

Makaleler (Tema)

PARÇALANMIŞ BENLİKLER, PARÇALANMIŞ HAYATLAR VE PARÇALANMIŞ FİLMER: BİR *DÖVÜŞ KULÜBÜ* OKUMASI¹

Ezgi Sertalp*

Öz

Bu çalışmada Fredric Jameson tarafından sanayi sonrası toplum veya tüketim toplumu, medya veya gösteri toplumu ya da çok uluslu kapitalizm olarak adlandırılan postmodernizm kavramı sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamı içerisinde ele alınmaya çalışılmakta ve kavramın nasıl bir tüketim kültürüne ve tüketim toplumuna evrildiği üzerinde durularak bu değişimin bireylerin benliklerini, kimliklerini ve gündelik yaşam pratiklerini ne şekilde etkilediği incelenmektedir. Bu bağlamda, Jameson'ın postmodern toplumu betimleyen temel sanat yapıtının sinema filmleri olduğu önermesinden hareketle, örneklem olarak seçilen *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) filmi "parçalanmış benlik" ve "parçalanmış hayat" kavramları ışığında incelenecektir. Postmodern filmler olarak da anılan 1990'lar Hollywood sinemasının döneme damgasını vurmuş bir örneği olan *Dövüş Kulübü* filminin postmodernizm ve parçalanmışlık ilişkisini tartışmak bakımından son derece elverişli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Terimler

postmodernizm, tüketim toplumu, parçalanmış benlik, kimlik, postmodern film.

¹ Bu makalede Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı programında tamamlanan "1990'lar Hollywood Sinemasında Tüketim Toplumu, Erkeklik Krizi ve Şiddet Eleştirisi" başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi. ezgibugey@gmail.com
Makalenin Geliş Tarihi: 03/10/2016. Makalenin Kabul Tarihi: 05/12/2016.

FRAGMENTED SELVES, FRAGMENTED LIVES AND FRAGMENTED MOVIES: A READING OF *FIGHT CLUB*

Abstract

The present study aims to address postmodernism, which is called as the post-industrial society or consumer society, as the media or spectacle society, or as multi-national capitalism by Fredric Jameson, within its social, cultural and economic context, and examines how it is transformed into the consumer culture and consumer society and how this transformation affects individuals' own selves, identities and daily practices. Considering Jameson's suggestion that the main work of art representing postmodern society is film, the movie *Fight Club* will be analyzed in light of the concepts 'fragmented self' and 'fragmented life'. The movie *Fight Club*, a significant product of the 1990s Hollywood cinema the products of which are also called as postmodern movies as a result of all the developments and transformations within the society, is believed to be a convenient ground for a discussion of the relation between postmodernism and fragmentation.

Key Terms

postmodernism, consumer society, fragmented self, identity, postmodern film.

Giriş

Postmodernizm, kendi kendinin farkında, kendi kendisiyle çelişen, kendi kendinin altını oyan ifade sanatıdır. Söylenen şeyleri, aynı zamanda tırnak içine alarak söylemek gibidir. Amaç, vurgulamak veya "vurgulamak"tır... ve ruh hali de "bilinçli" ve ironik – veya "ironik"- bir ruh halidir. Postmodernizmin ayırt edici karakteri, çift anlamlılığa veya ikili olmaya dönük bu toptan "dikkat çekici" taahhütte yatar.

Linda Hutcheon²

Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı adlı kitabında Fredric Jameson'ın (2011, s. 20) sanayi sonrası toplum veya tüketim toplumu, medya veya gösteri toplumu ya da çok uluslu kapitalizm olarak adlandırdığı postmodernizm kavramını, sosyal, kültürel ve ekonomik bağlamı içerisinde ele alan bu çalışmada, postmodernizmin

² Hutcheon, 2002, s. 1.

bireylerin benliklerini, kimliklerini ve gündelik yaşam pratiklerini ne şekilde etkilediği özellikle “parçalanmış benlik” ve “parçalanmış hayat” kavramları aracılığıyla tartışılmakta ve postmodern filmler olarak da anılan 1990’lar Hollywood sinemasının döneme damgasını vurmuş bir örneği olan *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) filmi postmodernizm, “parçalanmış benlik” ve “parçalanmış hayat” ilişkisi üzerinden incelenmektedir. Literatüre bakıldığında *Dövüş Kulübü*’nün genellikle tüketim toplumu, erkeklik ve şiddet bağlamında ele alındığı görülmektedir;³ bu çalışmada ise film, gerek yapım yılı ve üretildiği toplumsal ve kültürel koşullar gerekse anlatsal, biçimsel ve teknik özellikleri bakımından postmodernizm kavramıyla ilişkilendirilerek analiz edilmektedir. Başka deyişle çalışmanın özgün tarafı, gösterime girdiği günden bugüne en çok tartışılacak filmlerden biri olan *Dövüş Kulübü* filmini postmodernizm ve parçalanmış benlik ilişkisi üzerinden okuma çabasıdır. Bu bağlamda çalışmaya postmodernizme ilişkin düşünce ve tartışmalara yer vererek başlamak yerinde olacaktır.

Postmodernizmin ne olduğunu anlatmayı deneyen metinlerde kesin ve net açıklama ve tanımlamalardan ziyade daha muğlak ve ucu açık ifadelerin kullanılmasının ardında postmodernizmin belirli kalıplara sığmayan çok kapsamlı ve kimi zaman tutarsız doğası yatmaktadır:

Postmodernizm, doğrusunu söylemek gerekirse, bir düşünce okulu değildir. Belirli bir amaç veya perspektife sahip birleşik bir entelektüel hareket değildir ve bir tek hâkim teorisyen veya sözcüsü yoktur. (...) Kavram, toplumun gidişatını, bu gidişatı tanımlayan veya açıklayan fikirler grubunu, belirli bir sanatsal tarzı veya yaklaşımı ya da tüm bunları kapsayan daha genel bir tanımı anlatmak için kullanılabilir (Ward, 2014, s. 2-3, 4).

Postmodernizm üzerine yapılan birçok çalışmada kavramı tanımlamanın zor olduğunun ifade edilmesi yine postmodernizmin bu çok anlamlı doğasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada asıl önemli olan, kavramın kullanıldığı bağlam ve

³ *Dövüş Kulübü* filmini tüketim toplumu, erkeklik ve şiddet çerçevesinde ele alan çalışmalar için Henry A. Giroux’un “Brutalised Bodies and Emasculated Politics” (2000) ve “Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence” (2001); Suzanne Clark’ın “Fight Club: Historicizing the Rhetoric of Masculinity, Violence, and Sentimentality” (2001); Terry Lee’nin “Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like” (2002); Lynne Layton’un “Something To Do With A Girl Named Marla Singer: Capitalism, Narcissism, and Therapeutic Discourse in David Fincher’s Fight Club” (2011); ve Peter Deakin’in “Masculine Identity in Crisis in Hollywood’s Fin De Millennium Cinema” (2012) başlıklı çalışmalarına bakılabilir.

kapsam göz önünde bulundurularak belirli bir çerçeveye oturtulması ve kavramın içinin bu bağlama uygun biçimde doldurulmasıdır.

Postmodernizme ilişkin en temel tartışmalar genellikle kavramın modernizmden bir kopuş olarak mı yoksa modernizmin devamı olarak mı kullanıldığı hususunda yoğunlaşmaktadır. Bu konuya ilişkin birçok farklı düşünür ve kuramcı ait oldukları düşünce sistemine ve ekole ve tarihte yer aldıkları zaman dilimine bağlı olarak farklı görüşler sunmuştur. Postmodernizmin “modern hareketin gözden kaybolduğu ya da silindiğine yönelik nosyonlar (ya da ideolojik veya estetik yönden reddi)” anlamına geldiğini savunanlar kadar onun, “modernizmin yeni bir aşamasından öteye geçmediğini öne süren” görüşler de mevcuttur (Jameson, 2011, s. 29-32). Ne var ki Jameson’ın önemle vurguladığı üzere, postmodernizmin bu belirsiz ve tartışmalı konumu bugün çok daha hoşgörüle karşılanmakta ve bir kopuş ya da bir devamlılık olarak zıt kutuplarda değerlendirilmek yerine her iki taraftan da belirli özellikleri içinde barındıran kapsamlı bir kavram olarak kabul görmektedir (2011, s. 33). Dolayısıyla postmodernizm söz konusu olduğunda, elbette kullanılan bağlam ve kapsamla da ilişkili olarak, modern olan her şeyin geride bırakıldığı veya yalanlandığı düşünülmemeli, postmodern şu veya bu şekilde modernin devamı, çağın gereklilikleri ışığında değişerek evrilmiş ve yön değiştirmiş hali olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmada postmodernizm kavramıyla günümüz koşullarına ve toplumlarına dair bazı özellikler ilişkilendirilmeye çalışılmaktadır. Jameson’ın yukarıda değinilen postmodernizm tanımı çalışmanın dönemsel zeminini oluşturmakta ve kitle iletişim araçlarına, enformasyon ve iletişim teknolojilerine, tüketim kültürüne, mallara ve metalara ve bunların benlik, kimlik, gerçeklik ve bireylerin gerçeklik algıları üzerindeki etkilerine işaret etmektedir. Postmodernizm ile birlikte anılan birbirinden farklı ve çok katmanlı tüm bu kavram setlerine bakıldığında postmodernizmi yalnızca kültürel bir zeminde ele almanın yanlış ve yetersiz olacağı görülmektedir. Zira postmodernizm, kültürel olduğu kadar sosyal, politik ve ekonomik bir kavramdır ve ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın ve nasıl dönemselleştirilirse dönemselleştirilsin, kavramın kapitalizm ile bağlantısının kurulması kaçınılmazdır. Modernizm sanayi devrimi ile birlikte gelişen bir süreç olarak görülürken postmodernizm sanayi sonrasına (*post-industrial*), modernizmden farklı bir döneme işaret etmektedir. Modernizmde toplumsal sınıflar önemliken postmodernizmde asıl önemli olan “birey, yaş, cinsiyet ve grup gibi

elemanlar ve onların kültürleri”dir (Erdoğan, 2000, s. 216).⁴ Dolayısıyla toplumun temel belirleyicilerinin postmodernizm ile birlikte değiştiğini ve bu değişimin merkezinde yer alan bireylerin benlikleri ve kimlik inşaları ile toplumsal yapının dönüşümü ve postmodernizm arasında güçlü bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Bu ilişkiye daha yakından bakabilmek için bir sonraki bölümde bahsi geçen bu toplumsal dönüşümün niteliğine ve postmodernizmin tüketim toplumu olarak adlandırılmasına neden olan durumlara ve koşullara değinilmektedir.

“Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları”:⁵ Parçalanmış Benlikler ve ‘Tüketilen’ Hayatlar

Her şey paramparça, tutarlılığın emaresi bile yok.

John Donne⁶

Daha önce de belirtildiği gibi postmodernizm, kapitalizmden, tüketim toplumundan ve sosyo-ekonomik bağlamdan bağımsız düşünülemez. Postmodernizm ve tüketim toplumu ilişkisini kurabilmek ve bundan sonraki tartışmalara zemin hazırlayabilmek amacıyla 18. yüzyıla, sanayi devrimi sonrasına göz atmak gerekir. Sanayi devrimi ile, bugün meta kültürü (*commodity culture*) olarak bilinen ve metaların üretimi ve tüketimini ifade eden sistemin temelleri atılmış ve yaklaşık iki yüzyıla yayılan bu gelişim süreci boyunca birçok bilimsel, toplumsal, ekonomik, politik, kültürel ve teknolojik gelişmeye tanıklık edilmiştir. Tarıma dayalı ekonomi yerini sanayiye dayalı ekonomiye bırakmış, tarım ürünlerinin yerini ise kapitalizmin en önemli kavramlarından biri olan metalar almıştır. Serbest ticaret, hâkim üretim, dağıtım ve tüketim biçimlerini değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda toplumun devamlılığı ve idaresini de değiştirmiştir (Lindner, 2003, s. 3-4). Küçük ölçekli işletmeler giyim eşyaları, takılar ve süs eşyaları gibi tüketim malzemeleri üretirken, gazete ve dergilerde reklamcılık kavramı gelişmeye başlamıştır. “İnsanların, evlerini ve bedenlerini süsleyebilecekleri mal çeşitlerinin farkına varması ve bunları satın alabilme güçlerinin

⁴ *Kapitalizm, Kalkınma, Postmodernizm ve İletişim: Sömürünün Paketlenişi* adlı kitabında İrfan Erdoğan modernizmi sanayi toplumlarının yapısı olarak, postmodernizmi ise sanayi sonrası kapitalist toplumların yapısı olarak değerlendirmektedir. Erdoğan’a göre sanayi devrimiyle birlikte kapitalist toplumlarda toplumsal sınıflar ortaya çıkmıştır; zira toplumsal sınıflar, toplumsal yapının en önemli unsurlarıdır. Postmodern toplumlarda ise toplumun yapısını belirleyen bir unsur olarak sınıfın yerini birey ve bireye ait tüm unsurları içinde barındıran kültür alır. “Bireyin kişiliği, toplumda farklılaşmış rol ve seçimlerin çerçevelediği postmodern kültürün çeşitliliğinde oluşur.” (Erdoğan, 2000, s. 216).

⁵ Zygmunt Bauman’ın aynı adlı kitabından alınmıştır.

⁶ Aktaran Best ve Kellner, 2011, s. 9.

artması yoluyla, on sekizinci yüzyıl (...) bir 'tüketim devriminin' gerçekleşmesine şahit ol[muştur]' (Bocock, 2009, s. 23, 24). Sanayi devrimi ile birlikte fabrikasyon üretime geçilmesi, üretim hacminin artması ve tüketimin gelişmesi kapitalist toplumun gelişinin habercileri olmuştur. Amerikalı Henry Ford'un fabrikalarda seri üretime geçerek araba üretmeye başlaması "toplu üretim ve toplu tüketim" kavramlarını ortaya çıkarmış ve bugünkü anlamıyla kapitalizmin gelişiminde oldukça önemli bir rol oynamıştır (Bocock, 2009, s. 29). 18. yüzyıl boyunca yaşanan tüm bu gelişmelere bakıldığında, üretimin ihtiyaçları karşılamaktan öte kâr elde etmek ve temel ihtiyaçlar dışında istek ve arzuların yönettiği 'ihtiyaçlar'ı tüketmek için gerçekleştirildiği görülmektedir.

19. yüzyılda kapitalizm hızla gelişmeye ve ilerlemeye devam etmiş, etki alanı ve kapsamı giderek genişlemiştir. Toplumsal gelişmenin ve tarihsel ilerlemenin temelinde ekonominin yer aldığını ve bir toplumun üretim ilişkilerinin o toplumun yapısını belirleyen en önemli faktör olduğunu öne süren Karl Marx tarafından 18. yüzyılda kültür ve ekonomi alanlarında gerçekleşen değişim ve dönüşümleri kavramsallaştırmak için kullanılmaya başlanan meta kavramı, 19. yüzyıla gelindiğinde kendisi kültürel ve ekonomik bir kavram haline gelmiştir. Ekonomik olan aynı zamanda toplumsal olmuş, metalar kapitalist ekonomik sistemin temel yapıtaşı iken 19. yüzyılda toplumun da temel yapıtaşı durumuna gelmiştir. Best ve Kellner'a göre (2011, s. 222), "Marksist edebi ve kültürel eleştiriyi postmodern tartışmalarla bağlantılandıran" ve "Marx'ın modernlik analizini izleyerek, postmodernizmi ve geç kapitalizmi diyalektik olarak" tartışan Jameson, modernizmin metalaşmaya "minimal ve taraflı bir yaklaşımla" yaklaştığını, postmodernizmin ise "bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimi" olduğunu ifade etmiş ve tam da bu nedenle kavramın Marx'ın "meta fetişizmi"⁷ ile kaçınılmaz olarak ilişkili olduğunu öne sürmüştür (Jameson, 2011, s. 10). Buna göre artık toplumda asıl vurgu üretime değil, tüketime yapılıp olmuş, asıl mesele bireylerin metaları nasıl arzuladıkları ve satın aldıkları, onlarla nasıl bir etkileşim ve iletişim içinde oldukları, onlar ile neler yaptıkları, onlara nasıl baktıkları ve onlarla nasıl göründükleri, onları hayatlarında nasıl konumlandıkları ve onlar aracılığı ile toplum içinde nasıl konumlandıkları olagelmıştır (Lindner, 2003, s. 7, 10). Bu da, meta kültürünün giderek kitle kültürüne dönüşmesine neden olmuş, böylece postmodern tüketim kültürünün temelleri inşa edilmiştir.

⁷ Meta fetişizmi, Marksist kuramın önemli kavramlarından biridir. Toplumsal ilişkilerin maddi yapısal özelliklerine işaret eden bu kavram, metaların onları üreten emek gücünden ve bireyin kendisinden uzaklaştırılması ve kapitalist tüketim kültürü çerçevesinde nesneleştirilerek sergilenmesinin yanı sıra aynı zamanda insanların ve insan ilişkilerinin de nesneleşmesi anlamına gelmektedir (Marx, 2003, s. 76-86).

Postmodernizmle birlikte çoğalan anlamlar, içi boşalan kavramlar ve artan içerik, imge, işaret ve işlevler bireylerin toplumdaki kimliklerini ve konumlarını bilinçli veya bilinçsiz olarak sorgulamalarına neden olmuştur. Toplumsal ve kültürel olanın değişmesi kaçınılmaz olarak gündelik yaşama ve bireye dair olanın da değişimini beraberinde getirmiş, bu da “postmodern” bireyin daha farklı bir benlik ve kimlik “sergilemesine” ve var olmak için farklı “stratejiler geliştirmesine” yol açmıştır. Ward (2014) kimliğin değişim ve dönüşümlerini genel olarak üç başlık altında inceler: modern öncesi kimlik, modern kimlik ve postmodern kimlik. Buna göre modern öncesi kimlik, toplum tarafından önceden belirlenmiş ve tanımlanmış değerler ve roller çerçevesinde gelişir, belirli bir sınırı ile tanımı vardır ve nereden geldiği ve nereye gideceği bellidir. Modern öncesi toplumlarda “[k]imlik, bir sorun değildir” (Ward, 2014, s. 180). Modernizm ile birlikte kimlik ilk kez krize girer; zira her ne kadar tanımı kısmen belli olmaya devam etse de sınırları genişlemiş ve farklı değerler ve roller ile etkileşime girmeye başlamıştır. Dolayısıyla birey, tek bir kimliğin sınırları içine hapsolmek yerine birden fazla kimliğe bürünebilir ya da toplumda farklı konumlar seçebilir hale gelmiştir. Buradaki seçim sözcüğü, modern kimliğin (ve daha sonraları postmodern kimliğin) en belirleyici özelliklerinden biridir. Zira kimlik, doğuştan gelen bir özellik olmaktan çıkıp seçilebilen bir şey haline gelmiştir. Bu ise beraberinde kimliğin nasıl olması gerektiğine ilişkin soruları ve sorunları getirmiş, modern toplumlarda “kimlik bir ‘sorun’ haline gel[miştir]” (Ward, 2014, s. 182). Postmodern toplumlar ise giderek değişen, dönüşen ve parçalanan toplumlardır ve beraberlerinde bölünen ve parçalanan bireyler yaratır. Toplumun her alanında süregelen çokanlamlılık ve uyaran bolluğu kimlikleri ve toplumsal rolleri çeşitlendirmiş, içlerini boşaltmış ve sınırlarını yeniden çizmiştir.

Bir anlam devrimi olarak görülen modernizmin aksine postmodernizm bir anlam yoksunluğu olarak karşımıza çıkmış (Best ve Kellner, 2011), kavramsal bir boşluğa düşen bireylerin etrafı ise anlamların yerini alan imgelerle çevrilmiştir. Tüm bunlar gerçeklik ve temsil arasındaki ilişkiyi değiştirirken bireylerin de varlıklarını ve varoluş koşullarını sorgulamalarına neden olmuş ve postmodernizmin belirsizliği, öznelerin benliklerinde buhran ve parçalanmışlık olarak karşılık bulmuştur.

Postmodernizmin sosyal, kültürel, politik ve ekonomik bir kavram olarak ortaya çıkmasına neden olan koşulların, ekonomik bir kavram olan tüketimi sosyal, kültürel ve psikolojik bir kavram haline getiren koşullarla aynı olduğu düşünüldüğünde, postmodernizmin nasıl parçalanmış bireyler yarattığını anlamak çok da güç

olmamaktadır. Bu ilişkiye biraz daha yakından bakmak ve postmodernizmin bu parçalı doğasını daha iyi anlamlandırabilmek için postmodernizmin felsefi ve sosyolojik temellerini ortaya koyarak kuramsallaştırılmasında öncülük eden isimlerden Zygmunt Bauman'a başvurmak yerinde olacaktır. Bauman, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları* (2013) adlı kitabının "Giriş" kısmına Sigmund Freud'un *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* (Orj. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930) adlı önemli eserine atıfta bulunarak başlar. Freud'un uygar birey ve uygar toplum olgularını eleştirel bir bakış açısıyla tartıştığı kitabında, "kültür" ya da "uygarlık" olarak ifade edilen modernitenin, insanlığa kazandırdıkları kadar (hatta belki de daha fazla) kaybettirdiklerinin de olduğu öne sürülmekte ve "uygar yaşamın haz ve keyiflerinin acılar, memnuniyetinin hoşnutsuzluklar ve itaatinin de isyanla beraber aynı pakette geldiği" (Bauman, 2013, s. 9) vurgulanmaktadır. Bauman'ın kitabına Freud ile başlamasının ardında yatan nedenler aslında tam da bu çalışmada Freud'a yer verilmesinin ardındaki nedenlere karşılık gelmektedir. Zira Freud'un 1930 yılında yazdıkları aradan geçen onca yıla, bütün bu zaman süresince değişen onlarca "-izm"e ve tüm gelişmelere rağmen günümüz tüketim toplumunun buhranlarına ve sıkıntılara çok da uzak durmamakta ve parçalanmış bireyin anlaşılması yönünde anlamlı bir temel teşkil etmektedir.

Kitabına insanların hayatlarını yanlış ölçütlerle değerlendirdiğini ve güç, başarı ve zenginlik peşinde koşarken hayatın asıl değerlerini göz ardı ettiklerini öne sürerek başlayan Freud, uygarlığın beraberinde getirdiği güzellik, temizlik ve düzen gibi olguların özünde insan doğasına aykırı olduğunu ve bu nedenle uygarlığın ancak ağır bedeller ödenerek elde edilebileceğini ifade etmektedir (2000, s. 2). Bu noktada, Freud'un bu iddiasını temellendirdiği birkaç hususa değinmekte fayda vardır. Uygar bir toplumda her şey insanlığın yararına kullanılmak üzere sömürülmekte, üretilmekte ve tüketilmektedir. Doğanın üstün gücüne dahi karşı gelinmekte, doğal güzellikler, ormanlar ve topraklar insanların kullanımı için işlenmekte veya aynı uğurda yok edilmekte, hayvanların nesli tükenmekte veya uygun olan (fayda sağlanacak) türler evcilleştirilmekte, iletişim alanındaki gelişmeler ve teknolojik ilerlemeler dünyanın her an her yerinde iletişimi mümkün kılarken yüz yüze iletişim ve karşılıklı duygusal ve fiziksel etkileşim giderek daha da değersizleşmektedir. Uygar toplumun bireyleri bir tutam yeşillığe hasret adeta kollarını açmış doğanın intikamını beklerken ve birbirleriyle "gerçekten" bir şeyler paylaşmaya dahi mecalleri yokken, uygarlık aynı zamanda onlardan son derece bilinçli, bilgili ve görgülü, düzenli, tutumlu ve anlayışlı olmalarını da beklemektedir. Her bir noktasını fabrikaların, sanayilerin, yüksek yüksek

binaların ve betonun kapladığı uygar bir yerleşimde yemyeşil alanlar, parklar, bahçeler, ağaçlar ve ormanlar da aranmaktadır. Yaratılan tüm çirkinliğe ve şehirlerin griliğine karşın uygar bir toplumda estetik unsurlar ve güzellikler de olmalıdır. Tertemiz sokaklar, yemyeşil parklar ve bahçeler ve düzenli bir şehir yaşamı o yerleşimin ne kadar da uygar olduğunu gözler önüne serer niteliktedir. Uygarlığın bu ikili yapısı, bireylerin doğalarına aykırı olmanın yanı sıra son derece güç ve yorucu bir durumdur ve nihayetinde çaresiz, dengesiz, mutsuz, nevrotik ve parçalanmış bireyler yaratmaktadır (Freud, 2000, s. 15-16).

Freud'un uygarlığa ilişkin bu saptamalarının son derece yerinde olduğunu lâkin geç anlaşıldıklarını (belki de hala tam olarak anlaşılmış değildir) savunan Bauman, burada bahsi geçen uygarlık sözünün hiç şüphesiz ki modern topluma karşılık geldiğini ifade etmekte⁸ ve aslında Freud'un insanlığa önemli bir mesaj vermeye çalıştığını vurgulamaktadır. Bauman'a göre "[i]nsanların, armoni, temizlik ve düzene saygı ve bunları takdir yönünde zorlanmaları gereki[r]. Kendi güdeleri ile hareket etme özgürlüklerinin budanması gereki[r]. Kısıtlama acıdır: acıya karşı savunma da kendi acılarını yaratır" (2013, s. 8). Freud'un modernitesinin (uygarlığının) bugünkü postmodern versiyonunda ise bu acı, bireylerin parçalanmış benlikleri ve hayatlarıdır. Bu bağlamda postmodernizmin temelleriyle modernizmin bu buhranları, çatışmaları ve çıkmazları arasında bir devamlılık olduğunu söylemek mümkündür. Zira "[m]odern toplumun içine girmiş olduğu bunalım, postmodernin temelinde yer alan bir ön kabul" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 19) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Freud'un insan zihni ve doğasına ilişkin görüşlerini sosyo-ekonomik ve politik durum ve koşullarla ilişkilendirerek Marksist kuram ışığında yorumlayan ve yeniden ele alan Herbert Marcuse de, postmodernizm ve tüketim toplumu tartışmaları için önemli bir temel teşkil etmektedir. Marcuse *Eros ve Uygarlık* (1955) adlı eserinde, insanların içsel istek ve arzularının özgürce tatmininin uygar toplumun gereksinimleri ve nitelikleri ile uyumsuzluk içinde olduğunu, zira ilerlemenin birincil koşulunun tatminin bastırılması ve ertelenmesi olduğunu belirtir. Marcuse, libidonun devamlı olarak bastırılmasını, başka bir deyişle libidonun zorunlu olarak sosyal aktivitelere ve dışavurumlara kanalize edilmesini⁹ kültür olarak adlandırmıştır ve kültür için

⁸ Tam da bu nedenle Bauman "modern uygarlık" sözünün bir laf kalabalığı olduğunu öne sürmekte ve "[k]endisini 'kültür' ya da 'uygarlık'ın bir etkinliği olarak tasavvur eden ve Freud'un keşfetmeye giriştiği sonuçlarıyla beraber, böyle bir öz-bilgi ile hareket eden tek toplum, modern toplumdur" demektedir (2013, s. 8).

⁹ Çalışmanın örneklemini oluşturan *Dövüş Kulübü* filminin uyarlandığı kitabın yazarı Chuck Palahniuk üzerine yazdığı bir makalesinde Jesse Kavadlo, başkarakterin benliğini yeniden kurmak ve kimliğini inşa etmek için

ödenmesi gereken bedel bir nevi tutsaklık ve baskıdır (1955, s. 3, 17). Zira bir toplumun refahı, malların, aletlerin, modanın ve sürekli bir yıkımın aşırı üretimi ve tüketimine bağlıdır; bu nedenle bireylerin hiç olmadığı kadar bu gereksinimlere uyum sağlaması (daha doğrusu uyum sağlamalarının sağlanması) gerekmektedir. Bu uyum sağlama da, insanların medeni bir şekilde bir toplumda yaşayabilmeleri ve o toplumun bir üyesi olmanın getirdiği gereklilikleri yerine getirebilmeleri için özlerinden vazgeçmeleri ve/veya benliklerini “yeniden kurmaları” anlamına gelmektedir. Bu da, bireylerin benliklerinde bir parçalanmaya ve çatlamaya yol açmakta, özne bütünlüğünü kaybetmektedir.

Bu tartışmaların ışığında Marcuse, gelişmiş ve uygar toplumlarda insanların gerek kültürel gerek fiziksel olarak sürekli bir yoksulluk hali içinde olduklarına dikkat çekmiştir. Ona göre, bugün sosyolojinin kitle kültürü bağlamında deyim yerindeyse insanın insanlıktan çıkma sürecini tanımlarken kullandığı klişelerin birçoğu doğru olmakla birlikte yanlış değerlendirilmektedir. Bugün toplumda yozlaşan şey makineleşme ve tek tipleşmenin kendisi değil, bunların kapsamıdır; zira asıl mesele toplumda süregiden yapay özgürlükler, yapay seçimler ve yapay benliklerdir. Bireyler, kendilerini satın aldıkları hizmet ve mallar aracılığı ile var ederken aynı zamanda bu hizmet ve malları sağlayan güçlerin kuklaları haline gelmektedir. Çalışıp didinerek toplumda kendilerine sunulan metaları satın alan bireyler, aslında bu alışverişte benliklerini ve kimliklerini takas eder hale gelmişlerdir. Marcuse’ye göre uygar toplumda bireyin ödediği bedel benliğini, hayallerini ve hayatını feda etmesi iken uygarlığın ödediği bedel ise herkes için barış, özgürlük ve adalet rüyasından vazgeçilmesi olmuştur (1955, s. 99-101).

Yukarıda Freud ve Marcuse’nin uygar birey ve uygar topluma ve bunların bireylerin benlik algılarında ve kimlik inşalarında etkilerine ilişkin sunulan kısa kavramsal çerçevenin, postmodernizm ve tüketim toplumu tartışmaları için anlamlı bir temel teşkil ettiği düşünülmektedir. Zira postmodernizmin temelinde yer alan belirsizlik, modernizmin bunalımı ve parçalanmışlık kavramları, tam da yukarıda değinilen birey ve toplum tasvirlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve günümüzde bütünlüğü olmayan, heterojen ve parçalanmış postmodern tüketim toplumunu tasvir etmek için kullanılagelmiştir. Bireyin parçalanmış benliğini onarmak ve yeniden ‘tam’

başvurduğu tüketme eyleminin aslında tam da Freud’un uygarlığın zorlaması karşısında bireylerdeki cinsel içgüdünün amacının cinsel olmayan ve toplumsal bakımdan, benimsenmeye elverişli bulunan daha yüce bir amaca dönüştürülmesi olarak tanımlanabilecek yüceltme kavramına işaret ettiğini öne sürmektedir (2005, s. 5).

hissetmek amacıyla başvurduğu tüketme eylemi de böylelikle sembolik bir nitelik kazanmış ve tüketim kültürünün oluşmasında etken olmuştur.

Jameson'ın postmodernizmi tanımlarken sanayi sonrası toplum veya tüketim toplumu, medya veya gösteri toplumu ya da çok uluslu kapitalizm kavramlarını kullanması, tüketimin postmodernizm tartışmasının bir ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. Zira modernizmde üretim ön planda iken ve toplumda değerli görülürken, postmodernizm ile birlikte tüketime yapılan vurgu artmış ve tüketim kültürü önem kazanmıştır. Postmodern toplumun merkezine yerleşmiş metalar bireylerin yalnızca alışkanlıklarını ve yaşam tarzlarını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda onların benliklerini, kimliklerini ve toplumdaki konumlarını da değiştirmiştir. Burada "tüketim toplumu" kavramı ile istek ve arzuların, malların, hizmetlerin ve nesnelere devamlı tüketimine dayanan ve bireylerin yaşamlarının her alanında metalar tarafından kuşatıldığı bir bolluk ve savurganlık toplumu ifade edilmektedir. Bu toplumda bireyler, kitle iletişim araçları ve reklamlar aracılığı ile etraflarını saran imgeler ve nesnelere tarafından tüketime çağrılmakta, kimliklerini ve toplumdaki konumlarını tüketim aracılığı ile inşa etmeye zorlanmaktadır. Elbette bu, açık ve görünen bir zorlama değildir. Kapitalist tüketim toplumunda üretimin sürekliliğinin sağlanabilmesi için tüketimin sürekli olması gerektiği görülmüş, bunun için de tüketimin bireylerin temel gereksinimlerini karşıladıkları bir olgu olmaktan çok, gereksinimin kendisi haline gelmesi amaçlanmıştır. Bu da bireylerin psikolojik olarak tüketmeye ve hep daha fazla tüketmeye şartlanmaları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla tüketim, özellikle medya ve reklamlar aracılığı ile bireylerin kimliklerini inşa ettikleri ve toplumdaki konumlarını belirledikleri bir kavram olagelmiş ve bireyler diğer tüm kimliklerinden önce tüketici kimlikleri ile var olmaya başlamışlardır. Bütün bunlar ise tüketimin yalnızca ekonomik bir kavram olarak değil, arzuların ve sembollerin de işlediği sosyal, kültürel ve psikolojik bir kavram olarak da işlediğini göstermektedir.

Tüketimin bireylerin benliklerini kurma ve kimliklerini inşa etme amacıyla zamanla anlamların ve sembollerin tüketimi haline gelmesi, tam da postmodern birey ve postmodern kimlik kavramlarına karşılık gelen bir durumdur. Burada anlamların ve sembollerin tüketimi, parçalanmış benliklerini onarmak ve toplumda kendilerine bir kimlik ve bir konum edinebilmek için bireylerin nesnelere ihtiyaçları doğrultusunda yalnızca oldukları şeyler için değil, sembolik olarak taşıdıkları anlamlar için satın almaları anlamına gelmektedir.

Yerinin doldurulamaz olduğu nesnel işlev alanının dışında, kendi anlam alanının dışında nesne, gösterge değerini kazandığı yan anlamlar alanında neredeyse sınırsız biçimde başka nesnelere yer değiştirebilir hale gelir. Örneđin, çamaşır makinesi mutfak eşyası olarak *hizmet eder* ve konfor, prestij öğesi vb. *rolü oynar*. Tüketimin alanı tam olarak işte bu ikinci alandır. Bu alanda her tür nesne, anlam verici öğe olarak çamaşır makinesinin yerine geçebilir. Simgelerin mantığında olduğu gibi göstergelerin mantığında da nesnelere artık hiç de bir işleve ya da *tanımlı* bir ihtiyaca bağlı değildir. Bu tam olarak nesnelere başka bir şeye cevap vermesindedir. İster toplumsalın mantığı ister arzunun mantığı olsun, bu başka şeye nesnelere hareketli ve bilinçdışı anlamlandırma alanı olarak hizmet eder (Baudrillard, 2015, s. 89).

Baudrillard, tüketimin aslında hep sembollerin tüketimine işaret ettiğini ve insanların gerek bireysel gerekse toplumsal olarak kimliklerini bu süreç çerçevesinde oluşturduklarını ifade etmiştir. Günümüzde artık insanlar kimliklerini belirli bir sınıfa, gruba, topluma veya millete ait oldukları için pasif olarak değil, tüketme eylemini aktif bir şekilde gerçekleştirerek ve tüketim toplumuna aktif bir şekilde katılarak kazanmaktadır. Baudrillard'a göre, tüketim toplumunda bireylerin yedikleri ve içtikleri gıdalar, giydikleri giysiler, satın aldıkları her türlü mal ve hizmet ve gerçekleştirdikleri tüm boş zaman faaliyetleri zaten var olan kimliklerini ifade etme ve benliklerini dışa vurma amacı taşımaz; aksine bireyler benliklerini ve kimliklerini bu tüketim eyleminin kendisi ile ve tüketilen nesnelere aracılığıyla inşa etmektedirler. Bu demektir ki insanlar, yalnızca belirli bir malı satın alarak arzuladıkları kişi olamaz, arzuladıkları kimliğe bürünemezler; insanlar arzuladıkları kişi olmak, arzuladıkları kimliğe bürünmek için bu amaçlarına uygun malları/sembollerini tüketirler. Dolayısıyla artık söz konusu olan basitçe gereksinimlerinden tüketiminden çok öte, sembollerin, imgelerin, düşüncelerin ve kimliklerin tüketimidir. "[T]üketim, ekonomik faaliyetini geri plana atmış, doğrudan toplumsal kimliğine bürünüvermiştir" (Ongur, 2011, s. 59).

Bir sonraki bölümde, baştan itibaren postmodernizm etrafında örülen tartışmanın işaret ettiği gibi parçalanmış benliğin postmodern toplumdaki merkezi rolünü işleyen temsili bir örnek olarak *Dövüş Kulübü* filmi incelenmektedir.

Parçalanmış Benlik ve Tüketilen Hayat Örneği Olarak *Dövüş Kulübü*

Jameson, postmodernizmin en belirleyici özelliklerinden birinin bireyin parçalanmış benliği olduğunu ifade etmiş ve Jacques Lacan'ın kuramlarından yola çıkarak bireyin içinde yaşadığı topluma ayak uydurmaya çalışırken hissettiği boşluğun ve deneyimlediği karmaşanın, onun dünyayı şizofren hastalarınıninkine benzer bir deneyimle algılamasına neden olduğunu öne sürmüştür. Bu yabancılaşmış, yalnız, parçalanmış ve tutarsız bir deneyimdir ve bireyin kendi benliğini normal bir şekilde algılayamadığını göstermektedir (Jameson, 1985, s. 119). Jameson, bireylerin bu şizofrenik tutumlarını postmodernizm ve kapitalizmle ilişkilendirir; zira ona göre günümüz medya kültürü bu şizofrenik deneyime benzemektedir. MTV tarzı medya içerikleri ve imgeleri izleyicinin zamansal bütünlük ve algılarını bozmakta ve öznenin kafasını karıştırarak tutarlı bir bütünlük oluşturmasını engellemektedir (Peretti, 1996, s. 2). Birer kurgu ve teknoloji harikası günümüz filmlerinin büyük ölçüde MTV müzik videolarının görselliğinden ve televizyon reklamlarından etkilendiği söylenebilir. Elbette parçalanmış filmlerin varlığı MTV döneminden öncesine de götürülebilmektedir ve doğrudan MTV tarzı içerik ve görüntülerden kaynaklandığını söylemek doğru değildir. Ancak filmlerin parçalı yapısının postmodernizm ve tüketim toplumuna bağlandığı nokta, Fredric Jameson (2011) ve Jean Baudrillard (2011) gibi bu çalışmada da yer verilen birçok postmodern kuramcı tarafından MTV tarzı kurgulamanın ve reklamcılığın yaygınlaşması ile ilişkilendirilmektedir. Zira daha önce de belirtildiği gibi postmodern olarak değerlendirilen filmlere imza atan Michael Bay, David Fincher ve Spike Jonze gibi yönetmenlerin çoğu, geçmişlerinde müzik videoları ve reklam filmleri çekmiştir ve filmlerinde kullandıkları biçimsel tercihlerle "MTV tarzı" arasında bağlantı kurulabilmektedir.

Sinema, postmodernizmle birlikte gelen belirsizliği, bunalımı, kargaşayı ve parçalanmışlığı aktarmada diğer sanatlardan çok daha üstün kabul edilmektedir. Baudrillard'a göre "içinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır", bu da demektir ki "postmodern dünya, sinema ve televizyondan akan imgelerde ve anlamlarda yakalanabilmektedir" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 14). 1950'lerin sonundan itibaren Hollywood'un klasik anlatı sinemasının dışına çıkarak çağı sorgulayan modern sinema, 1970'lerin sonundan itibaren, özellikle de 1980'lerden sonra, çokuluslu kapitalizmin de etkisiyle yerini postmodern sinemaya bırakmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 24). Önceki

bölümlerde ayrıntılı olarak değinilen kültürel, toplumsal, ekonomik ve politik tüm gelişmelerin ışığında değişen ve dönüşen parçalanmış bireylere ve toplumlara artık daha farklı sorularla yaklaşma gerekliliği sinemada da kendini göstermiştir.

Postmodern filmler olarak anılan 1990'lar Hollywood sinemasının ürünlerinin yukarıda değinilen parçalı doğasında, genellikle karakterlerin parçalanmış benliklerinin ve hayatlarının konu edildiği görülmektedir. Jameson'ın öne sürdüğü gibi bu parçalanmışlık ise kapitalist toplumdan ve sosyo-ekonomik düzenden ayrı düşünülmemelidir. Bu bağlamda bu çalışmada incelenen *Dövüş Kulübü* (David Fincher, 1999) filmi gerek karakterlerin benlikleri gerekse filmin biçimsel ve teknik özellikleri ve sinematografik tercihleri bakımından bir postmodern parçalanmışlık örneği olarak değerlendirilmektedir. John Shirley, *Dövüş Kulübü* filminin *12 Maymun* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995), *Pi* (Darren Aronofsky, 1998), *The Matrix* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999) ve *Amerikan Güzeli* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999,) gibi dönemin benzer temaları işleyen filmleri ile birlikte adeta bir akım meydana getirdiğini ve "aslında insanların anlamsız, gereğinden fazla büyümüş, yıkılmak üzere olan, şirketlerin tutsağı olmuş, zehirlenmiş, açgözlü, benmerkezci, aşırı kalabalık, medyayla dolup taşmış, tek kullanımlık bir kültüre sahip olan amaçsız ve pusulasız uygarlıklarından nasıl sıkıldıklarını anlattığını" belirtmektedir (Clark, 2001, s. 412-413). Shirley'nin çalışmanın kuramsal çerçeve bölümünde yürütülen tartışmaları son derece kısa ve açıklayıcı bir şekilde özetleyen bu ifadesi, aslında filmin neden bir parçalanmışlık örneği olarak değerlendirildiğini de ortaya koyar niteliktedir. *Dövüş Kulübü*'nde filmin başkarakteri Anlatıcı¹⁰ (Edward Norton) parçalanmış bir benlik temsili olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Anlatıcı yalnızdır; kendisine, başka insanlara ve içinde yaşadığı tüketim toplumuna yabancılaşmış bir bireydir ve tüm bunların sorumlusu olarak tüketim toplumunun bir bireyi oluşunu göstermektedir. Anlatıcı'nın parçalanmış benliği, film boyunca vakit geçirdiği, dövüştüğü, adeta itaat

¹⁰ Film, Chuck Palahniuk'un aynı adlı eserinden uyarlanmıştır ve gerek kitapta gerek senaryoda karakterin adına yer verilmemiş, bunun yerine ona "Anlatıcı" (*Narrator*) şeklinde hitap edilmiştir. Bu durum bilhassa bu çalışma çerçevesinde, tüketim toplumunun bir bireyi olan Anlatıcı'nın benliğini ve kimliğini kaybetmiş olduğu gerçeği ile ilişkilendirilmektedir. Her ne kadar film ilerledikçe Anlatıcı kendisini bir bilim dergisinde okuduğu makaleden etkilenerek 'Jack' adı ile ilişkilendirse de ve sık sık "Ben Jack'in sırtan intikamıyım", "Ben Jack'in soğuk teriyim" gibi ifadeler kullanarak kendisinden üçüncü bir şahısmışçasına bahsetse de bu, Anlatıcı'nın 'ben' kavramını kaybettiğine ve kendisini bir bütün olarak duyumsayamadığına işaret etmektedir. Film üzerine inceleme yapan bazı kaynaklarda Anlatıcı'dan "Jack" olarak bahsedilmesi, karakterin ve filmin (kitabın) doğasına aykırıdır ve doğru değildir.

Christina Angel ise, karakterin bir adının olmaması ve ona Anlatıcı olarak hitap edilmesinin onun aslında tüketim toplumunun herhangi bir bireyi olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. "O hem herkeştir hem de hiç kimse değildir. O bu toplumda varlık göstermektedir, ama 'güzel ve eşsiz bir kar tanesi değildir'" (2009, s. 52).

ettiği ve her şeyini paylaştığı Tyler (Brad Pitt) karakteri aracılığıyla ifade edilmiştir; zira filmin sonlarına doğru anlaşılacağı üzere Tyler aslında Anlatıcı'nın yarattığı ikinci bir benlik, bir türlü parçası olamadığı toplumda varlık gösterebilmek için ürettiği ikinci bir kimliktir.

“Altı aydır uyuyamıyorum” der Anlatıcı, “Uykusuzluk çekerken hiçbir şey gerçek gelmez size. Her şey çok uzaklardadır. Her şey bir kopyanın kopyasının kopyasıdır.¹¹ Uzay araştırmaları iyice ilerlediğinde artık her şeyi şirketler adlandırır hale gelecek: IBM Yıldız Sistemi, Microsoft Galaksisi, Starbucks Gezegeni.” Hayatı ofisteki tekdüze masa başı işi ve IKEA mobilyalarıyla döşeli apartman dairesi¹² arasında mekik dokuyarak geçen Anlatıcı, bu hayattaki varlığının son derece anlamsız olduğunu düşünmektedir. Tüketim toplumunun makineleştirdiği ve nesneleştirdiği Anlatıcı, kendi zihinsel ve içsel bütünlüğünü koruyamamış ve giderek benliğini kaybetmiştir. Anlatıcı ve Tyler'ı bölünmüş bir benliğin iki yüzü olarak tanımlayan Jesse Kavadlo, Anlatıcı'nın benliğindeki yarılmanın tam da önceki bölümlerde ayrıntılı olarak değinilen Freud'un uygarlığın hoşnutsuzlukları olgusunun bir yeniden düzenlemesi olduğunu ifade eder. (2005, s. 5). Anlatıcı, yaşadığı topluma uyum sağlamaya ve onun dayattığı şekilde mutlu olmaya çalışırken fiziksel ve ruhsal sağlığından olmuş, bu durum kendisini önce uyuyamama hastalığı olarak göstermiş, ardından ciddi bir psikoza doğru ilerlemiştir.¹³ Burada Anlatıcı'nın uykusuzluğundan bahsederken hemen ardından tüketim toplumunu ele geçirmiş olan büyük şirketlerden bahsetmesi, içinde bulunduğu durumu tüketim toplumu ile ilişkilendirmesi açısından önemlidir ve onun adeta bu girdaba nasıl çekildiğini ve artık kendini kurtaracak gücünün kalmadığını gösterir niteliktedir.¹⁴

¹¹ Anlatıcı'nın “Her şey bir kopyanın kopyasının kopyasıdır.” sözü Baudrillard'ın (2011) günümüz tüketim toplumunda her şeyin bir kopyanın kopyasının kopyası olduğu söylemine gönderme yapar niteliktedir.

¹² Anlatıda IKEA mobilyaları özellikle üstünde durulan ve baştan sonra önemli bir yer teşkil eden bir unsurdur. Zira çok ciddi bir eleştirisinin yapıldığı tüketim toplumu için bu oldukça belirleyici ve açıklayıcı bir örnektir. Kavadlo, filmde IKEA'nın Dövüş Kulübü'nün üyelerinden çok daha büyük bir darbe aldığını söylemektedir (2005, s. 5).

¹³ Anlatıcı, filmin ilerleyen kısımlarında anlaşılacağı üzere disosiyatif (çoklu) kişilik bozukluğu (DID) hastalığından muzdariptir; ancak bu hastalık yukarıda bahsedilen Jameson'ın postmodern parçalanmışlık olarak adlandırdığı durumun ve şizofrenik deneyimin filmsel anlatıda karşılık bulmuş hali olarak yorumlanabilir.

¹⁴ Burada, Anlatıcı'nın aslında tüm hikâye boyunca farklı konular arasında bağlantı kurması veya bir düşünceden diğerine atlaması, geriye dönüşler (*flashback*) ve ileriye atlayışlar (*flashforward*) ile hikâyede geriye gitmesi veya ileriye atlaması, aslında bir yandan da onun dengesiz ruh sağlığına ve parçalanmış benliğine ilişkin ipucu vermektedir.

Anlatıcı'nın benliğindeki bu parçalanma filmde, sinematografik unsurların kullanımıyla görsel olarak da izleyiciye gösterilmeye çalışılmıştır. Filmin açılış sekansındaki zayıf ışık ve aydınlatma ile koyu ve soluk renklerin aksine (filmin başındaki aydınlatma ve renklerin farklı olması filmin başının aslında filmin sonu olmasından ve karakterimizin her şeyi öğrenmiş olmasından kaynaklanmaktadır)



Resim 1 - Tyler'ın saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda belirdiği ilk sahne.

Anlatıcı'nın hayatının Tyler ortaya çıkmadan önce nasıl olduğu gösterilirken gerçeğe oldukça yakın bir ışık ve aydınlatma ile açık ve tek düze renkler kullanılmıştır. Anlatıcı Tyler ile "tanışana" kadar perdede gri ağırlıklı tonlar hâkimdir. Giysileri ofisin gri tekdüzeliğine uyum sağlayan çalışanlar ya masalarının ya da fotokopi makinesinin başında konumlandırılmıştır ve bütün gün aynı işi yapmaktadır. Filmde Anlatıcı'nın parçalanmış benliğinin görselleştirildiği en önemli anların ise film boyunca Tyler'ın henüz ortaya çıkmadan önce dört farklı sahnede çok kısa bir an için ekranda belirip kaybolan görüntüsü olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan ilki Anlatıcı'nın çalıştığı ofisin gösterildiği sahnede saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda belirdiği sahnedir.



Resim 2 - Tyler'ın saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda belirdiği ikinci sahne.

Tyler'ın henüz ortaya çıkmadan önce bu şekilde ekranda belirdiği diğer an içinde bulunduğu durumu 'acı' olarak nitelendiren Anlatıcı'nın hastalığına çözüm bulmak için doktora gittiği sahnedir. Bu sahnede doktor

Anlatıcı'ya uykusuzluktan ölmesinin mümkün olmadığını ve gerçek acının ne demek olduğunu öğrenmek istiyorsa testis kanserli hastaların katıldığı bir destek grubuna gidebileceğini söyler. İşte tam doktorun 'acı' sözcüğünü telaffuz ettiği anda yine saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için Tyler Durden'ın görüntüsü ekranda belirir. Burada Tyler'ın 'acı' sözü ile birlikte ekranda belirmesi elbette tesadüf değildir; zira Tyler, ancak acı çekerek ve dibe vurarak kişinin benliğini bulacağını ve gözlerinin açılacağını

savunmaktadır. Anlatıcı'nın seanslara gidip geldiği sahnelerde Tyler Durden iki kere daha saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda görülmektedir.

Bunlardan birinde Tyler bir seans esnasında eğitmenin arkasında, diğerinde ise



Resim 3 - Tyler'in saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda belirmediği üçüncü sahne.



Resim 4 - Tyler'in saniyenin 1/24'ü kadar bir süre için ekranda belirmediği son sahne.

Anlatıcı Marla'nın (Helena Bonham Carter) peşinden dışarı çıktığında yolda durmaktadır. Tyler'in henüz ortaya çıkmadan bu şekilde perdede belirmesi, Anlatıcı'nın parçalanmış benliğine işaret etmekte ve onun kontrolü çoktan yitirdiğini, Tyler'in ise Anlatıcı farkına varmadan önce ortaya çıktığını ve yavaş yavaş kontrolü ele geçirmeye başladığını göstermektedir.

Filmin biçimsel ve teknik özellikleri de postmodernizmin temelinde yer alan parçalanmışlık olgusunu yansıtır niteliktedir. Genel olarak bakıldığında, her şeyden önce filmin kendisinin de parçalanmış olduğu dikkat çekmektedir. Filmin parçalara ayrılmış ve hikâyede bir ileri bir geri sıçrayan doğası, devamlı olarak değişen kamera açıları ve

anlatının olayların oluş sıraları değiştirilerek ilerlemesi gibi anlatısal ve sinematografik tercihler tüketim toplumunun bireylerin benlik algıları üzerindeki etkilerini görünür kılmakta ve vurgulamaktadır. Anlatıcı'nın hikâyesini anlatırken geriye dönüşler (*flashback*) ve ileriye atlayışlar (*flashforward*) ile hikâyede geriye veya ileriye gitmesi, hikâyeyi yarıda kesip tekrar başa dönmesi ve konudan konuya atlaması, izleyicilere onun hastalıklı psişesi ve tutarsız doğası hakkında da ipuçları vermektedir. Film, klasik Hollywood anlatılarında görülen denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden kurulması yapısının dışına çıkmakta, olayların sırası değiştirilerek izleyicilerin beklentileri ile oynanmakta ve kafa karışıklığı yaratılmaktadır. *Dövüş Kulübü* açıkça anlatıyı tersine çevirmekte ve izleyiciyi film boyunca aktif bir konuma yerleştirerek olaylar arasında bağlantı kurmaya ve sahneleri anlamlandırmaya sevk etmektedir. Film, bilinçli olarak devamlılık kurgusundan uzak durmaktadır; öyle ki devamlılık kurgusunun hizmet ettiği belli başlı amaçların her birini tersine çevirmektedir: *Dövüş Kulübü*'nde bütünlüklü bir zaman ve mekân algısı ve devamlılığı yoktur, anlatı ve

sinematografik unsurların merkezinde hikâye değil teknik yatar ve izleyici filmin teknik araçlarının bilincindedir. Teknikten ziyade hikâyeye odaklanan devamlılık kurgusunun en temel amacı izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu unutturmak ve böylelikle onu anlatının içine çekmektir. Ne var ki *Dövüş Kulübü* bu temel kuralı bilinçli olarak çiğnemekte ve izleyicilere devamlı olarak izlediklerinin bir film olduğunu hatırlatmaktadır. Kamera açıları ve hareketleri, görüntü ve ses uyumsuzlukları, zayıf ışıklandırma ve film boyunca kullanılan CGI (*computer-generated imagery*-bilgisayarda üretilen görüntü) efektleri ile tüketim toplumunda yaşayan bireylerin benliklerinin ve hayatlarının parçalanmışlığı gösterilmektedir.

Dövüş Kulübü'nde izleyicinin filmin teknik araçlarının farkında olmasına ilişkin en önemli görsellerden biri Tyler'ın *Dövüş Kulübü*'nün toplandığı akşamlardan birinde erkeklere tüketim toplumuna dair verdiği bir vaazın sonlarına doğru kameranın Tyler'a zoom yaptığı ve Tyler'ın yüzünün yakın plan görüntüsünün çerçeveyi doldurduğu sahnedir. Zira bu sahnede Tyler kameraya dönerek doğrudan izleyici ile konuşur ve kamera giderek daha hızlı bir şekilde sağa sola titremeye başlar. Öyle ki sonunda film şeridinin kenarlarındaki delikler görünür hale gelir. Filmin teknik araçlarının bu şekilde görünür kılınması ve sergilenmesi izleyicinin film ile özdeşleşmesini engelleyen ve aynı zamanda bir tekinsizlik havası yaratan unsurlardır. Kamera sallandıkça izleyiciye bir film izlediğini hatırlatan bu görüntüler izleyicilerin o dakikaya kadar zihinlerinde kurdukları dünyayı da sallamaktadır.



Resim 5 - Tyler'ın kameraya dönerek doğrudan izleyici ile konuşmaya başladığı ve kameranın hızlı bir şekilde sağa sola sallandığı sahne.

Yönetmen David Fincher, CGI efektleri ile normalde kameranın girmesinin mümkün olmadığı yerlere girmekte ve bunu yaparken izleyicinin alışkın olmadığı teknikler kullanmaktadır: Filmin açılış sahnesinde

Anlatıcı'nın beyninin içinden geçerek¹⁵ burnundaki bir kıl kökünden dışarı çıkan kamera ilerleyen sahnelerde binaların duvarlarından geçerek bodrum katındaki otoparka kadar inmektedir. Tüm bu sahnelere "MTV tarzı" bir müzik eşlik etmekte ve kamera gerçek hayatta insan ya da insan gözü için mümkün olmayacak hızda ve şekillerde hareket etmektedir. Kimi sahnelerde görüntüye kesme yapılarak ekran karartılmakta yahut bir sonraki sahneye geçilmekte, ancak bu esnada önceki sahnedeki *diegetik* veya *diegetik* olmayan sesler devam ettirilmektedir. Fincher'ın bilinçli olarak yaptığı bütün bu tercihler, postmodernizmin beraberinde gelen belirsizliği, kargaşayı, parçalanmışlığı ve tutarsızlığı temsil eder niteliktedir.

Dövüş Kulübü'nde çalışma kapsamında önemli kabul edilen bir diğer biçimsel özellik ise filmin bir noktasında Anlatıcı'nın izleyicilere dönerek Tyler hakkında bilgi vermeye başladığı sahnelerde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Zira Anlatıcı, Tyler hakkında konuşurken doğrudan kameraya, yani izleyiciye bakmaktadır. Bu sahneler filmin normal akışından bağımsız, yalnızca izleyiciye bilgi verme amaçlı çekilmiş gibi bir izlenim vermektedir. Filmin normal akışı içinde bir anda görüntü donar ve Anlatıcı "Size biraz Tyler Durden'dan bahsedeyim." diyerek izleyiciye onun kişiliği ve çalıştığı işler hakkında bilgi vermeye başlar. Burada iki sahne arasındaki (filmin normal akışı ve Tyler'ı tanıtan sahneler arasındaki) bağlantı Anlatıcı'nın dış sesi yardımıyla kurulmaktadır. Tyler'ın makinist olarak yaptıklarını anlatırken Anlatıcı filmlerin tek bir bobinden oluşmadığını, birkaç bobine sığdığını ve makinistin en önemli görevlerinden birinin filmleri birbirine bağlayarak bobinleri doğru anda değiştirmek olduğunu ifade eder ve yapılan bu işleme bobin değişimi (*changeover*) denildiğini söyler. Anlatıcı filmin öykü dünyasından bağımsız bir unsurmuşçasına izleyici ile konuşurken izleyici Tyler'ı filmleri birbirine bağlarken ve bobinleri değiştirirken izler. Dahası, Anlatıcı konuşurken Tyler da onun sözlerine cevap verir ve iki bobini birbirine bağlarken ekranın sağ üst köşesinde çıkan noktanın sektörde sigara yanığı olarak adlandırıldığını söyler. Bu sahnede Anlatıcı'nın filmin akışından bağımsız olarak kameraya dönerek izleyici ile konuşmasının ve tam da bu esnada izleyicinin filmin akışı içinde izlemeye devam ettiği Tyler'ın Anlatıcı'ya dönerek bir şeyler söylemesi, postmodern anlatının parçalı ve tutarsız doğasını yansıtır niteliktedir ve tıpkı postmodern dünyanın kendisi gibi filmin ve karakter(ler)in dünyasının da muğlak, kafa karıştırıcı ve karmaşık olduğuna işaret etmektedir.

¹⁵ Filmin açılış sahnesinde kameranın Anlatıcı'nın beyninin içinde gezinmesi, filmde olup biten her şeyin aslında Anlatıcı'nın beyninde, psişesinde gerçekleştiğini önceler niteliktedir.



Resim 6. Anlatıcı'nın filmin öykü dünyasından bağımsız bir unsurmuşçasına izleyici ile konuştuğu sahnede Tyler'ın onun sözlerine cevap verircesine ekranın sağ üst köşesini göstermesi yine yabancılaştırıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Bu bölümde ele alınan tüm biçimsel ve teknik özellikler ve sinematografik unsurlar bilinçli olarak tercih edilmiştir ve filmin anlam dünyası açısından son derece önem teşkil etmektedir. Zira film, özellikle bu çalışmanın ana temasını oluşturan postmodernizm ve tüketim toplumu ilişkisini ve bu ilişki çerçevesinde varlık göstermeye çalışan parçalanmış bireyleri gerek kendi (biçimsel ve teknik olarak) parçalı doğası aracılığıyla gerek ise bölünmüş bir kişiliğe sahip başkarakter(ler)iyile ortaya koymaktadır. Yapım yılı ve işlediği temalar ve sinematografik ve teknik tercihleri nedeniyle postmodern filmler denildiğinde akla gelen belli başlı örneklerden biri olan *Dövüş Kulübü* filmi, temel argümanını ve eleştirilerini tüketim toplumu üzerinden yapılandırmakta ve karakterlerinin hayatlarını bu bağlamda belirli kavramlar ve temalar üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Söz konusu kavram ve temaları temel olarak özellikle Amerika'da hüküm süren tüketim kültürünün toplumun bireyleri üzerindeki psikolojik ve toplumsal etkileri, bireylerin hayatlarını belirleyen ve şekillendiren tüketim çılgınlığı ve bu yolla kimliğin inşası ve nihayetinde bireylerin tüketim kültürüne başkaldırarak benliklerini yeniden kurma çabaları olarak ifade etmek mümkündür. Filmde tüketim kültürü bireyleri aynı üretim bandından çıkmış ürünler gibi bir örnekleştirirken aynı zamanda onları birbirlerinden uzaklaştıran, yalnızlaştıran, yabancılaştıran, nesneleştiren ve parçalara ayıran bir sistem olarak kurulmuş ve bireylerin bu sistem içerisinde nasıl hayatlar yaşadıklarına değinilerek onların bastırılmışlıkları, çaresizlikleri, kapana sıkışmışlıkları ve parçalanmışlıkları anlatılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın kapsamı temel olarak postmodernizm ve parçalanmış bireyler ilişkisi ile sınırlandırıldığından, filmin kimlik ve tüketim ilişkisi üzerine sunduğu çok sayıda örnekten yalnızca mevcut tartışma ile doğrudan ilgili olan birkaç tanesine yer verilmiştir. Ancak *Dövüş Kulübü*, tüketim toplumuna ilişkin hayli örnek sunmakta ve bilinçli olarak kullanılmış gösterenler aracılığıyla tüketim toplumuna birçok göndermede bulunmaktadır. Filmdeki tüketim kültürü eleştirisinin çıkış noktası uyarlandığı kitabın yazarı Chuck Palahniuk'un kendi deneyimleri olmuştur. Amerikan vatandaşı olan ve tüketim kültürünün sadık bir bireyi olarak yetişmiş Palahniuk, hayatının bir noktasında durup şöyle bir etrafına baktığında tüketim kültürünün yitip gitmiş bireylerini görmüş ve gördüklerini sorgulamaya başlamıştır:

Amerika'da bizim ergenlikten yetişkinliğe geçişte sahip olduğumuz mallar dışında hiçbir şeyimiz yoktur. Senin evin, senin araban, senin çamaşır makinen. Amerika'da işte böyle yetişkin olunur. Kitapta bir alıntı vardı: "İnsanlık tarihinin en güçlü en zeki jenerasyonuyla tanıştım ve hepsi de hizmet sektörü için çalışıyordu." Ben de kendime ve birçok akranıma baktığımda hayal kırıklığına uğradım. İyi yemekler, sağlık, iyi bir eğitim, olabilecek en iyi şekilde yetiştirilmiştik ama hayatlarımızın değeri ne ki? Benzin pompalamak mı? Evrakları dosyalamak mı? Bilgisayar ekranıyla bakışmak mı? Tüm insanlık bu noktaya geldi ve yapabileceğimizin en iyisi gerçekten bu mu? Bu durum beni çok hayal kırıklığına uğrattı (aktaran Boon, 2003, s. 274-275).

Palahniuk, kitabın/filmin insanlara toplumun kendilerine sunduğu şablonun dışında hayatlar da yaşayabilecekleri fikrini aşılacağını umduğunu dile getirmiştir. Zira onun da vurguladığı gibi tüketim kültüründe bireyler kim olduklarıyla, kimlikleriyle ve nitelikleriyle değil, sahip olduklarıyla ve onlara daha fazlasını kazandıracak başarılarıyla belirlenmektedir. Bu durum da onları ruhen çökertmekte ve psikolojik ve sosyal bütünlüklerine zarar vermektedir. Evi yandığında olay yerine gelen Anlatıcı patlamanın etkisiyle sokağa saçılan eşyalarına bakarken yanmış ve parçalanmış buzdolabını ve içinden dökülen kırık sos kavanozlarını görür ve "Ne utanç verici. Bir araba dolusu sos var ama hiç yemek yok." der. Anlatıcı'nın bu sözleri aslında tüketim toplumunda yaşayan bireylerin hayatlarını çok güzel özetler niteliktedir. Yemekleri tatlandırarak onlarca sos olmasına rağmen dolapta yiyecek tek bir şey bile yoktur, içi bomboştur; tıpkı Anlatıcı'nın ve tüketim toplumunun bireylerinin hayatları gibi.

Sonuç

Postmodernizm ve tüketim toplumu ilişkisinin temel dayanağını oluşturduğu bu çalışmada postmodern bireylerin parçalanmış benlikleri, parçalanmış hayatları ve tüm bunların karşılık bulduğu 1990'lar Hollywood filmlerinin parçalı doğası arasındaki ilişki incelenmeye ve bütün bunların kapitalizmle bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda özellikle Fredric Jameson'ın parçalanmış birey, postmodernizm ve kapitalizm bağlantısı, Bauman'ın postmodernizm; Freud ve Marcuse'nin uygar birey ve toplum tartışmaları ve Baudrillard'ın tüketim toplumuna dair görüşlerinden yararlanılarak bireylerin parçalanmış benlikleri ve bunun neticesinde tüketim toplumuyla ilişkilene biçimlerine ilişkin bir kavramsal tartışmaya yer verilmiştir. Ardından postmodern filmler olarak anılan 1990'lar Hollywood sinemasının bir örneği olan *Dövüş Kulübü* filmi postmodernizm tartışmaları etrafında örülen kavramsal çerçeve ışığında analiz edilmiş ve tam bir parçalanmışlık örneği olarak değerlendirilebilecek olan başkarakterin kendi benliğiyle ve toplum ile nasıl bir ilişki kurduğu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Kuramsal çerçevede ele alınan kavramlarla filmin biçimsel özellikleri ilişkilendirilmiş ve Anlatıcı'nın içinde bulunduğu durumun kamera açıları ve hareketleri, ışık ve aydınlatma, renk, ses ve görsel efekt kullanımı gibi sinematografik unsurların kullanımıyla anlamın nasıl inşa edildiği analiz etmeye çalışılmıştır.

Tüketim toplumunun yabancılaşmış, yalnız ve nesneleşmiş bir bireyi olan Anlatıcı umutsuzca çaresizliğinin ve acınası hayatının pençesinden kurtulmaya çalışmakta, bu nedenle de bir türlü parçası olamadığı toplumda varlık gösterebilmek için ikinci bir benlik, yeni bir kimlik yaratmaktadır. Anlatıcı'nın bu bölünmüş kişiliği, onun kelimenin tam anlamıyla parçalanmış bir benliğe sahip olduğunu göstermektedir. Zira Anlatıcı, bilinçli olarak mücadele edemediği tüketim kültürüne bilinçdışı bir biçimde karşı koymakta ve kendi olamadığı her şey olan ikinci bir karakter yaratarak toplumdan kaçmaya çalışmaktadır. Filmde Tyler'ın ortaya çıkışı ile birlikte karakterin benliğindeki yarıma, öznelik ve kimlik krizi temsil edilmekte, böylece bir anlamda tüketim toplumunun tekil bireylerde yarattığı tahribatlar adım adım görünür hale gelmektedir.

Kaynakça

Angel, C. (2009). "This Theatre of Mass Destruction": Medieval Morality and Jacobean Tragedy in Palahniuk's Novels. C. Kuhn, & L. Rubin (Ed.) içinde, *Reading Chuck*

- Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem* (s. 49-61). New York: Routledge.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (6. b.). (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Baudrillard, J. (2015). *Tüketim Toplumu* (7. b.). (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bocock, R. (2009). *Tüketim*. (İ. Kutluk, Çev.). Ankara: Dost.
- Boon, K. A. (2003). Men and Nostalgia for Violence: Culture and Culpability in Chuck Palahniuk's *Fight Club*. *The Journal of Men's Studies*, XI(3), 267-276.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). Postmodernizm ve Sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Ed.) içinde, *Postmodernizm ve Sinema* (s. 13-36). Ankara: Dipnot.
- Clark, S. (2001). *Fight Club: Historicizing the Rhetoric of Masculinity, Violence, and Sentimentality*. *jac: A Journal of Rhetoric, Culture, and Politics*, XXI(2), 411-420.
- Deakin, P. (2012). *Masculine Identity In Crisis In Hollywood's Fin De Millennium Cinema*. University of Manchester.
- Erdoğan, İ. (2000). *Kapitalizm, Kalkınma, Postmodernizm ve İletişim: Sömürünün Paketlenişi*. Ankara: Erk.
- Fincher, D. (Yöneten). (1999). *Dövüş Kulübü* [Sinema Filmi].
- Freud, S. (2000). *Civilization and Its Discontents*. Buckinghamshire: Chrysoma Associates Limited:
<http://www2.winchester.ac.uk/edstudies/courses/level%20two%20sem%20two/Freud-Civil-Disc.pdf>
- Giroux, H. A. (2000). Brutalised Bodies and Emasculated Politics. *Third Text*, XIV(53), 31-41.

- Giroux, H. A. (2001). Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence. *JAC: A Journal of Composition Theory*, XXI(1), 1-31.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernism* (2. b.). London: Routledge.
- Jameson, F. (1985). Postmodernism and Consumer Society. H. Foster (Ed.) içinde, *Postmodern Culture* (s. 111-125). London: Pluto.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*. (N. Plümer ve A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi.
- Kavadlo, J. (2005). The Fiction of Self-destruction: Chuck Palahniuk, Closet Moralist. *Stirrings Still*, II(2), 3-24.
- Layton, L. (2011). Something To Do With A Girl Named Marla Singer. *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*(62), 111-133.
- Lee, T. (2002). Virtual Violence in Fight Club: This Is What Transformation of Masculine Ego Feels Like. *Journal of American and Comparative Cultures*, XXV(3-4), 418-423.
- Lindner, C. (2003). Can't Get No Satisfaction: The World of Commodities. C. Lindner içinde, *Fictions of Commodity Culture: From the Victorian to the Postmodern* (s. 1-16). Burlington: Ashgate.
- Marcuse, H. (1955). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Massachusetts: Beacon Press.
- Marx, K. (2003). *Kapital: Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili* (Cilt I). Eriş.
- Ongur, H. Ö. (2011). *Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü*. İstanbul: Ayrıntı.
- Peretti, J. (1996). Capitalism and Schizophrenia: Contemporary Visual Culture and the Acceleration of Identity Formation/Dissolution. *Negations*, I(1).
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Optimist.