

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMINA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ: DÖVÜŞ KULÜBÜ* FİLMİ ÖRNEĞİ

Yeliz YAZAN KOÇ¹

ÖZET

Kültür endüstrisini; modern toplumun “özne” olarak konumlandığı bireylerin, ideolojik simgelere dönüşen kültür ve sanat ürünleriyle edilgen ve vaatlerle kandırılan “nesnelere” dönüşüm serüveni olarak değerlendirmek mümkündür. Filmler de bütünselleştirici ve standartlaştırıcı sanat ürünlerine bir örnektir. İşte bu çalışma, insanın biricikliğini yitirip anlamsızlaştığı bir düzende, kendini tüketim kültürünün bir ürünü gibi hissedenerin buluşma noktasını ifade eden Dövüş Kulübü filmini, kültür endüstrisi kuramı çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Frankfurt okulu, kültür endüstrisi, Dövüş Kulübü filmi

A CRITICAL OVERVIEW OF THE CULTURE INDUSTRY: THE CASE OF FIGHT CLUB FILM

ABSTRACT

It is possible to evaluate the cultural industry as a transformation of individuals from “subject”, as modern society positioned them, to “passive objects” who are deceived by ideological symbols such as cultural and art products. Films are also an example of complementary and standardizing art products. This study aims to analyze the Fight Club, which refers to the point of meeting people who have lost their uniqueness and meaninglessness, as a product of self-consumption culture, within the framework of culture industry theory.

Key Words: Frankfurt school, culture industry, Fight Club film

¹ Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, İstanbul, Türkiye, yelizyazan@yahoo.com

* Dövüş Kulübü (Fight Club), Chuck Palahniuk tarafından yazılmış olan aynı isimdeki romanın 1999 yılında yönetmen David Fincher tarafından sinemaya uyarlanmasıyla büyük bir etki yaratmış olan kült filmidir. Başrollerini Brad Pitt, Edward Norton ve Meat Loaf'in paylaştığı film, “kusursuz, tamamlanmış ve halinden memnun” olarak kodlanmış bir bireyin tüm bu kodlara başkaldırışını konu edinmektedir.

GİRİŞ

Frankfurt Okulu, I. Dünya Savaşı ile açılan, derin bölgesel ekonomik krizlerin bir sonucu olarak deri değiştirmek zorunda kalsa da etkisini sürdürmeyi başarabilen kapitalizmin süregeldiği ve Soğuk Savaş ile sonlanan bir çağın ürünü olarak tasvir edilmektedir. Frankfurt Okulu'na adını veren Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 1923'te kurulmuş ancak faaliyetlerine 1924 yılında başlayabilmiştir. Enstitünün kurucuları Felix Weil, Friedrich Pollock ve Max Horkheimer'dir.

Enstitünün kurulduğu yıllarda her üç kurucu mimarın akademik kıdeminin, kurum üzerindeki denetimi fiilen kullanmalarına elverişli olmaması sebebiyle enstitünün yöneticisi Carl Grünberg olmuştur. Kuruluşunun ilk yıllarında Frankfurt Okulu'nun temel çalışma alanları tarihsel materyalizm, teorik ekonomi politik, proletaryanın konumu, sosyoloji ve toplumsal öğretilerin tarihi olarak saptanmıştır (Slater, 1998, s.15-16). 1929 yılında Grünberg'in emekliye ayrılmasıyla, kurumun başına akademik olarak en kıdemli üye olan Max Horkheimer geçmiştir. Horkheimer, toplumun ekonomik hayatı, bireyin psikolojik gelişimi, yalnızca bilimin tinsel içeriğini, sanat ve dini değil aynı zamanda moda, kamuoyu, spor ve eğlenceyi de kapsayan bir şemsiye kavram olarak kültürel değişimleri, enstitünün ilgi alanları olarak belirtmiştir (Horkheimer, 1986, s.10).

Enstitünün çalışma alanlarındaki sıralamanın dikkat çeken değişimi bir yandan 1929 yılındaki Ekonomik Buhranı'nın yarattığı derin bunalım diğer yandan ise iki savaş arası dönemin revizyonist devleti Almanya'daki siyasi gelişmeler göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Nitekim Enstitü'nün, bu dönemde Nazilerin ciddi bir tehdit haline gelmesi dolayısıyla Paris'te bir şube açtığı, mal varlığını Hollanda'ya taşıdığı ve Hitler'in devlete düşman eğilimler beslediği ithamına maruz kalarak 1933'te kapandığı bilinmektedir. Tüm bu gelişmeler karşısında Horkheimer ve arkadaşları öncelikle Paris'e yerleşmişler, 1935'te ise Amerika Birleşik Devletleri'ne (ABD) geçmişlerdir. ABD'nin savaşa girmesi ve ülke sınırları içinde radikal girişimlerin kısıtlanmasının sonucu olarak Frankfurt Okulu üyeleri dağılmışlardır. Ne var ki, tüm bu olumsuz koşullara rağmen bu dönem etkisi büyük olan iki önemli eserin (Akıl Tutulması ve Aydınlanmanın Diyalektiği) yayınlanmasına tanıklık etmiştir.

Max Horkheimer ve Theodor Adorno'nun 1947'de yayınladığı "Aydınlanmanın Diyalektiği", eleştirel teorisyenlerin "incili" bir başka ifade ile "kutsananı" olarak tabir edilmektedir. Sezgin Kızılcıkel bu durumu, yapıtın içeriğinin Frankfurt Okulu'nun odaklandığı konuların genel taslağını çizmesinin yanı sıra "kendi uyandırdığı kuvvetlerle baş edemeyen büyücünün çırağı problemini" ele alması olarak açıklamaktadır (Kızılcıkel, 2000, s.79-80). Horkheimer ve Adorno, "aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamaktan fazlası değildi" (Adorno, Horkheimer 2014, s.10), ifadesine yer vererek kitaba giriş yapmış ve Aydınlanmanın yoğun bir eleştirisini okuyucuya sunmuştur. Bu çalışmanın konusunu oluşturan "Kültür Endüstrisi" de söz konusu kitabın Aydınlanmanın ideolojik gerileyişinin gösterildiği bir bölümüdür.

Horkheimer ve Adorno, modernliğin kültür endüstrisi aracılığıyla bireyi denetim altına aldığını, teknolojik gelişmelerin bu tahakkümü hızlandırdığını ifade etmiş ve kültür endüstrisi bağlamında kapitalist topluma yoğun eleştirilerde bulunarak, bireyin tek boyutlu kılınışını ortaya koymuştur. Kültür endüstrisinin; modern toplumun özne olarak konumlandığı bireylerin, ideolojik simgelere dönüşen kültür ve sanat ürünleriyle edilgen ve vaatlerle kandırılan nesnelere dönüşüm serüveni olarak değerlendirildiği dikkat çekmektedir. İşte filmler de bütünselleştirici ve standartlaştırıcı sanat ürünlerine bir örnektir.

Bu çalışmada, insanın biricikliğini yitirip anlamsızlaştığı bir düzende, kendini tüketim kültürünün bir ürünü gibi hissedenlerin buluşma noktasını ifade eden Dövüş Kulübü filmi, kültür endüstrisi

kuramı çerçevesinde analiz edilerek “her bir tahakküme karşı çıkış yeni bir tahakkümle mi sonuçlanır, ya da her başkaldırış tahakküm ideolojisi mi içerir?” sorularına yanıt bulunmaya çalışılacaktır.

Çalışmada, filmden yola çıkılarak eleştirel kurama yönelik bir eleştirinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Eleştirel kuramın genel ölçütlerinin olmaması, toplumsal yeniden üretimin önüne ancak bu yolla geçilebileceği iddiasına dayanmaktadır. Kuramın ileri sürdüğü bu iddiaya karşılık, Horkheimer ve Adorno'nun kültür endüstrisi ile aklın araçsallaşmasına, Aydınlanmanın “kendi çocuğu” olan özgürlüğü yemesine dolayısıyla tahakküme yönelttiği eleştiri oklarının bizzat kendisinin başka bir tahakküm yarattığı dolayısıyla kendini üreten bir bütüne hizmet ettiği hipotezi, bir kültür endüstrisi örneği olduğu düşünülen “Dövüş Kulübü” üzerinden analiz edilecektir. Çalışma, iki bölüm olarak planlanmakta olup ilk bölümde Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma ve modern topluma yönelik bakışı ele alınacaktır. Sonrasında ise Dövüş Kulübü filminin repliklerine, filmin konusuna ve kültür endüstrisi kuramına yer verilerek eleştirel kuramın bir eleştirisinin yapılması tasarlanmıştır.

FRANKFURT OKULU'NUN AYDINLANMA VE MODERN TOPLUMA BAKIŞI

Her biri birbiriyle iç içe geçmiş çoğu zaman birbirinin yerine kullanılan kavramlar olan Aydınlanma felsefesi, modern toplum ve akılcılaştırma, eleştirel teorinin temel çalışma alanı olmuştur. Aydınlanmanın Diyalektiği'nde gözler önüne serilmeye çalışılan Aydınlanmanın içsel eleştirisinden önce bu kavramın neyi ifade ettiğine kısaca değinmek gerekmektedir. Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmaya bakışı şöyledir:

“En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur.(..) Aydınlanmanın tasarısı dünyanın büyüsunü bozmaktır. İstlenen, söylenceleri dağıtmak, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmaktır”(Adorno, Horkheimer,2014, s.19).

Hegel, “Tin'in Görünbilimi”nde inanç noktasındaki vurguyu güçlendirmekte Aydınlanmanın “bir rahiplik aldatmacası” kitlelerin ise “rahiplik aldatmacasının kurbanları” olduğunun altını çizmekte ve Aydınlanmayı bir “özgürleşim” hareketi olarak ifade etmektedir (Hegel, 1986,s.334). Aydınlanma, 18. yüzyıla damgasını vurmuş bir düşün; dinsel kanıların sorgulanamazlığına bir başka ifade ile totaliterliğe bir karşı çıkış hareketidir.

Aydınlanma, insanlığın mit, mitos, her türlü dinsel inanç, görüş, otorite ve yaşam tarzından kurtulması, akıl ve bilime göre yaşamaya çalışması süreci olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla Aydınlanmanın başat gücü akıldır (Çiğdem 1993,s.11). Kant'a göre ise Aydınlanma, insanın aklını, sorgulama aracılığıyla dogmalardan ve bu dogmaların yönlendiriminden kurtarabileceği dolayısıyla kendi kendini özgürleştirebileceği bir “Akıl Çağı”dır. Ona göre,

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür. Bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Aklını kendin kullanmak cesaretini göster sözü şimdi Aydınlanmanın parolasıdır.”(Kant, 1984, s.213)

Aydınlanma düşünürlerinin, Aydınlanmanın ne olduğu konusundaki görüşlerinde dikkat çeken noktaların sorgulama, akılcılaştırma ve özgürleşme olduğu açıktır. Mitlerin, mitosların, din eksenli oluşumların tahakkümü altında Kant'ın ifadeleriyle aklını kullanma cesareti gösteremeyen ve deyim yerindeyse istemsiz bir hareketsizliğe sürüklenen insanlık için Aydınlanma'nın, “birey”

olma ve özerkliğini ilan etme dahası benimsetilmiş tüm inançları aklın süzgecinden geçirerek muhakeme yapabilme fırsatlarını beraberinde getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Kızılçelik, s.76).

Aydınlanma bir taraftan görüldüğü üzere olumlanırken diğer yandan teknoloji, totaliterlik ve araçsal akıl bir başka ifade ile rasyonelleşmenin irrasyonelleşmesi noktalarında, Weber ve bu konuda Weber'in görüşlerine yaklaşan eleştirel teorisyenlerin eleştirilerine maruz kalmıştır. Weber, modernliği araçsal akıl olarak tanımlamakla kalmaz aynı zamanda anlam ve özgürlük yitimiyle ona ikircikli bir yorum getirmekle itham edilir. Weber'de anlam yitimi, yabancılaşmış dünyaya yani kültürel rasyonelleşmeye; özgürlük yitimi ise bireylerin kendi benliklerine yabancılaşmasına bir başka ifadeyle rasyonelleşmiş topluma karşılık gelmektedir (Benhabib, 2006).

Weber'e göre iki türlü akıllaştırma söz konusudur: Çinliler ve Batılılar. Çinlilerin akıllaştırması, bu dünyaya akılcı yoldan uyum sağlama amacı taşıırken Batılıların akılcılaştırması, bu dünyaya akılcı yoldan egemen olma amacını taşır. Weber'in yaptığı vurgu, Batı akılcılığının bireyin özgürlük yitimine yol açtığı ve onu bir çeşit hücreye (demir kafese) hapsettiğidir (Kızılçelik, s.176-176). Weber, aydınlanmanın yalnızca büyükün bozulmasına ve yer-gök arasındaki birlik ve ittifakın çözümlenmesine yol açtığını iddia etmemekte olup aynı zamanda nesnel aklın egemenliğine de son verdiğini ileri sürmektedir. Aydınlanmanın eleştirel cephesi Horkheimer ve Adorno, çelik kafes ve nesnel akıl söylemleriyle özellikle 1940'lardaki çalışmalarıyla Weber'in görüşlerine yaklaşmışlardır. Nesnel aklın, öznel akla düşüşü, Frankfurt teorisyenleri tarafından "aklın çöküşü" olarak adlandırılmıştır (Tourine, 2014, s.125).

Horkheimer'a göre öznel akıl, amaçlar ve araçlarla ilgilidir. Belirlenen amaçlara ulaşmak için kullanılacak araçların uygunluğu üzerinde durur. Önemli olan araçların akla uygunluğu olup, amaçların akla uygunluğunun sorgulanması söz konusu değildir. Nitekim amaçların akla uygunluğu verili olarak kabul edilmektedir. Bir amacın öznel çıkardan bağımsız olarak akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akıl için oldukça yabancıdır (Horkheimer, s.55). Öznel akıl, Batı düşüncesinde son yıllarda meydana gelen değişimin yansımasıdır.

Aklın konusunda uzun süre Aydınlanmanın beraberinde getirdiği nesnel akıl geçerli olmuştur. Nesnel akıl, öznel akılı dışlamamakla birlikte onu evrensel rasyonelliğin kısmi bir ifadesi olarak görmektedir. Nesnel akıla göre her şeyin ölçütü bu evrensel rasyonellikten çıkarılmaktadır. Nesnel aklın vurgusu araçlardan ziyade amaçlardadır, insan ve amaçları da içinde olmak üzere bütün varlıkları kapsayan bir hiyerarşi oluşturmayı amaçlar (Horkheimer, S.55)

İşte eleştirel teorisyenlerin aklın çöküşü olarak değerlendirdikleri durum aslında Aydınlanma düşünürlerinin kendi çabalarının ürünü olan nesnel akılı öldürmesi, koyu bir karanlığa mahkûm etmesidir. Aklın araçsal bir forma indirgenmesi onu iyice alçaltmış ve araçsal akıl başat ideolojinin tek ölçütü konumuna ulaşmıştır.

Eleştirel bakış, aklın araçsallaşmasıyla Aydınlanmanın öteki çocuğunu bir başka ifadeyle bireysel özerkliği ve özgünlüğü yok etmesini paralel olarak değerlendirir. Horkheimer ve Adorno'ya göre akıl araçsallaştıkça, bireyin kendini yitim süreci hızlanmıştır. Bu süreç aynı zamanda bireylerin hem nesnelere hem de kendilerine yabancılaşması demektir. Sürecin sonunda Aydınlanma, karşı olduğu mitolojiye geri dönmüş ve insanlığı yeni bir tür barbarlığa götürmüştür.

Modernliğe yönelen bir diğer eleştirel bakış Alain Tourine'e aittir. Tourine'e göre, modernliğin ve "insanlık, aklın yasalarına uygun olarak hareket etmekle hem bolluğa hem özgürlüğe hem de mutluluğa doğru ilerler" iddiasına karşı yükselen reddiyenin başlıca sebebi, bu yanılsamadır

(Tourine, s.14). Modernlik, özü itibariyle her türlü karşı ereçliliği dışlar ve tarihin sonuna çağırıda bulunan dinsel ruhun ereçliliğiyle bir kopuşu temsil eder.

Aydınlanmaya çevrilen eleştiri oklarının ortak hedefi, modernliğin kurtarıcı gücünün, modernlik başarıya ulaştıkça tükeneceği düşüncesidir. Aydınlığa çağrı, dünya karanlıkken, yalnızlık ve tutsaklığa boyun eğmişken yalnız etkileyici değil aynı zamanda geleneksel otoritelere eleştirel ruhu soktuğu için de soylu bir anlam taşımaktaydı. Peki, ne olmuştur da bu soyluluk ürkülecek bir hal almış ve insanlığı farklı türden bir karanlığa teslim etmiştir? sorusu sorgulanmaya değerdir. Bu sorgulama sonucunda eleştirel teorisyenler “öznelliğe davet” sonucuna ulaşmıştır (Tourine, s.199-201). Zaman içinde denetim, bütünleşme ve baskı aracına dönüşen modernliğin egemen olduğu toplum, bireyleri tıpkı Kant’ın ergen olmayış durumundaki gibi bir role indirgemektedir. Böylesi bir toplum, en az geleneksel bir toplum kadar ürkütücü olarak görülmektedir. Nitekim modern birey, otomatik tepkiler veren bir “birey”dir.

Horkheimer, “Akıl Tutulması”nda mekanikleşen bireyi ve onun özgürlüğünü at arabası ve otomobil örneğinden yola çıkarak, modern toplumla geleneksel toplumu kıyaslayarak ortaya koymaktadır. Modern insanın, atalarına oranla daha geniş seçme özgürlüğü olduğu at ve otomobil üzerinden düşünüldüğünde, her iki aracın da farklı özgürlükleri bulunmaktadır. Otomobil daha hızlı ve daha geniş imkânli bir araç olmasına ve modern toplumda otomobil kullananların sayısının, geçmişte at arabasına sahip olanların sayısından net bir biçimde fazla olmasına karşın, günümüzde özgürlüğün içeriği değişmiştir. Otomobili kullanan özgür düşünme ve hareket edebilme yetisine sahip birey değilmişçesine, sayısız kurallara tabidir. Hız sınırları, yavaş sürme, durma ve belirli şeritler içinde kalma işaretleri vardır. İçten gelen davranışların yerini mekanik zorunluluklara dayanan her türlü dikkat dağıtıcı düşünceden arındırılmış bir zihniyet almış ve birey her an doğru hareket yapmak üzere kurgulanmış daima tetikte olan bir araca dönüştürülmüştür. İşte Horkheimer bu durumu, modern bireyin yok oluşu olarak adlandırmaktadır. Araçlar rasyonelleşmekteyken birey akıldışılaşmakta ve rasyonelleşmenin irrasyonelleşmesine tanıklık edilmektedir (Horkheimer, s.120-122).

Özetlemek gerekirse, insanlığı mitsel güçlerin esaretinden kurtaran ve başat unsuru akıl olan Aydınlanma, içsel doğası aracılığıyla mite yeniden dönülmesine ve araçsal akıl ile yeni bir tahakküm biçimine sebebiyet vermesi açısından eleştirel teorisyenlerin hedefi olmuştur. Aydınlanma, akılı dogmalardan kurtarıp bireyi özgürleştirme iddiasındayken nesnel akıldan öznele akıla geçişle birlikte bireyi gerçekte bir “çelik kafese” hapsetmiştir. Bir sonraki başlıkta ele alınacak olan bir kültür endüstrisi olarak Dövüş Kulübü filmi, kavranması zor olan modern toplum tahakkümünün çevrelediği kafesi kırmaya çalışan bir ana karakter üzerinden analiz edilmiştir.

KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE BİR KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ÜRÜNÜ OLARAK DÖVÜŞ KULÜBÜ FİLMİ

“Hepimiz modernlik teknesine binmiş durumdayız ama aslolan gemide forsa olarak mı yoksa birtakım olası ve kaçınılmaz kopmaların bilincinde olarak ellerinde bagajlarıyla yolcu olarak mı bulunduğumuzdur?” (Tourine, s. 199-201). Bu soruya verilebilecek yanıtın, eleştirel teorinin varlığıyla ilinti olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim soruya “forsa olarak” cevabı verilirse, bu eleştirel teorinin Aydınlanma eleştirisini bir adım daha ileriye götürebilir. Ancak cevap “bilinçli bir yolcu” olarak verilirse, bu eleştirel teorinin tüm argümanlarının kendi kendini çürütmesi anlamına gelecektir.

Eleştirel teorinin, etkili olduğu alan onların geliştirmiş oldukları kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisi kuramı, Horkheimer ve Adorno’nun 1940’ta ABD’ye göç ettikleri bir zamanda geliştirdikleri, kitle kültürü ve tüketim toplumu konusunda ilk sistematik çalışmalarındandır.

Kültür Endüstrisi ile ABD’de eğlence endüstrilerinin artan etkisine, sanatın metalaşmasına ve kültürün standartlaştırıcı bir örneğine karşı çıkmışlardır.

Kültür endüstrisi eleştirisi, modernliğin kurmuş olduğu denetim ağının ve çelik kafesin toplumun manipüle edilmesindeki işlevini ortaya koymak açısından önem arz etmektedir. Eleştirel teorisyenlere göre, modernliğin çelik kafesi bireyi “şeyleştirerek” bir başka deyişle, nesneleştirerek kültür endüstrisi aracılığıyla denetimi altına alır ve onu makinenin bir dişlisi konumuna getirir. Adorno’ya göre kültür endüstrisi, kültürü herkesin arzularını tatmin edebilmesi şeklinde sunarak toplumun negatif bütünleşmesini sağlamaktadır. Negatif birleştirimin siyasi aracı faşizm iken bunun liberal demokratik devletlerdeki muadili kültür endüstrisidir (Adorno, 2007, s.13). Kullanmış oldukları endüstri kavramı bir üretim sürecine değil kültürel bir ürünün standardizasyonu ve rasyonelleştirilmesine karşı gelmektedir.

Kültür endüstrisi kuramının 1940’larda ABD’deki eğlence endüstrisinin tahakkümü altındaki bireyleri harekete geçirmek için yazıldığı varsayımında bulunulursa, bir kültür endüstrisi ürünü olarak yer verilecek olan Dövüş Kulübü’nün de kendilerine sunulan kusursuz hayatların koşullarına ayak uydurmaya istemsiz bir şekilde kurgulanmış bireylerin adeta kendi benliklerinin derinliklerini keşfederek zihinlerindeki tahakküme başkaldırmaları için yazıldığı söylenebilir. Başka deyişle, bireyler artık arabanın içindeki yolcu olmaktan çıkıp hayatlarının direksiyonuna geçerek birer şoföre dönüşmelidir.

Palahniuk, Portland şehrinde yaşarken bir hafta sonu kampa gitmiş ve burada birtakım insanlarla yaşadığı tartışma, yumruklu tekmeli bir dövüşe dönüşmüştür. Ancak ona ilham veren, olay sonrasında işyerinde yaşadığı gelişmelerdir. En az haftada 40 saat beraber çalıştığı iş arkadaşları yüzünde ve kollarında yaralar olmasına rağmen ne yaşadığına dair en basit “ne oldu” sorusunu dahi sormamışlardır. İşte Palahniuk’un hikâyesi burada başlamıştır. İnsanlar neden birbirinden uzak duruyor, küçük kapana kısılmış standartlaşmış hayatlarından bir anlığına bile kopmak istemiyor? sorularını sormuş ve kendine yabancılaşmış bir bireye karşı, bireylerine yabancılaşmış bir toplum ve bu ikilemin ortasındaki tüketim üzerinden Dövüş Kulübü’nü yazmıştır (Ongur, s.17-24).

Palahniuk, kitabı 1996’da yazmış ancak sert üslubu, uç karakterleri ve eleştirileri ile Amerikan okurlarından beklediği ilgiyi görememiştir. Kitap Hollywood ikonu David Fincher tarafından senaryolaştırılmış ve iki yıl süren çalışmalardan sonra başrollerini Brad Pitt, Edward Norton ve Helena Bonham Carter gibi dünya yıldızlarının paylaştığı Dövüş Kulübü filmi Palahniuk’i de dünyaca ünlü bir yazar haline getirmiştir.

Chuck Palahniuk’in “yeni bir şey yaratmanın, var olan bir şeyi yıkmaya bağlı olduğu” şeklindeki ifadesini, hem Dövüş Kulübü’nün hem de kültür endüstrisi kuramının ortak paydası olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Bu değerlendirme çerçevesinde öncelikle kültür endüstrisi kuramına yer verilecek sonrasında ise film üzerinden bu kurama bir eleştiri yöneltilecektir.

Horkheimer ve Adorno’ya göre kültürel ve sanatsal ürünler, kapitalist birikim ve kâr elde etme amacına uygun olarak kitlelerin tüketimi için hazırlanmış olup, bu ürünler tüketiciye bir yaşam görüşü benimsetir. Böylece tek boyutlu düşünce ve davranışlar biçimlenmektedir. Kapitalist toplumda üreticiler, kültür tekellerini ellerinde bulundurmakta, kültürü metalaştırma yolu ile bireyleri kitle kültürünün ürünleri aracılığıyla ait oldukları statü gruplarına uygun tüketim biçimlerine göre motive ederek statükoyu rasyonelleştirir. Kültür endüstrisi eleştirisini; sınıflandırma, bütünsellik, edilgenleştirme, vaat etme, aldatma ve son olarak standartlaştırma anahtar kelimelerini sıralayarak analiz etmek mümkündür (Adorno, Horkheimer, s.162-122).

Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisinin tüketicileri statü gruplarına ve rollerine göre sınıflandırdığını iddia etmektedirler. A ve B filmleri ya da değişik fiyatlı dergilerde yer alan benzer öyküler, gerçek farklılıklardan çok tüketicilerin sınıflandırılması ve onlara statülerine göre belirli tüketim kalıplarının dayatılmasına hizmet etmektedir. Herkes, kendiliğinden önceden belirlenmiş birtakım göstergelere göre davranmalıdır (Adorno, Horkheimer, s.165).

Kültür endüstrisi kuramının bir diğer önemli vurgusu bütünselliklerdir. Kültür endüstrisi izleyiciyi bütünselleştirmektedir. Horkheimer ve Adorno'ya göre kültür endüstrisinin tüm ürünleri, seyirciden hayal gücünü ve etkin düşünme yetisini esirgeyecek ve hatta bunları engelleyecek bir biçimde tasarlanmıştır. Film, gündelik algı dünyasını yeniden vermeyi amaçladığı için gerekli teknolojik destekle izleyici, dışarıdaki sokakları biraz önce izlediği filmin devamı olarak görmektedir. Böylece film ve gerçek, taklit ve mutlak özdeşleşir ve iç içe girer. İşte bu, tam da kültür endüstrisinin yapmak istediğidir: taklit olanı mutlak olanın yerine koymak (Adorno, Horkheimer, s.168-170).

Horkheimer ve Adorno, kültür endüstrisinde çizgi filmlere hayal gücünün destekçileri olmaları açısından farklı bir önem atfetmekte olsada zamanla çizgi filmlerin işlevi, sürekli törpülenmenin ve bireysel direnişin kırılmasının bu toplumda yaşamının bir koşulu olduğu mesajını zihinlere kazımak olmuştur. Çizgi filmlerdeki Donald Duck ve gerçek hayattaki bahtsızların uğradığı şiddet gösterilerek onları izleyenlerin kendi gördükleri şiddete alışmaları istenmiştir (Adorno, Horkheimer, s.184).

Bireylerin öznenen nesneye dönüşümü kısaca edilgenleştirilmeleri, kültür ve sanat eserlerinin kesintisiz devam eden vaatleriyle aldatılmaları da kültür endüstrisinde yer alan odak noktalarıdır. Tüketicinin, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi özne değil yalnızca bir nesne olduğu vurgusu dikkat çekmektedir. Eğlenmek ve güldürmek bireyi edilgenleştiren sürecin iki sacayağıdır. Nitekim eğlenmek yalnızca hemfikir olmak demek değildir aynı zamanda hiçbir şey düşünmemek, acıyı unutmak dolayısıyla gerçekten kaçış demektir. Sanat, bir eğlence halini almıştır. Kültür endüstrisinin vaatleri hiçbir zaman gerçekleşmez. Horkheimer ve Adorno bu durumu "yemek yemeye gelen müşteri menüyü okumakla yetinmelidir" ifadesiyle özetlemektedir. Güldürmek, bir başka kültür endüstrisi unsurudur. Güldürmek, insanları mutlu olduklarına inandırmanın bir başka ifade ile mutsuzluk içinde mutluluk yaratmanın bir aracıdır. "Herkes mutlu olabilir yeter ki etiyle kemiğiyle teslim olsun ve mutluluk talebinden vazgeçsin." İnsanların arzuladıkları şeylere kavuşmalarını ve gülererek doyuma ulaşmalarını sağlamak en önemli yasa olarak kabul edilmiştir (Adorno, Horkheimer, s.181-183).

Kültür endüstrisinin bir başka özelliği standartlaştırmaktır. Kültür endüstrisinde standartlaşmanın, yeniden üretim anlamında kullanıldığı görülmektedir. Buna göre, herkesin yeri doldurulabilir, herkes başkasının yerine geçebilecekleriyle vardır. Bir başka deyişle, herkes yedektir. Bu sistemde, yalnızca sadık olanların yaşamlarının bir ölçüde yeniden üretildiği dikkat çekmektedir. Sisteme ayak uyduramayan, sistemin dışına itilecektir ve bir daha giremeyecektir. "Hükümdar artık şöyle demez: Ya benim gibi düşün ya da öl. Şöyle der: Benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşamın, malın, mülkün, her şeyin senin olarak kalacak, ama bugünden itibaren aramızda yabancısın." (A. de Tocqueville, De la Democratie en Amerique, Paris, 1864, Cilt II, s.151'den aktaran Adorno, Horkheimer, s.178)

Kültür endüstrisi tarafından aldatılan kitlelerin bir üyesi olan birey için önünde iki alternatif vardır: Ya modernlik gemisinde forsa olarak kalacak bir başka deyişle, hükümdar gibi düşünecek ya da elinde bavalıyla her an her yerde inebilecek şekilde bir yolcu olma tercihini kullanarak yabancılaşmaya dolayısıyla sistem dışında kalmaya hazırlıklı olacaktır. Bu ikilemi Horkheimer ve Adorno, Odysseus örneğiyle yansıtmaktadır. Odysseus'un Sirenlerle karşılaşması Aydınlanmanın Diyalektiği'nde bir alegori olarak yer almıştır. Odysseus'un

gemisi, geçmişini yeniden canlandıracak şarkılarla karşı konulmaz bir haz vaat eden Sirenlerin yanından geçecektir. Odysseus, bu durumla iki önlemi alarak baş etmektedir. Denizcilerinin kulaklarını balmumu ile kapatarak, işçilerin çevresinde olup bitenleri odaklanmış bir şekilde yoluna devam etmesini amaçlamaktadır. Kendisi için bulduğu çözüm ise kendini direğe bağlatmasıdır. Sirenlerin şarkılarından zevk duyabilir ancak baştan çıkarma ne kadar büyük olursa adamlarına kendini daha sıkı bağlatır. Ne var ki bu koşullar altında Odysseus'un denizcileri zorla köreltilmiş duyularla yaptıkları çalışmanın keyfine varamazken kendisi de çalışmanın idaresinden yoksun bir lider konumundadır (Adorno, Horkheimer, s.56-57).

Odysseus örneğinde Sirenlerin vaat eden ve aldatan kültür endüstrisi olarak tasavvur edildiği görülmektedir. Oysa tersten okunmaya çalışıldığında, Sirenlerin bireyleri harekete geçirecek bir kültür endüstrisi eleştirisi olduğu tasavvur edildiğinde, hükümdar ve denizcilerin sistem dışına itilme, yabancılaşma korkusuyla gemide forsa olarak kalmayı tercih ettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Kısaca özetlemek gerekirse, Horkheimer ve Adorno'nun kitlelerin aldatılışı olarak nitelendirdikleri kültür endüstrisi kuramındaki amaçlarının, kavranması zor anonim bir tahakküm altındaki bireyleri gemideki bir yolcuya dönüştürme ve onları istemsiz hareketsizlikten uyandırarak çelik kafesi kırmak yönünde harekete geçirmek olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu noktada, harekete geçmek mümkün mü, mümkün ise nasıl, hangi araçlara ve yöntemlere başvurulmalı, hareket başarılı olursa nasıl sonuçlanır, kendisinin tıpkı Aydınlanma gibi "eleştirdiği şey" olmayacağı nasıl bilinebilir gibi sorular akla gelmektedir.

Kültür endüstrisi özelinde bu sorular, Dövüş Kulübü'nün gemide forsarken, çokuluslu bir otomobil firmasının ürün iptal koordinatörüken, modernliğe ve onun tahakkümüne haykırışıyla elinde bavuluyla gemideki yolcuya dönüşen bir başka deyişle Kargaşa Projesi'nin lideri olan anlatıcının içinde bulunduğu çelik kafes çerçevesinde yanıt bulacaktır.

İlk olarak anlatıcının çelik kafesle çevrelenmiş hayatını betimlemenin, çalışmanın amaç ve sorunsalına uygun olacağı düşünülmektedir. Filmin ana karakterinin isimsiz yalnızca "anlatıcı" olarak karşımıza çıkması dikkate değerdir. O, işi gereği sürekli seyahat halinde bulunan, zihninde uçakların adeta taksiye dönüştüğü, zaman ve mekân mefhumunu kaybetmiş insomnia (uykusuzluk) hastası bir bireydir. Her şey otomatik, düzenli ve sıralıdır: uçaktan in, kaza yerlerine git, raporları hazırla, otele git, televizyonu aç, duş al, yatağa uzan ve uyumaya çalış.

"O bir makinedir. On sekizinci yüzyıl Sanayi Devrimi ile kas gücünün yerine geçen, hesaplayabilme becerisinin yüzü ak bir göstergesidir. Kimliksizdir. Adsızdır. Yönsüzdür. Dayanaksızdır. Kolayca tüketebilir. Yerine yenisi getirilebilir. Onu diğerlerinden ayıran şey... yoktur. Bir enformasyon bombardımanında, yere yatmış, elleriyle kafasını korumaya çalışan, işgal altında bir bireydir o." (Ongur, s.26)

Anlatıcının sıradan nitelikleri, tam da eleştirel teorisyenlerin modern toplum içinde yok olduğunu iddia ettikleri, bütünselleştirilen, edilgenleştirilen ve vaatlerle aldatılan bireyin nitelikleridir. Anlatıcı, Horkheimer ve Adorno'nun "bireyi hijyenik küçük dairelerde bağımsız biri olarak süregelenleştirilmesi gereken şehir planlama projeleri onu iyice bütünsel sermaye erkinin, hasmının boyunduruğu altına sokar" (Adorno, Horkheimer, s. 162). ifadeleriyle tanımladıkları bireydir. Anlatıcıya kulak verirsek;

"Ev dediğim, bir gökdelenin on beşinci katındaki bir daireydi; dullar ve genç profesyoneller için bir çeşit dosya dolabı. Tanıtım broşüründe, benimle bana komşu bütün müzik setleri ve sesi açık televizyonlar arasında otuz santim kalınlığında beton bir zemin, gene aynı kalınlıkta bir tavan ve duvarlar vaat ediliyordu" (Palahniuk, s.39).

Anlatıcının söz ettiği otuz santimlik kalın duvar aynı zamanda birey ve toplum arasındaki kopukluğun bir temsilidir. Bireyler, onları dış dünyadan koparan bu duvarlar arasındaki hijyenik dairelerini “kusursuz” bir hale getirmek için hayat boyu çalışırlar. “Yuva yapma” iç güdüsüyle neredeyse tüm bireylerin evlerinde benzer marka mobilyalar bulunmaktadır ve bunlara sahip olmak demek neredeyse tüm hayatınızı bunları elde etmeye adanmak demektir. Ancak sonuç, anlatıcının da ifade ettiği gibi “güzel yuvanıza kısılmak” ve “sahip olduklarınızın aslında size sahip olmasıdır” (Palahniuk, 39).

Anlatıcı, kültür endüstrisinin kitlelere daha iyi yaşamak ve daha çok tüketmek sloganını hedef olarak sunduğu bireydir. Yine kültür endüstrisinin ihtiyaca uygun olarak üretildiğini savunduğu ürünleri, yanlış gereksinimlerin yaratılmasının bir sonucu olarak tüketen bireydir. Nitekim anlatıcının “Birçok kişi gibi bende IKEA yataklarının kölesi olmuştum. Katalogları elimden düşürmez ne tür bir yemek takımı kişiliğimi yansıtır demiştim. Onları satın almazsam ölebilirdim.” sözleri kültür endüstrisinde eleştirel teorisyenlerin vurguladığı standartlaşma ve vaatlerle aldatılmayı yansıtmaktadır. “Hepimizde Rislampa/Har markalı aynı kâğıt lambalardan var, çevre dostu ağartılmamış kâğıttan. (...)Hepimizde Johanneshov markalı aynı koltuktan var, yeşil çizgili Strinne deseniyle kaplı; Alle marka çatal-bıçak takımım. Paslanmaz çelikten. Bulaşık makinesine dayanıklı”(Palahniuk, 41) ifadeleri bireylerin zihinlerindeki standartlaşmanın yansımalarıdır. Daha iyi yaşamak, kültür endüstrisi tarafından tüm bu markalı eşyalara sahip olmakla eşdeğer olarak sunulmaktadır. En yaygın anlamıyla sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamın tek amacı olmayan ancak insan yaşamının mutluluğu için bir araç olarak saptanan ve kapitalist geleneğin bir aracı olarak algılanan tüketimin, kültür endüstrisinin yarattığı yanlış bilinçle nitelik değiştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır (Bocock, 1993, s.13).

“Mobilya satın alırsınız. Kendinize dersiniz ki, bu hayatım boyunca ihtiyaç duyacağım son kanepedir. Kanepeni alırsınız ve sonraki birkaç yıl boyunca, hangi işiniz ters giderse gitsin, en azından kanepenin sorununuzu çözmüş olduğunuzu bilirsiniz. Sonra aradığınız tabak takımını. Sonra hayallerinizdeki yatak. Perdeler. Halılar” (Palahniuk, 42).

Tüm bu ihtiyaçlar, bireyin kendi özgür iradesiyle sahip olmayı arzuladığı mı yoksa bu dünyanın bireyi sahip olmaya zorladığı ve koşullandırdığı şeyler midir? diye sorulduğunda anlatıcının ifadelerinden bireylerin “kusursuz, tamamlanmış ve halinden memnun” olmak üzere kurgulandıkları anlaşılmaktadır. Nitekim bu üç özellik aynı zamanda kültür endüstrisinin “makbul bireylerini” tanımlamaktadır.

Buraya kadar eleştirel teorisyenlerin kültür endüstrisi kuramını, pratikteki uygulaması Dövüş Kulübü'nün ana karakteri olan anlatıcının hayatından örnekler vererek ortaya koymaya çalıştık. Kuramın yazıldığı 1940'lar ve filmin çekildiği 1999 yılı arasında geçen süre ve teorinin pratiği olarak film ve kuram arasındaki analogi dikkate alındığında, kültür endüstrisinin etkisini her geçen gün arttırarak sürdürdüğü görülmektedir.

Kültür endüstrisi kuramının “araçsal aklın” kültürel tahakkümü altındaki bireylerde yaratmaya çalıştığı “uyanış” filmde görülmektedir. Filmde anlatıcı karakterindeki psikolojik bölünme, kültür endüstrisinin taklit olanı mutlak olanın yerine koyma ve bütünselleştirme niteliklerinin yansımasıdır. Anlatıcı, modern hayatın işgal ettiği otomatikleşmiş bir görünüm sergilerken, zihninde bu tahakküme karşı çıkan ikinci bir kişilik vardır: Tyler Durden.

“Bütün bir nesil benzin pompalıyor, garsonluk yapıyor ya da beyaz yakalı köle oluyor. Reklamlar yüzünden araba ve kıyafet peşinde. Nefret ettiğimiz işlerde çalışıp gereksiz şeyler alıyoruz. Biz tarihin ortanca çocuklarıyız. Bir amacımız

ya da bir yerimiz yok, savaşımız ruhani bir savaş, en büyük buhranımız hayatlarımız.TV ile uyurken milyoner film yıldızı ya da rock yıldızı olduğumuza inandık ama olmayacağız. Bunu yavaş yavaş öğreniyoruz ve o yüzden çok çok kızgınız.-Tyler Durden” (Palahniuk, 2001).

Anlatıcının zihinsel yansıması olarak Durden’in ifadeleri kültür endüstrisi ve onun tahakkümüne karşı bir haykırıdır. Bu ikincil kişilik, modernitenin ileri sürdüğünün, aklın sadece özgürleşmesi değil aynı zamanda iktidar ve egemenlik olduğunun bilincindedir. İnsan, biricikliğini yitirmiş, herkesin aynı olduğu yerde özne tükenmiştir. Bireyler, tek özgürlüklerinin “tüketmek” olduğuyla aldatılmıştır. Durden, bu gerçeğin farkında olarak zincirleri kırmaya çalışmaktadır.

“Sen de en az bir araba kadar ürünsün. Bir ürünün ürününün ürünü. Arabaları dizayn eden adamlar da birer ürün. Senin ailen bir ürün. Onların ailesi de bir üründü. Öğretmenlerin, ürün. Kilisedeki papaz, başka bir ürün.. Her ne düşünüyorsan, onları milyonlarca insan da düşünüyor. Her ne yapıyorsan, onlar da yapıyor ve hiçbiriniz sorumlu değilsiniz. Çünkü hepimiz ortak bir çabadan ibaretsiniz” (Palahniuk, 2001).

Standart tüketimin bir sonucu olan “bireysiz yığınlar” karşısında Dövüş Kulübü, kapitalist dünyada kendini önemsiz, yalnız amaçsız ve sadece tüketim kültürünün bir ürünü gibi hissedenlerin buluşma noktası olarak baş göstermiştir. “Biz Tanrı’nın istenmeyen çocuklarıyız. Sadece her şeyi kaybettiğimizde özgür kalabiliriz” parolasıyla nasıl ki kültür endüstrisi kuramında eğlenmek ve güldürmek özgürleşmenin, hiçbir şey düşünmemenin aracı olarak sunuluyorsa, filmde de dövüşmek özgürleşmeye giden yol olarak tasvir edilmektedir.

Dövüş Kulübü’ne katılanların sayısı artmakta ve dünyanın farklı yerlerinde Dövüş Kulüpleri kurulmaktadır. Çelik kafesi aralamaya çalışan bu insanlar yalnızca tüketici olmadıklarının da farkına varmıştır. Anlatıcı gibi beyaz yakalı da olsalar, toplumun alt tabakalarından gelen mavi yakalı da olsalar bugün dönen sermaye çemberinin birer üyesi olduklarının farkına varmaya başlamışlardır.

“Ezmeye çalıştığın bu insanlar, senin muhtaç olduğun herkeştir. Biz senin çamaşırlarını yıkayan, yemeğini pişiren ve önüne getiren insanlarız. Senin yatağını biz yapıyoruz. Uykudayken seni biz koruyoruz. Ambulanları biz kullanıyoruz. Telefonlarını biz bağlıyoruz. Bizler aşçıyız, taksi şoförüüz ve senin hakkında her şeyi biliyoruz. Sigorta bildirimlerini, kredi kartı ödemelerini biz takip ediyoruz. Hayatının her alanını biz denetliyoruz” (Palahniuk, 2001).

Hayatlarının nesnesi olan adeta başkaları tarafından sınırları çizilen bir hayatı yaşamakta olan kendi kendine ve aynı zamanda topluma yabancılaşmış bireyler hızla Dövüş Kulübü’ne katılmakta, sayı her geçen gün artmaktadır. Toplumsal uyanışı bir ölçüde sağladıktan sonra kişilik bölünmesindeki anlatıcı, modernliğe başkaldıran ikinci kişiliğin Tyler’in “Kargaşa Projesi” ile neler olup bittiğinin farkına varmıştır. Kargaşa Projesi, kredi kartları binalarına eş zamanlı olarak konulan bombaların patlatılmasıyla sistemi başa döndürmeyi ve tüm borçları sıfırlamayı dolayısıyla kaosu getirmeyi amaçlayan projedir. Kontrol, artık Tyler’dadır. Anlatıcı anlamsız bir kişiliktir. Tyler Durden, proje için “uzay maymunları” olarak adlandırılan bir ordu kurmuştur. İşte şimdi anlatıcının tahakküme başkaldıran zihinsel yansıması Tyler, karşı çıktığı tahakkümün bir benzerini kendisi kurmuştur. Modernliğin tahakkümünün yerini Dövüş Kulübü, eğlenmek ve güldürmenin yerini dövüşmek almıştır.

Film, anlatıcının Tyler Durden’in aslında kendisi olduğunun farkına varması ve zihnindeki bu karakteri öldürmek için kafasına ateş etmesiyle son bulur. Bavulunu alıp gemiden çıkmaya o

kadar yakınken, son bir hamle ile birey gemide forsa olarak kalmayı yeğlemiştir. Peki bu vazgeçişin ve başa dönmenin nedeni nedir, tam yeni bir şey yaratmışken ve varolanı yıkmaya bu kadar yaklaşmışken bu başkaldırıya son vermenin nedeni nedir diye sorgulandığında alınacak yanıtın son verilecek tahakkümün nasıl olacağı bilinmeyen bir başka tahakküme yol açtığı olduğu açıktır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Horkheimer ve Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği ile doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran, bireyi insani olmayan belirli ilişkiler yasasına mahkûm eden Aydınlanma geleneğine totaliterlik iddiasında bulunmaktadır. Birey, modernliğin tahakkümü tarafından sürekli bir gözetim mekanizması olarak tasarlanmış Panoptik adı verilen bir hapisane modeli içinde sıkışık kalmıştır. Bu sistemde modernlik; hücreleri ve mahkûmları sürekli gözetleyen bir gardiyanı, hücreler; toplumu ve hücre içinde sürekli gözetlendiğinin farkında olan dolayısıyla da belirlenmiş kural ve bilinçlere uygun davranan mahkûm da modernliğin kimliksizleştirdiği bireyi temsil etmektedir.

Nasıl ki modern toplumda bireyler, yabancılaşarak toplumdan dışlanma korkusuyla gerçek olmadıklarını bildiği halde reklamlardaki kimi ürünleri alıyorsa, Panoptik sistemde de mahkûm, izlendiğini bildiği için sistemin kurallarına göre hareket etmektedir.

Dövüş Kulübü'ndeki anlatıcının ikinci kişiliği olan Tyler Durden ise sisteme başkaldırma cesareti göstermiş ve tahakkümün kültürel totaliterliğine karşı duruş sergilemiştir. Kültür endüstrisi kuramı da böyle bir hareketliliği sağlamak adına tıpkı Aydınlanmayla ortaya çıkan uyanışı ve benzer bir süreci yaratabilecek potansiyeli kendinde bulmaktadır. Oysa eleştirel teorinin, böyle bir uyanışın nasıl başkaldırıya dönüşeceği, dönüştükten sonra ise nasıl sonlanacağı sorusuna herhangi bir yanıt vermediği dikkat çekmektedir. "Aslında amacımız, insanlığın gerçekten insani bir duruma ulaşmak yerine neden yeni bir tür barbarlığa battığını anlamaktan fazlası değildi" sözleriyle duruşlarına meşruluk kazandırırken ve bu tür bir barbarlığın nedenlerinden biri olarak kültür endüstrisini görürken, bu nedenin ortadan kalkmasıyla insanlığın nereye evrileceği konusunda görüş bildirmedikleri dikkat çekmektedir.

Eleştirel teorisyenlerin kültür endüstrisinde tasvir ettikleri edilgenleştirilmiş birey olarak Dövüş Kulübü'nün anlatıcısı, ikinci kişilik olan Tyler Durden tarafından "sahip oldukların sana sahip oluyor" sözleriyle standartlaşmış, sifıra inmekte olan bir hayatın farkına varmış ve buna meydan okuyacak gücü kendinde bulmuştur. Ancak bu farkındalığın deyim yerindeyse "ölü doğduğunu" söylemek yanlış olmayacaktır.

Tyler, Dövüş Kulübü'ne girmek isteyen adayların üç gün barınaksız kalmak şartıyla üye olabileceği şartını kendince belirlemiştir. Kural, Tyler tarafından konulmuş ve bu sisteme dahil olmak isteyenler tarafından uygulanmıştır. Yine Kulüpten kimseye bahsetmemek gibi Kulübün içerisinde herkesin uymak zorunda olduğu kurallar vardır. Kulüp üyeleri isimlidirler. Anlatıcı, Kargaşa Projesi için ölen bir Kulüp üyesinin ısrarla ismini söylemek isterken, diğer üyelerin "ölmüş hepimizin bir adı olur" sözleri oldukça dikkat çekicidir. Kulüp içerisinde herkes Tyler'ın istediği bir kıvama gelmektedir. Öyle ki Kargaşa Projesi için bir "uzaylı maymunlar ordusu" oluşturulmuştur. Kulübün üyelerinin her geçen gün artan sayısı adeta bir "Tyler Gezegeni" yaratmıştır.

Sistemi sifıra indirerek kaosa sürüklenme amacındaki Kargaşa Projesi uygulanacakken; anlatıcı, ikincil kişiliği olan Tyler'ın aslında kendisi olduğunun farkına varır ve bu Projeyi sonlandırmak için kafasına, kafasının içindeki uç kişiliğe ateş eder. Çünkü istediği bu sistemin sona ermesi değildir. Belki de İsveç mobilyalarıyla döşenmiş dairesini, bir başka tahakküm ve kuralları dayatan "Tyler Gezegeni"ne tercih etmiştir. Sonuçtan önce başa dönmek gereklidir.

Aydınlanma eleştirisi ile karşı çıkılan neydi? diye sorulduğunda alınan yanıt “bireyin şeyleştirilmesi”, “özgürlük ve özerkliğin yitimi”, “anlamsızlaşma”, “başkasının aklının kılavuzluğu ile hareket etme” ve “tahakküm” olmaktadır. Peki, anlamsızlaşmış olan bireye kurallar koyan, onları belirli bir proje etrafında toplayıp bu projeye göre davranmaya zorlayan ve hatta onları isimsizleştiren, arasına yaptığı modernlik eleştirileriyle üyelerinin zihinlerine tam olarak neye karşı olduklarını kazımaya çalışan Tyler Durden’in, araçsal aklın tahakkümüne meydan okuduğu söylenebilir mi? Eğer bu soruya verilen cevap olumlu olursa, Tyler’ın bir tahakküme başka bir tahakkümle karşı çıktığı başka bir deyişle, “araçsal akıl tahakkümünden”, “Tyler Durden Gezegeni” tahakkümüne bireylerin ve toplumun evrildiği kabul edilmiş ve tahakkümün olmadığı bir sistemin imkânsızlığı örtülü olarak desteklenmiş olacaktır. Eğer cevap olumsuz olursa, bu durum başta kültür endüstrisi olmak üzere tüm modernlik eleştirilerine getirilen “eleştirdiklerinin yerine başka bir sistem önermedikleri” iddiası güçlenmiş olacaktır.

Sonuç olarak, belki de insanlık gerçekten ulaşması gereken bir insani boyuta Aydınlanma ile ulaşmıştır. Dövüş Kulübü örneği, tahakkümün kaçınılmaz olduğu gerçeğini ortaya koymakta olup, bu çalışmayı tahakküm unsuru taşımayan hiçbir eleştirinin gerçeklikle bağlantısı olmadığı sonucuna ulaştırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2007), Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, (Çev.) Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer (2014), Aydınlanmanın Diyalektiği, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık.
- Benhabib, Seyla (2006), “Modern ve eleştirel Kuramın Çıkamazları”, Frankfurt Okulu, (Ed.) H. Emre Bahçe, 2. Baskı, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Bocock, Robert (1993), Tüketim, (Çev.) i. Kutluk, Ankara, Dost Kitabevi.
- Çiğdem, Ahmet (1993), Aydınlanma Felsefesi, İstanbul, Ağaç Yayıncılık.
- Hegel, Tinin Görünbilimi (1986), (Çev.) A. Yardımlı, İstanbul, İdea. 1986.
- Horkheimer, Max (1986), Akıl Tutulması, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kant, Immanuel (1984), “Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt 1784”, I. Kant Seçilmiş Yazılar, (Çev. Ve Der.) N. Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Kızılçelik, Sezgin (2000), Frankfurt Okulu, Ankara, Anı Yayıncılık.
- Palahniuk, Chuck (2001), Dövüş Kulübü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Slater, Phil (1998), Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi, Marksist Bir Yaklaşım, (Çev.) Ahmet Özden, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.
- Tourine, Alain (2014), Modernliğin Eleştirisi, (Çev.) Hülya Uğur Tanrıöver, 9. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Ongur, Hakan Övünç (2011), Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü, İstanbul Ayrıntı Yayınları.