered by the culture industry and that there's something for anyone. In the study, the discussion point will be whether art passes through the filter of the culture industry; if it passes, what it turns into and what kind of resistance it exhibits if it doesn't. Then, in the study, the criticism of the art of cinema, especially Hollywood cinema, within the scope of the culture industry will be put forward. Hollywood cinema is one of the important contributors to instilling the dominant ideology and finding a legitimate ground for this ideology. Adorno and Horkheimer stated within the context of Hollywood cinema that cinema today does not have to present itself as art; they state that they call itself an industry, as if to show that there is no other business than any business. However, whether Hollywood cinema can open alternative areas is also an issue that needs to be considered.

In the study, it is questioned if it is possible to create a personal style and style, which is pointed out by the auteur theory, in Hollywood cinema. An answer is sought to the question of whether art, especially the art of cinema, within the framework of auteur theory, can provide a resistance against the culture industry. Does what Adorno points out as genuine art find a response in the cinema of auteur directors, or do auteur directors also contribute to the development of the industry, and with these contributions, does the industry turn into a more solid structure? When we consider the study's outputs, it is seen that the subjects covered - enlightenment, art,

cinema, and auteur theory - have two sides and that these two sides can continue to exist. Enlightenment is seen both as a tool for the deception of the masses and as an idea that encourages progression. Art can create an opportunity for rebellion in terms of form and form, but it can turn into a commodity that can survive, adapt and be bought/sold under the dominance of the culture industry ideology. Similarly, the film always claims to be an art, but the culture industry can be seen as one of the most powerful tools for consolidating ideology. In the study, it is also put forward that the situation of auteur directors has a dual structure. On one hand, the auteur director is seen as a new and creative person within the industry; on the other hand, they are intimidated by this developed industry and even the auteur director themselves is seen as someone trying to adapt to this industry. The results of the study show that it is useful to remember Adorno's thought that there is no place to take refuge in this age dominated by the culture industry ideology. Because every shelter carries the danger of becoming another aspect of the dominance of the industry.

Giriş

Kültür endüstrisi kavramı ilk olarak, 1947 yılında Amsterdam’da yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında yer alır; kitaba dair hazırlık aşamalarında kitle kültüründen söz edilir ancak “kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi” gibi yanlış anlaşılmalara önlemek ve işaret ettiği alanın “öyle bir kültürden son derece farklı” olduğunu ifade etmek için yeni bir kavram olarak ortaya atılır (Adorno, 2007, s. 109). Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, Aydınlanma düşüncesinin sonuçları itibarı ile ikili bir yapıya sahip olduğunu, bu doğrultuda bir yönüyle ilerlemeci olduğunu, bir yönüyle ise insanı yönetilebilir bir duruma getirdiğini savunmaktadır. Ancak yazarlar, aydınlanma düşüncesinin zamanla kendi ideallerine ihanet ettiğini ve kitlelerin aldatılmasını sağlayan bir düşünce biçimi haline dönüştüğünü ifade ederler. Çalışmada, aydınlanma düşüncesinin ikili yapısını Adorno ve Horkheimer’in çalışmalarını dikkate alarak sorunsallaştırmak amaçlanmaktadır.

Kültür endüstrisi kavramı ise gerçek olan bir kültürü değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleymiş, bir sözde kültürü işaret etmektedir. Bütün dünyanın kültür endüstrisi süzgecinden geçirildiğini ifade eden yazarlar, kültür endüstrisinin egemenliğinde herkese bir şeyler sunuyor olduğunu dile getirirler. Bu çalışmada, sanatın, kültür endüstrisi süzgecinden geçip geçmediğini; geçiyorsa eğer, neye dönüştüğünü ve geçmediğinde ise nasıl bir direnç sergilediği tartışılacaktır. Ardından çalışmada, sinema sanatının, özellikle Hollywood sinemasının, kültür endüstrisi kapsamında eleştirisini ortaya koyulacaktır. Genel kaniye göre Hollywood sineması, egemen ideolojinin aşılmasını ve bu ideolojinin, meşru bir zemin bulmasının hazırlayıcısıdır. Ancak Hollywood sinemasının başka bir işlevi olup olmadığı, alternatif alanlar açıp açamayacağı ayrıca soru işaretleridir. Bu çalışmada, bu soru işaretleri üzerinde durarak, Hollywood sineması içerisinde gelişen *auteur* kuramı derinlemesine analiz edilecektir.

Auteur kavramı sinemada, kişisel bir stil ve üslup oluşturabilen ve bunu filmine aktarabilen yönetmenler için kullanılmıştır. Ancak kişisel bir stil ve üslup oluşturabilmek, Hollywood endüstrisi içerisinde mümkün müdür? Sanat ve özellikle *auteur* kuramı çerçevesi içerisinde sinema sanatı, kültür endüstrisine bir direnişi sağlayabilmekte midir? Adorno’nun hakiki sanat olarak işaret ettiği şey, *auteur* yönetmenlerin sinemasında karşılık bulmakta mıdır yoksa *auteur* yönetmenler de endüstrinin gelişimine katkı sunmakta, bu katkılar ile endüstri daha sağlam bir yapıya dönüşmekte midir? Bu çalışmada, bu gibi sorulara cevaplar aranmakta, *auteur* yönetmenin Hollywood sineması içerisindeki durumu, Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramı bağlamında analiz edilmektedir.

Bir aydınlanma eleştirisi olarak kültür endüstrisi

Adorno ve Horkheimer, aydınlanma düşüncesini tümünden reddetmezler. Onlar, “aydınlanmanın bir yönüyle ilerlemeci, bir yönüyle insanları küçültmesi ve yönetilebilir duruma getirmesi tarzındaki ikili karakterinden” söz ederler (Soykan, Keskin ve Dellaloğlu, 2003, s. 39). Ancak ilerleme ve özgürleşme ideali olarak aydınlanma düşüncesi, zamanla kendi ideallerine ihanet etmiş ve iktidarın, dolayısıyla egemenliğin kurulmasını sağlayan araçsal bir aklın kullanımına yol açmıştır¹. Aydınlanma düşüncesinin, araçsal aklın egemenliği ile vardığı sonuç, kendini imhadır ve Besim F. Dellaloğlu (2003), bu imhanın temelde iki nedeninin olduğunu ifade eder (s. 20): Bunlardan ilki, aklın egemenliği ile birlikte bireyin silinişidir. Aklın yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olmasının, tümelin akıl yoluyla tikel üzerinde bir egemenlik yarattığını ifade eder.

Aydınlanma düşüncesinin, “kendimizi oluşturan çokluğun getirdiği bilinemezliği bilinemez kılmak” ve insanın kendisini “tam bir denetim altına almak” istemesi üzerine gerçekleştirmiş olduğu bütün çalışmalar esasında insanın o zengin çeşitliliğinin ortadan kalkmasına neden olmuştur (Soykan vd., 2003, s. 52). Dellaloğlu, ikinci nedenin ise; aydınlanma düşüncesinin özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasında yattığını ifade eder. Dellaloğlu, aydınlanma öncesi insanın, doğaya tabi kılındığını ancak aydınlanma ile birlikte insanın kendisini doğaya egemen kıldığını ve doğanın, yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüştüğünü dile getirir. İnsanın doğa üzerindeki egemenliği, zamanla insanın kendi üzerinde egemenliğin yaratılmasını sağlamıştır. “İktidarın öznesi, nesnesinin kaderini paylaşmak durumunda” kalmış; insanın, doğa üzerindeki egemenliği, “hem insanın hem insanın iç doğasının egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır” (Dellaloğlu, 2003, s. 21). Adorno ve Horkheimer, aydınlanma düşüncesinin bu sonuçlarını dikkate almış; aydınlanma düşüncesinin, araçsal aklın egemenliği ile “sadece kendisinin doğruyu söyleyen ve kendisinden başka alternatif hiçbir açıklama[yı]” (Soykan vd., 2003, s. 51) kabul etmeyen bir tahakküme dönüşmesini; vardığı sonuçlar ile birlikte, aydınlanmanın eleştirdiği ve yerine geldiği bir mitosa dönüşmesini eleştirmiş; aydınlanmanın bir yönüyle kitlelerin aldatılışını sağlayan bir düşünce biçimine dönüşmüş olmalarından söz etmişlerdir.

Kültür endüstrisi kavramının, temelde kitlelerin yanıltılması ve kandırılması olarak nitelendirildiğini söyleyebiliriz (Soykan vd., 2003, s. 55). Kültür endüstrisi, “gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektir” (Dellaloğlu, 2003, s. 24). Bunu yaparken de insanın kültürel üretimini bir tür formüle

¹ Araçsal akıl, “sadece keyfi olarak seçilmiş birtakım hedeflere en kısa ve en verimli yoldan nasıl gidebileceğimizi söylemek üzere kullanılan basit bir araç” olarak ifade edilebilir (Soykan vd., 2003, s. 41).

indirgemeye çalışır (Soykan vd., 2003, s. 56). Müşterilerinin “kasten ve tepeden bütünleştirilmesi” anlamına gelen kültür endüstrisinde, tüketiciler, “araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda için kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşür” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 166). Kültür endüstrisinin tekniğinin, standartlaştırmaya ve seri üretime dönük bir işlerliği benimsediğini (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 164) ve modern çağda, modern insanın maruz kaldığı bu dayatmacı durumun, kapitalist üretim biçimiyle ilişkili olduğu; bu üretim biçiminin ise araçsal aklın egemenliğiyle aydınlanmanın bir parçası olarak doğduğu söylenebilir (Soykan vd., 2003, s. 50).

“Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir” ve “herkese bir şeyler sunulur” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 169, 208). Ancak endüstrinin bir üretimi olarak sunulan bu şey, bir yanılsamayı beraberinde getirir. Bu yanılsama, özgürlük ve farklılık yanılsamasıdır. Oysa, kültür endüstrisi üretimi, “özgür bırakılan alanı sınırlamakla kalmaz, bütünüyle yönetir” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 172) ve tüketici ve/ya müşteri, bir özne olmaktan çok, farklı olduğuna dair bir aldanişla bir nesneye dönüşmüştür (Adorno, 2007, s. 110). Endüstri, insanla yalnızca “müşterisi” ve “çalışanı” olarak ilgilenir; “ideolojik düzeyde o zaman hangi yüzünün belirleyici olduğuna bağlı olarak, plan ya da rastlantı, teknik ya da yaşam, uygarlık ya da doğa vurgulanır”. Çalışanlarına, akılsal örgütlenmenin gerekliliğini hatırlatır ve bu sisteme uyum için teşvik edilirler; müşterilerine ise “kişilerle ilgili özel anekdotlar üzerinden seçme özgürlüğü ve sisteme dahil olmamanın çekiciliği gösterilir ama her durumda, insanlar birer nesne olarak kal[ırlar]” (Adorno, 2007, s. 81-82).

Adorno ve Horkheimer, farkın, “temelde bir yanılsama” olduğunu ve “yalnızca rekabet ve tercih olanağı görüntüsünü sürekli kılmaya” yaradığını ifade ederler (2014, s. 166). Bu durum endüstrinin ilgilendiği müşterinin ise bir aldanişe kapılmasına yol açar. Farkın yanılsama olduğuna dair bir önsezinin oluşmasına rağmen; tercih hakkının tanınıyor olması, aldanişın sebebi olarak karşımıza çıkar. Oysa kültür endüstrisinde farklı olan, “endüstrinin sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir” (Adorno, 2007, s. 112). Yine de “her ürün, bireyselmış gibi görünür” (Adorno, 2007, s. 112) ve kişiye, bir sığınak aldanişını yaratır ve böylelikle kendisini neredeyse vazgeçilmez kılar. Tercih hakkı, aslında tercihin yapılmasına dair bir zorunluluğu beraberinde getirir. Elbette kültür endüstrisinin ideolojisine bir direniş gösterilebilir ancak bu direniş ile birlikte kişi, “ekonomik acizliğe mahkum edilir” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 172). Kültür endüstrisi ideolojisinin önemseydiği şey, uyum sağlamanın gerçekleştirilmesidir; endüstrinin temelde söylediği şey; “neye uyum sağladığını bilmeden uyum sağlamanızdır” dır, “bilincin yerini uyum sağlama alır” (Adorno, 2007, s. 117).

Adorno ve Horkheimer’ın kaleme aldıkları metin, bir çıkişsızlık hissi yaratır. Olası

bir kaçış alanı yoktur. Kaçış, devamlı olarak kültür endüstrisinden değil kültür endüstrisindedir. Yazarların ifade ettiği gibi, bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir (2014, s. 169). Metin, karanlığa ve kötülüğe mahkum edilmiş bir dünyayı ve buna hem sebep olan hem de bu duruma uyum sağlayan insanı gözler önüne sermektedir. Ancak bu kaçış alanının olmadığı ve çıkışsızlık hissinin yaratıldığı yerde, bir alternatif olarak sanat vardır. Her ne kadar endüstrinin ideolojisini pekiştiren bir yapaylık taşıdığına dair iddialar mevcutsa da ikili bir yapıda olması, yer yer devrimci özelliklere sahip olması ile bir çıkış ve/ya bir alternatif yaratma imkânı taşımaktadır. Çalışmanın bir sonraki başlığında, yazarların konu hakkındaki görüşlerini dikkate alarak, sanatın, bir direniş gösterip gösteremeyeceği, yeni alanlar açma imkânı sunup sunamayacağı tartışılacak, sanatın yoksa kültür endüstrisi egemenliğinde yaşanan bu çağda bir metaya mı dönüştürüldüğü üzerinde durulacaktır.

Sanat alternatif bir alan yaratabilir mi?

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi ideolojisinin egemenliğinde yaşanan çağda, sanatın bir meta türü olduğunu; yani, “tüketime uygun bir biçimde hazırlanmış, kayıt altına alınmış, endüstriyel üretime uyarlanmış, satılabilir ve ikame edilebilir bir ürün” olduğunu ifade ederler (2014, s. 211). Sanatın, protestosu hiç edilmez ve satılabilir herhangi bir metaya dönüşürken; mesajının, “gerçeklik ile uyum olmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmesi” (Dellaloğlu, 2003, s. 25) açısından, özerkliğini yitirmiş durumda olduğu ifade edilebilir. Ancak sanat, bütünüyle böylesi bir alan içerisinde tanımlanamaz. En nihayetinde Adorno, sanatı “verili olana teslim olmayan, hep bir ötekinin düşünüyüşünü kuran yanı sıra görmeye çalışır” (2003, s. 28). Burada, Adorno’nun deyişiyle hakiki sanat ve kültür endüstrisinin metası olan sanatın ayrımını yapmak gerekmektedir. Öyle ki Adorno, bütün hakiki sanat ve felsefe eserlerinin, toplumun yaşadığı hayattan kendilerini ayırt etmekle birlikte, her zaman onunla ilişki içinde olduklarını; bu kadar körçesine ve acımasızca kendi kendini tekrar eden hayatın günahlarını reddetmeleri, bağımsızlık ve özerkliklerinde ısrar etmeleri, bilinçsiz de olsa, bir özgürlük vaadini ima ettiğini ifade eder (Adorno, 2007).

“Topluma karşı, toplumsal antitez” olma ihtimalini taşıyan sanat, hakiki olduğu müddetçe “ne toplumu onaylar ne de reddeder, fakat eleştirir” (Soykan vd., 2003, s. 58). Bu yönüyle Adorno için sanat, “içinde başka dünyalar barındıran, şeyleşmeye ve yabancılaşmaya karşı direnen”dir (Ümer, 2016, s. 177). İnsanın, “ütopyasını, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alan” ve “yanlış bütüne karşı en güçlü olduğu alandır” sanat (Dellaloğlu, 2003, s. 28-29). Ancak, hakiki sanat nedir sorusu karşımıza çıkmaktadır. Kültür endüstrisinin, tüketime uygun bir biçimde hazırladığı, endüstriyel üretime uyarladığı ve satılabilir olarak sunduğu sanattan farklılığı nasıl ortaya çıkar, hakiki sanatın? Adorno, kültür endüstrisi ideolojisinin üretimleri ile insanı neredeyse

çıkışsız bir alana hapsediği bu çağda, hakiki sanatın, formu/biçimi ile bir alan açma imkânı olduğunu, bir direnişi sağlayabileceğini düşünür. Ona göre, sanat eseri, içeriği ile değil farklılaşan ve nüfuz edilemez formu ile kültür endüstrisinin esaretine dair bir farkındalık ve hatta bir kaçış imkânı sunabilir; formun rahatsız ediciliği, toplumsallaşmanın ve endüstri içerisinde tüketilecek bir metaya dönüşmesinin önüne geçebilir (Soykan vd., 2003, s. 57-60).

Peki, durum gerçekten böyle midir? Estetik yapının formu, değişen ve dönüşen dünya içerisinde, kültür endüstrisinin yine de pazarlayabileceği bir şey olamaz mı? Adorno, “artık sığınacak bir köşe yok” (2007, s. 135) derken, endüstrinin her şeye sızan ve egemen olan yapısına işaret etmemekte midir? Adorno’nun kültür endüstrisinin egemenliğinde yaşanan çağda sığınacak bir köşe olmadığına dair yorumu, sanatın ikili yapısının mevcudiyetini akla getirmektedir. Yine Adorno’nun hakiki sanatın endüstrinin hakimiyetinden kaçabilecek alternatif alanlar yaratma imkânı taşıyor olmasına dair yorumları, sığınacak bir köşenin olmayışına dair umutsuzluk perdesini biraz olsun aralamaktadır. Çalışmanın sonraki aşamasında, sığınacak bir köşe olup olmadığı tartışmasını, temelde Hollywood endüstrisi içerisinde doğan² *auteur* kuram üzerinden tartışmaya çalışacağız. Ancak, öncesinde, filmin sanatsal açıdan tartışılır yönü üzerinde düşüneneceğiz.

Kültür endüstrisi ideolojisinin egemenliğinde filmin sanatsal yönü ve Hollywood sineması

Adorno ve Horkheimer, günümüzde sinemanın, kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda olmadığını; herhangi bir işten başka bir iş olmadığını gösterircesine, kendisini endüstri olarak adlandırdığını, ifade ederler (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 163). Endüstrinin ürettiği film, öncelikle standartlaşmış, kar beklentisi ile oluşturulmuş; kapitalist sistemin ayakta kalmasına yarayan türde bir içeriğin devamlı olarak sunulmasına imkân sağlamış bir yapıdadır (Kirel, 2012, s. 352). Film, izleyicinin önüne, önceden hesaplanmış ve belirlenmiş şekilde çıkarılır. Bu yönüyle, hakiki olmaktan uzaktır; çünkü filmin düzeni, toplumsal düzenin mantığı ile biraraya getirilir (Ümer, 2016, s. 177). Film, “filmin yapısı içinde tepki verme yeteneği yitirmiş seyirciye, düş kurma ve akıl yürütme fırsatı vermemekte, böylece seyirciyi, kendisini gerçeklikle doğrudan özdeşleştirmeye zorlamaktadır” (Dellaloğlu, 2003, s. 26). Bu gerçeklik, kültür endüstrisi ideolojisinin yaratmış olduğu yapay ve uyumu talep eden gerçekliktir.

Sinemanın, kültür endüstrisi ideolojisinin pekiştirilmesini sağlayan bir araç olarak

² Burada kast edilen, Cahiers du cinéma eleştirmenlerinin, ilk olarak Hollywood sineması içerisindeki kimi yönetmenlerin biçimsel anlamda yaratmış oldukları farklılığa dikkat çekmeleri ve kavramın, hemen ardından Andrew Sarris ile birlikte ABD’ye taşınması ve bazı gerekçelerle ön plana çıkarılmasıdır.

görülmesi, Adorno ve Horkheimer tarafından olumsuz karşılanır. Bu düşünce, yazarların özellikle Amerika'daki süreçte gözlemediklerinin, deneyimlediklerinin etkisi ile oluşur. Adorno, filmi “bir sanat değeri olmayan ticari endüstriyel ürün” olduğu için reddeder. Adorno'ya göre film, “kar için üretilen ticari bir üründü. İzleyicilerin paralarını emerken, onları zihinsel olarak körleştirdi. Kendisini egemenlik amaçları için kolayca ulaşılabilir kıldı, çünkü soyut, maceracı ya da teknik olarak kusurlu olmadığı sürece ‘doğrudanlığa benzerliği’, yani gerçekliğin ikna edici bir görünümünü verdi” (aktaran Leslie, 2011, s. 37)³. Adorno'nun filme karşı görüşleri sadece olumsuz yönde değildir. Filmin, ticari endüstriyel bir ürün olmanın ötesine geçebildiğini de işaret eder. Bu görüşleri, çalışmanın daha sonraki aşamasında auteur yönetmenleri tartışırken ele alacağız. Adorno ve Horkheimer'ın filme dair olumsuz görüşlerinin oluşmasına sebep olan, bir sanat icrasından çok endüstriyel bir üretime dönüştüğünü iddia ettikleri Hollywood sineması hakkında kısaca değerlendirmelerde bulunmak, Adorno ve Horkheimer'ın sinemanın bir sanat olup olmadığını sorunsallaştırmalarını ve sinema sanatı hakkında neden olumsuz görüşler sunmuş olduklarını daha iyi anlayabilmemizi sağlayacaktır.

Hollywood, Lynn Hirschberg'in ifadesiyle “Küçük bir topluluktur. Yalnızca altı büyük stüdyo, dört büyük TV şebekesi ve üç büyük yetenek ajansı vardır. Bunlara sahip olanlar ve bunları işletenler her gün birbirleriyle konuşurlar. Sırlarını açarlar, kavga ederler, bağışlarlar ve işi birlikte yaparlar, birlikte tatile giderler” (aktaran Gomery, 2011, s. 164-165). Ancak bu küçük topluluğun belirgin işlevi, geleneksel değerleri ve egemen kurumları meşrulaştırarak egemen ideolojiyi sağlamlaştırmak ya da egemen ideolojiyi aşılacak olarak değerlendirilmiştir (aktaran Koluçak, 2010). Peki, bu işlevi nasıl sağlamaktadır? Öncelikle, Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramını da hatırlayarak, Hollywood endüstrisinin “hem eskisine benzemeyen hem de eskisi gibi olan şeyler [filmler]” ürettiğini söylemek gerekmekte ve bu üretimi sağlarken, “biçimsel olarak değişiklik yaratılmış gibi görünmekle beraber içerik olarak egemen sinemasal anlatıların” değişmediği görülmektedir (Kirel, 2012, s. 344-345).

David J. Bordwell, “Hollywood'un bireysel yeniliklere sert sınırlamalar koyan kurallara bağlı, çok zor değişen temel biçimsel yöntemlerle bir öykü anlatan, filmlerin hem doğal görünüp hem de gerçekçi olduğu, devamlılık teknikleri ve kendini gizleyen öykü anlatımıyla görünmez olan bir biçime sahip olduğunu vurgular” (aktaran Topçu, 2019, s. 124). Robert P. Kolker ise Amerikan sinemasının başından beri kendisini gizleyen, bir öykü anlatımından çok, gerçek bir hikayeden bahsediyormuş imajı çizen; “kendisini sarmış olan siyasi, toplumsal ve kültürel tutumları desteklemeye,

³ Ester Leslie'den yapılan alıntıda, yazar görüşlerini, *The Culture Industry* kitabının 1991 yılındaki Londra basımında yer alan Adorno'nun *Filmtransparente (Transparencies on Film)* yazısına dayandırmaktadır. Bahsedilen bu metnin, Türkiye'de Kabalıcı Yayınevi'nden ve İletişim Yayınları'ndan çıkan baskılarda bulunmadığı görülmüştür.

ilerletmeye, güçlendirmeye ve onun karşısında olanları da yıkmaya, geriletmeye ya da inkar etmeye özen gösteren” bir yapıda olduğunu vurgular (aktaran Koluvaçık, 2010, s. 209). Bunu ise “kapalı uçlu anlatım”, “görüntünün devamlılığı”, “karakterlerle özdeşleşme”, “dikizcilik yoluyla nesneleştirme”, “dönüşsüz anlatım tekniği”, “nedensel mantık”, “birbirini takip eden kurgu”, “karesel uyumluluk”, “dengeli çerçeveleme”, “gerçekçi anlaşılabilirlik” yöntemleri ile sağlamaya çalışır (aktaran Koluvaçık, 2010, s. 217).

Hollywood sineması, risk almayı sevmeyen, tutucu bir yapıdadır; ürünün pazarda karşılık bulması, yeniden ve yeniden aynı senaryonun yeni bir şey olarak pazara sürülmesini sağlar (Alatlı, 2016, s. 258). Peki, bunun nasıl bir senaryo olduğu sorusu, “üç aşamalı; giriş, gelişme, sonuç bölümleri olan, seyirciyi merakta bırakan, içinde kaçma kovalamaca olan, hareketli bir anlatı sunan” ve birinci aşamada karakterlerin ve sorunların ortaya konduğu, ikinci aşamada sorunların karmaşıklaştığı, üçüncü aşamada ise olayların sonuca bağlandığı bir şekilde kurulmaktadır (Kirel, 2004, s. 126). Adorno ve Horkheimer’in, Amerika’da geçirdikleri süre boyunca gözlemlemiş oldukları Hollywood sineması, birçok olumsuz niteliğe sahiptir. Yazarların, Hollywood sinemasının, kültür endüstrisi ideolojisinin yaygınlığı kazandırdığına dair olumsuz görüşleri, boşuna değildir. Hollywood, sinemayı bir eğlence aracına dönüştüren; bir boş zaman etkinliği olarak sunan ve ancak, bu boş zamanı da yöneten/belirleyen yapısıyla hem filmin bir sanat olduğuna dair savunuyu boşa çıkaran hem de bu duruma aldırış etmeyen bir yapıdadır.

Hollywood sineması tamamen bundan mı ibarettir? Çünkü 1960’larla birlikte sinema eleştirmenlerinin, Hollywood endüstrisi içerisinde, filmin sanat olduğuna dair ve/ya filmin yaratıcısının sanatçı olduğuna dair tespitler sundular. *Auteur* kuram, ilk olarak Hollywood sineması içerisindeki bazı yönetmenlere dönük olarak geliştirildi. Ayrıca, Adorno’nun da *auteur* sinemasına dair kimi olumlu görüşleri vardı; bu görüşler, filmin sanat olabilirliğine dairdi ya da bir temenniydi. Çalışmamızın bir sonraki aşamasında sinemada *auteur* kuramın ne olduğuna ve kuramın tarihsel seyrine odaklanacağız. Kuramın tarihsel gelişiminde önceliğimiz, Andrew Sarris’in Fransa’da film yapımında yaratıcı bir politika olarak geliştirilen kavramı, Amerika’ya taşınması ve burada bir kurama dönüştürme çabaları üzerine olacaktır. Böylelikle, hem Hollywood sineması içerisindeki *auteur* yönetmenler üzerine yoğunlaşma imkânı bulacak hem de gelişkin bir endüstriyel yapıya dönüştürülmüş Hollywood sinemasının, başka bir alan yaratmaya imkân verip vermediğinin sorusu üzerinde duracağız.

Kültür Endüstrisi İdeolojisinin Egemenliğinde *Auteur* Yönetmenin Durumu

Kelime anlamı olarak yazar/yaratıcı anlamına gelen *auteur*; sinemada, kişisel bir stil ve üslup oluşturabilen ve bunu filmine aktarabilen yönetmenler için kullanılmıştır. *Auteur* kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa’da André Bazin’in önderliğinde kurulan

Cahiers du cinéma dergisinde yazan François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve diğer genç eleştirmenlerin, kendi ülke sinemalarına yönelttiği eleştiriler ve film yapma pratiğinde yeni bir yaklaşım olarak sundukları teorik ve uygulamaya yönelik çalışmalarla ortaya konmuştur (Kolker, 2011). *Auteur* yaklaşımı, yönetmeni filmin merkezine yerleştirir ve filmin yaratıcısı olarak yönetmeni kabul eder. Bazin, 1957 yılında *Yaratıcı Yönetmenler Politikası (La politique des auteurs)* başlığını taşıyan metninde *auteur* yaklaşımı, “sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak” olarak özetler (aktaran Stam, 2014, s. 96). Günümüze dek gelişimini sürdüren kavram, birçok isim tarafından ele alınmış ve yaratıcı süreçte yönetmene olan vurguyu ifade eden bir olgu olarak değerlendirilmiştir. *Auteur*, “telif sahibi olan, yarattığı esere, karakterlerini, deyiş tarzını, dünya görüşünü ve hayat karşısındaki tavrını, diğer yazarlardan ya da yönetmenlerden farklı bir biçimde metnin (ya da filmin) içine imza atarcasına gömebilen sanatçı” (Atam, 2015, s. 11) anlamına gelmektedir. Şükran Kuyucak Esen ise (2013, s. 36) *auteur*ü, anlatmak istediklerini, düşünsel dünyasının bir yansıması olacak şekilde belirlediği somut görüntülerle ve bu görüntüleri vermek istediği mesaja uygun bir şekilde bağlayarak ve sinemanın düşün dünyasını ortaya koyabilmesini sağlayacak tüm imkânlarından faydalanarak, bir bütünlük içinde sunabilen kişi olarak ifade etmektedir. Kavramın kısaca tanımının ardından, gelişim çizgisine bakmak uygun olacaktır⁴.

Bir görüş, *auteur* yaklaşımın “dolaylı bir şekilde II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik meselelerde ortaya çıktı[ğın]” söylemektedir (Kolker, 2011). Esen’den özetlenecek olduğunda (2013) olursak, savaş yıllarında yasadışı Amerikan filmlerinin, savaşın bitimi ve Alman işgalinin sona ermesiyle Fransa’ya girebilmesi, genç Fransızların fazlaca sayıda Hollywood filmleri ile tanışmasını sağlar. Paris’in tümünü kaplayan sinema kulüplerinin etkinliği ve daha önce çekilmiş veya yeni çekilen filmlerin tekrar izlenebilmesi, burada toplanan genç Fransızları oldukça etkiler. Sinematek’te günde yedi kez eski filmlerin gösterildiği, her ülkeden her türlü filmin gösterim programına dâhil edildiği, bu sayede buradaki genç Fransız seyircisinin Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford ve Orson Welles gibi Amerikalı yönetmenlerin filmleri ile tanıştığı notu düşülür (aktaran Kabadayı, 2013). Bu dönem genç Fransızların, Amerikan filmlerine tutkulu olduğu yıllardır (Biryıldız, 2016, s. 90). Sinematek’te filmler izleyerek yetişen bu genç kuşak, daha sonra Bazin’in önderliğinde *Cahiers du cinéma* dergisi etrafında toplanır. Kolker’e göre (2011) *Cahiers du cinéma*

⁴ *Auteur* kuramı incelerken, kuramın oluşmasının öncüllerinden biri olan, Astruc’un “Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem” adlı metni ya da kavrama dair temel metinlerden biri olan François Truffaut’un *Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim* adlı metnine bir bakış atmak yerine, kavramın doğuşundaki ABD etkisi ve Fransa’da bir politika olarak geliştirilen kavramın, Sarris ile birlikte ABD’ye götürülmesi ve oradaki etkinliği üzerinde duracağız. Böylelikle, kavramın endüstri içerisindeki anlamını ve gelişimini takip edebilmek ve daha sonrasında da bu kavramı, Hollywood endüstrisi ile birlikte düşünerek sorunsallaştırma imkânı bulabiliriz.

dergisi eleştirmenleri⁵ kendi ülke sinemalarına saldırıda bulunmuş ve Amerikan sinemasını bir model olarak benimsemişlerdir. “Astruc’tan öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu” ileri sürmüşlerdir (Esen, 2013, s. 37). *Cahiers du cinéma* dergisi eleştirmenleri, Amerikan sinema endüstrisindeki ticari baskılara rağmen, kendilerini ortaya koyabildiklerini düşündükleri Hawks, Ford, Welles gibi yönetmenlerle ilgilenmişler ve endüstri içerisinde bir teknisyen olarak görülen yönetmenin, öneminin keşfedilmesini sağlamışlardır.

1950’li yıllarda, Fransa’da bir politika yaratıcı yönetmenler politikası olarak geliştirilen yaklaşım, Sarris’in 1962’de *Auteur Kuram Üzerine Notlar (Notes on The Auteur Theory in 1962)* adlı çalışması ile Hollywood’un ülkesi ABD’ye ulaşır (Esen, 2013, s. 41-43). Sarris “iyi” yönetmeni, “kötü” yönetmenden ayırmak, diğer bir deyişle *auteur*leri ortaya çıkarmak için bir değerler ölçütü geliştirir. Sarris’e göre, eşmerkezli üç daire olarak görselleştirilebilecek bu ölçütler; teknik yeterlilik, ayırt edilebilir kişilik ve iç anlamdır. Yönetmenin buna tekabül eden rollerini ise teknisyen, stilist ve *auteur* olarak düşünmek gerektiğini söyler (Sarris, 2010, s. 44). Kolker’e göre (2011, s. 169) bu üç ölçüt yönetmenin bir film yapısındaki kontrol edici gücünün ifadesi olarak karşımıza çıkar. Seçil Büker (2019, s. 265) Sarris’in Fransa’da bir politika olarak ortaya konulan yaklaşımı ülkesinde, bir kurama dönüştürme çabası içinde olduğunu ve yaklaşımın “kuram” halini almasından ötürü çok daha fazla önemsenmeye başladığını ifade eder. Çünkü kuram, ABD’de sadece filmler hakkında düşünme ve konuşmanın bir yolu, filmlerin gerçekten nasıl yapıldıklarının doğru bir tanımlaması olarak değil; aynı zamanda film yapım sürecinde güç hiyerarşilerini yeniden dağıtma konusunu düşünmenin bir yolu olarak görülür (Kolker, 2011, s. 208).

Robert Stam’e göre (2014) Sarris ile birlikte kuram, Amerikan sinemasının üstünlüğünü ortaya koymaya çalışan, “ulusalci” bir araca dönüşür. Çalışmaları ile Hollywood sinemasının özgün başarılarını aktarmaya çalışır. Sarris, ABD’de *auteur* kuram çerçevesinde, birçok Hollywood yönetmenin değerini ortaya koymuş, onları unutulmaktan kurtarmış ve endüstri içerisinde herhangi bir yönetmen gibi tüketilip, yok olmasını önleme çabasında olmuştur (Esen, 2013, s. 43). Daha da ileri giderek, *auteur*lerin tarihini Hollywood’un tarihi olarak görür (Butler, 2011, s. 41). Kuram, Sarris’in de katkılarıyla, ihmal edilen filmler ve türler için paha biçilmez bir kurtarma operasyonu olarak kullanılır. Bu sayede Amerikan B sınıfı filmler yapan Samuel Fuller gibi isimler, Ingmar Bergman gibi sinemanın büyük yönetmenleri ile aynı doğrultuda değerlendirilir (Stam, 2014, s. 103). Ayrıca, kuramın ABD’deki gelişimi ile “*auteur*ün adı, bir ‘marka’ olarak, bir filmi etiketleme ve satma aracı olarak, iş görebilir” düzeyine çıkarılmıştır. Böylelikle

⁵ Sinematek’te filmler izleyerek yetişen bu yeni kuşak, daha sonra dergi çevresinde, eleştirmenliğe başlamışlardır. Bu eleştirmenler arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol gibi isimler akla gelen ilk isimlerdir.

endüstri içerisindeki kabul görmüş “*auteur* yönetmenler” beklentileri yönlendirebilir, anlamı ve hazı belli yönlerle sevk edebilir (Neale, 2010, s. 109). Bu sayede yapıt, çoğu zaman niteliğine bakılmaksızın, kim tarafından yapıldığının önemsenmesi ile ilgi duyulan ve duyulan ilgi sayesinde endüstri açısından kazanç sağlayan bir yapıta dönüşür.

Sarris, 1990 yılında *Film Comment* dergisinde yayımladığı *Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşıyor (Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina)* başlıklı çalışmasında, 1962 yılındaki metnini “pervasızlığın ve içgüdünün küstah bir karışımı” olarak niteler; o günlerde Hitchcock, Ford, Welles gibi yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissederek çalıştığını itiraf eder (Sarris, 2019, s. 276-278). Çünkü Sarris, endüstri içinde daha fazla söz sahibi olan, yıldız oyuncu, senarist ya da yapımcının öne çıkarılmasına karşı çıkmış ve yönetmeni filmin merkezine koymuştur (Kablamacı, 2011, s. 68). Esen, bu duruma yönelik, Hollywood’un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden ve tek tip üretime dönüşmüş popüler filmler nedeniyle, stüdyoya kim girerse girsin, kurallara uyulduğu sürece aynı film çekilebilir anlayışının egemen olduğunu ve fazlaca önemsenen yıldız oyuncu, senarist, yapımcı gibi diğer etkenlere karşılık var olan bu durumu dengelemek için ABD’de kuramın öne sürülmüş olduğunu ifade eder (Esen, 2013, s. 44). Burada, Bazin’in yaklaşıma getirdiği eleştiri hatırlanabilir. Bazin, yaklaşımın, yönetmenler üzerinde bir kült yaratılmasına sebep olduğunu düşünür. Ona göre yaklaşımı benimseyenler, sinemada Shakespeareler, Rembrandtlar bulmak ister bir tavidir. Oysa sinema, roman ya da resim gibi bireye dayanmaz. Üstelik Hollywood sinemasında bireysellik çok daha azdır (aktaran Büker, 1989, s. 40-41).

Esen’e göre kuram, ilk inceleme alanı olarak ticari sinema içerisindeki yaratıcı yönetmen anlayışından zamanla sıyrılarak, bağımsız yapım koşullarında eserler üreten özgün yönetmenleri ve bu yönetmenlerin birbiriyle bütünlük içeren filmleriyle ilgili bir çalışma alanına dönüşmüştür. Bugün, ticari sinema içinde ya da dışında olduğuna bakılmaksızın, filmleriyle kendine özgü bir dünyayı kurabilmiş ve bunu kendi sinemasal anlatisıyla aktarabilmiş yönetmen, *auteur* olarak değerlendirilmektedir (Esen, 2013, s. 46). Esen’in *auteur* kuramı ve sinemada *auteur* yönetmenin kim olduğuna dair yapmış olduğu tespit, çalışmamız açısından önemlidir. Kültür endüstrisi kavramını ortaya koyan isimlerden biri olan Adorno’nun, *auteur* kurama dair yaklaşımı, bu noktada iki farklı açılım sunmaktadır. Hollywood endüstrisi içerisinde olan ve olumsuz olarak değerlendirildiği ya da daha doğrusu endüstri tarafından sindirildiğini düşündüğü *auteur* yönetmenler ve anlamsal olarak, ticari sinema içerisinde zamanla sıyrılarak, hem ABD’de hem de başka coğrafyalarda bağımsız yapım koşullarında ve teknik mükemmeliyetçiliğin dışında filmler ortaya koyan *auteur* yönetmenler olarak ayrı ayrı değerlendirilmelidir.

Esther Leslie (2011, s. 41) filmin, kendisini oluşturan mekanizmaların statükoya karşı direniş için bir parça umut sunduklarını; Adorno’nun ise bu umudun farkında

olduğu ifade eder. Leslie'den aktaracak olunursa; Adorno, 1966 tarihli *Filmtransparente (Transparencies on Film)* başlıklı metninde, bu umudu, aralarında Alexander Kluge'nin de bulunduğu Yeni Alman Sinemasının yetersizliğinde bulur. Bu yeni dalga, "Babanın Sineması"⁶ olarak görülen dönemin egemen sinema anlayışına karşı bir direniş olma umudu taşımaktadır. Adorno metinde, "tekniklerine tam olarak hakim olmayan, sonuçta rahatlatıcı bir şekilde kontrol dışı ve tesadüfi bir şeyler aktaran yapıtların özgürleştirici bir niteliği vardır" diye başlayarak, Yeni Alman Sinemasının yetersizliğine dair bir savunuyu ortaya koyar (aktaran Leslie, 2011, s. 41). Seyirci için, "hatada ve yetersizlikte hem mekanizmanın egemenliğinden ve yönetmenin sınırlı dünya görüşüne tabi olmaktan hem de kültür ideolojisinden bir kaçma şansı vardı[r]" (Leslie, 2011, s. 42). Adorno için, "film ya da yönetmen kör olmalıydı, böylelikle bu görme sanatında körlük olursa, o zaman nesnel ve hakiki bir şeyler yakalanabilirdi", buradaki körlük, "izleyiciyi ideolojik boyun eğiş içinde kuşatan, insan deneyimini bayağılaştıran sermayeye hizmet etmeyen bir şeyler yapma olasılığı" sunuyordu; ona göre "kör film" planlı film yapımının klişelerinden kurtulma imkânı sağlayabilirdi (aktaran Leslie, 2011, s. 43). Adorno'nun yönetmen dostu Kluge ile yapılan bir röportajda Kluge, Adorno'nun sinemaya karşı tutumuyla ilgili anılar aktarır. Bu röportajda Kluge, yaşamının son yıllarında Adorno'nun "kültür endüstrisi içinde filmin ticari yanına karşı çıkan bir sinema estetiğini kavrayabildiğini" öne sürer. Adorno'nun "*auteur* filmine, özellikle de Fransız olanlarına saygı duyduğunu" belirtir. "Godard'ın *Serseri Aşıklar* filminin onu şaşırttığını; filmi aptalca ama ilginç bulduğunu; montajında kararlı ve estetik olarak radikal" bir biçimde değerlendirdiğini aktarır (aktaran Leslie, 2011, s. 42).

Adorno'nun yaşamının son yıllarında kültür endüstrisi içerisinde filmin ticari yanına karşı çıkan bir sinema estetiğinin var olabilme ihtimaline yakınlık duymaya başlaması, bu tartışmaların ikili bir yapıya sahip olabileceğini, belki de sığınacak bir köşe bulunabileceğini hatırlatmaktadır. Ancak Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde kültür endüstrisi ideolojisinin yaygınlığını sağlayan filme dair olumsuz düşüncelere sahiptir. Endüstri içerisindeki *auteur* yönetmenin durumunu, bu olumsuz düşünceleri de dikkate alarak tespit etmek yerinde olmaktadır. Daha önce Sarris'in çabalarına yönelik getirilen eleştiriler, *auteur* kuramının ABD'deki araçsallığı ve bir bakıma Hollywood üstünlüğünü ortaya koyan bir ulusalcılık taşıdığına yönelikti ve *auteur*ün konumunu, endüstriye direnç sağlayan değil de endüstriye uyumlanan ve/ya uyumlanmak zorunda kalan bir anlayışa çıkarıyordu. Benzer şekilde Adorno ve Horkheimer da böyle düşünmekteydi. Adorno ve Horkheimer, *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* başlıklı metinde, *auteur*ün çabasını, endüstri tarafından hesaplanabilirlikle beraber, kabul edilebilirliğe dönüşen ve böylelikle de sistemin geçerliliğine imkân tanıyan

⁶ Bu tabir, Fransa'daki *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin/yönetmenlerinin, kendi ülke sinemalarında, dönemin egemen sinemasını tanımlarken ve bu egemen sinemaya yönelik eleştirilerde bulunurken de kullandıkları bir tamlama olarak karşımıza çıkmaktadır.

bir durum olarak görüyorlardı. Fransız eleştirmenlerin, yere göğe sığdıramadıkları ve yaratıcı yönetmenler politikası yaklaşımının oluşmasında en çok etkilendikleri yönetmenlerden biri olarak görülen Welles hakkında “mesleğinin geleneklerine karşı tüm saldırıları bağışlanır, çünkü hesaplanmış aykırılıklar olarak sistemin geçerliliğini daha da büyük bir hevesle pekiştirirler” diye düşünüyorlardı (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 173). Onlar için, “direnen kimseler yalnızca kendilerini düzene dahil ederek hayatta kalabilirler[di]”, aksi halde “kültür endüstrisinden farklılıkları bir kez olsun kayda geçirildi mi, tıpkı toprak reformcusunun kapitalizmin bir parçası sayılması gibi, endüstriye ait olurlar[dı]” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 176).

Hollywood endüstrisi, zamana uyarlanan ve kazancını arttırmak için devamlı olarak değişen bir yapıya da sahiptir. 1960’larda yeni bir Amerikan sinemasının doğumundan bahsedilir. Ancak bu doğum, her zaman olduğu gibi bir aldanımdan ibarettir. Endüstri içerisinde yeni olan ve geleneksel olana bir başkaldırı olarak da okunabilecek ne varsa, bir şekilde uyumlanma sağlanır; “gerçek bir tehlike oluşturmadığı” fark edilir ve bu “karşı-kültür” tüketim ürününe dönüştürülerek, paraya çevrilir. Bir başka deyişle, “Kaliforniya platolarının dışında küçük bir gezinti yapmayı deneyen yönetmenler, ya güzel bir birliktelikle bundan vazgeç[erler] ya da Hollywood makinası tarafından eritil[irler]” (Crowdus, 1992, s. 212). George Lucas ve Martin Scorsese gibi yönetmenlerin⁷ Hollywood geleneğiyle bağlarını koparmayı düşünmeden onu sürdürmekten başka bir şey istemediklerini; yapmaya çalıştıklarının ise aslında sadece, oyunun kurallarını kendi egemenlikleri altına almaya yönelik olduğunu ifade eden Gary Crowdus (1992, s. 216) *auteur* kuramın, bir bakıma film yapım sürecinde güç hiyerarşilerini yeniden dağıtma konusuna yönelik bir çaba olarak görüldüğünü de hatırlatmaktadır.

Sonuç

Çalışmada, ele alınan her konunun iki farklı yüzünün olduğu ve bu iki yüzün de varlığını sürdürebildiği görülmektedir. Aydınlanma, Adorno ve Horkheimer tarafından hem kitelerin aldatılışı olarak görülüyordu hem de ilerlemeci bir yöne sahip olduğu düşünülüyordu. Sanat hem form ve biçim yönüyle bir başkaldırı imkânı yaratabiliyordu hem de ancak kültür endüstrisi ideolojisinin egemenliğinde varlığını sürdürebilen,

⁷ Bugün her iki yönetmen de *auteur* yönetmenler olarak görülmektedir. Bu noktada, Esen’in *auteur*ün kim olduğuna dair düşüncenin zamanla değişiyor olduğu tespitini hatırlamakta fayda var. Ayrıca, Scorsese gibi bir yönetmenin, Netflix gibi bir platforma, *The Irishman* (2019) adlı filmi de yapmış olduğunu hatırlamalıyız. Endüstrinin, Netflix aracılığıyla başarıyla sunduğu ve her ne kadar, hem seyir pratiklerine yönelik hem de dağıtım konusuna yönelik alternatif bir imkân sunuyor gibi görünüyorsa da tek tipteştiren ve aslında özgürlük iddiası sunmakla birlikte, o özgürlüğün sınırlarını belirleyip, seyircinin beğenisini dahi hem hesap eden hem belirleyen bir tavrı sürdürdüğünü görebilmekteyiz. Ancak bu konu Adorno ve Horkheimer’in getirdiği eleştirileri hatırlatmakla birlikte, ayrıca düşünülmesi ve tartışılması gereken bir konu olarak karşımızda durmakta ve çalışmamızın sınırlarının dışına taşmaktadır.

uyumlanan ve alınabilir/satılabilir bir metaya dönüşebiliyordu. Benzer şekilde film, bir sanat olabilme iddiasını her zaman taşıyordu ancak kültür endüstrisinin ideolojisinin pekiştirilmesinin de en kuvvetli araçlarından biri olarak işlev görüyordu.

Çalışmamız, *auteur*ün, kültür endüstrisi ideolojisinin egemenliğinde nasıl bir konuma sahip olduğu üzerine düşünmeyi amaçlamıştır. *Auteur* yönetmenlerin durumunun da ikili bir yapıya sahip olduğu çalışmamızda ortaya koyulmuştur. *Auteur* yönetmen, bir taraftan tıpkı Fransız eleştirmenlerin Welles hakkındaki görüşleri gibi endüstri içerisinde yeni ve yaratıcı biri olarak görülüyordu; diğer taraftan da karşısındaki bu gelişmiş endüstri tarafından sindirilebiliyordu ve hatta *auteur* yönetmenin kendisi, bu endüstriye uyumlanmaya çalışan biri olarak da karşımıza çıkabiliyordu.

Bu ikilikler içerisinde güçlü olan tarafın, kültür endüstrisinin ideolojisi olduğu söylenebilir. Egemen ve yaygın olanın, kültür endüstrisinin ideolojisi olduğu, yapılan araştırmalar sonucunda görülmektedir. Adorno'nun sığınacak bir köşe olmadığına dair düşüncesini tekrar hatırlamanın yararlı olacağı ifade edilebilir çünkü her sığınak, endüstrinin egemenliğinin bir başka görünümü olabilme tehlikesi taşımaktadır. Bu noktada, gösterilen ve/ya kendi keşfettiğimizi düşündüğümüz bir sığınak arayış bulmak yerine, her sığınağa mesafeyle yaklaşmanın ve ayrıca, sığınmaya karşı duyumsanan bu ihtiyacı, tekrar tekrar sorgulamanın, kültür endüstrisinin egemen ideolojisine karşı bir direniş imkânı yaratabilmesi açısından daha etkili olduğu ifade edebilir.

Kaynakça

- Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (1. Baskı) (Çev. N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1. Baskı) (Çev. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabcacı.
- Alatlı, A. (2016). Hollywood, Sinema ve İdiographlar. *TRT Akademi*, 1(1), 257-263.
- Atam, Z. (2015). Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler. I. Aitken (Ed.), *Avrupa Sinema Kuramları* (1. Baskı) (s. 7-35). İstanbul: Doruk.
- Biryıldız, E. (2016). Sinemada Akımlar (6. Baskı). İstanbul: Beta.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* (1. Baskı) (Çev. A. Toprak) İstanbul: Kalkedon.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek* (1. Baskı). Eskişehir: Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı.
- Büker, S. (2019). Auteur Kurama Giriş. S. Büker ve Y. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Baskı) (s. 264-268). İstanbul: İthaki.
- Crowdus, G. (1992). Bir “Yeni Amerikan Sineması” mı? (Çev. Battal Odabaş). *Marmara İletişim Dergisi*, 1, 211-220.
- Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında. *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe – 36*, 13-36.
- Esen, Ş. K. (2013). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları II – Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (1. Baskı) (s. 33-51). İstanbul: Su.
- Gomery, D. (2011). Ekonomik ve Kurumsal Analiz: Tekelci Kapitalizm Olarak Hollywood. M. Wayne (Ed.), *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz) (s. 157-169). Ankara: De Ki.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi – Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Kablamacı, A. (2011). Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. M. İri (Ed.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı) (s. 63-103). İstanbul: Derin.
- Kirel, S. (2004). Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı? – “Tersyüz-Adaptation”. *Ga-latasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 1, 115-134.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür* (1. Baskı) (Çev. F. Ertinaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı ve E. Yılmaz). Ankara: De Ki.

- Koluçak, İ. (2010). *Kültür Endüstrisi ve İdeoloji: Hollywood ve Steven Spielberg Sineması Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Leslie, E. (2011). Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema. M. Wayne (Ed.), *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler* (1. Baskı) (Çev. E. Yılmaz) (s. 37-58). Ankara: De Ki.
- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması (Çev. Ö. Yaren). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (1. Baskı) (s. 83-113). Ankara: De Ki.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar (Çev. B. Kılıçbay). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (1. Baskı) (s. 41-47). Ankara: De Ki.
- Scorsese, M. (Yönetmen). (2019). *The Irishman* [Film]. ABD: Netflix.
- Sarris, A. (2019). Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin’de Yaşiyor (Çev. N. Tuğan). S. Büker ve Y. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Baskı) (s. 268-281). İstanbul: İthaki.
- Soykan, Ö. N., Keskin, F. ve Dellaloğlu, B. (2003). Adorno ve Yapıtı. *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe* – 36, 37-64.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Baskı) (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.
- Topçu, Y. (2019). Hollywood Biçeminin İzinde. S. Büker ve Y. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (1. Baskı) (s. 121-126). İstanbul: İthaki.
- Ümer, E. (2016). Adorno, Debord ve Baudrillard’da Kültür ve Sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 17, 171-187.