



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA AİLE KONULU FİLMLERDE
İTAATKÂR ÖZNE İNŞASI**

Doktora Tezi

Serdar GEZER

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

İZMİR

2019

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA AİLE KONUSU FİLMLERDE
İTAATKÂR ÖZNE İNŞASI**
**(THE DOCILE SUBJECT CONSTRUCTION IN THE FAMILY FILMS
OF NEW TURKISH CINEMA)**

Doktora Tezi

Serdar GEZER

Tez Danışmanı: Prof. Dr. K. Oya PAKER

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Radyo Televizyon ve Sinema Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “YENİ TÜRK SİNEMASINDA AİLE KONUSU FİLMLERDE İTAATKÂR ÖZNE İNŞASI” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Serdar Gezer



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Serdar GEZER

Numarası : 92150000264

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : 1950 SONRASI TÜRK SINEMASINDA ÖZNELLİK

Tez Başlığı (İngilizce) : SUBJECTIVITY IN POST-1950 TURKISH CINEMA

Tez Savunma Tarihi : 19 HAZİRAN 2019

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: YENİ TÜRK SINEMASINDA AİLE KONUSU
FİLMLERDE İTAAATKÂR ÖZNE İNŞASI

JÜRİ ÜYELERİ (THE DOCTILE SUBJECT CONSTRUCTION IN THE FAMILY FILMS
OF NEW TURKISH CINEMA)

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr. K. Oya PAKER (Danışman)
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Nimet ÖNÜR
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Dilek TAKIMCI
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Dilek KAYA
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Nazım ANKARALIGİL
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

☒ Oy birliğiyle ☐

☒ Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☒☐☐

ÖNSÖZ

Yapısalcı akıl yürütme biçiminin düşünce tarihinde ilk meyvelerini vermesiyle birlikte, Aydınlanma projesinin meşhur düşünürlerinin eserlerinde rastladığımız öznenin mahiyetine ilişkin fikirler yerini özneyi kuran yapılara ve onu inşa eden süreçlere bırakmıştır. Fakat bu yapılarda failin ve aktörün teşhisi felsefe, sosyoloji, psikoloji, psikanaliz, yapısalcı, feminist perspektife göre farklılık gösterir. Mesela psikanalitik perspektif özneyi inşa eden aktörün insanın içsel dünyasında çalışan oedipal süreç, dil, imgesel ve simgesel düzen arasındaki gerilim olduğuna vurgu yaparken; sosyolojik kuramlar özne inşasını genellikle kişiler arası etkileşimlere, dile, kültürel formlara atıfta bulunarak açıklar. İki durumda da özne onunla doğduğumuz verili bir öz değil de biri içsel süreçlerle, diğeri dışsal etkiler tarafından belirlenen bir şey olarak ortaya çıkar, fakat iki yaklaşımda da özne sosyal ve kültürel süreçler tarafından belirlenen pasif bir inşadır. Bu haliyle özgür ve özerk bir özne tasavvurundan bahsetmek imkânsızlaşır.

İşte bu noktada insan özgürlüğüne verdiği ısrarcı önemle Foucault'nun projesi kendi dönemine kadar üzerinde konuşulan bütün bilimsel fikirlerden farklılaşır. Kariyerinin tamamını özneyi sabit olmayan tarihsel bir form olarak inşa eden iktidar sistemlerini, iktidar ilişkilerini ve söylemsel pratikleri analiz etmeye adanmış; öznenin tarihsel ontolojisinin inşa süreçlerini aydınlatırken onu dışsal tanımlamalardan ve tamamıyla edilgen olan kölelikten kurtarmanın yollarının Sokrates'ten bu yana izlerini sürmüştür. O özneyi hakikat oyunları ve bilgi alanı tarafından üretilen ve kategorize edici belli normativiteler üreten, belli pratikler yoluyla ve yine bu hakikat oyunlarının etrafında kümelenip onu destekleyen iktidar pratikleri yoluyla öznenin kendisini belli bir formda inşa etmesi olarak tanımlar. Fakat insana ilişkin ve onu kurmaya yarayan hakikatlerin tarihsel olarak bir takım ekonomik ve siyasi ihtiyaçlara cevaben inşa edildiğini ve bunların koyduğu sınırların aşılabilir olmadığını altını ısrarla çizer. Ona göre insan, özneliğini inşa eden hakikatlere ve baskın özne pozisyonlarına direnebilir, bütün bu dışsal tanımlayıcı aktörlerden özgürleşebilir, bu bakımdan özgürlük, kendimiz için pratikte çalışıp ulaşabileceğimiz bir şeydir. Bu ise eleştirel bir tavır ve etik varoluş tasarımı gerektirir. Foucault'nun perspektifinden etik, herhangi bir ahlaki kod veya bir takım kurumlarca dayatılan buyruklar değildir. Aksine O etiği kişinin kendisiyle ilişkisini bir sanat eserine dönüştürmeyi amaçlayan etik tavır, tutum, duruş olarak görür. Ona göre etik, bilinçli bir özgürlük pratiği ve aynı zamanda kendini inşa etme, kendini dönüştürme pratiğidir. Foucault'nun öznellik projesinin yaptığı bu ayırt edici vurgu sebebiyle tezimin odaklandığı kuramsal çerçeve olarak onun özne yorumunu seçtim.

Öznel deneyimin inşası yoluyla özneliğin inşasının ilk önce aile kurumunda başladığı için ailede öznellik inşasının hangi iktidar pratikleri ve disiplin teknolojileri yoluyla gerçekleştiği üzerinde durdum. Aile içerisinde itaatkâr özneliğin inşası süreçlerindeki teknolojileri, itaatkâr öznellik inşası dinamiklerini, bu süreçteki iktidar formlarını ve bunların söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratiklerini 'Yeni Türk Sanat Sinemasında' merkezi meselesi aile olan filmler üzerinden, bu filmlerin izleyici özneyi itaatkâr özne olarak inşa edebilme imkânlarını da göz önünde bulundurarak analiz ettim.

Öznellik inşasını açıklamada, Foucault'cu kuramsal çerçeveden yararlandım, dolayısıyla kuram yöntem bakımından bana yardımcı oldu ve analizimde Foucault'cu söylem analizi yöntemini kullandım. Foucault'cu söylem analizi (FSA) Foucault'nun kuramından hareketle, verili söylemleri önce teşhis etmeyi, ardından bu söylemleri meydana getiren iktidar mekanizmalarını ve pratiklerini ortaya çıkarmayı ve bütün bunların inşa ettiği hakikatlerin ve her türden verili genel kabullerin tarihsel kurgu olduklarının anlaşılması süreçlerini kapsar. Bu açıdan FSA, itaatkâr özneliği inşa eden formasyonların analizi için en incelikli yöntemdi.

Analiz ettiğim filmlerde ataerkil aile ve modern aile olmak üzere iki tür aile formu ortaya çıktı. Ataerkil ailede iktidar baba figüründe bedenleniyor, modern ailede ise iktidar merkezini kaybediyordu. İster ataerkil ister modern olsun, aile içerisinde şiddet veya bunalımların yaşandığı ve ailenin altı yanı duvarla çevrili bir 'azap küpü' olarak kurulduğu ortaya çıktı. Ayrıca filmlerde ailenin itaatkâr özne üreten bir makine gibi çalıştığı görüldü. Filmlerin tamamı göz önünde bulundurularak, filmlerdeki ailelerin boyun eğdirmenin, tahakkümün, mikro iktidar ilişkilerinin, disiplin etmenin, ihanetin, sıkıntıların, şiddetin merkezi ve zorunlu mekânı olarak kurulduğu görüldü. Filmlerde uygulanan disiplin tekniklerine ve tahakküm durumlarına ise birkaç istisna karakter dışında direnişin olmadığı görüldü. Dolayısıyla filmlerde ailenin itaatkâr öznelerin inşa edildiği yer olduğu ortaya koyuldu.

ÖZET

Özneyi yorumlamaya, öznenin mahiyetine, onu kuran yapılara, onu inşa eden dinamiklere ilişkin akıl yürütme, nesnesi insan olan modernite öncesi çoğu düşünce okulunun ve modernitenin kurduğu bilimsel disiplinlerin merkezi meselesini oluşturmuş ve düşünce tarihi kadar eski olan bu sorunsalın çevresinde koca bir arşiv birikmiştir. Öznenin verili bir öz mü yoksa inşa edilen bir form mu olduğuna ve onu inşa eden dinamiklere ilişkin bu arşiv kapsayıcı iki kampta kümelenir. Özneyi tamamıyla bütün ve bağımsız bir varlık olarak anlama fikri, rasyonel aklı düşüncesinin merkezine yerleştiren Aydınlanma projesiyle özdeşleştirilirken, 20. yüzyıl düşünürleri, sosyal kuramcıları ve kültürel çalışmalar alanındaki kuramcıların tamamı özneyi bir inşa olarak ele alır.

Öznenin bir inşa olduğu tezini ileri süren ve 20. yüzyılın sonlarına doğru egemen olan iki öznellik projesinden birisi içsel süreçlere vurgu yapan psikanaliz ve diğeri ise iktidar ilişkilerine, söylemsel formasyonlara ve kurumsal pratiklere odaklanan Foucault'nun öznellik projesidir. Foucault'cu perspektifte kişi, bir takım inanış, arzulama, hissetme, eyleme, davranma biçimlerinden oluşan deneyim alanlarının özne pozisyonuna kendisini yerleştirdiğinde belirli bir formda özneleşmiş olur. Ona göre öznel deneyimin inşası süreci söylemsel pratikler, söylemsel olmayan pratikler ve etik aks olmak üzere üç formasyondan oluşur. Foucault etiği kişinin kendiliğiyle kurduğu bilinç ilişkisi olarak ifade eder. Diğer bir deyişle, söylemsel olan formasyonlar ve söylemsel olmayan pratiklerin sınırlarını çizdiği deneyim alanlarında kişi kendiliğiyle ilişki kurduğunda özneleştirilmiş olur. Bu, sosyal süreçler tarafından belirlenen edilgen bir özneliği ima eder. Fakat Foucault'ya göre insan, özneliğini inşa eden süreçlere ve kendisine son iki yüzyıldır dayatılan özne pozisyonlarına direnebilir. Bu ise eleştirel tavır gerektiren, sürekli bilinçli bir çabayı ve kendilik tekniklerini içeren, adına kendilik kültivasyonu dediği pratiklerle ve etik hayat tasarımıyla mümkündür. Ona göre etik ahlaki kodlar veya kurumsal buyruklar değil, kendilik inşa etme yoluyla ulaşılan özgürlüktür. Foucault'nun projesi, işte bu özgürleştirici tavrı nedeniyle tezimin kuramsal yaklaşımının merkezinde konumlandı.

Öznel deneyimin inşası yoluyla özneliğin inşası ilk başta aile kurumunda gerçekleştiği için, aile içerisinde çalışan iktidar teknolojilerinin ve boyun eğdirme stratejilerinin neler olabileceği, bu yollarla itaatkârlığın ilk başta ailede nasıl inşa edilebileceği tezimin araştırma nesnesi oldu. Ailenin, özellikle filmlerdeki ailenin itaatkâr özne üretme makineleri oldukları tezini ileri sürdüm ve bu makinenin teknolojisini ortaya koymaya çalıştım. Öznellik inşasını Foucault'cu kuramla açıkladığım için, kuram yöntem bakımından bana yardımcı oldu ve analizimde Foucault'cu söylem analizi yöntemini kullandım. Foucault'cu söylem analizi, verili söylemleri önce teşhis etmeyi, ardından bu söylemleri meydana getiren iktidar mekanizmalarını ve pratiklerini ortaya çıkarmayı ve bütün bunların inşa ettiği hakikatlerin ve her türden verili genel kabullerin tarihsel kurgu olduklarının anlaşılması süreçlerini kapsar. Bu açıdan yöntem ailede itaatkâr özneliğin ne tür dinamiklerle inşa edildiğini ortaya koyabilmem için en uygun yöntemdi.

Yeni Türk Sanat Sinemasında 1996-2018 yılları arasında ulusal ve uluslararası büyük festivallerde ödül alan ve tezin araştırma evrenini oluşturan toplamda yüz yirmi film arasından, anlatısının merkezine aileyi konumlandıran on bir adet film tezinin örnekleme oldu. Bu filmlerde disiplin teknolojilerini ve itaatkâr öznellik inşası süreçlerini analiz ettim. Filmlerde ataerkil aile ve modern aile olmak üzere iki tür aile formu ortaya çıktı. Ataerkil ailede iktidar baba figüründe bedenleniyor, modern ailede ise iktidar merkezini kaybediyordu. Aile içinde bedene uygulanan fiziki şiddetten, psişeye uygulanan rıza üretmeye kadar değişen düzeylerde disiplin tekniklerinin çalıştığı, disipline edilmemiş olan öznelerin cezalandırılarak ahlaki normların korunduğu ortaya çıktı. Filmlerde birkaç istisna hariç, bütün bu süreçlere direnişin ya kriminal alanda veya psikiyatrik alanda gerçekleştiğini, dolayısıyla egemene direnişin imkânsızlığının kurulduğunu gördüm. Filmlerin tamamının aileyi altı tarafı duvarla çevirili bir ‘azap küpü’ olarak kuran; sıkıntılar, sorunlar, cezalandırmalar, tahakküm, şiddet, aşağılamalar ve cinayetlerin mekânı olarak kuran söylemler inşa ettiği ortaya çıktı. Bu bulgulardan hareketle çalışmamın sonucunda, filmlerdeki ailenin itaatkâr özne üreten bir makine gibi çalıştığını; bütün o boyun eğdirme ve disiplin teknolojileri yoluyla itaatkâr özneler ürettiğini; üstelik bu yönüyle aile filmlerinin baskın olanı eleştirerek özneyi güçlendirmek yerine özneyi zayıflattığını ortaya koydum.

Anahtar Kelimeler: *Öznellik; Foucault’cu Öznellik; İtaatkâr Özne; Öznellik Kuramları; Sinema ve Öznellik; Foucault’cu Söylem Analizi; Yeni Türk Sanat Sineması; Aile Filmleri; Direniş.*

ABSTRACT

The way of contemplation upon which hermeneutics of subject, true nature of self, the structures forming it and the dynamics constructing it constitutes fundamental concern of both most pre-modern school of thought and scientific disciplines constructed by modernity and it is garnered a huge achieve on this problematique which is as archaic as intellectual history. This archive on whether the self is pre-given and *suigeneris* or it is a form constructed later and on dynamics construct it clusters around two distinct and inclusive camps. The idea of the subject as a completely self-contained being and is of its own unique essence, this image of subjectivity is being identified with the Enlightenment defined by rational thought and consciousness. On the other hand, 20th century thinkers, social theorists and theorists in the field of cultural studies all consider the subject as a construction.

One of the two subjectivity projects that put forward the thesis that the subject is a construction and which dominated at the end of the 20th century is a subjectivity project of Foucault, which focuses on power relations, discursive formations and institutional practices and the other one is psychoanalysis, which emphasizes the internal processes of the self. A set of 'experiences' consisting of ways of believing, desiring, feeling, acting, behaving that one takes to be one's own and then attributes to oneself or taking that experience as one's own and assuming the subject position of that experience is what Foucault seems to understand 'subjectivity' and what Foucault calls a complex process 'subjectification'. Foucault's account of the constitution of subjective experience consists of three formations as discursive practices, non-discursive practices and the axis of ethics. In the final axis, by ethics Foucault understands the conscious relation to self. In other words, ones the person accepting and recognizing the subjective experience which more or less well defined by the discursive formations and non-discursive practices, becomes subjectified. This implies a passive subjectivity determined by social processes. Nevertheless, according to Foucault, man can resist the subjectification processes and the subject positions imposed on him for the last two centuries. This is possible through the design of ethical life and the practices which requires a critical attitude, which involves a constant conscious effort and technologies of the self, and which Foucault simply calls cultivation of the self. For him, ethics is not the moral codes or institutional prescriptions, but the freedom achieved by consciously construction of the self. Foucault's project was positioned at the center of the theoretical approach of my thesis because of this emancipating manner.

Because the construction of subjectivity takes place firstly in to the institution of family through the constitution of subjective experience, what would be the power technologies and strategies of domination run in family and, how can docility/docile subject/ submissiveness/obedience be constructed through these strategies have become the object of my thesis. I assert the thesis that the family, especially the family in the films, are the machines of docile subject production and I have tried to put forward the technology of this machine. Since I explain construction of subjectivity with Foucaultian

theory, the theory has helped me for method of my thesis and I have used the method of Foucaultian discourse analysis in my analysis. Foucaultian discourse analysis involves firstly identifying the given discourses, secondly revealing the mechanisms and practices of power that constitute these discourses, and the process of understanding the truths constructed by all these and finally the fact that all kinds of pre-given general assumptions and what subsequently counts as being self-evident, universal and necessary are historical formations. In this respect, the method was the most appropriate for me to demonstrate what kind of dynamics are being used for constructing the docile subject in the family.

Between the years of 1996-2018 in the New Turkish Art Cinema, eleven film, which placed the family at the center of his narrative among the total 120 films that won awards in national and international major festivals and that formed the research universe of the thesis, have become the research sample of my thesis. In these films, I analyzed the disciplinary technologies and the processes of docile subjectivity. Two types of family forms have emerged in the films as patriarchal family and modern family. While the power has been embodied in the father figure in the patriarchal family, it has been lost its center and has become decentered in the modern family. It has been emerged both that varying levels of disciplinary techniques work in the family from physical violence applied to the body to manufacturing consent practiced in the psyche, and moral norms are preserved by punishing the undisciplined subjects. With a few exceptions in films, I have observed that resistance to all these processes takes place in either the criminal or the psychiatric field, and thus which is being constructed that resistance to the sovereign is impossible. It has been turned out that all of the films constitute discourses constructing family such as that family is the center and location of troubles, problems, punishments, domination, violence, insults and murders; and that family is ‘the cube of torment’ six sides surrounded by walls. As a result of these findings, I have put forward that the family in the films works like a machine that manufactures docile subjects; and that it produces obedient subjects through all these subjugation and disciplinary technologies; moreover, family films cripple the subject instead of strengthening the subject by criticizing the dominant and sovereign.

Keywords: *Subjectivity; Foucaultian Subjectivity; Docile Subject; Subjectivity Theories; Cinema and Subjectivity; Foucaultian Discourse Analysis; New Turkish Art Cinema; Family Films; Resistance.*

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZNELLİK KAVRAMINA YÖNELİK FARKLI KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

1.1. Gündelik Hayattaki Etkileşimlerde Kurulan Özne.....	11
1.1.1. Sembolik Etkileşimcilik: George Herbert Mead ve Herbert Blumer.....	12
1.1.2. Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu: Erving Goffman.....	14
1.2. Baskılanmış Özne.....	16
1.2.1. Bölünmüş Özne: Sigmund Freud.....	16
1.2.2. Özne Dildir: Jacques Lacan.....	18
1.3. Özne ve Cinsiyet Ayrımı.....	21
1.3.1. Dinamik ve Değişken Kimlik: Luce Irigaray.....	22
1.3.2. Cinsiyet ve Performativite: Judith Butler.....	22
1.3.3. Abjection ve Öznel Kimlik: Julia Kristeva.....	23
1.3.4. Cinsel Normlarda Bir Yırtılma Olarak Queer Kuram.....	25
1.4. Hiper-dinamik Sistem: Gilles Deleuze ve Felix Guattari.....	26
1.5. Postmodern(izm/ite) ve Postmodern Kendilik Üzerine Farklı Açıklamalar.....	28

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZNEL DENEYİMİN İNŞASI YOLUYLA KURULAN ÖZNELLİK

2.1. Öznel Deneyimin İnşası ve Öznellik.....	37
2.1.1. Sorunsallaştırma.....	39
2.1.2. Öznel Deneyimin İnşasındaki Üç Aks.....	40
2.1.2.1. Birinci Aks: Söylemsel Pratikler ve Bilgi Alanı.....	41

2.1.2.2. İkinci Aks: Söylemsel Olmayan Pratikler, Normatif Sistemler, İktidar Sistemleri ve Tahakküm.....	42
2.1.2.2.1. İktidar Yönetimi ve Özgürlük.....	43
2.1.2.2.2. İktidar Her Yerdedir.....	45
2.1.2.3. Etik Aks: Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı ve Etik Hayat Tasarımı.....	47

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLAM VE ANLAMIN ÖZNESİNİ ÜRETEK METİNLER OLARAK SİNEMA VE SİNEMATİK DISPOSITİF

3.1. Screen Teori.....	51
3.1.1. Yapısal Dilbilim, Althusser’ci Marksizm ve Sinemada İzleyici Özne.....	52
3.1.2. Psikanalitik Film Teori, Suture Teori ve Sinemada İzleyici Özne.....	54
3.2. Apparatus Teori.....	60
3.3. Dispozitif ve Sinematik Dispozitif.....	62
3.3.1. Sinematik Dispozitif.....	64

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SÖYLEM, HAKİKAT, NORMATİVİZASYON VE DİSİPLİN MAKİNESİ OLARAK FİLMER

4.1. Film Bir Deneyim Hakkında Sorunsallaştırma Yaparak Söylem Üreten Bir Makinedir.....	71
4.1.1. Söylemsel Formasyon Katmanlarının Anlatı Kuramıyla İlişkilendirilmesi.....	76
4.2. Film Bir Hakikat Makinesidir.....	80
4.3. Film Bir Normativizasyon Makinesidir.....	84
4.4. Film Disiplin Edici Bir Makinedir.....	86
4.5. ‘Etik Film’e Doğru: Sınır-tutum ve Etik Hayat Tasarımı Yoluyla İnşası Mümkün Olan Otantik Öznelliklerin Film Makinesi Tarafından İnşası Düşüncesi.....	90

BEŞİNCİ BÖLÜM

METOD

5.1. Foucault'cu Söylem Analizi.....	96
5.1.1. Foucault'cu Söylem Analizinde Kavramlar.....	100
5.1.1.1. İfadeler Bütününün Seçimi (Selecting a Corpus of Statements).....	100
5.1.1.2. Sorunsallaştırmalar (Problematizations).....	103
5.1.1.3. Olasılıkları (contingency) Düşünmek ve İkinci Tekil Şahıs Kanaatlere (Second Order Judgements) Dikkat Etmek.....	104
5.1.1.4. Söylemsel İnşalar (discursive constructions).....	105
5.1.1.5. Söylemler (discourses).....	106
5.1.1.6. Eylem yönelimi (action orientation).....	107
5.1.1.7. Teknolojiler (technologies).....	107
5.1.1.8. Konum alışı (Subject positions).....	108
5.1.1.9. Özneleştirme (Subjectification).....	109
5.2. Veri Toplama Süreci Ve Analiz Edilecek Filmler.....	110
5.2.1. Araştırma Evreni.....	110
5.2.2. Araştırma evreninden seçilen araştırma örnekleme.....	116
5.2.3. Analiz Süreci.....	116

ALTINCI BÖLÜM

BULGULAR

6.1. Ailede İktidar.....	119
6.1.1. Ataerki Aile.....	120
6.1.1.1. Baba Figüründe Bedenlenmiş İktidar.....	120
6.1.1.2. İktidarın Dili.....	125
6.1.2. Modern Aile.....	127
6.1.2.1. Merkezini Kaybetmiş İktidar.....	127
6.2. Ailede Disiplin Teknolojileri.....	129
6.2.1. Bedende Uygulanan Disiplin Teknikleri.....	130
6.2.2. Psişeye Uygulanan Disiplin Teknikleri.....	134
6.2.2.1. Rıza Üreterek Uygulanan Disiplin Teknikleri.....	134

6.2.2.2. Zorunlu Disiplin Teknikleri.....	138
6.3. Disipline Edilmemiş Olana Karşı Normativite Alanının Korunması.....	140
6.4. Direniş İmkân(sızlık)ları.....	143
6.5. Toplumsal Cinsiyetle İlgili Konumlandırmalar ve Tanımlamalar.....	146
6.5.1. Kadınlığın Konumlandırılması.....	146
6.5.2. Erkekliğin Konumlandırılması.....	150
6.6. Diğer Kurgular.....	152
6.6.1. Ekonomik Avantaja Dayalı Tahakküm.....	152
6.6.2. Siyasi Söylemler Ekseninde Özne Kurguları.....	156
6.7. Filmlerde Sorunsallaştırmalar ve Kurulan Söylemler.....	159

SONUÇ VE TARTIŞMA

7.1. Bulgular Ekseninde Öznel Deneyimin İnşasındaki Üç Aks.....	171
7.1.1. Öznel Deneyimin İnşasındaki Birinci Aks, Sorunsallaştırma ve Hakikat Oyunlarının ve Bilimsel Bilgi Alanının Oluşturduğu Söylemsel Pratikler.....	174
7.1.2. Öznel Deneyimin İnşasındaki İkinci Aks Söylemsel Olmayan Pratikler.....	176
7.1.3. Öznel Deneyimin İnşasındaki Üçüncü Aks, Etik.....	177
7.2. Filmlerdeki Eleştirel Tavrı ya da Yeterlilik.....	180

KAYNAKLAR DİZİNİ

EKLER

TEŞEKKÜR

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Eleştirel pratik, yaptığımız işin ne yapmak istediğini bilmek ve bunu yaparken de- yaptığımız iş çok küçük ölçekte olduğu için önemsiz gibi görünse bile- tarihsel perspektiften iktidar ilişkilerini sorgulamak ve zorlamaktır. Bu bakımdan eleştiri pratiğinin asıl işlevi, iktidarın nasıl çalıştığını, tarihsel olarak nasıl işleyerek geldiğini tartışmak, sorgulamak (Banet-Weiser, 2013, s. 230) ve egemene, baskın olana yaptığımız her hamle düzeyinde direniş potansiyelini arayarak iktidar ilişkilerini zorlamaktır. Eleştirel pratiğin bahsi geçen işlevini takip edilesi bir hat olarak kabul ederek, bu tezde Foucault’cu perspektiften öznellik inşası; öznenin inşa süreçlerinde söylemsel olan ve söylemsel olmayan formasyonların öznel deneyimi çeşitli stratejiler yoluyla nasıl inşa ettiği; sinemanın kurumsal yapısını dışarıda bırakarak filmlerin bu süreçte ne gibi işlevleri olduğu; filmlerde itaatkâr öznenin inşasında çalışan dinamiklerin ne olduğu sorularını cevaplamaya çalıştım.

Foucault’nun projesi, diğer öznellik kuramlarından farklı olarak, iktidar ilişkilerinin ve sosyal kurumların insan öznenin biçimlendirme yollarını ortaya çıkarır. Ona göre modern toplumda birey, iktidarın inceltilmiş disiplinci pratiklerinin ve iktidar ilişkilerinin nesnesidir. Foucault, iktidara, iktidar ilişkilerine, sosyal uyulaşımara ve kurumsal dile bakarak, iktidar ve güç organizasyonunun psikolojik, medikal ve hapishane pratiklerindeki görünüşlerinin akılcı bir analizini yapar (Elliot, 2005, s. 81-82). ‘Hapishanenin Doğuşu’ kitabında batı toplumlarında iktidar ilişkileri, stratejileri ve taktikleri yoluyla öznenin kurulma biçimlerini ortaya koyar. ‘Cinselliğin Tarihi’ kitabında ise cinselliğin bastırılmak yerine modern biyo-iktidar tarafından üretilip bedenleri tahakküm altına almak için bireylere dayatıldığını ifade eder. Bu perspektif Freud’dan Marcuse’ye kadar insanın özgürlüğünün arzuların özgürleşmesinde yattığını savunan tüm kuramlara sert bir eleştiridir (Foucault, 2014, s. 9).

20. yüzyılın ikinci yarısında egemen olan iki öznellik kuramı görülür. Bunlardan ilki Freud ve Lacan’la ilişkilendirilen psikanalizdir. Bu kuram genel olarak öznenin yapısını, doğasını ve hakikatini tanımlamaya çalışır. Diğer öznellik kuramı ise Foucault’nun projesi olan ve özneyi iktidar ilişkileri ve bilgi alanlarının bir ürünü olarak gören, diğer yandan bu yapıları kendilik kültüvasyonu yaklaşımıyla zorlayan öznellik kuramıdır. İki yaklaşım da özneyi verili bir özden ziyade bir inşa olarak görür. İki kurama

göre de öznellik bir takım ilişkiler tarafından inşa edilir. Psikanalizde bu cinsiyet ve cinsellik yoluyla tanımlanan aile ilişkileridir. Foucault'ya göre ise bütün toplumlarda bulunan geniş iktidar ilişkileri ve söylemsel pratiklerdir. Ona göre öznenin doğası hakkında tam bir kavrayış ortaya koyma çabası psikanalizi totaliter bir kuram yapar. Bu yüzden psikanaliz iktidarın açıklarını ortaya koymak ve onu zorlamak yerine onunla iş birliği yapmıştır (Mansfield, 2000, s. 52).

Foucault 'Canlıların Yönetimi'nde ilk kez öznelere belli amaçlar doğrultusunda kendilerine etki edebilen bağımsız birer deneyim noktası olarak bahseder (Paras, 2016, s. 28). Ona göre öznelere Sartre'ın sert eleştirisine karşıt olarak, özgürlüklerini tamamen kaybetmiş, sosyal ve kültürel belirleyiciler tarafından tanımlanan bütünüyle edilgen değildir. Bunun yerine Foucault bilgi ve iktidar yoluyla özneleştirme pratikleri özne seviyesinde işliyorsa, en etkili direnmenin de özne seviyesinde gerçekleşeceğini iddia eder. Onun son dönem yazılarında karşımıza çıkan estetik özne inşası, öznenin bir sanat eserine dönüşmesine vurgu yapar. Özne disiplini, dürtü-arzu-eylem üçlüsünün kontrolü yoluyla günlük hayatın yeniden üretimidir. Öznenin estetik sanat eseri gibi inşası, özellikle özne kontrol ve öznenin kendi üzerinde ustalaşmasıdır (McNay, 1994, s.153). Çünkü özgün, doğal, basitçe tamir edebileceğimiz ya da özgürleştirmek için mücadele edeceğimiz önceden verili bir kendilik olmadığı için, öznelliklerin dinamik bir kendilik yaratımına yönelik techizatlandırılması gerekmektedir. Bu ise gündelik hayatımızın her anına sürekli işleyen özneleştirme süreçlerine başkaldırmaya açık otantik ve özgün bir kendilik inşa etme çabasıdır (Mansfield, 2000, s. 63). Dolayısıyla yukarıda sıraladığım Foucault'cu kuramın özellikleri ve farklılaşan yönleri sebebiyle ve verili bir öz olarak kendilik tanımını reddederek öznenin toplumsal bedene yayılan sofistike pratikler yoluyla inşasını, ama bunun yanında inşa süreçlerine direnme yoluyla zorlamanın da mümkün olduğunu en iyi ifade eden kuramsal perspektif olması bakımından tezimde Foucault'cu öznellik kuramını çalışmamın merkezine yerleştirdim.

Özne deneyimin inşası yoluyla özneliğin inşasının ilk başta aile kurumunda gerçekleştiği¹ düşüncesini insan üzerine düşünen bütün disiplinlerin fikir birliği yaptığı

¹ Foucault, zihni ve bedeni şekillendirmeye, düzenlemeye yarayan kurumlar ve iktidar sistemleri olarak gördüğü akıl hastanesi, okul, hapishane, panoptikon, kapitalist ekonomik pazar gibi uzamsal fiziki veya soyut sofistike alanlara aileyi de yerleştirir (Beistegui, 2014, s. 351). Ona göre aile, akıl hastanelerindeki disiplin edici iktidar modelinde değil, monarşik iktidar modelinin bir kurumu gibi çalışır (Taylor, 2014, s.

kesişim noktası olarak görerek, ilk önce ailede öznellik inşasının hangi iktidar pratikleri ve disiplin teknolojileri yoluyla gerçekleştiği üzerinde durdum. Foucault tüm kariyerini kapsayan projesinde, modernite öncesinde monarşik iktidarların, moderniteyle birlikte pastoral iktidar ve biyo-iktidarın özneleri itaatkâr bedenler olarak farklı teknolojiler kullanarak inşa ettiklerini ortaya koyar. Ben de tezimde aile içerisinde itaatkâr özneliliğin inşası süreçlerindeki teknolojileri, itaatkâr öznellik inşası dinamiklerini, bu süreçteki iktidar formlarını ve bunların söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratiklerini Yeni Türk Sanat Sinemasında merkezi meselesi aile olan filmler üzerinden, bu filmlerin izleyici özneyi itaatkâr özne olarak inşa edebilme imkânlarını da göz önünde bulundurarak analiz ediyorum. Ayrıca, ailenin ve özellikle bu filmlerdeki ailenin itaatkâr özne üretme makineleri oldukları tezini ileri sürüyorum ve bu makinenin teknolojisini ortaya koyuyorum. Aşağıda tezin problemine yönelik Foucault'nun kuramından hareketle film analizi yapmak üzere daha inceltilmiş problem ifadelerini sunuyorum.

Tezin Problemine Yönelik İfadeler:

I. Sorunsallaştırma, Söylem, Bilgi ve Kurulan Hakikat Oyunu

1. Filmde sorunsallaştırılan şey nedir?
2. Filmde düşüncenin merkezine yerleştirilen sorunu kuran temel deneyimler nelerdir, bu deneyimlere ilişkin özne formları nelerdir, dolayısıyla hangi deneyimler sorunsallaştırılmaktadır?
3. Filmde, söylemler, bu söylemleri üreten kurumlar, bu kurumların ürettiği bilgi alanları ve genel-kabul (self-evident) hakikatler nelerdir ve film bunlarla nasıl bir ilişki içerisinde?
4. Filmin söylemi/söylemleri nedir?
5. Filmin inşa ettiği “filmsel hakikat” nedir?

II. İktidar İlişkileri

6. Filmde iktidar ilişkileri ve tahakküm durumları nelerdir?
7. Filmin hikâyesinin etrafındaki iktidara ilişkin mekanizmalar ve teknolojiler nelerdir?
8. Filmde normativite aralığını belirleyen kimdir veya nedir?

409). Sembolik etkileşimci kuramdan hareketle Önür (1989) aileyi özne açısından temel fikirlerin ve normların ilk defa kurala bağlandığı, temel toplumsal eylem biçimlerinin yaratıldığı, benimsetildiği çevre olarak değerlendirir (s. 6).

III. Normativizasyon ve Disiplin

9. Filmdeki ana/yardımcı eylemler yoluyla film anlatısı boyunca hangi özne formları doğru-uygun-normal-istenen veya yanlış-uygunsuz-norm dışı-istenmeyen şekilde işaretlenir? Dolayısıyla filmin kendisi bir eylem olarak normativiteyi nasıl inşa eder?
10. Filmde, gücü elinde bulunduranların uyguladığı hangi pratikler, karakterler tarafından normal alanın içerisinde kabul edilir? Film iktidar pratiklerinden hangilerini normal alanın içinde konumlandırmaktadır?
11. Gücü elinde bulunduran sistemler, özneler üzerinde ne tür pratikler kullanırlar? (Kapatma pratiği, itiraf pratiği, disiplin edici pratikler gibi).
12. Norm dışı özne formları ve davranışları hangi disiplin etme pratiklerine maruz bırakılmaktadır? Normativitenin muhafazasına yönelik uygulanan teknolojiler nelerdir? (Filmde karakterler tarafından ve filmin bütünü tarafından patolojik, suça meyilli, hasta, sapık olarak inşa edilen öznelerin sağaltımına yönelik disiplinci pratikler nelerdir?).

IV. Filmin İzleyici Üzerinde Eylemi ve İzleyici Konumlandırmaları

13. Film hangi nesneyi/olma biçimini/öznellik formunu arzu edilir-istenir-normal olarak işaretleyerek seyircinin kendi öznelliğini bu şekilde tasarlamaya davet etmektedir?
14. Film izleyiciyi hakikat oyunuyla ilişkide nereye konumlandırır? İzleyicinin bu konumlandırma karşısında ne yapması beklenmektedir?

V. Öznenin Özgürleşmesi ve Etik

15. Filmde hakikat oyununa ve iktidar sistemlerine bir direniş var mıdır?
16. Filmde ‘sınır-tutum’ deneyim formunda kurulmuş öznellikler var mıdır?
17. Filmde kendilik teknikleri yoluyla kendiliğini sanat eseri gibi tasarlayan öznellikler var mıdır?
18. Film kendisinin eylemi olarak özgür özneyi inşa etmeye yönelik teknikleri var mıdır?

Filmlerin izleyici özneyi inşa etmedeki işlevi bağlamında Foucault’nun öznellik projesi ve sinema ilişkisine yönelik literatür, sinemayı kurumsal yapı olarak ele alarak onu bir dispozitif olarak görür. Fakat filmleri, kapsayıcı bir kavram olan sinema kavramının içerdiği tüm kurumsal yapılarından ve sektörden ayrı olarak düşündüğümüzde, sadece bir film, özneleştirme süreçlerinde hangi işlevi görmektedir

sorusu literatürde cevapsız kalmıştır. Bu tezde sunduğum öneri, Foucault'nun özneleştirme süreçlerinde filmlerin normativizasyon aşamasında çalıştığıdır. Diğer bir ifadeyle filmler normal olan, arzu edilir olan ve normal olmayan, arzu edilir olmayan, sapkın olarak görülen deneyim alanlarının belirlenmesinde ve kitlelere kabul ettirilmesi sürecinde çalışır. Foucault'nun, bir takım oluş hallerinin normal görülmesi yoluyla öznel deneyimin inşası ve öznenin kendisiyle ilişkisini bu normativite aralığı içerisinde tutarak öznelliğin inşa edilmesi fikri kısaca öznel deneyimin inşası sürecini özetler. Bu süreçte söylemsel olan ve söylemsel olmayan formasyonlar öznel deneyimi çeşitli stratejiler yoluyla kurar. Bu gözetim toplumu mekanizmasının çalışma biçimidir. Diğer yandan Cray'nin (1992) öne sürdüğü farklı stratejiler ve mekanizmalar yoluyla çalışan, bakma biçiminin ve algının belli bir biçimde tasarlanması yoluyla öznenin disipline edilmesi, dolayısıyla inşa edilmesi fikri de deneyimin inşası sürecinde farklı bir strateji olarak düşünülebilir. Bu ise gösteri toplumu mekanizmasının çalışma biçimidir. İki şekilde de bir takım deneyimler normativize edilir ve öznenin kendisini inşa sürecinde işlevseldir. Diğer bir ifadeyle bu normativize edici pratikler ve bunlardan biri gibi çalışan filmler, öznenin düşünme, hissetme, tercih etme, eyleme biçimlerini normal/anormal olan alanlarda kurmasında bir anlamda işlevseldir.

Foucault'nun aileyi kurumsal bir yapı olarak öznenin inşa edildiği soyut alanlardan birisi şeklinde görmesi ve ailede çalışan iktidar formunu biyo-iktidar yerine monarşik iktidar formuna benzetmesi, tezin ateşleyici ifadeleri oldu. Aile içerisinde çalışan iktidar teknolojilerinin ve boyun eğdirme stratejilerinin neler olabileceği, bu yollarla itaatkârlığın ilk başta ailede nasıl inşa edilebileceği tezin en genel araştırma nesnesi oldu. Öznellik inşasını açıklamada, moderniteyle birlikte ortaya çıkan öznenin incelikli biçimde inşa edilme dinamiklerini kapsayan proje olan Foucault'cu kuramsal çerçeveden hareket ettiğim için, kuram yöntem bakımından bana yardımcı oldu ve analizimde Foucault'cu kuramı tamamıyla çalıştırabildiğim Foucault'cu söylem analizi yöntemini kullandım. Foucault'cu söylem analizi (FSA) Foucault'nun kuramından hareketle, verili söylemleri önce teşhis etmeyi, ardından bu söylemleri meydana getiren iktidar mekanizmalarını ve pratiklerini ortaya çıkarmayı ve bütün bunların inşa ettiği hakikatlerin ve her türden verili genel kabullerin tarihsel kurgu olduklarının anlaşılması süreçlerini kapsar. Bu açıdan FSA, aile içerisinde iktidar mekanizmalarını ve iktidar

pratiklerini teşhis edebilmem ve itaatkârlığın ne tür dinamiklerle inşa edildiğini ortaya koyabilmem için en incelikli yöntemdi.

Tezin araştırma evrenini Yeni Türk Sanat Sinemasında uluslararası ve ulusal büyük festivaller olan Cannes, Venice, Berlin, Sundance, Tribeca, Toronto, İstanbul, Antalya, Adana film festivallerinde 1996-2018 yılları arasında ödül alan filmler oluşturdu. Araştırma evrenini oluşturan toplamda yüz yirmi film arasından araştırma örneklemimi ortaya çıkarmak için bütün filmlerin sinopsislerini ve fragmanlarını inceleyerek anlatısının merkezine aileyi konumlandıran filmleri belirledim. Toplamda on bir adet film ortaya çıktı. Bu filmlerde itaatkâr öznellik inşası süreçlerini ve disiplin teknolojilerini analiz ettim. Önce her filmin aile içi etkileşimlerinden oluşan sahnelerin senaryolarını yazdım. Bu sahnelerde yer alan söylemsel inşaları, disiplin tekniklerini ve özne pozisyonlandırmalarını bularak analizin birinci basamağını gerçekleştirdim. Filmlerde ortak olan disiplin, konumlandırma ve özneleştirme teknolojilerini belirleyerek de analizin ikinci basamağını gerçekleştirdim. Sonrasında ise Foucault'cu kuram bağlamında filmlerde ortaya çıkan bulguları okuyarak filmlerde itaatkâr öznenin inşa edilme dinamiklerini ortaya koydum.

Filmlerin tamamında ataerkil aile ve modern aile olmak üzere iki tür aile formu ortaya çıktı. Ataerki ailede iktidar baba figüründe bedenleniyor, modern ailede ise iktidar merkezini kaybediyordu. İster ataerkil ister modern olsun, aile içerisinde şiddet veya bunalımların yaşandığı ve ailenin altı yanı duvarla çevrili bir 'azap küpü' olarak kurulduğu görüldü. Aile içinde bedene uygulanan fiziki şiddetten psişeye uygulanan rıza üretmeye kadar değişen düzeylerde disiplin tekniklerinin çalıştığı ortaya çıktı. Disipline edilmemiş olan öznelerin cezalandırılarak ahlaki normların korunması sağlandığı görüldü. Filmlerde birkaç istisna hariç, bütün bu süreçlere direnişin ya kriminal alanın veya psikiyatrik alanın nesnesi olduğu ve bu yolla da direnişin imkânsız olduğunun kurulduğu görüldü. Filmlerin tamamı göz önünde bulundurularak, filmlerdeki ailelerin boyun eğdirmenin, tahakkümün, mikro iktidar ilişkilerinin, disiplin etmenin, ihanetin, sıkıntıların, şiddetin merkezi ve zorunlu mekânı olarak kurulduğu görüldü. Filmlerde bütün bu boyun eğdirme ve disiplin teknolojileri yoluyla itaatkâr özne ürettiği ortaya çıktı. Bu yüzden filmlerde aile itaatkâr özne üreten bir makinedir. Filmlerin tamamına bakınca aileyle ilgili inşa edilen söylem şu şekildedir: Aile altı tarafı duvarla çevirili bir

azap küpüdür; aile sıkıntıları, sorunlar, cezalandırmalar, tahakküm, şiddet, aşağılamalar ve cinayetlerin mekânıdır. Bu yönüyle filmler baskın olanı eleştirerek özneyi güçlendirmek yerine özneyi zayıflatmakta hatta özneyi yaralamaktadır.

İtaatkâr öznenin inşasına yönelik ailenin içerisinde katılımcı gözlem veya odak grup çalışması yoluyla elde edilen bilgiler yerine, tezin örneklemini oluşturan filmler önceden yapılandırılmış bilgi sundukları için, ailede itaatkâr öznenin inşasının dinamiklerini yapılandırılmış bilgi üzerinden analiz etmiş oldum. Bu tezin sınırlılıklarından birisidir. İkinci sınırlılık ise tezin örnekleminin Yeni Türk Sanat Sineması filmleriyle sınırlı oluşudur. Bu çalışmayla paralel olarak, popüler sinema filmlerinde ve gişe filmlerinde itaatkâr öznellik inşası araştırması veya Yeşilçam sinemasını da dâhil ederek Türk Sinemasının tamamında itaatkâr öznenin inşası süreçleri ve varsa bu süreçlerdeki değişimlerin analizi yapılabilir. Yine bu çalışmaya paralel olarak bu filmlerde ortaya çıkan aile formları, gelenek ve modernlik kuramsal literatürü bağlamında içeriksel analize tabi tutulabilir.

Diğer yandan Foucault'cu kuramın yerel temsiliyetine ilişkin şu soru akla gelebilir: Foucault'nun kuramı genelde Avrupa'da özelde ise Fransa'da yaşamış-yaşayan bir insanın öznenin inşası süreçlerini açıklama çabasıdır. Foucault öznenin yorumunu Batı tarihinin analizini yaparak ortaya koyar. Fakat tarihsel sürecinin farklı cereyan etmiş olması bakımından Türkiye'de yaşayan bir insanın öznenin inşası süreçleri Avrupa'dakinden farklı olmayacak mıdır? Bu soruya ilişkin akademik çalışmaya rastlamamış olduğumu hemen ifade etmeliyim. Öte yandan Foucault'nun öznellik inşası süreçlerinin Türkiye'de yaşayan öznenin inşası süreçleriyle benzer olduğunu da hızlıca ileri sürüyorum. Her ne kadar bu sorunun cevabı felsefe disiplinde başka bir tezin konusu olacak kadar kapsamlı görünse de, olası böyle bir analizin cevabı öncelikle öznel deneyimin inşasındaki faillerin tespitiyle başlayacaktır. İleride daha ayrıntılı açıklayacağım için burada kısaca özetliyorum: Foucault öznel deneyimin inşasının üç ekseninde gerçekleştiğini ileri sürer. Bunlardan ilki bilimsel bilgi alanını kapsayan söylemsel formasyonlardır. Burada Foucault modernitenin kurduğu bilimsel disiplinleri, onların ürettiği bilgiyi ve bu bilgiyle kurulan normativiteyi nazara verir. Bu formasyonlarda fail bilimsel disiplinlerdir. İkinci eksen iktidar sistemlerinden ve normatif sistemlerinden oluşan söylemsel olmayan pratiklerdir. Burada Foucault iktidar

sistemlerini, modernite öncesi hükümlanlık yönetimi teknolojisini, modernite sonrası devlet aygıtını ve bu aygıtın yönetim teknolojisini nazara verir. Bu sistemleri normativitenin oluşturulmasında ve sürdürülmesinde fail olarak öne çıkarır. Sonuncu eksen ise öznenin önceki iki formasyon tarafından üretilen deneyimi kendine atfetmesiyle ilişkilendirilen etik eksendir ve fail öznenin kendisidir.

Türkiye özelinde düşündüğümüzde bu üç eksendeki aktörlerin benzer şekillerde çalıştığını görebiliriz. Şerif Mardin'e (1991) göre Osmanlı İmparatorluğu modernleşme sürecine Fransız ihtilaliyle birlikte girmiştir. 18. yüzyıl başlarından itibaren Batı'nın askeri kurumlarının ve teknolojisinin taklit edilmesi söz konusudur. 1839 yılında Tanzimat'ın ilanıyla Batılılaşma ve Batı'nın askeri ve idari yapısının taklit edilmeye çalışılması resmi olarak başlamıştır. Gerek imparatorluk gerekse Cumhuriyet Batı'ya öykünmüş, yönetim teknolojisini ona uydurmaya çabalamış ve kurumsal yapılarını kurarken onu taklit etmiştir. İmparatorluk döneminin yönetim modeli hükümlanlık yönetimidir ve Cumhuriyet'le birlikte modern devlet aygıtı ve onunla ilişkili modern kurumlar kurulmuştur. Bilimsel disiplinler de yine Batıyla paralel olarak ve Batı'yla benzer şekilde kurulmuştur. Bu bakımdan Foucault'nun öznel deneyimin inşasındaki ilk iki aksın faillerinin bu topraklarda da aktör olduğunu görüyoruz. Üçüncü aksta fail ise öznenin kendisidir. Dolayısıyla öznel deneyimin inşası yoluyla öznelliğin inşasının bu topraklarda yaşayan öznenin inşası için de benzer olduğunu söylemek olasıdır. Bu açıdan Batı'lı bir öznellik inşası yorumunu Türk filmlerindeki öznellikleri analiz etmek için bir perspektif olarak kullanıyor olmam bir sınırlılık, bir kısıtlılık olarak görülmemelidir.

Giriş bölümünde tezin problemini tanımladıktan sonra birinci bölümde öznellik kuramlarına yönelik literatürdeki tartışmalara ve farklı kuram ve kuramcıların öznellik ile ilgili, modern ve postmodern öznenin inşasıyla ilgili ortaya koydukları düşüncelere yer verdim. İkinci bölümde Foucault'nun kuramında öznel deneyimin inşası yoluyla kurulan öznelliği ve inşâ süreçlerindeki formasyonları yazdım. Bu süreçler söylemsel olan pratikler, söylemsel olmayan pratikler ve etik aks olmak üzere özneyi itaatkâr olarak kuran süreçlerdir. Foucault'cu terminolojiyle bu süreçler 'itaatkâr bedenler' (docile body) inşâ eder. Üçüncü bölümde öznellik ve sinema ilişkisi çerçevesinde şu ana kadar yazılmış kuramsal perspektifleri ele alarak, Foucault'nun projesi ve sinema ilişkisine yönelik ortaya konulan fikirlere yer verdim. Bu literatürde kuramcılar sinemayı Foucault'cu

terminolojiden hareketle bir dispoşitif olarak tanımlarlar. Dördüncü bölümde söylem ve hakikat kuran, normativizasyon yapan ve disiplin edici olarak filmlerin nasıl çalıştığıın teknolojisini yazdım. Bu bölümde, bir önceki bölümde tartıştığım literatürdeki bir açığı doldurmaya çalıştım. Literatürde Foucault'nun projesinden hareketle sinema bir dispoşitif olarak kabul edilirken, bütün kurumsal yapılarından sıyrıldığında sadece bir filmin özneleştirme süreçlerindeki işlevi nedir sorunsalı üzerine düşündüm. Beşinci bölümde tezin yöntemini ve metodolojisini yazarak analiz prosedürünü açıkladım. Altıncı bölümde analiz nesnesi olarak aldığım filmlerde ortaya çıkan bulgulara yer verdim. Sonuç ve tartışma bölümünde ise bu bulguların Foucault'cu öznellik inşası süreçleri düşünüldüğünde ne anlam ifade ettiğini tartıştım.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZNELLİK KAVRAMINA YÖNELİK FARKLI KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Öznellikle ilgili literatüre baktığımızda² bütün metinlerin iki temel kampta kümelandığı görülür: Fail, aktör olan insan öznesini reddedip öznenin sosyal yapılar tarafından belirlendiğini yani öznenin bir inşa olduğunu düşünenler bir yanda; özgür, özerk, özgün ve yaratıcı bir özne anlayışını savunanlar diğer tarafta yer alır. Mansfield'a göre son yüz yıldaki sosyal kuramların ve kültürel çalışmalar alanlarındaki öznellik konusunda egemen olan kuramların tamamı, özneyi tamamıyla bütün ve bağımsız bir varlık olarak anlama fikrini reddederler. Hepsi de bu öznellik imajını Aydınlanma projesiyle özdeşleştirir. 19. yüzyıl düşünürleri, sosyal kuramcılar, 20. yüzyıla geldiğimizde kültürel çalışmalar alanındaki kuramcıların tamamı ve özellikle Foucault özneyi bir inşa olarak ele alırlar. Diğer yandan özgür ve özerk bir öznellik fikrini arzu edenler Descartes, Rousseau, Kant ve Heidegger'dir (Mansfield, 2000, s. 13).

Sosyal bilimciler ve sosyal kuramcıların özneyi kavramaya çalışırken kullandıkları terminoloji de farklılıklar gösterir: Bazen 'kimlik' (identity), bazen 'özne' (subject), bazen 'öznellik' (subjectivity) ve bazen de sadece 'kendilik' (self) terimleri

² Öznellik kavramına ilişkin literatüre dair bir harita için bkz: EK-A.

birbirinin yerine kullanırlar. Fakat Elliot'a göre 'kendilik' kavramını ve 'kimlik' kavramını eş anlamlı olarak kullanmak sakıncalıdır, çünkü örneğin 'kolektif kimlik' veya 'milliyetçi kimlikler' kavramlarının 'kendilik' kavramıyla çok fazla ilişkisi yoktur. Bu tür kolektif kimliklerde milliyet, sınıf gibi dayanışma formlarının ortak çıkarları, ortak ilgileri söz konusudur (Elliott, 2005, s. 9). Fakat kendilik kavramı çok daha bireysel ve tekil bir varlığı işaret eder.

Özne kavramı da kültürel kuramlarda zaman zaman kendilik kavramının yerine kullanılır. 'Kendilik' sözcüğü, 'özne' sözcüğünün içerdiği sosyal ve kültürel çerçeveyi yani, gündelik hayatımızın her zaman karmaşık politik, sosyal, felsefi etkenlerle örülü olması durumunu yakalayamaz. 'Özne' sözcüğü ise her zaman kendi dışında bir şeye, bir fikir, bir prensip ya da diğer öznelerden oluşan topluma bağlı olma imasında bulunur. Etimolojik olarak özne olma alta itilmiş olmayı ima eder. Bir şeye özne olma ya da bir şeyin öznesi olma gibi³ (Mansfield, 2000, s. 3).

Özne kavramında gerisinde ve onu belirleyen bir kültürel süreç iması öne çıkarken kendilik kavramı daha bireysel ve özerk bir imayı beraberinde getirir. Özne denildiğinde daha çok özerk olmayan ve kendinden daha aşkın bir sistemin, mesela kültürün bir parçası olan bir varlığa gönderme yapılırken; kendilik buna kıyasla daha özerk bir kavrayışa işaret eder. Öznellik kavramında ise öznenin içsel dünyasına atıf vardır fakat bu içsel dünyanın nerede başladığı ve bu içsel dünyanın nereden geldiği öznellik çalışmalarının nesnesini oluşturur: Öznellik nasıl inşa edilir (Sheikh, 2017, s. 2)?

Aydınlanma projesinin kendilik ve özne tanımlamalarını ayrı tutarak şu söylenebilir: Psikanaliz ve feminizmden post-yapısalcılığa ve post-modernizme kadar öznellik kavramı, sosyal ilişkiler sistemi, arzular sistemi, dil sistemi, bilgi-iktidar sisteminden oluşan farklı politik ve tarihi güçler tarafından daha geniş yelpazede inşa edilen bir şey olarak tanımlanmıştır. Özellikle dil yapısalcı ve post-yapısalcı gelenekte öznelliğin sürekli yapı söküme uğratılması için felsefi bir nokta olarak işlev görmüştür.

³ Fakat burada özne kavramının İngilizcesi olan 'subject' kelimesi bir şeyin öznesi olma anlamını daha iyi karşılar. Kelimenin Türkçesi olan özne kavramı daha pozitif anlamlar ima eder, örneğin özne cümlede fiili gerçekleştiren faildir. Ama İngilizcesinde tabi olan, bir eyleme maruz kalan, teba, tabiiyet gibi imalar söz konusudur. Dolayısıyla 'subject' kelimesinin 'özne' olarak çevirisi kelimenin içerdiği anlamları gereken yeterlilikte kapsayamaz.

Post-yapısalcı gelenek için öznellik sabit olmayan, kararsız yapıdaki dilin ürünü, inşası ve söylemin etkisi olarak kabul edilmektedir (Elliott, 2005, s. 11).

Öznenin bir inşa olduğu, doğuştan verili bir şey olmadığı konusu başta kabul etmesi zor bir düşüncedir. Bu düşünce, Darwin ve diğer evrimci kuramlarda tanımlanan popüler doğa temsilinden türeyen varsayım olan en derin duygularımızın doğuştan, doğal ya da içgüdüsel olduğu varsayımımıza tamamen zıt bir fikirdir. Bu varsayım cinsiyet ve cinsellik tartışmalarında da kendini gösterir. Örneğin heteroseksüellik bizzat doğanın bir karakteristiği midir? Tam tersine Foucault'un da 'Cinselliğin Tarihi'nde ortaya koyduğu üzere en derinden hissettiğimiz karşı konulmaz arzularımızın merkezinde görünen şey doğa değil, söylemdir (Mansfield, 2000, s. 12), iktidar sistemlerinin ürettiği hakikatler yoluyla kurulan deneyimlerdir. Öznenin doğuştan verili olmadığı ve sonradan sosyal süreçler tarafından inşa edildiği bir kez kabul edildi mi, bu sosyal süreçlerin özneyi nasıl kurduğu meselesi düşüncenin merkezine yerleşir. Bu sosyal süreçlerden en önde geleni ise gündelik hayattaki etkileşimlerin özne üzerindeki inşa edici etkileridir. Örneğin, kişilerarası herhangi bir etkileşimde neler olmaktadır ve özellikle de gündelik hayattaki küçük sahneler bize öznenin doğasına ilişkin neler söylemektedir? Veya arkadaşlarla gidilen bir akşam yemeği sahnesinde, kişiler arası etkileşimlerde öznenin doğasına dair neler anlaşılmaktadır?

1.1. Gündelik Hayattaki Etkileşimlerde Kurulan Özne

Genellikle özne kabaca kişinin özel bir alanı ve iç dünyasına ait düşünceler, hisler, arzular olarak görülür. Sosyolojide öznenin oluşumunda kültürel formların, ahlaki normların, diğer insanların, daha geniş ölçekte de toplumun etkileri ön plana çıkar. Kişilerarası ilişkilerin dinamikleriyle ilgilenen sosyologlar için özne birey ve sosyal dünyanın kesişim noktasında, merkezde yer alır (Elliott, 2005, s. 24). Sosyoloji geleneği ve öznellik kuramları özne ve toplumun karşılıklı etkileşimine ilişkin ve bu etkileşim sırasında öznenin inşasına dair çıkarımlarda bulunabilmek için bir takım yöntemler kullanırlar. Bunlardan birisinde gündelik hayata ilişkin herhangi bir sahnede özne tarafından yönlendirilen diyalog ve karşılaşmaların bağlamına bakarlar. Diğerinde çocukların oyunlarına odaklanır ve bu oyunlardaki anne-babaların öznelliklerine ve toplumsal rollere ilişkin çıkarımlarda bulunurlar. Bir başka yöntemde ise tamamen farklı

bir perspektiften konuyu ele alarak özne algısının kurumsal, küresel seviyede nasıl sürdürülebildiğine odaklanırlar (Elliott 2005, s. 23). Gündelik hayattaki etkileşimlerde kurulan öznellik ile ilgili en bilinen kuramsal yaklaşım ‘sembolik etkileşimcilik’ tir.

1.1.1. Sembolik Etkileşimcilik: George Herbert Mead ve Herbert Blumer

Ölümünden sonra öğrencilerinin derste tuttuğu notlardan oluşturulan “Mind, Self and Society” kitabında George Herbert Mead, öznenin inşasında sosyal ortamın etkisini içeren bir yorum ortaya koymuştur. Mead kendiliğin sosyal boyunun altını çizer. Ona göre kendiliğin ortaya çıktığı süreç herhangi bir gruptaki bireylerin etkileşimiyle oluşan sosyal süreçtir. Bireyler olarak her birimiz diğer öznelerle etkileşimler yoluyla kendi öznellik algımızı biçimlendiririz. Kısaca kendilik diğer öznelerle etkileşimde inşa edilir. Mead’a göre kendi öznellik algımızla diğerlerinin öznelliği arasına keskin bir çizgi çekilemez, çünkü diğer özneler var olduğu ve bizim deneyimlerimize müdahil oldukları ölçüde bizim kendi özümüz var olur (Mead, 1972, s. 164).

Bu durumda da dil öznenin inşasında hayati önemdedir. Diğer canlıların aksine insanın semboller yoluyla iletişim kurma gibi bir özelliği vardır. Bu yüzden de Mead ‘Sembolik Etkileşim’ (Symbolic Interactionism) (Mead, 1972, s. 139) terimini kullanır. Sembolik etkileşim bireye yönelik, bireyler arası etkileşimlere yönelik ve topluma yönelik bir bakış açısı sunar. Semboller bizim zihnimizde ve diğerlerinin zihninde nesneleri temsil eder. Çocuklukta bir nesneyi sembolik olarak düşünmeyi öğrendiğimizde- bu nesne bir şahıs, anne, baba ya da herhangi bir oyuncak olabilir- refleksif düşünme (inceleme, analiz etme ve çıkarımda bulunma) ve özerk birey olma yolunda ilk önemli adımımızı atmış oluruz. Bu silsileli bağlantıda zihnin gelişiminde ve kendiliğin inşasında dilin önemi büyüktür. Bu noktada dile erişim olmazsa, sembolik anlamlarla yapılan dünyada bir özne olarak düşünmek ve edimde bulunmak için gerekli olan sembollere de erişim gerçekleşemez. Bireylerin kendi özne algılarını şekillendirmede ve diğer öznelerle etkileşime girmelerinde temel ve yaygın faktör sembollerdir (Mead, 1972, s. 14, 122-124).

Diğer yandan bu semboller vasıtasıyla özne diğer öznelerle etkileşim kurarak kendi öznelliğini deneyimleyen faildir. Bu yüzden özne sosyal sembolik etkileşimin bir çıktısı ve bir sosyal üründür. Sosyal hayatın bütün alanları boyunca, kendini diğer

insanların gözünden görmeyi öğrenir, kendi özne algısını sürekli devam eden sosyal etkileşim ve diyalog yoluyla düzenler. Özne ve diğerleri arasında sürekli devam eden bu diyalogu Mead “davranışsal diyalog” (*the conversation in gestures*) olarak kavramsallaştırır. Davranışsal diyalog, sosyal etkileşimdeki yorumların ve tanımların izlenmesidir ve sembolik değiş-tokuştur. Bu diyalog konuşmaya eksiksiz olarak aktarılamaz. Mead hayvanlarda da davranışsal diyalog örnekleri verir. Mesela köpekler birbirlerine yaklaşır, birbirlerine hırlar, koklaşırlar ve her biri karşıdan gelecek bir tepkiyi beklerler. Mead’a göre bir bireyin belli bir tavrının/davranışının ötekinde bir tepki/cevap uyandırması, sonra diğerinin aynı tepkinin uyarılması ve bunun tekrarrü dilin ortaya çıkabileceği noktadır. Dil böyle bir süreçte ortaya çıkar (Mead, 1972, s. 14).

Mead’ın özne anlayışında çocuk gelişimi merkezi rol oynar ve özne algısının ortaya çıkışını kavramsallaştırmada bebeklerin ve çocukların oynadıkları oyunların çalışılmasına önem verir. Bu oyunlar vasıtasıyla küçük çocuk etrafındaki sosyal dünyayı ve onunla etkileşimi öğrenir. Erkek ve kız çocuğu anne-babasının hareketlerinden ya da televizyondaki oyuncuların gördükleri karakteristik bir takım eylemleri başarıyla taklit ederler. Bunu Mead “ötekinin rolünü almak” (*taking the role of the other*) olarak kavramsallaştırır. Bu, öznenin toplumun baskılarına ve taleplerine uyum sağlamayı öğrendiği kilit bir davranıştır. Mead’a göre çocuk oyunlarında, sosyal yapının farklılaşan ilkelerini anlama imkânı vardır. Farklı rollerin etkileşimi, birbirini tamamlayışı, sorumluluk ve görevler konusunda harekete geçme, karşılık verme gibi ilkelerin çocuk oyunlarında izleri bulunabilir (Mead, 1972, s. 364-5).

Sembolik etkileşimin bir diğer önemli figürü de Mead’ın öğrencisi Herbert Blumer’dir. Blumer sosyal bilimlerde öznenin analizinde Mead’ın kuramlarının uygulamalarıyla meşgul olmuştur. Blumer’e göre “sembolik etkileşim” kavramı insanlar arasında gerçekleşen kendine has ve farklı bir etkileşimi ima eder. Ona göre insanlar birbirlerinin davranışlarına sadece tepki vermek yerine aslında birbirlerinin davranışlarını yorumlarlar, anlamlandırır ve tanımlarlar. Bu bakımdan insan davranışları kendine has bir karaktere sahip etkileşimlerdir. İnsanların tepkileri ötekinin davranışına direk bir reaksiyon olarak ortaya çıkmaz, daha çok ötekinin davranışlarının anlamlandırılmasına dayalı bir cevap olarak ortaya çıkar. Bu durumda insanların etkileşimlerinde sembollerin

kullanılmaları, ötekinin davranışının yorumlanması ve belli anlamların ötekinin davranışına eklenmesi öne çıkar (Blumer, 1962, s. 180).

Blumer'e göre Mead'ın analizindeki anahtar faktör insanın bir kendiliğinin (self) olduğunu söylemesidir. Mead insanın bir kendiliği olduğunu söylerken kastettiği şey insanın kendi eylemlerinin nesnesi olabileceğidir. İnsan ötekine davrandığı gibi kendine yönelik davranışta da bulunabilir, yani insan kendisine kızabilir, kendisiyle gururlanabilir, kendisini cesaretlendirebilir, şunu yap- bunu yapma diyerek kendisine hedefler koyabilir, ileriye dönük planlar yapabilir⁴. Mead insanın bu kabiliyetini, insanın kendi dünyasıyla yüzleşmesinde ve kendi dünyasıyla baş etmesinde merkezi mekanizma olarak tanımlar. Bu mekanizma insana onu çevreleyen şeylerle ilgili imaları anlamasına ve eylemlerini organize etmesine olanak sağlar (Blumer, 1962, s. 181).

1.1.2. Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu: Erving Goffman

Gündelik hayattaki etkileşimlerde kurulan öznellik ile ilgili diğer kuramsal yaklaşım Erving Goffman'ın 'benlik sunumu' kavramıdır. Goffman'ın özne tasarımı sosyal olarak inşa edildiği iddia edilebilir ve bu kısmen doğrudur. Goffman sembolik olarak tanımlanan rollerin, statülerin ve ilişkilerin önemine vurgu yapar. Bunlar bireylerin diğerlerinin üzerinde yarattığı etki bakımından önemlidir. Fakat Goffman sembolik etkileşimcilerin yapmadığı bir şeyi yapar: Özne ona göre sosyal rollere sıkı sıkıya bağlanmakla ve bu rollerin adaptasyonu ile inşa edilir. Burada özne bu rolleri nasıl oynayacağına karar veren ve bu performansı sahneleyen bir faildir, aktördür. "The Presentation of Self in Everyday Life" kitabında genel kabul olarak alınan rutin yüz yüze etkileşimleri, öznenin diğerlerine oynadığı dramatik performansı ve teknikleri inceler (Elliott, 2005, s. 32; Whiteside & Kelly, 2016, s. 15).

Goffman'a göre her bir birey kamusal alanda belli bir rol ile ortaya çıkar, bu onun 'benlik sunumu' dediği şeydir. Dramaturjik çerçevede 'performans' kavramını ise sahneleme sürecinde sunulan önceden yapılandırılmış eylem dizgesi olarak tanımlar. Bireyler kamusal alanda, seyircilerine, kendileri hakkında nasıl düşüneceklerine yönelik

⁴ Bu fikir ilerleyen sayfalarda ayrıntılı açıklayacağım Foucault'nun kendilik teknikleri kavramıyla paralellik gösterir. Yani öznenin kendiliğini etik olarak tasarlayabileceği fikriyle Blumer'in Mead'da gördüğü kilit fikir paraleldir.

bir etki yönetimi yaparlar. Dramaturjik oyun/tiyatro performansı metaforunu kullanan Goffman, özneyi benlik sunumu yapan bir aktör olarak tanımlar. Bu aktör/performansçı sahnede bir oyun sergiler ve seyircilerin görecekleri şeyi veya ne görmelerini istiyorsa onun yönetimini yapar. Bireyler bu sayede utanılacak ve hayal kırıklığı yaratacak davranışlardan kaçabilir ve kendisini en güzel haliyle sunabilirler (Goffman, 1956, s. 10; Chen, 2010, s. 32; Whiteside & Kelly, 2016, s. 15).

Goffman'a göre roller üç unsurun kesişiminde sahnelenir: (a) Fiziksel ortam (setting), (b) performansçının hal-hareketi/tavırları ve görünüşü (personel front), (c) izleyicilerin kolektif beklentileri (front). Kolektif beklentiler genellikle kurumsallaşmış, hem performansçının hem izleyicilerin edimsel izlekleri ve gerekli yükümlülükleri bildikleri davranış kalıplarıdır (Goffman, 1956, s. 16).

Goffman'a göre bu etki yönetimi gündelik etkileşimlerin tamamında rutin olarak gerçekleşmektedir. Öznenin bütün sunumu sosyal konvansiyonlar, etik kabuller ve mekânın fiziksel özellikleri ile ilişkili olarak beden pozisyonu arasındaki karşılıklı etkileşimde konumlanır. Etkileşimsel çerçevede kabul edilebilir bir özne sunumu için birey ön ve arka bölge (front stage-backstage) ayrımı yapar. Ön bölgede performansın seyircilere gösterimi yapılır ve genellikle burası ötekinin performansını da sergilediği yerdir. Arka bölge ise sadece performansçının bulunduğu yerdir, örneğin soyunma odası gibi. Özne kültürün bir parçası (onu üreten veya onun tarafından üretilen veya aynı anda her ikisi) olarak spesifik şekilde eylemde bulunur, çünkü bazı gizli sosyal sınırlar özneyi bu çerçevede eylemeye itekler (Goffman, 1956, s. 69; Elliott, 2005, s. 33-34; Whiteside & Kelly, 2016, s. 16).

Öznelliğin gündelik hayattaki etkileşimlerde kurulması hem Mead'ın ve Blumer'in hem de Goffman'ın çalışmalarının merkezi noktasını oluşturur. Buna farklı yaklaşımlar da bu üç düşünürde ortak olan şey, gündelik hayattaki etkileşimlerin genellikle ailenin dışındaki bireylerle etkileşimi içeriyor olmasıdır. Diğer yandan kuramın tamamı düşünüldüğünde genel olarak yine etkileşimde kurulan özne üzerine odaklanan psikanalitik kuram ise öznenin inşasının ilk ve temel zeminini aile içi etkileşim olarak alır. Bu fikirlerin kurucu figürü ise Sigmund Freud ve onun takipçisi Jacques Lacan'dır.

1.2. Baskılanmış Özne

1.2.1. Bölünmüş Özne: Sigmund Freud

İnsan yaşamının arzular ve tutkular tarafından yönetilmekte olduğu fikri Freud'un en temel argümanıdır. Özneyi sorunsallaştırarak Batının özerk bireyinin bağımsız ve kendinin bilincinde olan özne kavrayışını yerle bir etmiştir. Ona göre 'ego' gizli 'bilinçdışı' (*unconscious*) arzuların bir hizmetçisidir. Freud bilinçdışının içeriğini, sınırlarını ve yapısını betimleyerek bunu cinsel baskılamalarla ilişkilendirmiştir (Elliott, 2005, s. 46-50). Freud yapısal kuramdaki özne modelini, id (dürtüler, içgüdüsel ihtiyaçlar için zevk ilkesine uygun olarak doyum sağlama güdüsü), ego (gündelik hayatında kendiliği organize eden ve dünyayla sabit sağlam durağan bir ilişki kurma ümidinde olan öznenin bir parçası) ve süper-ego (en yüksek ahlaki refleksler ve yargılar yetisi) diye ayırarak geliştirmiştir (Mansfield, 2000, s. 33).

Freud'un özne modelini daha çok rüyaların doğası üzerine yaptığı çalışmalarda görürüz. "The Interpretation of Dreams" ve "The Ego and the Id" kitaplarında Freud sadece bilinçli bir zihnin varoluşunu değil, aynı zamanda bilincin dışında da var olan ve hatta bilince karşıt olan zihnin bir parçasının varlığını da açıklamaya çalışır (Mansfield, 2000, s. 27,28). Öznenin topografik versiyonunda (bilinç-bilinçaltı-bilinçdışı) ikiye bölünmüş bir içsel yaşam dikkati çeker. Bu versiyonda toplumsal ve kültürel olarak entegre olmuş bilinçli zihinsel süreçler ve bilincin baskılama yoluyla oldukları yerde tutmaya çabaladığı bilinçdışının tehdit edici ve itiraf edilemez dürtüleri (Mansfield, 2000, s. 30) olmak üzere farklı topoğrafyalar vardır.

Baskılanmış bilinçdışı onun kavrayışına göre düşünce ve anıların geçici bir şekilde depolandığı ve kolaylıkla geri çağırılabilirdiği zihnin bir alanı değildir. Ona göre bunların gerçekleştiği alan 'bilinçaltıdır' (*preconsciousness*). Bilinçdışı daha çok öznenin unutarak kurtulduğu arzular, istekler, itkiler ve düşüncelerden oluşur. Bu tarz bir unutma zihinsel edimlerin büyük bir kısmını öznel bilince ulaşılmaz kılar. Unutma ve bilinçdışı arasındaki bu bağ ona göre öncelikli olarak öznel-koruma manevrası olarak düşünülebilir. Arzular ve istekler zihnin 'gerçeklik prensibi' olarak kodladığı alanla çatıştığında kötü olarak kabul edilen ya da hoş görülme-yen tecrübeler yaşanır, bu kötü duygular ve tecrübeler sırayla baskılama yoluyla kilit altına alınır. Freud'a göre bilinç ve bilinçdışı arasında radikal bir ayrım söz konusudur. Baskılama yoluyla bilinçdışı bilgi, düşünce ve

duygulara öznenin ulaşımı yasaklanır. Fakat baskılama asla sona ermez, ona göre zevk ve doyum arzusu baskılama ve unutma arzusu kadar güçlüdür (Elliott, 2005, s. 51). Bastırılmış materyal kendisini rüyalarda, dil sürçmelerinde ve nevrotik semptomlarda açık etmeye uğraşır. Rüyalar ona göre ‘tamamlanma arzusu’ dediği şeydir ve gündelik hayat pratiklerinin kesintiye uğramaması için bastırılmış materyalin uygun bir şekilde ifade bulmasına imkân verir (Mansfield, 2000, s. 30).

Freud’un kuramındaki ‘oedipus kompleks’ kavramı, özellikle ilgili iki şey söyler. İlki öznenin kültür içinde baskın olan ailevi toplumsal ilişkiler kümesiyle bağlantı içerisinde üretilen bir şey olması. Bu düşünce özneliliğin ne doğuştan ne de içinde olduğu tarihsel koşullardan önce gelen ayrıcalıklı bir öze sahip olduğu anlamına gelir. İkincisi ise Oedipus modeli özneliliğin üretiminde ana etmenin çocuğun içinde bulunduğu çevredeki cinsiyet ilişkileri ve cinsel kimlikler olmasıdır. İçine girdiğimiz dünya çoktan kültürel uyulaşımara ve uymak durumunda olduğumuz anlamlarla dolu politikalara göre şekillenmiştir (Takımcı, 2002, s. 159-160; Mansfield, 2000, s. 31).

Freud her zaman kendi toplumunun cinsiyet politikalarına sadık kalmıştır, bu yüzden onun öznelilik kuramı erkek çocuğun gelişiminin yani erilliğin kuramıdır (Lynch, 1997, s. 375). Erkek çocuk için eril organa sahip olmak kalıcı ve istikrarlı bir durumdan ziyade iki alternatifli bir tehdit olarak ortadadır. İlki penis sahipliği ilkelerinin polisi rolünde olan babayla özdeşleşecektir ve onun yaptığı gibi anneyle cinsel ilişkinin hayalini kuracaktır. Bunu yaparak erkek çocuk babayla ilişkilendirilen değerleri içselleştirir ve böylece ‘süper-ego’nun temelleri kurulur (Lynch, 1997, s. 374; Jones, 1999, s. 455). İkincisi penisini kaybetmiş anneyle özdeşleşecek ve babanın cinselliğinin objesi olmayı hayal edecektir. Freud bu alternatiflere aktif-erillik (active-masculinity) ve pasif-dişilik (passive-feminine) der. Bu perspektifteki problem, bu iki alternatiften birisi heteroseksual normallığe gidiyormuş gibi görünmesine rağmen iki alternatifte de iğdiş edilme tehdidinin devam etmesidir. Eğer aktif yolu seçerse penise aşırı ilgi yüzünden cezalandırılacaktır. Eğer penisi çoktan kaybettiye de pasif alternatifi seçecektir. Her iki alternatif de iğdişten kaçamamaktadır. Bu ikilemle yüzleşmek yerine problemin yüklenilebileceği zihinde yeni bir alan açılır: Oedipal materyal bilinçdışına baskılanır (Mansfield, 2000, s. 32). Cinsiyet rollerinin kırılganlığı ve iğdiş edilme tehdidi ile sonuçlanan Oedipal drama erkek özne için çözülmemiştir, geçici olarak kontrol edilebilir

bir alanda saklı kalmıştır ve erkek özne bu gizli olanın sürekli tekrar ortaya çıkma dürtüsüne direnecek kadar güçlü değildir. Erkek eril davranışlar olarak görülen yarışmalar ve zaferlerle iğdiş edilme tehdidinin üstesinden gelmeye çalışmakla tekrar tekrar bu dramının çeşitli parçalarını ve yönlerini yetişkin hayatında deneyimler (Mansfield, 2000, s. 33).

Freud'a göre kız çocuğu da Oedipus kompleksin bir versiyonunu deneyimler. Fakat kendi cinsel organını erkeğinkiyle kıyaslaması ona sanki çoktan iğdiş edilmiş olduğunu hissettirir. Bu iğdiş edilmeden ötürü ve kendisine bir penis veremediği için annesini suçlar, bu durum annesiyle ilişkisini ve ona bağlanma potansiyelini sekteye uğratar. Böylece oedipal arzu babaya yönelir (Lynch, 1997, s. 376). Kız çocuğunda gelecekte iğdiş edilme kaygısı yoktur fakat kayıp penisin yerini dolduracak bir şey arayışı vardır. Babadan aldığını düşlediği bir bebekle kayıp penisin yerini doldurmayı hayal eder. Bu yerine koyma süreci dişil bilinçdışına baskılanır (Buchberg, 2014, s. 124).

Freud'un kuramında cinsel organlar üzerindeki vurgunun ifade ettiği şey, öznelliğin doğuştan değil de inşa edilen olarak görülmesine rağmen, eril ve dişil beden arasındaki biyolojik farkın çok büyük önemi vardır. Pratikte bu farklılığın en önemli unsuru penis sahibi olmak ya da olmamaktır. Ona göre özne aile ilişkilerine göre yapılandırılır. Erkek çocuğun öznelliğinin merkezinde babasından ona miras kalan ve amblemi erkek cinsel organı olan erilliğin ondan kolayca alınabileceği hissiyatı yatar. O kendini iğdiş edilmiş gibi hisseder ve umutsuz bir içini rahatlatma ve telafi etmeyle örülü bir hayata tutsak olmuştur (Mansfield, 2000, s. 35).

Freud'un öznenin kurulumuna yönelik yapısal ve topografik yaklaşımlarına, yani onun kuramına yapısalcı dilbilimi eklemlenen Lacan, özellikle bilinç dışının bir dil gibi işlediğini ve dilin öznenin kurulumunda hayati olduğunu öne sürer.

1.2.2. Özne Dildir: Jacques Lacan

Psikanaliz için dilin anlamı Lacan'ın çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Onun ulaştığı nihai ve en önemli sonuç bilinçdışının 'dil' (language) gibi yapılandırıldığıdır (Chiesa, 2007, s. 35). Onun çalışması öznelliklerin dilin çoktan inşa edildiği bir dünyanın içinde ortaya çıkmak zorunda olduğunu anlatır (Mansfield, 2000, s. 39).

Lacan öznenin kendilik algısının aynadan yansıyan imajla görsel özdeşleşme yoluyla oluştuğunu söyler. Öznelğin gelişimini, dışarıdan bir şeyin preoedipal öznenin ideal alanına girmesinin sonucu olarak tanımlar. Lacan'cı kuramda öznelğin gelişimindeki kritik aşama ayna evresidir (mirror-stage). Ayna evresi öncesinde bebeğin ayrı bir varlık olarak kendilik algısı yoktur. Ne bireysel bedeninin sınırlarının anlayışına ne de ona dışsal herhangi bir şeyin anlayışına sahiptir. Çocuğun dokunduğu bütün yüzeyler-annenin teni, elbiseler, halılar-sürekliliği olan, kesintisiz, sınırsız varlığının bir parçasıdır. Bu öyle şekilsiz, tanımsız, sınırları çizilemeyen ve açık uçludur ki, belirlenmiş, bir yere yerleştirilip şekil verilmiş ve kendilik algısı olarak tanımlanmış herhangi bir şeyle kıyaslanamaz. O yüzden bu preoedipal aşamada kendilik algısından veya öznelikten bahsedilemez. Bütün bunlar ayna evresinde değişmeye başlar. Bu evrede çocuk kendisinin dışından, kendisinin imajını görmeye başlar (Mansfield, 2000, s. 42).

Ayna bebeğe bedensel bir tamlik, birlik ve bütünlük sağlar. Bedensel uzuvlar artık dış dünyanın birer parçası değildir. Dünya ayırdır ve uzuvlar dünyaya karşı konumlanmış basit, birleşik bir bütünün parçası olarak görünürler. Diğer yandan ayna aslında tamamıyla hayalidir çünkü aynanın sunduğu teselli edici bütünlük hissi, bebeğin deneyimlediği fiziksel eksiklik hissini tam anlamıyla ve gerçekten karşılamaya yetmez. Yani ayna yalancıdır (Elliott, 2005, s. 54). Bu karmaşık deneyim yani öznenin kendinin aynadaki görüntüsüne bir refleks olarak hissettiği diğerinden ayrı olma, birlik/bütünlük hali, dışsal bir imaj tarafından yönetildiği için imgeseldir (imaginary) (Mansfield, 2000, s. 42). Öznenin imgesel özdeşleşmesi dışsal bir imaj yoluyla bilinç dışında meydana gelir, yani özne kendi bedeninin aynadaki yansımasıyla kendisini tanır (Chiesa, 2007, s. 15). Öznenin dışında ve özneye 'öteki' olduğu için yansıtıcı ayna kendilik algısının hatalı kavranmasına (*misrecognition*) sebep olur (Chiesa, 2007, s. 16). Lacan'a göre özne bir kurgudur; kendilik algısı var olmayan bir şeyin imajında dondurulmuştur (Elliott, 2005, s. 54). Özne en başında kendi tanımının algısını sadece dışarıdan edinir, yani dünyadan ona dönen bir imajdan. Bu yüzden özne kendi kendini tanımlamaz. Bunun yerine kendinden başka bir şey tarafından tanımlanır. Yani özne Lacan'a göre ötekinin söylemidir. Kişinin kendilik algısı, üzerinde neredeyse hiç kontrolünün olmadığı bir dünyadan ona geri yansıyan ve ona dışsal bir şeydir. Kişinin kendilik algısının çıkarım

bu eksikliği doldurmanın tatmin edilemez ihtiyacının sonucu olarak dünyanın içine, duygusal ve cinsel ilişkilere, millet, ırk, politik parti gibi endişe verici grup kimliklerine, kariyer hedeflerine, mal-mülk edinmelere çekilmiştir. Peşinden koştuğu her bir ayrı şey ‘taleptir’ (demand). Her bir talep geçici bir tatmin ihtimali sunar fakat tanım gereği tatmin edilemezdir. Elbiseler, elektronik eşyalar almaya çıkarız ve bütün bu alış-verişimiz yeni bir kendilik algısı sunar fakat bunları kısa bir süre kullandıktan sonra heyecan geçer. Bu arzu ve talebin dramasıdır. Bütün bunlar illüzyondur. Ortada yeni bir kendilik yoktur, sadece kaybedileni bulma çabası, arzu vardır (Mansfield, 2000, s. 46).

Psikanalitik kuram toplumsal cinsiyet ve öznellik inşası konusunda eril olanın anlatısını kurar ve öznenin inşasında biyolojik cinsiyeti anatominin kader olduğunu ileri sürerek anlatısının merkezi meselesi yapar. Bunu yaparken de öznellik inşası anlatısında, kadının cinsiyetini baskın erkek egemen kültürün bir yan ürünü şeklinde konumlandırır. Hâlbuki toplumsal cinsiyet çalışmalarında verili olarak biyolojik cinsiyetle ilişkilendirilen toplumsal roller sosyal süreçlerin inşasından başka bir şey değildir.

1.3. Özne ve Cinsiyet Ayrımı

Monique Wittig’e göre erkek ve kadın arasında doğal bir ayrım olduğunu kabul etmek, tarihi doğallaştırmak anlamına gelir. Erkek ve kadının her zaman ayrı olarak var olduğunu ve böyle devam edeceğini kabul etmek demektir. Bunu yapmakla sadece tarih doğallaştırılmakla kalınmaz, değişimi imkânsız kılan ve insan üzerinde baskı uygulayan sosyal olgular da doğallaştırılmış olur (Wittig, 1992, s. 10-11). Bu yüzden feminist düşünce ısrarla cinsiyet ayrımının doğa tarafından dikte edildiği fikrine karşı çıkar. Bu argümana göre cinsiyet kimliği ve davranış erkek ve kadının doğal farklılığının değil, sosyal ve kültürel sistem ve hiyerarşinin ürünüdür. Simone de Beauvoir’ın (1952) “kadın doğulmaz, olunur” (s. 249) derken de kastettiği gibi, cinsiyet davranışları tamamıyla insani faktörlerin sonucudur, yoksa genler ve kromozomlarla insanda programlanmış bir şey değildir. Biyolojik cins ve kültürel cinsiyet ayrımının altını çizen feminist düşünce, erkek ve kadın bedenindeki biyolojik farklılığın, erkek ve kadın davranışlarındaki farklılığın temel sebebi olmadığını savunur (Mansfield, 2000, s. 68).

1.3.1. Dinamik ve Değişken Kimlik: Luce Irigaray

Irigaray düşüncesinin genel hatlarını ‘This Sex Which is Not One’ isimli kitabında ortaya koyar. Ona göre fallik kültürde penis cinsel organın mükemmel bir örneği olarak görülmektedir. Sembolik olarak bir olma, kuvvet, güç ve görünür olmayı imler. Kadın cinselliği her zaman eril parametreler içerisinde tanımlanmıştır ve fallik kültürde dişi üreme organları görünmezdir. Irigaray’a göre vajina görülecek bir şeyi olmama korkusunu temsil eder (Irigaray, 1985, s. 51).

Homojenliği, tanımlanabilir ve bilinebilir tutarlılığı talep eden eril kültür, dinamik olarak değişken, tutarsız kimlik fikrini kabul edemez. Irigaray’ın eril kültürdeki sabit kimliğe yönelik eleştirisi aynı zamanda Lacan’ın diline de yöneliktir. Lacan’a göre sembolik düzenin ideali, sabit ve tam bir sembolik anlam olarak fallusta cisimleşir, beden bulur. Irigaray’a göre fallusa olan saplantı ve dilin özü olarak görülmesi, fallus ve onun ayrıcalığına duyulan eril endişenin göstergesidir (Irigaray, 1985, s. 60-62).

Bu argümanın mantığı Irigaray’ı ‘dişil imgesel’ (female imaginary) tanımına götürür. Bu dişil imgesel, eril cinsel organın birlik, tamlık sembolü yerine, dişil organı çoğul ve dinamik olarak okur. Ona göre kadın sürekli kendine dokunur ve bunu kimse engelleyemez, onun için sex iki dudağın sürekli bir birine yapışması gibidir. Kendi içinde o birbirini uyaran ve ayrılmaz ikidir. Dişi organ birbiriyle etkileşimli iki yüzey olduğu için eril bir tekil mantıkla kıyaslanamaz ve tekile indirgenemez. Bu çoğulluğun sonucu, birliği ve görünürlüğü tercih eden bir kültür değil, somut, elle tutulur, sürekli değme halinde olan bir kültür formudur. Daima çoğulluğu içerdiği için dişil kültür bir farklılık üzerine kuruludur. Böyle bir kültür kavrayışı, birlik, tutarlı bir anlam ve kimlik üzerine vurgu yapan Batı kültürü fikrini de tehdit eder (Irigaray, 1985, s. 28, 29).

1.3.2. Cinsiyet ve Performativite: Judith Butler

Judith Butler ‘Gender Trouble’ kitabında cinsiyet kimliğinin inşa edildiğini ve sahnelendiğini söyler. Onun ‘performativite’ kavramı cinsiyetin içsel bir şey değil de sürekli tekrarlanan eylemler, davranışlar ve bedenin yüzeyinde görülebilir arzular olduğunu ortaya koyar. Ona göre cinsiyet performanstır (Butler, 2010, s.185). Cinsiyetin cinsiyet normlarının ritüel performansları yoluyla yeniden ve yeniden üretilmesi fikri aynı zamanda geleneksel cinsiyet kavrayışını da sarsar. Butler, doğallaştırılmış eylemlerin

doğallıklarını yıkarak normalize edilmiş cinsiyetin değiştirilebileceğini öne sürer (Jenkins & Finneman, 2018, s. 157).

Kadın ve erkeğin hayatının merkezindeki kimlik kategorileri, kültürel ve dilsel kodlarla ilişkiyle ve bu kodlar tarafından üretilen bir şeydir. Özneyi içsel arzu, psikolojik kapasite, duygusal ihtiyaç olarak algılamak yerine, Butler öznenin, cinselliğin sahnelenmesi, cinsiyetin ve arzuların eylemlenmesinde üretildiğini söyler. Onun performansa dayalı öznesi Foucault'nun radikal bir okumasıdır. Dışarıdaki performans zamanla içerideki özne illüzyonunu yaratır. Özne performansı, modern toplumda her yerde görülen maskülenlik, feminenlik kültürel temsillerinin sonrasında üretilir. Butler, baskın heteroseksüel ilişkilerin, cinsiyet pratiklerini düzenlediğinin ve farklı cinsel kimliklerin sahnelenmesini sınırlandırdığının altını çizer (Elliott, 2005, s. 117-118). Fakat Butler'a göre performativite bir tercihten ziyade zorunluluktur. Çünkü bu performansıyla yerine getirmeyenler, cinsiyet rollerini oynamayanlar kültürün içinde dışlanmayla yüzleşmek zorunda kalırlar. Kültür, daha geniş yelpazede iktidar yapıları cinsiyetin polarize yapısını, çift kutuplu inşasını sürdürme isteğindedirler (Butler, 2010, s.190).

Ona göre geleneksel cinsiyet kimliği cinsel repertuarı sınırlar ve öznenin ifadesi için duygusal, samimi sosyal imkânları yıkıma uğratar. Ayrıca feminizm kendini kimlik tabanlı bir kuram olarak kurmaktadır ve bu sorunludur, bundan kurtulmak gerekmektedir. Butler, Simone de Beauvoir'in 'kadın doğulmaz kadın olunur' savının da problemli olduğunu ekler. Ona göre buradaki problem çoktan cinslere ayrılmış bedenlere kimliklerin otomatik olarak yapıyor olmasıdır. Yani ironik bir şekilde cinsiyet ve anatomi arasındaki bağ yeniden kurulmakta ve onaylanmaktadır. Cinsel olarak ayrılmış bedenlere cinsiyetin sosyal inşası eklenmektedir ve cinsiyet özneleri olmaktadır (Butler, 2010, s. 11, 12, 151, 152, 173). Butler'a göre özne müdahaleye ve yeniden tanımlanmaya açık, söylem tarafından sürekli olarak inşa edilen söylemsel pratiktir (Butler, 2010, s. 45; Jenkins & Finneman, 2018, s. 162).

1.3.3. Abjection ve Öznel Kimlik: Julia Kristeva

Dil üzerine yazdığı 'Revolution in Poetic Language' kitabında Kristeva yapısal dilbilim modeline, öznenin duyular, hisler gibi bedensel itkilerini eklemiştir ve dilin sembolize edilemeyen bu parçalarına 'semiyotik' demiştir. Ona göre semiyotik dildeki

düzeni bozucu, rahatsız edici etkidir. Bu etki modern edebiyatta ve kişiler arası diyaloglarda tonlamalar, ritim, karşıtlıklar, anlamsızlıklar, sessizliklerde rahatlıkla yakalanabilir. Fakat Kristeva bu modeli sadece yapısal dilbilime ilave olması için geliştirmemiştir. Bu Freud'cu ve Lacan'cı psikanalitik kuramı yeniden düşünmenin ilk adımındır. Ona göre semiyotik, kimliğin ve kendiliğin inşasıdır. Odipal öncesi aşamadan gelen sözselsel ve bedensel enerjinin temsilidir. Burada odipal öncesi aşamada annelik devreye girer. Kristeva'ya göre anne semiyotiğin 'khoros'ıdır⁶. Anne bilinçaltı materyalin çocuğa aktarıcısıdır. Bu durumda annenin bilinçaltı materyali bebeğin kendilik gelişiminde temel teşkil eder (Widawsky, 2014, s. 61-63). Freud'un kuramında oedipus aşamada ve aile içerisinde inşa edilen, Lacan'ın kuramında ayna evresinde inşa edilen ve imgesel düzenden simgesel düzene geçişle birlikte inşa edilen özne, Kristeva'nın argümanında daha anne karnındayken anne tarafından bebeğe transfer edilen bilinçdışı tarafından inşa edilmeye başlanır. Widawsky'e göre Kristeva burada 'abject' kavramını devreye sokar. 'Abject' ona göre eksik olan nesnedir, uzun zaman önce kaybedilmiş ama zihinsel aktivitenin gelişiminde ön koşul olan şeydir. Bu durumda, kendiliğin oluşması için anne kaybedilmesi, ondan ayrılması gerekli olan şeydir (Widawsky, 2014, s. 63).

'Abject', öznenin yaşamında geçici olarak vukua gelen sekteye uğrama anıdır ve bu anda özne kendisi ve öteki arasındaki ayrımın kaybolduğunu bir anlık deneyimler (Tyler, 2009, s. 79). 'Abject' bilinçli egoya karşıt olan ve onu yerinden oynatan etkiler, pratikler ve şeylerdir. Olmak ve olmamak arasındaki sınır hattıdır (Kristeva, 1982, s. 3).

Kristeva 'The Powers of Horror' kitabında ise 'abjection' kavramını şiddetli bir tiksinti, kirli olan taraftan diğer yöne kendiliği iten ve kirlenmekten kurtaran şey olarak (Kristeva, 1982, s. 2) ve iğrenç olanla olmayan arasında kalmaktan ve olmayana ihanet etmekten utanma olarak tanımlar (Duschinsky, 2013, s. 709). Ona göre 'abjection'a sebep olan şey temiz olanın veya sağlıklı olanın eksikliği değil, kimliği, sistemi, düzeni bozan, sınırlara, pozisyonlara ve kurallara uymayan ve belirsiz, dengesiz olan şeydir (Kristeva, 1982, s. 4).

⁶ Platon'dan ödünç alınan kavram, şeylerin varlık âlemine geçmeden önceki statüleri ve potansiyelleri anlamındadır. Buradaki kullanımında, annenin çocuğun gelecek eylemlerini önceden organize etme fonksiyonuna vurgu yapılır (Widawsky, 2014, s. 62).

Modern edebiyat baskılamayla birlikte ‘abject’in en çok görülebileceği yerdir, çünkü genellikle kimlik ve onun çözüldüğü sınır hattında kendini gösterir. Örneğin çift kişiliklik veya dönüşüm bağlamlarında Dostoyevski, Kafka ve Beckett’in eserleri ‘abject’in temsilini gösterirler (Widawsky, 2014, s. 64).

1.3.4. Cinsel Normlarda Bir Yırtılma Olarak Queer Kuram

Farklı tarihi dönemlerde ve farklı kültürlerde homosexual, gey, lezbiyen ve queer terimleri hemcinsel cinsel arzu duyma ve deneyimleme anlamında kullanılmıştır. Homosexual kelimesi 1868 yılında Karl Kertbeny tarafından literatüre katılmış, takip eden yıllarda İsveçli tıpçı Karoly Maria Benkert tarafından kullanılmış, fakat yaygın olarak İngilizcede kullanılmaya başlaması 19. yüzyılın sonlarına doğru olmuştur. 1920 ve 1930’larda ise halk arasında homosexual ve heterosexual terimlerinin farklı kimliklere referansla kullanılmaya başladığı görülmektedir (Jagose, 2015, s. 93; Elliott, 2005, s. 121, 122). 1980 ve 90’ların sonlarında queer terimi kuramcılar ve aktivistler tarafından kimlik politikalarına saldırmak, cinselliği sorgulamak, öznenin merkezi konumunu sarsmak, toplumu ve kültürü şekillendiren homosexual-heterosexual ayrımına alternatif bir politik coğrafya inşa etmek için kullanılmıştır (Elliott, 2005, s. 123).

Althusser, Freud, Lacan, Saussure ve Foucault’nun düşünceleri ve çalışmaları queer kuramın ortaya çıktığı post-yapısalcı zeminin oluşmasında etkili olmuştur. Özellikle Foucault cinsiyete dayalı kimlik anlayışını sarsan çalışmalar yapmıştır. ‘Cinselliğin Tarihi’nde öznenin cinsellik üzerinden inşa edilmesinin soy kütüğünü çıkartmıştır. Cinselliğin doğa tarafından verili bir şey değil de söylemin bir ürünü olduğu fikri queer çalışmalar üzerinde etkili olmuştur. Fakat Foucault’nun çalışmalarını doğrudan queer kuramın temel metinleri olarak kabul etmek hatalı olacaktır (Jagose, 2015, s. 101).

Butler ise Foucault’nun iktidar aygıtları ve direniş ile ilgili çalışmalarından etkilenmiş, LGBT çalışmalarının kimlik konusu üzerine literatür oluşturmuştur. Ona göre eşcinsel kimlik çalışmalarının eşcinsel arzuyu normativite alanına sokma çabaları kaçınılmaz olarak kendi aleyhine dönecektir. LGBT çalışmalarının temel stratejisi olan bu yaklaşım yerine Butler toplumsal cinsiyet kimliklerine her türden bağlılığın reddini ve toplumsal cinsiyet hakikatine doğrudan saldırıyı savunur (Jagose, 2015, s. 105). Ona göre

toplumsal cinsiyet zamanla şeffaflaşarak doğal(mış gibi) bir hal alan, fakat oldukça katı bir çerçevede bedenini sürekli biçimlendirilmesidir. Dolayısıyla Butler'a göre toplumsal cinsiyet sürekli devam etmekte olan ve müdahaleye açık söylemsel bir pratiktir (Butler, 2010, s. 45; Jagose, 2015, s. 106).

Feminist kuramın queer eleştirisi ile ilişkilendirilen ve queer kuramın anası olarak kabul edilen en tanınmış yazar Eve Kosofsky Sedgwick ise 'The Epistemology of the Closet' kitabında kültürün temelinde hetero-homosexual karşıtlık yattığını söyler. Bu karşıtlığın ana yapısını sadece özne, kimlik ve cinsellik değil aynı zamanda sosyal uylaşımlar, düşünce yapıları ve kültürel bilgi oluşturur. Ona göre normatif düzenlemeler ve kabuller, sadece LGBT'lere uygulanmakla kalmayacak, aynı zamanda kendini homosexual pratiklerin karşısında konumlandıran heterosexuel kimlikleri de yaralayacaktır (Sedgwick, 1990). Queer doğal olarak evrildiğine inanılan her türlü kimlik ve toplumsal cinsiyet kavrayışlarına bir eleştiridir ve normativite olarak kavranan her türden bilgiye karşı bir mücadeleyi savunmaktadır (Jagose, 2015, s. 121).

Bu bakımdan her türden kimlik politikalarının karşısında yer alan queer kuram alternatif, yozlaştırıcı, ihlal edici olarak cinsel kimliklerin koalisyonunu savunur. Queer politika sadece gey, lezbiyen ve bisexuel kimlikleri kucaklamaz, aynı zamanda fetişistleri, sadistleri, drag queenleri, transexuelleri de kucaklar. Çoğu postmodernist kültürü tanımlamak için kullanılan açık uçlu ve çoğulcu yapı, queer kuram ve politika için de geçerlidir. Kısaca queer cinsel normların ihlali, cinsiyetle ilgili normlarda bir yırtılmadır (Elliott, 2005, s. 126).

1.4. Hiper-dinamik Sistem: Gilles Deleuze ve Felix Guattari

Deleuze ve Guattari 'What is Philosophy?', 'Anti-Oedipus' ve 'A Thousand Plateaus' kitaplarında kapalılığa ve sabit olana direnen bir çeşit hiper-dinamik sistem tasarımını savunurlar. Bu açık sisteme bir örnek olarak da 'rizom' (rhizome) kavramından bahsederler (Zayani, 2000, 93).

Her şeyden önce Deleuze & Guattari (1994) felsefenin işi kavramlar yaratmak olan bir disiplin (s. 5) olduğunu söylerler. Deleuze'e göre felsefe şeyler üzerine düşünme hakkını çoktan yitirmiştir. Felsefe bir üretim işlemine dönüşmüştür. Kavram üretme işini yaptığı anda da kavram zeminini çoktan yitirmiş hale gelmektedir, çünkü sürekli değişen

problemler için sürekli yeni kelimelere, yeni kavramlara ihtiyaç duyulmaktadır (Zayani, 2000, 95). Dolayısıyla felsefe düşünmek değil üretmektir. Her kavram kendisinden farklı diğer kavramların üzerine doğru yayılırlar, birbirleriyle bağlantılı ve beraber olarak üretilirler, parçalara ayrılırlar, yayılırlar, büyürler. Deleuze bu yapıyı botanikten bir metaforla anlatır ve ‘ağaç yapısı’ (arborescent) modelinin karşısına ‘rizom’ modelini getirir (Zayani, 2000, s. 96).

Deleuze & Guattari ‘A Thousand Plateaus’ kitabında klasik düşünce modeline bir metafor olarak ağaçsal yapıyı tasfiye ederler, onun yerine ‘rizomu’ koyarlar; örneğin ağacın kökü bir ‘rizom’dur. Ağaç her zaman bir başlangıcı yani bir tohumu işaret eder ve yukarı doğru dallara ayrılarak hiyerarşi ve ayrışmalar kaidesine göre yükselerek gelişirler. İkili karşıtlıklar modelindeki düşünme biçimi (maskülen-feminen, beyaz-siyah gibi toplumsal cinsiyet normlarını ve ırkçı-ayırıcı normları üreten düşünme modeli) bu ağacımsı modelde söz konusudur. Deleuze&Guattari ise bunun tam tersi hiyerarşik olmayan tamamen düzensiz, sırasız, dağınık, geneolojik olmayan, merkezsiz ve başlangıç noktası olmayan, çimen gibi, ağacın kökü gibi ince kanalların her yöne yayıldığı bir düşünme biçimini savunurlar: Rizomlar. Çoğulluğu anlatan en iyi kavram rizomdur. Sayısız rizomlar birbirleriyle sayısız bağlantı oluştururlar. Daha geniş lensle bakıldığında bu rizom bağlarının bir yüzey oluşturduğu görülür. Herhangi dış etkinin içeri giremeyeceği ve onu parçalayamayacağı sayısız çoğulluktan oluşan rizom bağlarının ürettiği bir yüzey. Bu yüzey, Deleuze & Guattari’nin, Gregory Bateson’dan aldıkları ‘plateau’dur. Dolayısıyla onların felsefesi, çoğulluk, çokluk ve sayısız ihtimalleri yan yana barındıran bir üretimdir (Deleuze & Guattari, 2004, s. 7-14; Zayani, 2000, s. 97; Markula, 2006, s. 30, 31, 35; Rae, 2014, s. 89). Buradaki çoğulluk tek bir şeyin kapladığı alandan ziyade küçük parçaların bir araya gelerek geniş bir alan kaplamasındaki çoğulluktur. Onların savundukları şey herhangi bir gruba indirgenemeyecek derecede çoğul bağlantılardan oluşan bir sistemdir (Zayani, 2000, s. 98). Fakat bu çoğulluk sınırları belli olacak şekilde kendini oluşturan parçaları bir araya getiren ve bu parçaların aynı anda eyleme geçtiği ve bir tek şey gibi işlediği çoğulluk değildir. Aksine çoğulluğu oluşturan parçalarda ayrışıklıkların, araların, hataların olduğu ama çoğulluğun işleyişinin yine de devam ettiği bir sistemdir. Deleuze & Guattari’ye göre kapitalizm bu çoğulluğa verilecek en iyi örnektir. Kapitalizm segmentli bir sistemdir ve kesintisiz olarak kendi

uyumsuzluğundan ve yer yer vukua gelen bozulmalardan güç alır. Ayrışmalar ve bölünmelerden olduğu kadar akıştan ve yoğunlaşmalardan oluşur (Zayani, 2000, s. 99).

Böyle bir düşünme biçiminden hareketle Deleuze & Guattari bilinçdışı öznenin gizli, bilinmez ve değişmez bir yapısı olarak görmek yerine, onu sonsuz sayıda yeni ve farklı arzular üreten bir fabrika gibi görür. Onlara göre bilinçdışı kayıp ya da eksikliğin yansıması olarak değil, yeni ve dinamik bir üretimdir. Bu bakımdan bilinçdışı sabit bir yapı değil, sonsuz sayıda koordinesiz ve belirsiz arzu makinelerinin kolektif bir terimidir. Geçmişte kaybettiği tamlığı ve bütünlüğü sürekli arayan psikanalizin sorunlu yapısı yerine şizoanaliz ne olduğu hatta var olduğu bile bilinmeyen yeni ve karşılık bağlantıların olmasına imkân sağlayan ileriye dönük bir projedir (Mansfield, 2000, s. 142, 143). Örneğin, Deleuze & Guattari'ye göre modern toplumlar eğitime büyük yatırım yapar. Bu yatırım Foucault'nun kavramıyla bir bilgi-iktidar alanı üretir. Aynı zamanda bir söylem alanıdır. Bu alan 'duygu' yoluyla yayılır ve bilinç dışına yerleşir. Burada birbiriyle bağlantılı muazzam bir alan söz konusudur. Bunu rizomların oluşturduğu plateau olarak kabul edersek, şizoanaliz, özneyi 'ön-tahayyül' (pre-figuration) olarak önceden belirleyen bir arzu makinesi olarak ortaya çıkar. Bu eğitim alanından türeyen 'duygular', öğretmenlerin, akademisyenlerin, öğrencilerin hayatlarında bir takım şeylerin vukua gelmesine sebep olurlar (Cole, 2009, s. 550). Böylece bilinç dışı üretken ve dinamik bir makine olarak çalışmasına devam eder.

1.5. Postmodern(izm/ite) ve Postmodern Kendilik Üzerine Farklı Açıklamalar

Literatüre baktığımızda birbirinden farklı tanımlamalardan oluşan postmodern kendilik yaklaşımları olduğu görülür. Postmodern kendilik bütünlüklü mü yoksa parçalı bir kendilik mi, rasyonel mi yoksa irrasyonel mi, otonom ve sorumluluk sahibi mi yoksa bağımlı ve itkilerine kendisini bırakmış akışta savruluyor mu, düşünceli mi yoksa hisleriyle mi hareket eder, otantik, kendi şahsına münhasır bir kendilik mi yoksa kalabalık gürhunun sıradan bir ferdi mi, içten, samimi mi yoksa yapmacık, sahte mi (Dickens, 2015, s. 193)? Bütün bu sorular postmodern kendilikle ilgili literatürdeki spekülasyon teorilerinin düşünce nesnesini anlama çabalarıdır. Fakat bütün bunlar bir araya getirildiğinde postmodern kendiliğe ilişkin açıklamaların tamamını kat eden ortak bir yargı vardır: Eriyen, kaybolan ve patolojik kavramlarla açıklamaya ihtiyaç duyulan bir

kendilik formu. Bunun en temel sebebi, birazdan teorilerini özetlemeye çalışacağım yazarların hemfikir olduklarını düşündüğüm sav: İçinde bulunduğumuz çağda, “modern toplumun baskın kurumlarının bireye kendiliğini tasarlamada normatif bir izlek verebilecek yeteneğini yitirmiş olması” (Dickens, 2015, s. 194). Literatürdeki yaklaşımlara sırasıyla bakmadan önce ‘postmodern’ kavramıyla ilgili kilit iki düşünürün, Lyotard ve Jameson’un fikirlerini özetleyeceğim.

Jean-François Lyotard, etkili metni “The Postmodern Condition”da (Lyotard, 1984) postmoderni sadece bir çağ değil, büyük anlatılara karşı kuşkucu bir tavır olarak karakterize ediyor. Çünkü ona göre postmodern deneyim, önceki büyük anlatıların tamamını, neden oldukları yıkım sebebiyle reddeder. Postmodern kuramcılara göre bugün deneyimlerimiz eski, bilinebilir ve sabit retorikle değil, değişim ve rastlantı tarafından koşullandırılır (Mansfield, 2000, s. 167). Bir başka ifadeyle eski büyük kurumsal yapıların sabit bilinebilir ifadeleri, toplum üzerindeki baskın nüfuzlarını, sürekli değişime ve rastlantısal olana bırakmıştır. Sabitlik ve bilinebilirliğin yerini değişir olana bırakması fikri diğer düşünürlerde de ortak bir bulgu olarak karşımıza çıkıyor. Lyotard’a göre postmodern, master anlatıların tersyüz edilmesi veya master anlatılardaki erozyondur. Lyotard insanların kendilerine ve diğerlerine anlattığı hikâyeleri önemli bulur. Bu hikâyelerden bazılarını da ‘meta anlatılar’ (metanarratives) olarak kabul eder. Örneğin Hristiyanlıkla ilgili olanlar veya rasyonalite ve bilimdeki ilerlemelere ilişkin hikâyeler gibi. Bu meta anlatılar insanların dünyada kendileriyle ilgili kendilik algılarını oluşturmaya yarayan anlatılardır ve bunlar hikâyeler hakkında hikâyelerdir yani Hristiyanlık ve bilimdeki ilerlemeler gibi büyük anlatılar hakkında anlatılardır. Hristiyanlık örneğinden hareket edecek olursak: Bütün dünya ve bütün tarih, Tanrı’nın planı olan büyük bir anlatının parçasıdır ve bütün her şey bu anlatıda bir yere oturur. Aynı şey rasyonalitenin aydınlanma projesi için de geçerlidir. Bu projenin anlatısına göre akıl ve bilim dünyayı içinde yaşanılabilir bir yer haline getirecektir. Fakat Lyotard’a göre postmodern çağda bu master anlatılarda bir kırılma meydana gelmiştir. Artık bu büyük hikâyelerin her şeyi anlattığına inanmak imkânsız hale gelmiştir (Roberts, 2000, s. 115, 116).

Bir diğer düşünür Fredric Jameson ve onun 1984 yılında ‘New Left Review’ dergisinde yayınlanan ve aynı başlıkla 1991’de kitap olan “Postmodernism, or the

Cultural Logic of Late Capitalism” makalesi. Ona göre realizm sanat formu bakımından 19. yüzyıl kapitalizminin ete kemiğe bürünmüş halidir. Modernizm 20. yüzyıl başlarındaki post endüstriyel kapitalizmin ve bununla ilgili soyut fikirlerin bir ifadesi. Postmodernizm de 'geç kapitalizmin' estetik ve metinsel dinamiklerinin bir ifadesidir. Yani postmodernizm geç kapitalizmin kültürel mantığıdır.

Çoğu bakımdan 19. yüzyıl kapitalizminin ekonomik mantığından farklı olarak, geç kapitalizmin belli bir ekonomik mantığı vardır. Bu ekonomi daha çok hizmet endüstrisine, TV ve internetten fazlaca bilgi paylaşımına odaklanır. Yeni bir ekonomik mantık aynı zamanda yeni bir kültürel mantığı da üretmiştir. Jameson (1991) bunu postmodernite olarak tanımlar. Bunun edebiyat ve sanattaki yansıması da postmodernizmdir. Ona göre postmodern sürekliliğini imajlar ya da ‘simulakrum’ kültüründen alır ve bu bakımdan derinliksizdir. Aynı zamanda, kendimizin kamusal tarihle ilişkisindeki ve kendi özel hafızamızla ilişkimizdeki tarihselliğin, zamansal sürekliliğin zayıflatılmasıdır (akt. Roberts, 2000, s. 112). Yani kendimizi algılarken bir araç olarak kullandığımız tarihsel anlatının da kesintiye uğramasıdır. Bu yüzden kendimizi devam edegelen tarihsel hattın içerisinde bir nokta olarak algılayamayız. Bütün hatlardan bağımsız ve kendisini dünyanın merkezinde algıladığında, kendisini gelenekle ve tarihsel bağlarla ilişkili olarak algılayabilen ve sonuçta merkezi, bütünlüklü bir kendilik oluşturabilen önceki kendilik algısı formundan vaz geçmiş olur. Yani özne merkezleşmiştir. Bu bakımdan Jameson’a (1991) göre iyi ya da kötü, merkezi ve odaklı olarak kabul edilen bütünlüklü bir öznenin sonuna şahit oluyoruz. Dahası, ‘kendi merkezinde özne’den (centered subject) ayrılması, ya da merkezin yitirilmesi/‘merkezsiz özne’ (decentered subject), özneyi diğer bütün hislerden (feelings) de sıyrılıyor. Jameson buna ‘duygusal içeriklerin kaybolması’ (waning of the affect) diyor. Bu yüzden de örneğin filmlerde aşırı şiddet, aşırı cinsellik, aşırı korku, aşırı gerilim görmekteyiz. Çünkü duygusal olarak itidalli öznelerin olmadığı bir çağdayız (akt. Roberts, 2000, s. 124).

Jameson’a göre, postmodern hayatı karakterize eden şey ‘bilişsel haritaların’ (cognitive maps) eksikliğidir. Ona göre biz bugün tüketici, çok uluslu ya da küresel kapitalizmin egemen olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Güvendiğimiz eski kuramsal modeller artık çalışır durumda değil. Tüm ideolojik ifadelere olan güven kaybolmuş

durumdadır. Bunun sebebi ise insanların 19. yüzyılın ve modernist hümanizmanın sağladığı referans noktalarının olmadığı bir dünyanın akıntısına kapılmış olmalarıdır (Jameson, 1991).

Jameson (1991) postmodern mimarideki bir yapı olan Los Angeles'taki Bonaventura Otelini, çağdaş dünyadaki yaşamın nasıl olduğuna bir metafor olarak analiz eder. Bu otelin halka açık alanlarındaki her şey insana göre orantısız şekildedir. Ya gökyüzüne çıkar gibi en üst kattaki restoranlara itiliriz veya geleneksel sokak hayatından, yüksek yürüme yolları ve geniş manzaralar sayesinde kopartılırız ya da dolambaç gibi alışveriş mağazalarında sıkışıp kalırız. Jameson'un analizine göre bu otelde yürüyen bir kişi tasarımı asla açık etmeyen bir yapı içine yavaşça çekilir, bir bağlamdan, perspektiften, boyuttan diğerine aşağı yukarı tehlikeli bir biçimde hareket eder (akt. Mansfield, 2000, s. 164).

Bonaventura'da kaybolan özne postmodern öznenin bir metaforudur. Bugün sadece içinde yaşadığımız şehirlerde değil, ekonomik sistemde, sınıfsal yapıda, bizi tanımladığını sandığımız milli kültürlerin içinde de kaybolmuş durumdayız. Nerede olduğumuzu bilmek için kendimizi pozisyonlandırmamızı sağlayacak bilişsel haritalarımız artık yok olmuştur (akt. Mansfield, 2000, s. 164). Kendilikle ilgili Jameson'un yaklaşımı konuyla ilgili açıklamalardan yalnız birini oluşturur. Postmodernitede farklı düşünürler kendilik hakkında farklı tanımlamalar ve bu tanımlamalara onları ulaştıran farklı açıklamalar getirirler. Şimdi bunları genel hatlarıyla özetleyeceğim.

Postmodern kendilik kavramından sosyolojik terminolojiyle bahseden ilk yazar Zurcher'dir (1977) ve kendiliğin 'değişebilirliği'nden (mutable self) bahseder. Ona göre kültürel değişimdeki hızlı artış aynı oranda kendiliğin yeni duruma oryantasyonunda da hız gerektirir. Dolayısıyla geleneksel kendiliğin sabit, değişmez yapısı, yerini kendiliğin değişimine bırakır. Kendilik sürekli değişimde olan bir süreç olarak konumlanır. Bu yeni, değişebilir olan kendilik geniş yelpazede deneyimlere kapı aralayan bir kendilik formudur, bu yüzden toleranslı ve oldukça esnek bir karakteristiğe sahiptir. Yani sabit bir form değil aksine farklı deneyimlere açık ve sürekli değişebilen esnek bir formdur. Zurcher bu kendiliğin bir çeşit narcissism formuna dönüşebileceği endişesini de taşır. Gündelik hayat sonu gelmez bir kendini tatmin etme arayışıyla dolmuştur ve bu arayışta

öteki, hedonistik dürtülerin tatmini için bir araçtan başka bir şey değildir (s. 189). Bu fikirler aslında birazdan bahsedeceğim, hem Gergen'in hem de Lasch'ın kendilik üzerine postmodern tezlerinin kökenini oluşturur.

Postmodern kendiliğin merkezsizliğini başka bir biçimde dile getiren Gergen, 'The Saturated Self' (1991) kitabında postmodern kültürde kendiliğin silinmiş olduğunu, bunun sebebinin ise kişinin medya imajları tarafından adeta yıkıldığını ve bu imajların kişiye tutarsızlıklarla dolu bir kendilik imajı giydirdiğini ileri sürer (Gergen, 1991, s. 6). Başka bir ifadeyle, postmodern kendiliğin imajı, postmodern kendiliğin gerçekliğidir. Yani kendiliğin imajı kendiliğin gerçekliğinin yerini almıştır.

Gergen kitabında 'pastiş benlik' kavramını ortaya atar. Pastiş benlik, kaynağı önemli olmadan her yerden kimlik parçalarını, kimlik bilgilerini toparlar, üzerine giyer ve kendini o anlık duruma, o günün şartlarına uygun ve arzulanır olacak şekilde inşa eder. Pastiş kendiliğin temel özelliği sürekli değişime açık olmasıdır. Bunun sebebi çağdaş kültürel değişimlerdeki sürattir. Yani kültür çok hızlı bir şekilde değişime uğradığı için kendilik de bu değişime ayak uydurmaktadır. Fakat Gergen'in burada odak noktası teknolojik değişimlerdir. Ona göre radyo, tv, ulaşım, telefon, uydu yayınları, bilgisayar gibi teknolojilerdeki hızlı değişim çağdaş birey üzerinde uyarıcı bir bombardıman etkisi yapar. Sosyal uyaranlardaki bu dehşet verici artış, kendiliğin ve ötekilerin gündelik deneyimlerinde de değişimlere neden olur (Gergen, 1991, s. 190).

Tarihsel sürekliliğin kaybolması konusunda Jameson'la benzer çizgide olan ve postmodernitenin kültürel mantığını narsisizm kültürü olarak kavramsallaştıran Christopher Lasch, 1979'da Freud'un 'ikincil narsizm' (secondary narcissism) kuramını kullanarak bürokratik devletin ve büyük şirketlerin hâkim olduğu modern dünyada çağdaş kendiliğin durumunu ve kaderini açıklamaya çalışmıştır. Ona göre daha önce jenerasyonları birbirine bağlayan ve bireylerin yalnızca kendileriyle değil, kendilerinin dışında başka bir şeyle ilgilenmelerini sağlayan tarihsel zamansallık ve süreklilik kaybolmuştur. Bunun yerine yeni nesil bencillik ortaya çıkmıştır. Anlık yaşamak, o an için yaşamak, günü kurtarmak, ailen veya ataların için değil de kendisi için yaşamak artık baskın bir durum haline gelmiştir. Ona göre tarihsel sürekliliği, geçmişten gelen ve bizi geleceğe bağlayan jenerasyonlar silsilesini, kuşakların sürekliliğine olan aidiyetimizi kaybetmiş durumdayız (Lasch, 1979). İçsel yönelimini, aidiyetini yitiren 20. yüzyıl sonu

insanı aynı zamanda kendine güvenini de kaybetmiştir. Bunun psikolojik sonucu ise “narsisizm” olmuştur. Narsist kişilik kendisine ilişkin net bir benlik algısı olduğu için değil, kendi benliğinin derinlerinde köklenmiş anksiyete ve güvensizliği olduğu için narsisttir (Hewitt, 1989). Gündelik hayat, onun için tatmin edilemez bir kendini memnun etme arzusu ile doludur. Diğer insanlar ise onun için sadece bu hedonistik dürtüyü tatmin etmede bir araçtır (Dickens, 2015, s. 189).

Neredeyse patolojik seviyede tanımlanan ve postmodernitenin ruh haliyle özdeşleştirilen hissi sorunları açıklama çabasındaki başka bir teori de Arthur ve Marilouse Kroker'den gelir. Onlara göre postmoderni tanımlayan şey anlam prensipleri değildir, daha çok bir belirsizlik ya da kopuş gibi hislerdir. Örneğin bu his paniktir. Panik postmodern kültürün temel psikolojik halet-i ruhiyesidir (Kroker vd. 1989, s. 13-14). Postmodernizmin halet-i ruhiyesini tam bir açıklama çabasını Brian Massumi'nin korku üzerine argümanında da görürüz (Massumi, 1993, s. 3-37). Massumi'ye göre korkularımız, çağdaş ekonomideki bireysel yerimizle bağlantılıdır. Satın alma eylemi benliğimizi belirler: “Alıyorum öyleyse varım” (I buy therefore I am) lafı günümüzün bir mottosudur. Eğer kimliğimizi tüketim yoluyla kuruyorsak, bu onun bize dışarıdan geldiği ve içsel gerçekliğimizin ya da özümüzün bir ifadesi olmadığı anlamına gelir. O halde içimizde, temelsiz ve merkezless hissederiz. Satın alma vasıtasıyla temelsizliğimizi doldurma çabası olarak rastlantısal hissederiz. Massumi'ye göre kimlik bir temelsizlik ve zeminsizlik koşuluna dayalı satın alma eylemidir (Massumi, 1993, s. 6). Postmoderni tanımlayan halet-i ruhiye bizi uyuşturarak durdurulamaz bir tüketim çılgınlığına iten korkudur. Ona göre korku temel olarak bir duygu değildir, daha çok geç kapitalizm altında öznel olanın nesneleşmesidir. Satın aldığımız zaman, içimizdeki boşluğu doldurarak korkuyu satın alırız (Massumi, 1993, s. 12). Massumi'nin ileri sürdüğü bu yaklaşımın köklerini ise Jameson'da buluruz. İki düşünür de postmoderniteyi kapitalist modelin kültürel mantığı olarak kurgularken, bu kültürdeki kendiliğin ise patalojiye varan hissi sıkıntılar içerisinde olduklarını ima ederler.

İKİNCİ BÖLÜM

ÖZNEL DENEYİMİN İNŞASI YOLUYLA KURULAN ÖZNELLİK

Foucault'nun merkezi meselesi öznenin ne olduğundan çok, sorunsallaştırmalar yoluyla tarihsel olarak inşa edilen öznel deneyim ve insanın bu deneyimlerin öznesi olarak kendisini nasıl konumlandığı ve dolayısıyla özneleştirdiği meselesidir. Bilimsel bilgi yoluyla kurulan hakikatle ilişkimiz nedir, içerisinde hem özne, hem nesne olduğumuz 'hakikat oyunları' ilişkimiz nedir? İktidar ilişkileri ve stratejileri yoluyla ötekilerle olan ilişkimiz nedir? Hakikat, iktidar ve kendilik arasındaki ilişki nedir (Foucault, 1982, s.15)? Bu problemler, Foucault'nun bütün çalışmalarında incelediği en temel ve geleneksel sorular olarak karşımıza çıkıyor.

Foucault'nun projesinin özü şu şekilde ortaya koyulabilir: (1) Hakikatle ilişkili olarak ve içinde kendimizi bilginin öznelere olarak inşa ettiğimiz kendiliğin tarihsel ontolojisi. (2) Kendimizi ötekiler üzerinde eylemde bulunan öznelere olarak inşa ettiğimiz veya bizim eylemlerimiz üzerinde eylemde bulunan eylem kümelerinin nesneleri olarak inşa ettiğimiz iktidar alanlarıyla ilişkimizde kendimizin tarihsel ontolojisi. (3) Kendimizi ahlaki eyleyenler olarak inşa ederken etikle ilişkili olarak kendimizin tarihsel ontolojisi⁷ (Foucault, 1984, s. 352).

Diğer bir ifadeyle Foucault'nun projesi: (1) Delilik, hastalık, yaşam, dil, emek, suç, cinsellik gibi bir deneyimi sorunsallaştıran bilgi alanına özgü söylemsel pratiklerin ve hakikat oyunlarının ürünü olan; (2) tarihsel olarak kurulmuş bir deneyimin pratiklerini düzenleyen normatize edici bir sistemin ve bu sistemdeki hakikat oyunlarının ürünü olan; (3) bireylerin kendilerini deli, hasta, suçlu, normal, anormal, arzulanır, arzulanmaz gibi tarihsel bir deneyimin öznelere olarak kurma, tanıma, kabullenme ya da reddetme pratiklerinin ve burada çalışan hakikat oyunlarının ürünü olan öznellik tanımıdır (Keskin, 2014). Foucault'nun çalışmalarının tamamı Batı kültüründe insanların özneleştirilme kiplerini ve bu süreçlere direnme imkânlarını ortaya koymak olarak özetlenebilir.

⁷ Hakikat veçhesinin tartışıldığı yer 'The Archeology of Knowledge', 'The Birth of the Clinic' ve 'The Order of Things'dir. İktidar veçhesinin tartışıldığı yer 'Discipline and Punish', etik veçhesinin tartışıldığı yer 'The History of Sexuality' kitaplarıdır. 'Madness and Civilization' kitabında ise bu üç meselenin tamamı kabaca tartışılmıştır (Foucault, 1984, s. 352).

İnsanları özneleştiren üç nesneleştirme kipi üzerinde durur: Bunlardan ilki kendilerine bilim statüsü veren araştırma kipidir. Örneğin ekonomi disiplinde emek harcayan ve üreten öznenin nesneleştirilmesi gibi. İkinci olarak ‘bölücü pratikler’ olarak adlandırdığı nesneleştirme kipleridir. Bu aynı zamanda normatiftir yani normativite aralığını belirler. Özne ya içsel olarak bölünür ya da ötekiler tarafından bölünür. Örneğin deli-akıllı, hasta-sağlıklı, suçlu-yasaya uyumlu şeklinde. Sonuncusu insanın kendisini özneye dönüştürme yollarıdır. Örneğin insanların kendilerini nasıl cinselliğin özneliği olarak fark ettiklerinin çalışılması (Foucault, 1983, s.208). Bu nesneleştirme kipleri üçü birlikte öznel deneyimi kurar. Foucault’nun asıl ilgi alanı öznel deneyimin inşası olduğu için, öznellik tanımını da buradan hareketle düşünmek gerekir. Onun öznellik tanımı bütün çalışmasına içkin bir tanımlamadır (Kelly, 2013, s. 513), o yüzden Foucault külliyyatında özneye ilgili tanım olarak ele alabileceğimiz şu öneriler çıkartılabilir: (1) Foucault öznelliği tarihsel olarak inşa edilen bir şey olarak ele alır. (2) Öznenin kendisini inşa ettiğini iddia eder. (3) Öznelliği ontolojik olarak bedenden ayrı bir gerçeklikle ilişkilendirir. (4) Fakat bu maddesel (substance) bir şeyden çok bir ‘form’dur. (5) Son olarak özne pratikler yoluyla inşa edilir (Foucault, 2014, s. 234; Kelly, 2013, s. 513).

Bütün bunları bir araya getirdiğimizde şöyle bir tabloyla karşılaşırız: Özne, çeşitli pratikler yoluyla farklı zamanlarda farklı formlarda kendini inşa eder, fakat bunu her zaman bu pratiklerle meşgul olan fiziksel bedenden ayırıştırarak yapar (Kelly, 2013, s. 513). Foucault öznenin nereden geldiğine dair bir şey söylemez, çünkü ona göre böyle bir şey mümkün değildir. Yani özne kaynağı bir yerde olup oradan bize gelen bir varlık değildir. Zaten sürekli belirttiği gibi, kendi sorunsalı özneye bir kaynak, bir çıkış noktası belirlemek, onun nereden geldiğini tanımlamak değildir (Kelly, 2013, s. 514). Foucault’ya göre özne maddesel bir varlık, sabit bir gerçeklik değildir. Aksine konuşma, eyleme, düşünme sürecinde ortaya çıkan tarihi, kültürel ve dilsel bir inşadır, kurgudur veya bir formdur ve bu form her zaman kendisiyle özdeş değildir. Özne olarak inşa edildikten sonra sürekli aynı kalan bir form değildir. Bedenden ayrı bir gerçekliktir (Kelly, 2013, s. 514; Huijer, 1999, s. 61, 62). Bu aynı zamanda öznenin bir töz olmadığı anlamına da gelmektedir. Foucault’nun öznellik tanımı temelde bir söylem olarak öznelliği inşa eden sosyal pratiklerdir. Kendimizi olduğumuz şekliyle algımız, kim olduğumuzu etkiler. Bu kendimizi inşa etme biçimimizin bir parçasıdır ve Foucault’ya

göre bu basitçe kendi varlığımızı belirleyen bir düşünüş meselesi değil, daha somut pratiklerle bağlantılı⁸ bir kendini anlama meselesidir (Kelly, 2013, s. 515). İşte Foucault’yu ilgilendiren de hakikat oyunları ile ilişkili olarak bu farklı özne formlarının tarihsel olarak inşasıdır. Yani fenomenoloji veya varoluşçulukta olduğu gibi bir özne teorisinden yola çıkarak verili bir bilginin nasıl mümkün olduğuyla, insan zihninin içerisinde neler olduğuyla, apriori olanla, insanın bilgiyi nasıl deneyimlediği gibi konularla ilgilenmez. Aksine onun meselesi, adına hakikat oyunları dediği bilgi alanı tarafından üretilen ve kategorize edici belli normativiteler üreten, belli pratikler yoluyla ve yine bu hakikat oyunlarının etrafında kümelenip onu destekleyen iktidar pratikleri yoluyla öznenin kendisini belli bir formda (deli-sağlıklı özne, suça meyilli-suçsuz özne formunda) inşa etmesidir. Bu yüzden, farklı özne formları, özneleştirme süreçleri, hakikat oyunları ve iktidar pratikleri arasındaki ilişkilerin analizini yapmak için Foucault apriori özne kuramlarını reddetmiştir. Çünkü daha önce de değindiğim gibi, ona göre özne verili bir töz değildir, bir formdur. Bu form kişinin yaşamının belli bir döneminde dahi aynı kalan bir form değildir: Örneğin oy verirken, mitingde konuşurken kendiliğiyle ilişkisini politik bir özne olarak kurduğunda veya iştahını gidermek için bir yemek yeme pratiğindeki kendilik kurgusunda, farklı özne formları söz konusudur. Tabi ki bu formlar birbiriyle etkileşime girerler ama her birinde kişi kendiliğiyle farklı ilişki kurar. Ayrıca bu formlar tarihsel olarak da değişim gösterir. Tarihin verili bir anındaki politik özne ile bugünkü politik özne formları, birbirinden farklı hakikat oyunlarınca belirlenen farklı deneyim alanlarına ve kendilikle farklı ilişkilere sahiptir (Foucault, 1997, s. 290, 291). Foucault’nun ilgilendiği öznellik yorumu aslen budur.

Foucault’ya göre kişi, çerçevesi iyi çizilmiş ve tanımlaması net yapılmış inanış, arzulama, hissetme, eyleme, davranma biçimlerinden oluşan deneyim alanlarını kendisine atfeder. Bunu yaptığı anda da bu deneyim alanının özne pozisyonuna kendisini yerleştirmiş olur. Örneğin belli davranışlardan, hissedişlerden mütevellit deneyim alanı ‘akıl hastalığı’, ‘suça meyil’, ‘cinsel sapıklık’ olarak tanımlanıyorsa; bu deneyim alanlarından herhangi biri bir kişiye atfediliyorsa; o da bu deneyim alanlarını kendi öznel deneyimi olarak kabul ediyorsa, yani kendi eyleme, davranma, hissetme biçimleri bu

⁸ Burada öznenin inşasında psikanalitik yorumdan farklı bir perspektif çalışır. Öznelğin somut pratikler yoluyla kurulması fikri, psikanalitik perspektiften oldukça radikal bir ayrıma işaret eder.

tanımlanan deneyim alanına oturuyorsa; o zaman o kişi kendisini ‘akıl hastası’, ‘suça yatkın’, ‘cinsel sapık’ olarak kabul edecektir. Foucault’ya göre bu deneyim alanları ‘dini (caiz)-ahlaki-yasal-bilimsel’ olarak normal ve arzu edilir veya ‘dini olmayan (caiz olmayan), ahlaksız, tehlikeli, patolojik’ olarak anormal ve istenmeyen deneyim alanları şeklinde kabul edilir. Deneyim alanının normal-anormal olarak kabul edilişi hem kişisel, hem toplumsal düzeyde çalışır. Aynı zamanda bu normal-anormal/arzu edilen-istenmeyen kategorizasyonunun pratik bir sonucu da, her bir istenmeyen veya anormal olan deneyim alanının öznelerinin, toplumun diğer özneleri tarafından ve hatta iktidarın çeşitli kurumları tarafından izole edilmeleri, kapatılmaları, cezalandırılmalarıdır. Bu yönetme yöntemi hem çok ekonomik ve hem de son derece işlevseldir (Keskin, 2002, s. 2-10). Kişi kendi deneyim alanlarını kendi rızasıyla toplumun ve iktidarın normal olarak kabul ettiği çerçeve içerisinde tasarlayacaktır. Bunu iki şekilde yapabilir. Kişi normal olarak tanımlanan deneyim alanlarını kendi rızasıyla normal olarak kabul edebilir veya toplumsal olarak normal kabul edilen deneyim alanı onun deneyim alanına uymuyorsa rızası olmadan, zorunlu olarak, kapatılma gibi pratikleri deneyimlememek için normativite alanına kendisini sıkıştırabilir. İki türlü de normal kabul edilen öznel deneyimlerin öznesi pozisyonuna kendisini yerleştirir.

2.1. Öznel Deneyimin İnşası ve Öznellik

Foucault’ya göre özneliğin tanımı kişinin kendiyle bir bilinç ilişkisi kurmasıdır, yani kişinin kendiliğinin yine kendiliğiyle tipik bir ilişkisidir (Foucault, 2005, s. 378-9). Bu ilişki öncelikli olarak öznel deneyimler yoluyla kurulan bir ilişkidir (Keskin, 2002, s. 32, 33). Dolayısıyla onun yaptığı şey, Batı toplumlarında bir takım bilgi alanları, normativite biçimleri tarafından kurulan ve öznellik formları olarak anlaşılan delilik, hastalık, suç, cinsellik gibi deneyimlerinin tarihini yapmaktır. Foucault, modern Batı toplumlarında deneyimin nasıl inşa edildiğini; yani bireylerin kendilerini cinselliğin, akıl hastalığının veya suça meyilli olma deneyimlerinin özneleri olarak bilmelerine neden olan deneyimlerin nasıl inşa edildiğini; aynı zamanda bu deneyim alanlarının bir takım bilgi alanlarıyla çerçevelenip, çeşitli sınırlayıcı kural sistemleriyle nasıl sarmalandığını tarihsel olarak araştırmıştır (Foucault, 1990, s. 4; Keskin, 2002, s. 34). Foucault, varlığın bir deneyim olarak tarihsel bir şekilde inşa edildiği hakikat oyunlarının, doğru ve yanlış

oyunlarının analizini yapmayı amaçlar. İnsanın kendisini deli olarak algıladığında, hasta olarak düşündüğünde, yaşayan, konuşan, çalışan bir varlık olarak algıladığında veya kendini bir suçlu olarak yargılayıp cezalandırdığında hangi hakikat oyunları yoluyla kendi doğasını düşünür; insan hangi hakikat oyunlarından geçerek kendi doğasını bu sayılan biçimlerde algılar (Foucault, 1990, s. 6, 7) sorularını cevaplamaya çalışır. Özne deneyim Foucault'ya göre insan doğasını sabit, değişmez, öznel ve evrensel olarak açıklayan yapılarla anlaşılamaz; çünkü bu deneyim tarihsel süreçte iktidarın belirli ihtiyaçlarına cevap vermek üzere kurulmuştur ve bu anlamda evrensel değil, tekildir. Bu bakımdan öznellik kendi tekil tarihi (eventalization⁹) içinde incelenmelidir (Keskin, 2014).

Buradan hareketle Foucault'ya göre günümüzün politik, etik, sosyal ve felsefi problemi bireyi devletten ve devletin kurumlarından özgürleştirmek değil, aksine devletle ilişkili bireyleştirme biçimlerinden özgürleştirmektir. Dolayısıyla insana birkaç yüz yıldır dayatılan çeşitli bireylikleri, yeni öznellikler kurmak yoluyla reddetmenin imkânlarını aramamız gerekmektedir (Foucault, 1983, s. 216; Foucault, 2005, s. 544; Foucault, 2014, s. 68).

Foucault'da özne deneyimin inşası süreci üç akstan oluşur. Bunlar (a) sorunsallaştırma, hakikat oyunları ve bilimsel bilgi alanlarından oluşan söylemsel pratikler, (b) normatif sistemler ve iktidar sistemlerinden oluşan söylemsel olmayan pratikler, (c) kişinin kendini bu sistemlere göre tasarlaması-özneleştirmesidir (subjectivation¹⁰). Örneğin cinsellik deneyiminin inşasını düşündüğümüzde; önce bu deneyime ilişkin bilginin ve bilimin oluşturulması, sonra bu pratikleri düzenleyen iktidar sistemleri ve son olarak da kişinin kendisini bu bilgi ve iktidar sistemlerinin düzenlediği deneyimin öznesi olarak tanıması söz konusudur (Foucault, 1990, s. 4). Özne deneyimin inşası sürecinde kişi kendini sınırları çizilmiş bir deneyim alanının içinde o deneyimin öznesi olarak konumlandırır, böylece öznellik inşa edilmiş olur.

⁹ Türkçe literatüre 'olaysallaştırma' olarak alınan bu kavramı ilerleyen sayfalarda detaylı olarak açıklayacağım.

¹⁰ Bu kavramı ilerleyen sayfalarda detaylı olarak açıklayacağım.

2.1.1. Sorunsallaştırma

Foucault’ya göre öznel deneyim ‘sorunsallaştırmalar’ (problematizations) yoluyla üretilir, geliştirilir ve dönüştürülür. Foucault Batılı toplumlarda insanların delilik, hastalık, yaşam, dil, emek, suç, cinsellik gibi çeşitli deneyimlerin sorunsallaştırılmasıyla özneye dönüştürülmesini incelemiştir (Keskin, 2014, s. 13). Sorunsallaştırmayı Foucault, “herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve-ister ahlaki düşünce biçiminde, ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz biçimde olsun-onu bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler bütünü” (Foucault, 2014, s. 257; Alcoff, 2013, s. 211; Keskin, 2014, s. 13; Paker, 2011, s. 92) olarak tanımlar.

Foucault sorunsallaştırma kavramını bir araştırma projesine dayalı olarak, sosyal bağlamların kökeninde yatan sorunlar olarak kullanmıştır (Alcoff, 2013, s. 211). Bu açıdan sorunlar bağlamın kökeninde olduğundan sapkınlıkla ilgili hem sorular hem bu sorulara verilen cevaplar sorunsallaştırmaya içkindir. Yani sapkınlık deneyim alanı tarihin belirli bir anından itibaren sorunsallaştırılmış ve ona ilişkin bilgi alanı oluşturulmuştur. Dolayısıyla bilgi, tarihin verili bir anında sorunsallaştırılan bir davranışla ilgili olacağı için, sapkınlıkla ilişkili her soru ve bu soruların cevapları zorunlu olarak sorunsallaştırmanın kendisiyle ilişkili olacaktır.

Foucault ‘Cinselliğin Tarihi’nin ikinci cildinde, Antik Yunandan başlayıp günümüze kadar gelen bir sistem olarak sorunsallaştırma biçimlerinden bahseder. Bunlar genellikle ardıl bir sıra izler: Bir korkunun ifadesi; bir davranış şeması; dışlanmış, lanetlenmiş bir davranışın imgesi; bir perhiz, bir sakınma modelidir. Örneğin, Hristiyan etiğinde ve modern Avrupa toplumlarının ahlakında cinsel hazların disipliniyle ilişkili olarak tıbbın ve pedagojinin yardımıyla bir korku oluşturulduğu görülür. Cinsel etkinlik önce bir disiplin sorunu haline getirilmiş, ardından cinsel etkinliğin kötüye kullanılmasından doğan organizmanın tükenmesi, kişinin ölümü, ırkın yok olma tehlikesi ve tüm insanlığın zarar görmesi gibi problemler bir korku şeklinde sunulmuştur. Sonra bundan kaçınmak için uygun olan davranış şeması sunulur. Cinsel edim çerçevesinde düşünüldüğünde karı-koca arasındaki ilişkinin erdemi öğütlenir. Kocanın bir başka kadın, kadının ise bir başka erkekle ilişkisinin onur kırıcı bir eylem olarak görülmesi istenir. Daha sonra bu modele uymayan bir örnek dışlanmış, lanetlenmiş olarak gösterilir. Örneğin, eşcinsel edimlerin doğaya aykırı olarak kabul edilip gözden düşürücü biçimde

betimlenişi gibi. Son olarak da cinsel hazlardan uzak durarak uygulanan perhizle, kendilerini insan doğasından üstün bir ögeyle ilişkilendiren ve hakikatin varlığına ulaştıran bir bilgelik türüne ulaşıldığı örnekler gösterilir (Foucault, 1990, s. 14-20). Bu dört aşama bize herhangi bir davranış modelinin Antik Yunandan itibaren nasıl sorunsallaştırıldığının şemasını verir.

2.1.2. Öznel Deneyimin İnşasındaki Üç Aks

Üç akstan ilki ‘söylemsel pratikler’dir. Söylemsel pratikler olarak kavramsallaştırılan kapsayıcı şemsiye temelde ‘bilgi’ alanıdır. İkinci aks ‘söylemsel olmayan pratikler’dir. Bu pratikler ‘iktidar sistemleridir’ (systems of power). İktidar sistemleri, deneyim pratiklerini düzenlemeye yarar. Bunu yaparken söylemsel pratikler olan bilgi alanından aldığı kavramsallaştırmaları kullanır ve bir takım kurumsal kurallar ve normlara göre deneyim pratiklerini düzenler. Burada kilit olan husus iktidar sistemlerinin kurumsal kurallar ve normal-anormal/arzu edilen-arzu edilmeyen kategorilerini kullanarak deneyim pratiklerini düzenlemesidir. Üçüncü aks etik¹¹ alandır (Foucault, 1990, s. 4; Rouse, 2005, s. 101; Keskin, 2014, s. 14). Yani bireylerin kendisini bilgi-iktidar ikilisinin belirlediği deneyim alanları içinde tutması ve hatta tanımlaması, hissetmesi, inanması gerekmektedir. Bireyin kendi davranışlarını, hayata dair kendini anlamlandırışlarını, eylemlerini, seçimlerini, hazlarını, duygularını, hislerini, arzularını (zorunlu veya gönüllü olarak) hep bu alanların içerisinde tanımlaması gerekmektedir¹². Örneğin ‘akıl hastalığı’ deneyiminin inşasında bu üç akstan bahsedebiliriz. Psikoloji ve psikiyatri gibi delilik deneyimiyle ilişkili bilgi alanının kurulması söylemsel pratiklere; hastaneler, akıl hastaneleri, rehabilitasyon merkezleri gibi kurumsal yapıların kurulması ve bu yapıların iktidar sistemlerince desteklenerek normatif sistemlerin buna göre inşa edilmesi söylemsel olmayan pratikler olarak iktidar sistemlerine; bireylerin bu iki yapının kurduğu deneyim alanında kendiliğiyle ilişkisini tasarlaması da etik alana örnek olarak verilebilir. Bu durumda hastaneler, akıl hastaneleri, hapisaneler, okullar, fabrikalar gibi yapılar, kurumsal normatif sistemlerdir (Foucault, 1997, s. 202). Bu üç aksın birlikte girift

¹¹ Foucault buradaki ‘etik’ terimini ‘insanın kendisiyle kurduğu ilişki’ olarak kullanır (Keskin, 2014, s. 14).

¹² Foucault’nun ‘Madness and Civilization’, ‘Discipline and Punish’ ve ‘The History of Sexuality’ kitaplarında yaptığı öznellik analizi, öznel deneyimin inşasındaki bu üç aksın tarihsel analizidir.

bir şekilde çalışarak her bir öznel deneyimi nasıl inşa ettikleri Foucault'nun diğer kitaplarından da takip edilebilir. Her bir öznel deneyimin bu şekilde inşası aynı zamanda öznenin de belirli bir formda inşası anlamına gelir.

Öznel deneyimin söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratikler yoluyla inşası, tarihin verili bir anında bir deneyimin sorunsallaştırılmasıyla başlar. Fakat bu sorunsallaştırmanın özellikle o belirli deneyim üzerine odaklanması rast gele değildir. Bunun sebebi genellikle tarihin belli bir anında meydana gelen “ekonomik ve politik kriz anlarıdır” (Keskin, 2002, s. 61). Foucault ‘Madness and Civilization’ kitabında kapatma pratiklerinin sebebi olarak 17. yüzyılda Avrupa’da meydana gelen ekonomik bunalımı gösterir. Ekonomik bunalımın yaşandığı dönemde üretim süreçlerine katılmayan, hatta hırsızlık veya serserilik yaparak ülke ekonomisine yük olduğu düşünülen insanlar kapatılmıştır. Dolayısıyla bu davranış formları, bu deneyim alanları ekonomik bunalım sebebiyle bir sorun olarak görülmüştür.

2.1.2.1. Birinci Aks: Söylemsel Pratikler ve Bilgi Alanı

Lessa’ya göre Foucault, ‘Archeology of Knowledge’ kitabında ‘söylem’ kavramını fikirlerden, tutumlardan, eylemlerden, inanç ve pratiklerden oluşan düşünce sistemleri olarak tanımlar. Bu düşünce sistemleri özneyi ve onun konuştuğu dünyayı sistematik bir şekilde inşa eder. Foucault, iktidar sistemlerinin herhangi bir deneyimi meşrulaştırma pratiklerinde söylemin rolüne odaklanır. Söylem yoluyla hakikatin nasıl kurulduğunu, nasıl devam ettirildiğini ve hangi iktidar ilişkilerinin ve pratiklerinin bunu yaptığını/yapmaya devam ettiğini analiz eder (Lessa, 2006, s. 285). Weedon’a (1993) göre Foucault’nun çalışmalarında söylemler bilgiyi inşa etme yollarıdır. Söylem ve bilgi ikilisi sosyal pratikleri, bedene ve düşünceye ait sosyal normları, dolayısıyla öznellik formlarını kurarlar. Söylemler her zaman düşünme ve anlam üretme biçimlerinden daha fazlasıdır. Bedeni, bilinci, bilinçli zihni, bilinç dışını ve öznenin duygusal yaşamını inşa ederler. Söylemin bedeni ve düşünceyi inşa etme biçimlerine bir üçüncüsü daha eklenir, o da iktidar ilişkileridir (s. 108). İktidar ilişkileri kurumsal düzeyde iş görerek sosyal bedenin atomlarına kadar nüfuz ederler. Foucault, ‘söylemi’, hakkında konuştuğu nesneyi kuran pratikler olarak kullanır: Kelimelerin şeyleri yapması, kurması,

oluşturması (Keskin, 2002, s. 111). Yani söylem herhangi bir davranış formunu veya oluş halini kuran şeydir. Foucault bu davranış formlarına ‘nesneler’ der.

Söylem hem yazılı hem de sözlü formda gündelik hayatın içindeki sosyal pratiklerde varlık gösterir. Kurumsal düzeyde ise (hukuk, okul, aile, dini yapılanmalar) fiziksel formunu bulur. Öznelliğin söylemsel inşası demek bireyin zihninin, düşüncesinin, bedeninin, duygularının, hislerinin söylem tarafından inşa edilmesi anlamına gelmektedir. Fakat bu inşa süreci bir sefere mahsus değil, doğumla birlikte başlayan ve yaşam boyu süren bir süreçtir. Bu süreç devamlı olarak bireyin düşüncesini, bedenini, bilinçdışını, hislerini, arzularını kuşatır¹³ (Weedon, 1993, s. 112).

2.1.2.2. İkinci Aks: Söylemsel Olmayan Pratikler, Normatif Sistemler, İktidar sistemleri ve Tahakküm

Foucault’ya göre özne deneyimi anlamak ve nasıl inşa edildiğini açıklamak için, öznenin değil, o deneyimi kuran söylem ve söylemin ilişki içinde olduğu iktidar sistemlerinin analizini (Keskin, 2014, s. 10) yapmak gerekir. Özne deneyimin inşasındaki ikinci aksı oluşturan söylemsel olmayan pratikler kısaca ‘iktidar’dır. Foucault’ya göre aslında iktidar kötü bir şey değildir. İktidar bir strateji oyunudur ve ilişkiler ağıdır. Örneğin, pedagojik kurumlardaki iktidar ilişkileri kötü bir şey değildir. Çünkü bir hakikat oyununda daha fazla şey bilen birinin diğerlerine ne yapmaları gerektiğini söyleyerek, onlara öğreterek, bilgi ve teknikleri onlara aktararak uyguladığı pratiklerde yanlış bir şey bulunmamaktadır. Bu iktidar pratiklerinde kaçınılmaz olarak oyuna dâhil olma ihtimali olan bir problem şudur: Bir çocuğun, bir öğretmenin rastgele ve gereksiz otoritesinin öznesi olması ya da bir öğrencinin, otoritesini su istimal eden bir öğretmenin eli altında ezilmesi, tahakküm etkisinden kurtulamaması (Foucault, 1997, s. 298, 299). Bu durumda zaten iktidar ilişkilerinden değil de tahakküm durumundan bahsetmek gerekmektedir.

Foucault özgür insanlar arasındaki stratejik oyunlar olarak anlaşılan iktidar ilişkileri (power relations) ile ‘tahakküm durumları’nın (the states of domination)

¹³ Foucault söylemin ve söylemsel pratiklerin nasıl ortaya çıktıklarının ve bunların öznenin inşasında ne derece rol oynadıklarının analizini ‘The Archeology of Knowledge’ kitabında yapar. Foucault’nun bu kitabının temel meselesi söylemsel formasyonlardır ve bunları dilsel pratiklerin sonucunda ortaya çıkan ‘bilgi’ olarak düşünmek gerekir (Gutting, 1989, s. 256).

karıştırılmaması gerektiğinin altını çizer. Bazılarının diğerlerinin davranışlarını kontrol etmeye çalıştığı, o diğerlerinin ise buna izin vermemeye çalıştığı veya o diğerlerinin de bu bazılarının davranışlarını kontrol etmeye çalışarak karşılık vermeye çalıştığı ilişkiler iktidar ilişkileridir. Burada kilit nokta, bir eylem kümesinin diğer eylem kümesini belirlemeye çalışması, o eylem kümesinin eylemlerini yapılandırmaya uğraşmasıdır (Foucault, 1983, s. 220). İnsanların genellikle iktidar olarak adlandırdıkları güç, siyasi iktidar, baskın sosyal grup, hükümet gibi yapılardır (Foucault, 1997, s. 291) fakat Foucault iktidar derken, iktidar ilişkilerini kasteder. İnsanların iktidar sandıkları baskıcı ve sınırlayıcı yönetici gücün insanların eylemlerini aşırı daralttığı durum ise ‘tahakküm durumları’dır. Eylem kümeleri birbirlerinin eylemler aralığını daraltmaya meyillidir. Dolayısıyla iktidar ilişkileri daima tahakküme doğru evrilme isteği içerisindedir. Diğer yandan iktidar ilişkileri ve tahakküm durumları arasında, Foucault’nun çok geniş anlamda ele aldığı ‘yönetim teknolojileri’ (technologies of government) vardır (Foucault, 1997, s. 299).

Foucault’ya göre ‘tahakküm’, iktidar ilişkilerinin oldukça farklı ve belirgin bir formudur. Hem mikro hem makro seviyede var olan ve işleyebilen ‘tahakküm durumu’, iktidar ilişkilerinin daima asimetrik olduğu, özgürlük ihtimalinin yok denecek kadar az olduğu ve belki de olmadığı yerde konumlanır. Birinin veya bir grubun iktidar ilişkilerini bloke ettiği, hareketsiz bıraktığı, ekonomik, siyasi, askeri aygıtlarla bu bloklamanın tersine döndürülmesini de imkânsız hale getirdiği zaman bir tahakküm durumundan bahsedilebilir. Böyle bir tahakküm durumunda Foucault’nun iktidar ilişkilerine içkin olarak tanımladığı direniş ihtimali oldukça sınırlandırılmış belki de yok edilmiştir (Foucault, 1997, s. 283; Foucault, 2014, s. 224; Munro, 1999, s. 89).

2.1.2.2.1. İktidar yönetimi ve özgürlük

Foucault ‘conduct’¹⁴ kelimesinin iktidar ilişkilerinin kendine has doğasının anlaşılması için yardımcı olduğunu düşünür. Bu kelime hem diğerlerine yol gösterme hem de az çok açık olan bir imkân alanında davranmanın bir yolu anlamındadır. İktidar bir ‘yönetim’ (government) meselesidir. Yönetim sözcüğü sadece politik yapılara ya da

¹⁴ Fransızca karşılığı “conduire”dir. İlk anlamı diğerlerine yol gösterme diğer anlamı ise davranma, kendi hareketlerini yönetmedir (Foucault, 1983, s. 221).

devletlerin idare edilmesine gönderme yapmamakta, bunun yanında bireylerin ya da grupların idaresi, yönetimi anlamına da gelmektedir. Çocukların yönetilmesi, zihinlerin düşüncelerin, hislerin, arzuların, ruhların, toplulukların, ailelerin, hastaların yönetilmesi. Dolayısıyla diğer insanların muhtemel eylemleri üzerinde eylemde bulunmalar yönetimin kapsamı alanındadır. Bu anlamda yönetmek ötekilerin muhtemel eylem alanlarını yapılandırmak demektir. Bu bakımdan iktidar ilişkileri şiddet veya mücadele tarafında aranmamalı, yönetim alanında aranmalıdır (Foucault, 1983, s. 221).

Foucault, iktidar ilişkilerini ötekilerin eylemleri üzerinde eylemde bulunma olarak tanımlayarak ve bu eylemleri ‘insanlar tarafından ötekilerin eylemlerinin yönetilmesi’ olarak karakterize ederek önemli bir unsurı dâhil etmiş olur: Özgürlük. İktidar sadece özgür özneler üzerine ve onlar özgür olduğu sürece/kadar uygulanır. Bununla kastedilen çeşitli davranış biçimlerinden, çeşitli tepkilerden, farklı tavırlardan, tutumlardan oluşan imkân alanlarına sahip bireylerin veya kolektif öznelerin var olmasıdır. Sonuç olarak iktidar ve özgürlük arasında birbirini dışlayan bir ilişkiden söz edilemez; iktidarın uygulandığı yerde özgürlük yoktur denilemez; daha çok ikisi arasında karmaşık bir oyun söz konusudur. Bu oyunda özgürlük iktidarın uygulanmasının bir koşulu olarak ortaya çıkabilir. İktidarın uygulanması için özgürlüğün olması gerektiğinden, özgürlük iktidarın ön koşuludur; direniş imkânı olmadan iktidar fiziksel bir baskıya eşit olacağından özgürlük iktidarın kalıcı bir desteğidir. Dolayısıyla iktidar ve özgürlüğün itaati reddetmesi birbirinden ayrılamaz. Burada bir karşılaşmadan çok sürekli bir kışkırtma, çekişme vardır (Foucault, 1978, s. 95; Foucault, 1983, s. 221, 222; Foucault, 1997, s. 291-293; Patton, 2013, s. 185; Burr, 2012, s. 69). Bu, direnişin olmadığı yerde iktidarın da olmadığı, karşılıklı etkileşimle var olabilen ikili oyundur.

Foucault modern iktidar ilişkilerinin ayırt edici özelliğinin iktidarın özne ile olan ilişkisi olduğunun altını çizer. Bu tarz bir iktidar kendisini gündelik hayata uygulayabilir ve bireyleri kategorize edebilir, onları işaretleyerek kendi bireyselliklerine tıkarabilir, onlara bir takım hakikatleri dayatabilir ve hem kendilerini hem de ötekileri bu hakikat penceresinden görmelerini sağlayabilir (Foucault, 2000, s. 331; Allen, 2013, s. 338). İktidar ilişkileri Foucault’ya göre siyasi kurumlara indirgenemez, çünkü toplumsal ağlar sistemine yayılmış bir iktidar ilişkisi söz konusudur. Fakat bu, toplumun en küçük birimine kadar nüfuz eden bir iktidar prensibi, ilkesi, kodu vardır anlamına da

gelmemektedir. Çünkü böyle bir kabul tek ve büyük bir iktidarın sosyal bedenin en küçük birimine kadar etki ettiği anlamına gelir. Hâlbuki iktidar bir stratejik ilişkiler ağıdır. İktidarı böyle gördüğümüzde şunu söyleyebiliriz: Çağdaş toplumlarda devlet, iktidarı uygulayan formlardan en önemlisidir ve “bu stratejilerin kurumsal temelde en fazla kristalleştiği ve tecessüm ettiği aygıttır” (Keskin, 2002, s. 139). Fakat bunu uygulayan sadece o değildir. Ama bunun böyle algılanıyor olmasının sebebi, bütün iktidar ilişkilerinin devletten türemesi değil, daha çok bütün iktidar ilişkilerinin giderek daha fazla devletin kontrolüne giriyor olmasıdır. Bu durumda iktidar ilişkilerinin giderek ‘yönetimselleştirildiği’ (governmentalized), yani devlet kurumları biçiminde veya devlet kurumlarının gözetiminde rasyonelleştirildiği ve merkezileştirildiği söylenebilir (Foucault, 1983, s. 224). Foucault makro iktidar ile mikro iktidar ilişkileri arasındaki etkileşimi, yani devlet iktidarı ile gündelik yaşamdaki iktidar ilişkileri arasındaki ilişkiyi “İktidarın Gözü”nde şu şekilde açıklar:

“Toplumsal bir gövdenin her bir noktası arasından, bir kadın ile bir erkek arasından, aile içinden, öğretmen ile öğrencisi arasından, bilen ile bilmeyen arasından geçen iktidar ilişkileri, bireyler üzerinde hükümlan olan büyük iktidarın düpedüz bir yansıması değildir. Bu iktidar ilişkileri, daha ziyade, büyük iktidarın köklerini saldırgan hareketli ve somut topraktır, onun işlev görebilmesini mümkün kılan koşullardır. Aile, günümüzde dahi, devlet iktidarının basit bir yansıması, uzantısı değildir: Çocuklar karşısında devletin temsilcisi değildir, tıpkı erkeğin kadın karşısında devletin temsilcisi olmaması gibi. Devletin, işlediği gibi işleyebilmesi için erkekten kadına ya da yetiştikten çocuğa, kendilerine özgü konfigürasyonları ve görece özerklikleri olan çok spesifik tahakküm ilişkileri olması gerekir” (Foucault, 2012, s. 110-111).

2.1.2.2.2. İktidar her yerdedir

Yukarıdaki referanstan anlaşılacağı üzere kaynağını makro iktidardan alarak sosyal bedenin her yerine yayılan bir büyük iktidar anlayışı, yani devletten kaynağını alarak gündelik ilişkilere kadar nüfuz eden tek bir büyük iktidar anlayışı, iktidarı hükümlanlık modelinde olduğu gibi baskıcı bir niteliğe sahipmiş gibi anlamak olur. “Öldürücü bir güç olarak ordu, ceza mercileri olarak polis ve adalet, vb.” (Foucault, 2016, s. 72) aygıtlarla donanmış devlet iktidarını tek büyük güç olarak kavramak yerine Foucault’nun iktidar ilişkileri kavrayışı devletin sınırlarını aşan bir iktidarın analizidir. Bu iktidarın devletin sınırlarını aşmasını Foucault (2016) iki şekilde açıklar:

İlki “devlet, kendi aygıtlarının sahip olduğu mutlak güce rağmen, bütün fiili iktidar ilişkileri alanını işgal edebilecek güçten yoksun olduğu için; ikincisi, devlet ancak başka, yani zaten var olan iktidar ilişkileri temelinde işleyebileceği için. Devlet, bedeni, cinselliği, aileyi, akrabalığı, bilgiyi, teknolojiyi, vb. kuşatan bir dizi iktidar ağı karşısında üstyapısal konumdadır ve bu iktidar

ağları, özünde belli büyük yasaklama işlevleri etrafında yapılanan bir ‘meta-iktidar’la koşullandıran-kosullanan ilişkisi içinde yer alır (s. 72).

Yani ilki, devlet elinde bulundurduğu bütün aygıtları kullansa dahi gündelik yaşamdaki mikro iktidar ilişkilerini kapsayacak güce sahip değildir, dolayısıyla Foucault’nun iktidar ilişkileri derken kastettiği şey tek bir güç olarak devleti aşar. İkincisindeyse zaten gündelik yaşamdaki iktidar ilişkileri var olduğu haliyle işlediği için devletin iktidarı da bu mikro iktidar ilişkilerini kullanarak çalışabilir. Diğer bir ifadeyle, toplumda başka türden bir iktidar ilişkisi ağı, modeli, biçimi verili olmuş olsaydı devlet yerine başka türden bir aygıt şu an çalışıyor olabilirdi. O yüzden Foucault (2016) “devletin kendi işlerliğini olanaklı kılan çok sayıda iktidar ilişkisinin kodlanmasından meydana geldiğini” (s. 72) söyledikten sonra hemen arkasından, ancak mümkün olabilecek bir “devrimin ise aynı ilişkilerin değişik türde bir kodlanması” (s. 72) olduğunu ilave eder. O yüzden bu türden bir iktidar ilişkisi ağının işleyebilmesi ve işlerliğini sürdürebilmesi için tek bir kaynaktan yayılan baskıcı iktidar tasavvuru çelimsiz bir tasavvur olarak kalır, bunun yerine Foucault üretken ve sürekli işleyen iktidar ilişkileri ağları anlayışını düşüncesinin merkezine yerleştirir.

Bunun sebebi Foucault’ya göre iktidarın baskıcı yönünün fazlaca vurgulanmasının, iktidarın üretken yönünü anlamayı engelleyecek ve iktidarın sadece baskıcı karaktere sahipmiş gibi anlaşılmasına sebep olacak olmasıdır. Ona göre iktidarın etkilerini baskıyla tanımlamak iktidarın yargıyla ilişkili yönünü ortaya koymaktır ve bu durumda sürekli ‘hayır-yapma-etme’ diyen ve kanunlarla ilişkilendirilen, kanunlarla terbiye eden ve her şeyden öte yasaklayıcı gücü ön plana çıkartılan bir iktidar söz konusu olur¹⁵. Böyle bir iktidar tasavvuru Foucault’ya göre oldukça negatif, dar, kaba ama insanların en yaygın bildiği iktidar formudur. İktidar, moderniteyle birlikte üretici bir ilişki biçimine dönüşmüştür ve bütün toplumsal bünyeye nüfuz eden üretken bir ağ halinde gelmiştir (Foucault, 2000, s. 120; Foucault, 2016, s. 69). Modernitede “iktidar, kurumsal ve söylemsel bağlamlar içinde dolaşmakta, genişleyen bir ağ boyunca yayılmakta ve kendilikler, arzular ve hedefler hakkında düşünceleri şekillendirmektedir” (Paker, 2007, s. 7). Bu yüzden iktidarın var olmasının ve insanlar tarafından kabul

¹⁵ Bu model, Foucault’nun ‘hukuki-söylemsel iktidar’ (juridico-discursive power) dediği iktidar modelidir.

edilmesinin sebebi bir şeyler üretiyor olmasıdır. İktidar ilişkileri haz üretir, bilgiyi kurar/inşa eder, söylem üretir. Bu bakımdan iktidarı, bütün sosyal bedende işleyen ve sadece negatif baskılayıcı fonksiyonundan çok, daha fazlası olan üretici bir ağ olarak düşünmek gerekir¹⁶.

2.1.2.3. Etik Aks: Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı ve Etik Hayat Tasarımı

Öznel deneyimin inşası süreçlerinde etik aks, söylemsel olan bilgi alanı ve söylemsel olmayan iktidar pratiklerinin ürettiği hakikatlere bakarak, kişinin dönüp kendiliğiyle bu normativite alanı içerisinde ilişki kurmasıdır. Yani kendi varlığını bu normativite alanının içinde zorunlu olarak veya gönüllü olarak tasarlamasıdır: ‘Öznelenme’ (subjectivation)¹⁷. Foucault etik kavramını kişinin kendisiyle kurduğu bilinçli bir ilişki olarak kullanır. Dolayısıyla ilk iki aksın kurduğu öznel deneyimin öznesi olarak kendiliğimizi tasarladığımız anda “birkaç yüz yıldır bize dayatılan bir öznelliği” (Foucault, 1983, s. 216; Foucault, 2005, s. 544; Foucault, 2014, s. 68) veya oluş halini de kabul etmiş oluruz. Foucault özgürleşebilmek için bu türden bir ‘özneleştirme’ (subjectification)¹⁸ süreçlerinden ve ‘öznelenme’ (subjectivation) kabulünden kurtulmak gerektiğini vurgular.

Foucault’nun özne kavramını tamamıyla anlamak için ‘tahakküm teknikleri’ (techniques of domination) analizinin ‘kendilik teknikleri’ (techniques of the self) analiziyle dengelenmesi gerekmektedir (McNay, 1994, s. 134). Çünkü Foucault’nun

¹⁶ Foucault’nun ‘Discipline and Punish’ kitabında gösterdiği şey 17. ve 18. yüzyıldan başlayıp moderniteye kadar iktidarın üreticiliğindeki gerçek teknolojik dönüşümdür. Klasik periyodun monarşileri, sadece ordu-polis-ekonomi yönetimi gibi aparatları olan devlet aygıtını/teknolojisini geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda iktidarın yeni ekonomisini (uygulanış biçimi/işleyiş tarzı) de inşa etmiş ve iktidarın etkilerinin sürekli, kesintisiz olarak bütün sosyal bedende, her bir birey üzerinde çalışmasının yolunu açmıştır. Bu yeni teknikler uygulanması git gide zorlaşan, halka açık cezalandırmalarla işlerlik kazandırılan ve icrası bir o kadar pahalı olan monarşiye kıyasla çok daha etkili ve ekonomiktir (Foucault, 2000, s. 120). Foucault’nun “Hapishanenin Doğuşunda” uzun uzun betimlediği, devlet aygıtı icat edilene kadar devam eden ve halka açık bedensel cezalandırmalarla sosyal bedeninin tamamına korku salarak icra edilen monarşik iktidarın yönetim biçiminde uygulanan teknikler, üretim yönü değil de baskılama yönü ağır basan ve hep hayır diyen bir iktidar formudur.

¹⁷ Öznelenmeyi (subjectivation) “bir öznenin, bir öz bilincin mümkün düzenleme biçimlerinden ancak birisi olan” (Foucault, 2014, s. 260) bir öznelliğin kabulü anlamında okumak gerekir. Kişi özneleştirilme süreçlerinin dayattığı pozisyonda kendiliğiyle ilişki kurar.

¹⁸ ‘Subjectation’ kavramıyla aynı anlamda kullanılır ve ilk iki aksın öznel deneyimi, dolayısıyla özneyi inşa etmesi anlamına gelir.

alışmalarında kendilik teknikleri, özneleştirme süreçlerine bir direniş olarak, bir özgürleşme potansiyeli olarak ortaya çıkar. Bu yüzden bütün bu özneleştirme süreçleri analizinin klostrofobik atmosferinin, kendilik teknikleri ve varoluş sanatları analiziyle dağıldığı, yerini ferah bir iklime bıraktığı görülecektir.

Varoluş sanatında kişinin kendine zen göstermesi, kendisi üzerinde hâkimiyet kurma çabası Foucault'nun 'kendiliğin kültivasyonu/ kendilik kültürü' (the cultivation of the self) dediği şeydir (Foucault, 1986, s. 43; Foucault, 1997, s. 94, 95). Foucault, kendilik kltivasyonunun amacını Seneca'dan ödünç aldığı bir metaforla açıklar: Bir güreşçinin idman yaparken kendisini müsabakada rakibinin hamlelerine hazırladığı gibi, insan da kendisini ileride karşılaşabileceği olaylar ve bunların duygusal ağırlığıyla mücadele edebilecek şekilde hazırlamalıdır. Bu yüzden insanın ileride karşılaşabileceği her türlü durum karşısında ihtiyaı olan şey 'söylemdir'. Bu söylemler, dünyanın ilkelerini, mucizelerin sebeplerini, doğa içerisindeki yerimizi, dünyayla olan ilişkimizi öğreten prensiplerdir. Bu kuramsal düzeydeki bilgiler sürekli yanımızda bulunması gereken alet edevatlar gibidir. Bir güçlükle karşılaşıldığında kişiye yardımcı olacak yararlı varlıklardır. Tutkular depreştiğinde onları yatıştıracak bir i ses gibidir. Kişi bu söylemleri sürekli tekrarlamalı, içselleştirmeli ve kendisine mal etmelidir ki ileride karşılaştığı bir dururumda bunlar aklına gelsin ve bunlardan yararlanarak kendisini tutabilsin (Foucault, 1997, s. 99-102). Kendiliğin kültivasyonu sürekli yapılan pratiklerdir (Foucault, 1997, s. 94, 95) ve bir dizi pratik idmandan oluşan 'askesis'leri (Foucault, 1997, s. 99) gerektirir.

Kendini tutan insan, akla uygun olan veya olmayan hazlar karşısında mcadelecidir. Bu hazların onu alıp götürmesine asla izin vermez. Bunun için kişinin kendisine hükmetmesi ya da bu yolda bir çaba içerisinde olması gerekir. Kişinin kendisiyle ilişkisinde çatışmacı bir tutumda olması gerekir. 'Aphrodisialar' kaynağı doğal olan ama enerjisinden dolayı kişiye aşırılığa götürebilecek arzuları, güçleri barındırdığı için, kişi bu güçleri onlarla mücadele edip onlar üzerinde egemenliğini kurduğu sürece uygun biçimde kullanabilir. Bu durumda, hazlar alanındaki ahlaki tavrın altında yatan esas mesele bir iktidar mücadelesidir. Yani kişinin kendi üzerinde iktidar kurması. Burada kişi kendisiyle yarışmacı, mücadeleci, çatışmacı bir ilişki kurar. Bu ilişkide başarıya ulaşmak için de 'talim yapmak' (askesis) gerekmektedir. Askesis istekli ve sürekli olarak

kendi üzerinde mücadele, çalışma-talim-egzersiz anlamına gelir. Kendinin kendiliği eğitmesi. Hayat boyu süren kendilikle bir mücadele ilişkisidir ve bir nevi savaştır. Askesis bir özgürlüktür: Kişinin üzerinde baskı kurmaya çalışan arzulardan, tutkulardan özgürleşmesi ve ‘aphrodisia’ların üzerinde kişinin hâkimiyet kurması anlamında bir özgürlüktür. Antik Yunanlılar için kişinin kendi üzerinde hâkimiyet kurabilmesi demek, yönetici bir kişinin diğerleri üzerinde (yönettiği halk üzerinde) de hâkimiyet kurabileceği anlamına gelmektedir¹⁹ (Foucault, 1990, s. 63-77). ‘Aphrodisia’ların asıl taşıdığı tehlike saflığın kaybedilmesi, kirlenmiş olmak değil, köleleşmek ve özgürlüğünü kaybetmek tehlikesidir. O yüzden hazlarla ilgili olarak özgür olmak demek, hazların otoritesinden kurtulmak, onların kölesi olmamak demektir (Foucault, 1990, s. 78-85). Ayrıca Yunanlılar, cinsel edimlerden ve diğer zevklerden uzaklaşmanın olduğu asketik ideallerin, insan doğasının bir takım üstün yanları ile bağlantılı olduğunu düşünürlerdi ve bunu yapmanın hakikatin özüne ulaşmaya imkân sağladığı yönünde inanca sahiplerdi (McNay, 1994, s. 134, 135).

Diğer yandan Foucault’nun askesis kullanımı Aristo’nun kullandığı ‘tekhne’den farklıdır. Tekhne bir sanat bir zanaat olarak yaratıcısından bağımsız bir nesne ortaya çıkarmayı ima eder. Fakat Foucault’nun askesis kullanımı eyleyenin etik özneye dönüşümünde kendilik pratikleri kullanmak yoluyla kendisinin de faal olduğunu ima eden bir kullanımdır. Yani kendilik, kendini dönüştürürken hem nesne hem de faildir (O’Leary 2002, s. 13-14, 86; Faubion, 2013, s. 497). Foucault ‘The History of Sexuality’ kitabında Antik Yunan, Helenistik Yunan, Roma ve Hristiyanlığın ilk dönemlerinde insanların kendilerini çeşitli pratikler, egzersizler ve idmanlar yoluyla özne olarak nasıl inşa ettiklerini anlatır. Bu pratikler örneğin meditasyon, geçmişte olanların tarihsel tekrarı, yani bir bakıma geçmiş ezberde tutma, bilincin sürekli denetim altında tutulması, kendiyle ilgili yazı yazma, yeme-içme konusunda perhiz yapma gibi egzersizlerdir. Bu pratikler en temelde, Sokrates’te kaynağını bulan ‘kendini bilmek’ (know thyself/ gnothi seauton) ve aynı zamanda kültürel ve spiritüel bir nosyon olan ‘kendiyi ilgilenmek’ (take care of yourself/ epimeleia heautou) nosyonuna dayandırılır. Kişinin kendisine dikkat etmesi, özen göstermesi fikri Yunan kültüründe çok eski bir temadır (Foucault, 1986, s.

¹⁹ Antik Yunanda, başkaları üzerinde politik iktidarı olan kişilerin öncelikli olarak kendileri üzerinde hâkimiyet kurmaları beklenirdi.

43), örneğin Sokrates kendisini ‘Savunma’da yargıçlara bir kendilik kaygısı ustası ve kendilik kaygısı öğretmeni (Foucault, 1997, s. 93) olarak tanıtır. Delphi tapınağına kazınmış olan ‘kendini bil’ düsturundan hareketle Sokrates’in temel argümanı, kendimize dair bilğimiz olursa bizi ele geçiren acıları da bilmiş oluruz, aksi halde asla bunları bilemeyiz olmuştur (O’Leary, 2002, s. 46). Tanrı onu, insanlara sahip oldukları zenginlikler ile ilgilenmemelerini, aksine kendileriyle ve ruhlarıyla ilgilenmelerini hatırlatmak için göndermiştir. Foucault’ya göre Sokrates’in kendini adadığı bu kendilik kaygısı teması, tüm felsefelerin merkezinde yer almaktadır ve özellikle modern felsefe kendiliğin inşasını ilk nosyona yani ‘kendini bil’ felsefi düsturuna temellendirmiştir (Foucault, 1986, s. 44; Foucault, 1997, s. 93; Taylor, 2013, s. 405).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLAM VE ANLAMIN ÖZNESİNİ KURAN METİNLER OLARAK SİNEMA VE SİNEMATİK DISPOSITIF

Bir önceki bölümde Foucault’nun öznel deneyimin inşası yoluyla kurulan özneleştirme süreçlerini açıkladıktan sonra, bu bölümde izleyicinin film izleme sırasında bir özne olarak inşasına yönelik literatürdeki kuramsal yaklaşımlara ve Foucault’nun özneleştirme süreçleri yorumunun ve sinemanın kesiştiği spesifik noktada ortaya çıkan fikirlere, perspektiflere değineceğim. Bu bölümde bahsedeceğim izleyici özne modelleri, yapısalcı ve post yapısalcı perspektiften sosyo-kültürel ve ideolojik güçler tarafından inşa edilen izleyici özne modelleridir. Bu perspektif modernizm süresince aydınlanmanın hümanist özne anlayışı olan hakikati bilebilen tutarlı özne anlayışına oldukça zıttır. Aydınlanmanın öznesinin dünyası mantık kurallarıyla işleyen ve rasyonel insanın bu kuralları keşfederek etrafını ve dünyayı öğrenebileceği bir dünya tasavvurudur. Post yapısalcı düşünce ise apriori ve verili bir öznenen çok, merkezsizleşmiş, tutarsız, dışarıdan inşa edilen bir özne fikrini savunur. Bu bakımdan post yapısalcı bir perspektiften izleyicilik kavramı üzerine düşünmek dışsal koşullar tarafından inşa edilmiş bir izleyici özne üzerine düşünmeyi gerektirir. Bu düşünsel süreçte sorulması gereken en temel sorular ise; sinema salonunda oturan bir izleyici özneyi oluşturan şey nedir; sayısız

ihtimaller içinden belli bir anlam sisteminin temsil edildiği dünyayı, bununla tekrar tekrar üretilen belli bir ideolojik modeli, metni ve izleyici özneyi kuran konfigürasyonlar nelerdir gibi sorular olacaktır (Pribram, 2004, s. 146). Bu bakımdan izleyici kavramını öznellik kuramlarından farklı düşünemeyiz. Literatürde izleyici ve izleyicinin özne olarak inşası üzerine tartışmalar iki temel aksta tartışılmıştır. Bunlardan ilki ‘Screen Teori’dir. Bunun içerisinde de üç farklı yaklaşım başı çekmektedir. Bunlar sırasıyla, ‘yapısal dilbilimci yaklaşım’, Althusser’ci yaklaşım’ ve ‘psikanalitik yaklaşım’dır. Diğer bir aks ise ‘Apparatus Teori’dir. Buna göre sinema doğası gereği baskın ideolojinin bir aparatıdır.

3.1. Screen Teori

Screen teori ‘Screen’ dergisinde²⁰, ilk kurulduğu 1969 yılından bugüne yayımlanmış tartışmaları içine alan, geniş bir fikirsel üretime verilmiş genel isimdir. Screen teori genel olarak Saussure’cü dilbilim, Althusser’ci Marksizm ve Lacan’cı psikanalizden hareketle, bir film metninin anlamının izleyici ve metin arasındaki etkileşimde ortaya çıktığını öne sürer. Genel olarak izleyici ve film arasındaki etkileşime ve bu etkileşimin ideolojik fonksiyonlarına odaklanır (Jancovich, 1995, s. 124). Süre gelmekte olan yüksek kültür ve kitle kültürü ayrımını sorgular, popüler kültürü bir araştırma konusu edinir (Kuhn, 2009; Jancovich, 1995, s. 125) ve popüler filmleri ideolojik sistemin çarklarından biri olarak görür (Jancovich, 1995, s. 125). Ayrıca ‘auteur’ kuramı da karşısına alır. Bu kurama göre auteur, kendi dünya görüşünü izleyicilere aktarmak için görsel dili kullanan kişidir. Yani iletişim auteur’dan izleyiciye aktarılan bir mesajdır. Screen teori ise hem izleyicinin hem de auteur’un özerk bireyler olduğunu ve görsel dilin sadece bir değiş-tokuş aracı olduğunu savunur (Jancovich, 1995, s. 126). Bu durumda mesaj dondurulmuş değil, dil aracı kanalıyla hareket eden sonsuz sayıda farklı elbise giyen esnek bir formdur.

²⁰ Screen dergisi ‘The Film Teacher’ ismiyle 1952 yılında ilk sayısını yayımlar. 1969’da ise özellikle sinemaya odaklanarak ‘Screen’ ismiyle yayınlanmaya başlar. Derginin kurulduğu yıllarda deklare ettiği misyonu, görsel medyanın gençler üzerindeki etkisi göz önünde tutularak, bu medyayı yorumlamak ve çocukları eğiterek onları akıllı izleyiciler yapmak olarak belirlenmiştir. Derginin tarihine ve yayımlanan makalelere ilişkin detaylı bilgi için bkz: Annette Kuhn’un (2009).

3.1.1. Yapısal Dilbilim, Althusser’ci Marksizm ve Sinemada İzleyici Özne

Screen teori, Saussure’cü ve yapısal dilbilimden hareketle, dilin, kodlar ve kurallardan oluşan bir yapı olduğunu, insanlarda verili bir şekilde önceden bulunmadığını, aksine insanları inşa eden bir şey olduğunu savunur. Saussure’e göre bir gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur²¹. Gösteren, bir kelime/ses iken gösterilen bir kavramdır. Gösterilen, dünyada bulunan bir objeye referansla tanımlanmaz, aksine diğer gösterenlerle arasındaki farklara göre ve diğer göstergelerle ilişkisi içinde tanımlanır. Ayrıca dil ‘paradigmatic’ ve ‘syntagmatic’ yapıya sahiptir. Paradigmatic, bir dizi gösteren grubundan bazılarının seçilmesi, syntagmatic ise bu seçilenlerin bir kurala göre yan yana getirilerek anlamın oluşturulmasıdır. Örneğin ‘ben kitap okudum’ cümlesindeki özne, nesne ve eylem kelimelerinin bir kural dâhilinde yan yana gelmeleri. Bu fikir, yapısalcı yaklaşıma göre sadece bir kişinin düşünme biçimini göstermez, aynı zamanda kişinin kimliğini de inşa eder, başka bir ifadeyle dil kimliği inşa eder. Bir önceki örnekten hareketle, ‘ben’ bir özne olarak ‘kitap’ nesnesi üzerinde ‘okuma’ eyleminde bulunan kişiyimdir. Yani kişi dil kullanarak kendisini bir eylemin nesnesi veya öznesi pozisyonunda konumlandırır. Bu yüzden yapısalcılar ‘kendilik’in (self) dilin bir fonksiyonu olduğunu ileri sürerler (Jancovich, 1995, s. 126, 127).

Screen teori, Saussure’cü bu teorik perspektifi sinemaya uyarlar ve iki ayrı yaklaşım öne sürer. Bunlardan ilki, sinemanın bir anlatı formunda yapılandığına yönelik yaklaşımdır. Anlatı bir takım kurallara göre yapılandırılır. Bu da ikinci yaklaşım olan gerçekçilik eleştirisini gündeme getirir. Sinema bir anlatı formunda yapılandırılıyorsa, o halde gerçekçi değildir. Yani Saussure’cü düşüncedeki göstergelerin gerçek hayattaki verili nesnelere referansla tanımlanmaması gibi, screen teori de görsel metinlerin gerçek hayata referansla tanımlanamayacağını ileri sürer. Yani film metinleri gerçekçi metinler olarak düşünölmek yerine, hayatın akışından belli bazı eylemlerin seçilip alınarak bir araya getirilmesi olarak düşünölmektedir. Fakat yine de gerçekmiş gibi bir yanılsama yaratır ve bu yanılsamanın ideolojik bir sonucu vardır. ‘Gerçekmiş gibi’ (verisimilitude/vraisemblance²²) hayatın içinden farklı perspektifleri sunsa da bunlardan ideolojik olarak bir tanesini öne çıkarır ve diğerlerini itibarsızlaştırır. Romanlarda teknik

²¹ Göstergebilimle ilgili detaylı bilgi için bkz: Mehmet Rifat (2014).

²² Kavramla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: David Bordwell (1985, s. 206-208).

olarak bu işlem anlatıcı tarafından yerine getirilirken, filmlerde kamera tarafından yapılır. Kamera hakikati söyleyen bir garantördür, bir anlatıcıdır (Jancovich, 1995, s. 128, 129). Kamera açısı, kameranın konumu, kameranın hangi karakterin yanından dünyaya baktığı gibi teknik detaylar, anlatının ideolojik pozisyonunu kurar, dolayısıyla seyircinin de bu pozisyondan anlatının dünyasına bakmasını sağlar. Yani böylelikle seyircinin de pozisyonunu kurmuş olur.

Althusser, ideolojinin bir takım fikir ve düşüncelerin öğretilmesi yoluyla değil, öznenin çağırılması, ona seslenilmesi (interpellation²³) yoluyla çalıştığını öne sürer. Ona göre ideoloji insanların, sosyal yapıları kendilerinin kurduklarını düşündükleri bir sistemdir. Yani bireyler, ideolojik sistemin içinde kendilerini sosyal yapıyı kuran özerk varlıklar olarak görürler. Fakat aslında bireyler sosyal yapıların ürünüdürler. Aynı yaklaşım Saussure'cü düşüncede öznelerin dilin bir ürünü, fonksiyonu olması fikriyle de paraleldir. Dil içerisinde ve cümle içerisinde öznenin bir pozisyonda konumlandırılması gibi, Althusser'ci düşüncede özneler toplum tarafından belli bir konumda pozisyonlandırılırlar. Kişi toplum içerisinde bir pozisyonda, yani toplumsal yapı tarafından tanımlanmış bir pozisyonda kendisini konumlandırır. Bu pozisyonlar asla doğal değildir ve birey bunları doğal pozisyonlarmış gibi kabullenir (Jancovich, 1995, s.129).

Screen teori'de anlatı temel olarak özne/karakter merkezlidir ve genellikle anlatı ana karakterin bakış açısından anlatılan hikâyedir. Anlatının bu modelde organize edilmesi var olan sosyal yapıların meşrulaştırılması işlevini görmektedir. Yani Althusser'ci düşüncedeki sosyal yapılar ve ideolojik sistem anlatının geleneksel tarzda organizasyonu vasıtasıyla meşrulaştırılmaya devam eder. Teknik olarak bu meşrulaştırma işlemi ise anlatının bitişinin tasarlanmasıyla yapılır. Yani anlatı yapısı genelde bir düzen, düzenin bozulması, çatışma, mücadele ve düzenin yeniden inşa edilmesi şeklinde tasarlanırken; anlatının bitimindeki düzenin yeniden inşa edilmesi bölümü, izleyicide katarsis yaratarak ona haz verir. Dolayısıyla düzenin yeniden inşası, önceki düzeni bozan etmenlerin anlatıda yok edilmesiyle ve var olan sosyal yapının yeniden iş başına geçmesiyle sağlanır. Böylece var olan sosyal yapılar meşrulaştırılmış olur (Jancovich,

²³ Althusser ve ideoloji ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Louis Althusser (2002).

1995, s. 130). Var olan ideoloji yeniden üretilir. Daniel Dayan (1976), aç-karşı aç çekimlerin filmde bir çeşit şeffaflık yarattığını savunur. Yani bu teknikle film gösterge sisteminin, sembolik evrenin, kültürün, dilin ya da daha kaba tabirle var olan ideolojinin bir ürünü olduğunu gizleyebilmekte ve kendisini karakterlerin bakış açısı olarak bir hakikat gibi sunabilmektedir (akt. Jancovich, 1995, s. 138).

Diğer bir teknik de anlatıdaki çatışmalar üzerinden çalışır. Çatışma ve mücadele anlatı içerisinde var olan sosyal yapının, sistemin kendisinden ve kusurlarından kaynaklanıyormuş gibi, yani sistemin hatasıymış gibi yer almaz. Aksine bireysel hatalardan, bireysel ahlaki noksanlıklardan kaynaklanıyormuş gibi gösterilir. Aynı zamanda anlatı, sosyal yapıyı bireylerin bir ürünü olarak sunarak, ortaya çıkan çatışmaların var olan sosyal yapı içerisinde çözüme ulaştırılabileceğini ima eder. Yani kısaca anlatı yapıları, var olan sosyal yapılarda bir sorun olmadığını, sorunların sadece bireysel noksanlıklardan kaynaklandığını ve yaşamı yaşadığımız şekliyle yaşamaya devam etmekte herhangi bir sakınca olmadığını ima ederler. Althusser’ci düşünceden hareketle McCabe’e (1974) göre, metin özneyi ideolojinin içerisinde pozisyonlandırır. Klasik film metinleri aynı Althusser’de olduğu gibi izleyiciye seslenerek, onu çağırarak, izleyiciyi belli bir ideolojik konumda pozisyonlandırır. Bunu da teknik olarak, belli bir ideolojik pozisyonu hakikat gibi kurarak, diğer pozisyonları anlatı içerisinde değersizleştirerek, yok ederek yapar (akt. Jancovich, 1995, s. 130, 131).

3.1.2. Psikanalitik Film Teori, Suture teori ve Sinemada İzleyici Özne

Lacan, Freud’un Oedipus kompleks yoluyla cinsel kimliklerin inşası fikrini, dil bilim ve yapısalcı perspektifle birleştirerek üç evreden oluşan özne inşasını öne sürer: İmgesel evre, ayna evresi, sembolik evre. İmgesel evre bebeğin kendisini tam ve bütün hissettiği, anneye bir çeşit bağlantıda veya onun bir uzantısı gibi hissettiği annenin dünyasıdır. Daha çok imgelerin hâkim olduğu dil öncesi düzendir. Bebek kendisini ayrı bir varlık olarak algılamaz, aksine kendisini annenin bir parçası olarak algılar ve anneye bir bütünleşme hissi söz konusudur. Ayna evresinde bebek kendi yansımasını yansıtıcı bir yüzeyde görür ve kendisinin anneden ayrı bir varlık olduğunu fark eder. Sembolik evrede ise bebek, Oedipus kompleksin çözüldüğü ve dilin edinildiği evreye geçer. Bu evre dilin, anlam üretiminin, kültürel düzenin, adalet-ahlak gibi kavramların, kanunun

olduğu bir dünyadır ve kısaca babanın dünyasıdır. Lacan'cı düşüncede bebek bu üç evreden geçerek öznel bir varlık olur, yani bu üç evre özneyi inşa eder (Mansfield, 2000, s. 42-46).

Bebeğin imgesel evrede anne ile bütün olma hissi bir yanılsama olsa da sembolik evre boyunca bebek büyüdükçe geçmiş deneyimini, yani anne ile ve geri kalan dünya ile bir olma duygusunu hatırlar. Fakat sembolik evrede, yani dilin dünyasında bu hakiki olarak mümkün değildir. Bu bakımdan imgesel evre birlik, bütünlük, tamlık; simgesel evre ise kayıp ve ayrılık evresidir. Çocuğun toplum içinde sosyal bir varlık olabilmesi için sembolik evreye geçmesi gerekmektedir. Diğer yandan, imgesel evredeki o tamlık hissine olan özlem asla bitmez ve bu özlem tatmin olmamış arzuların mekânı olarak bilinç dışını inşa eder (Pribram, 2004, s. 148). Özne bütün hayatı boyunca bu eksikliği giderme arayışını sürdürür. Lacan'a göre bu arayışta nesne artık kaybedilmiş annenin yerine geçecek bir obje şekline dönüşür ve bu obje ise gerçek hayatta var olan bir obje değildir. İnsanlar bir sevgiliye, eve, arabaya, işe kavuştuklarında bu eksiklik kaybolacak sanırlar, ama bu bir yanılsamadır, çünkü eksik olan objenin gerçek hayatta bir karşılığı yoktur. İnsanlar bu eksikliğin telafisi için ideal imgeler yaratmışlardır. Bu sadece insanların içlerindeki eksikliği giderme arzusunu belli bir takım objelere yansıtmalarından başka bir şey değildir (Jancovich, 1995, s. 134).

Diğer yandan ayna evresinde aynada beliren resimle özdeşleşme öznde bir yırtılmaya sebep olur. Aynadaki imge hem çocuğa benzemektedir hem de bebekten farklıdır. Aynadaki imgeye çocuğun 'bu benim' demesiyle kendisinden başka, dışsal bir şeyle özdeşleşmiş olur. Dolayısıyla özne hem aynada hem aynanın dışında olacak şekilde ikiye yarılmış olur. Ayrıca bu aşamada çocuk kendinin hissine öteki onay verdiği sürece, yani aynadaki imgeye bakıp annesinin, 'bak bu sensin' dediği sürece sahip olur (Jancovich, 1995, s. 135). Ayna evresinde öznde meydana gelen yırtılmanın tamir edilmesi fikri 'suture' kavramını ortaya çıkarır.

'Suture', Lacan'cı terminolojide önemli bir yeri olan kavramdır. Kelime cerrahi bir terim olarak yarayı dikmek, dikiş atmak anlamındadır (Jancovich, 1995, s. 134). Tamlık hissi öznenin imgesel evrede deneyimlediği bir durumdur (Jancovich, 1995, s. 137). Yani çocuğun ayna evresinde, aynada gördüğü imge ile özdeşleşmesi sonucu ulaşılan tamlık hissi yanılsamasıdır. İşte suture kavramı burada devreye girer. Suture

öznenin bu yırtılmayı, ayrılmayı, bölünmeyi tamir etmeye çalışması, bilinç dışındaki boşlukları, çatışmaları, huzursuzlukları gidermeye çalışması işlemidir. Tekrar tam, bütün olmaya çalışmasıdır. Dolayısıyla suture kavramı temel olarak öznenin dille ve anlamla olan ilişkisiyle ilgili bir kavramdır (Jancovich, 1995, s. 138). Çünkü özne tekrar tam olma durumuna simgesel evre boyunca ulaşmaya, çözümleri dilin ve anlamın dünyasında bulmaya çalışacaktır.

Sinemada suture kavramı Pierre Oudart²⁴ tarafından izleyicinin kamera çekimleri arasındaki kesmelerle ilişkisi bağlamında kullanıma sokulmuştur. Çekimler arasındaki kesmeler seyircinin sahnedeki dünyaya hâkimiyetini sağlamada önemlidir. İzleyici filmi izlerken imgesel düzeyde bir tamlık hissini duyar, fakat kadrajın dışı, yani sinema perdesinin kenarları bu hissi tehdit eder. Seyircinin bu tehdidin üstesinden gelebilmesini sağlayan teknik de açı-karşı açı çekimlerdir. Bu yolla izleyici filmdeki karakterlerin her birinin bakış açısından filmdeki dünyayı izler, fakat kadraj dışı/dekadraj²⁵ izleyicide tehdit hissi uyandırır (Jancovich, 1995, s. 138).

Suture, izleme eylemi esnasında iki şekilde çalışır. İlki, açı-karşı açı çekimleri izleyici tarafından birbirine bağlanır. İkincisi imgesel evre ve simgesel evre arasındaki gerilim birbirine bağlanır (Jancovich, 1995, s. 139). Yani ayna evresinde çocuğun aynadaki yansımaları görerek o imge ile özdeşleşerek tamlık hissini yanılsamalı olarak duyduğu gibi, sahnedeki imge ile izleyici özdeşleşerek aynı hissi duyar. Dolayısıyla sembolik evredeki gibi öteki tarafından yani kendinden başka bir imge tarafından, bir sistem tarafından, yani dil sistemi tarafından, perdedeki imge tarafından kendi öznesi belirlenmiş olur.

Stephen Heath (1981) suture ve anlatı arasında bir ilişki kurar. İzleyici özne filmi izlerken kamera açılarını ve kesmeleri birbirine bağlayarak-dikerek anlamı kurar, aynı şekilde anlam da, metin de özneyi kurar. Bu yüzden özne ve anlam birbirine muhtaçtır. Yani dil olmadan özne, özne olmadan da dil olmaz. Suture ise, özlemi duyulan eksikliğin bir inkârıdır, yani suture özlemi duyulan eksikliği gideren bir eylemdir: Anneyle ve dünyayla bütün olma hissine duyulan özlemi giderme çabasıdır. Anlatı esnasında da bu

²⁴ Pierre Oudart'ın konuyu ayrıntılı olarak ele aldığı yazısı 'Screen' dergisinde 1977 yılında yayımlanan 'Cinema and Suture' makalesidir.

²⁵ Dekadraj ile ilgili ayrıntılı bilgi için Pascal Bonitzer'in (2006) 'Kör Alan ve Dekadrajlar' kitabına bakınız.

özlem yanılısamalı olarak giderilmektedir. Bu yüzden anlatı özlemi duyulan bu eksikliği gideren bir çabadır (akt. Jancovich, 1995, s. 139). Yani anlatı bir dikme eylemi, bir suture'dur.

Terry Eagleton (1983) öznedeki bu eksikliğin anlatıyla geçici olarak giderildiğini ifade eder. Yani düzen-düzenin bozulması- yeni düzenin sağlanması ve anlatının sonunda mevcut düzeni bozan elementlerin yok edilmesiyle tamlık hissine ulaşılır. Örneğin antagonistin yok edilmesi veya protagonistin amacına ulaşılmasıyla tamlık hissi sağlanır²⁶. Fakat bu his geçicidir ve en sonunda hayal kırıklığına sebep olacaktır, çünkü eksiklik hissini tekrar tetikleyecektir (akt. Jancovich, 1995, s. 140).

Christian Metz Lacan'ın düşüncesinden hareketle, sinema deneyiminin (veya 'filmik deneyimin'²⁷), izleyici özneyi üç aşamalı sürecin aynı anda çalışarak kurduğunu ileri sürer. Bunlar özdeşleşme (identification), dikizleme (voyeurism) ve fetişizmdir (Metz, 1983).

Özdeşleşme: Ayna evresindeki ayna çocuğun kendi imgesini gösterir, fakat sinema perdesi izleyiciye kendi imgesini göstermez. Bu yüzden perde sembolik evreyle zorunlu olarak bağlantılıdır. Baudry ile benzer bir şekilde Metz de izleyicinin anlatı karakteriyle özdeşleşebileceğini fakat bunun yeterli olmayacağını savunur. Ayna evresinde çocuk kendisini aynada gördüğü anda kendisiyle yaşadığı özdeşleşme birincil özdeşleşmedir (primary identification). Çocuğun kendisinin dışında aynada gördüğü şeyler de vardır. Örneğin onu kucağında tutan annesi. Çocuk aynadaki imgenin kendisi olduğunu annesinin onayıyla kabullenir. Çocuk aynada kendisinin dışında gördüğü imgelerle de özdeşleşir, bu ise ikincil özdeşleşmedir (secondary identification). Dolayısıyla çocuk aynada başka görüntülerin olmasına alışır. Sinemada da durum aynıdır. Sinema perdesinde izleyicinin gördüğü imgeler ayna evresinde gördükleri gibidir. O yüzden sinemada izleyici ikincil özdeşleşme yaşar. Ayrıca sinemada diğer bir özdeşleşme

²⁶ Son dönem popüler filmlere baktığımızda (örneğin Deadpool 2, Star Wars, The Dark Knight, Fight Club, Black Swan, Spider Man, X-Men: First Class) filmin girişinde tanımlanan düşman karakterin dost karaktere, dost karakterin de düşman karaktere; kötünün iyiye, iyinin kötüye dönüştüğüne rastlıyoruz. Bu durumda izleyiciye tamlık hissi film deneyimi süresince birden fazla kez yaşatılmaktadır. İzleyici bir bakıma katarsis bombardımanına tutulmak istenmektedir. Film içindeki bu kararsızlık ve sürekli değişim Bauman'ın (2017) 'akışkan modernite' kavramıyla okunabilir.

²⁷ 'Filmik deneyim' ve bu deneyimin tarihsel süreçteki dönüşümü üzerine daha ayrıntılı bilgi için Francesco Casetti'nin (2009) 'Filmic Experience' makalesine bakınız.

de izleyicinin tamamen bilinçli şekilde kendisiyle olandır: Aşkın özne (transcendental subject) olarak izleyici kendisiyle özdeşleşir. Metz bunun iki özelliğinden bahseder. Bunlardan ilki izleyici film dünyasında olan bitenin dışında, bütün her şeye hâkim olan bir pozisyonda ve o dünyanın dışında olduğunun bilincindedir. İkincisi izleyici filmin kendisi için var olduğunu, o olmadan bir anlamının olmadığını fark eder. Böylece izleyici pozisyonunda kendisiyle yanılmalı bir hâkimiyet ve tamlık hissi içerisinde özdeşleşir. Ayrıca bütün bunlar aygıt sayesinde sağlandığı için izleyici kamera aygıtıyla da özdeşleşir. Kamera sağa-sola çevrildiğinde (pan hareketi) seyirci şaşırılmaz, çünkü kendisi yerine bu eylemi kamera yapmaktadır²⁸ (Metz, 1983, s. 46-50; Robé, Wolfson & Funke, 2016, s. 58, 60).

Dikizleme: Filmde gösterilen dünyanın karakterleri izleyiciyle aynı anda aynı yerde bulunmadığı için, dikizleme sinema izleme eyleminin doğasında olan bir şeydir. Tiyatroda oyuncu oradadır ama izleyiciye uzaktır. Onun orada olması bir rızanın da belirtisidir. Ama bundan farklı olarak sinemada oyuncu o an orada değildir, o eylem o anda başka bir yerde oluyor da değildir. O yüzden izleyenle gözetlenen arasındaki mesafe tiyatroya nazaran çok daha fazladır. Ayrıca sinema salonunun karanlık atmosferi, izleyicinin diğer seyirciler tarafından da görülmesini engellemektedir. İzleyen izlenen tarafından fark edilemeyecek olması, diğer izleyenler tarafından da görülmemesi ve filmin içindeki dünyayı kontrolündeymiş gibi hissetmesi izleyicinin sadistçe duygularını artırır (Metz, 1983, s. 61-66).

Fetişizm: Perdede gösterilen dünyanın o an orada olmayışı fetişizmle de ilgilidir. Lacan'a göre cinsiyetin idraki ve dişiliğin bir eksiklikle ilişkilendirilmesi travmatiktir. Bu travmayla başa çıkılmak için dişinin eksikliği reddedilerek ve onun eksik organının yerine başka bir parçası koyularak bu eksiklik telafi edilmeye çalışılır. Bu yerine ikame eden parçanın da erotik bir gücü olduğu kabul edilir. Dişinin eksik olduğu bir yandan bilinir ama bu reddedilir. Buna paralel olarak Metz, izleyicinin perdede gördüğü şeylerin gerçekten orada olmadığını bildiğini ama bir şekilde orada olduğuna inandığını savunur. Bu yüzden perdedeki gösteren yanılmalı bir tamlık imajı sunduğu için imgeseldir-yani imgesel evredeki tamlıkla ilgilidir. Fetiş, bir parçanın bütünü hatırlatmasından ötürü

²⁸ Burada bahsedilen üç ayrı özdeşleşmeye Baudry'nin kuramında da rastlıyoruz.

değer kazandığı için ve perdede görülen imge o an orada olmayan objelerin yerine ikame ettiği için sinema imgesi doğası gereği fetiştir (Metz, 1983, s. 74-76).

Metz, sinema deneyimini, imgesel evredeki tamlık hissine olan arzunun ve dürtülerin geçici de olsa tatmin edildiği lokasyonlardan biri olarak görür. Metz'in 'imgesel gösteren' (the imaginary signifier) kavramıyla anlatmak istediği fikir budur. Derinlerde yatan ve anneyle olan o özel ilişkiye tekrar dönme ısrarı, arzusu, onun eksikliği, ama bitmek bilmeyen o arzuya ulaşma çabası, bilinç dışını oluşturan o temel çekirdek. İşte bütün bunlar Metz'in 'öteki ayna' olarak tanımladığı sinema perdesi tarafından yeniden tetiklenir ve sanki kendine özgü psişik, bir 'yerine ikame etme' hissi yaşatır (Metz, 1983, s. 3). Metz'e göre filmin arzuları tetiklemesi fikri sinematik hazzı da açıklamaktadır. İzleyiciler, arzuların tatmini için tekrar tekrar sinema deneyimini yaşamaya salonlara koşarlar. Metz, bilinç dışı arzuların tatmin edilmesi için sinema aygıtının elementleri olan imgeler, sesler, metinler gibi elementlerin işe koşulduğunu öne sürer²⁹ (Pribram, 2004, s. 148).

Jean Louis Baudry'nin düşüncesinden hareketle Metz, seyircinin içinde bulunduğu film izleme koşullarını kurumsal, teknolojik, psikolojik koşullar olarak tanımlar ve bunu da 'filmik durum' (filmic state) olarak kavramsallaştırır. Bu filmik durumda izleyici bir çeşit uyuşukluk hali gibi bir hal içerisine, fantezi durumuna, uyanık bir uyku durumuna geçerek bilinç dışı ile etkileşime girer. Bu aşamada sahneyle ve sahnede gösterilen film metniyle izleyici arasındaki etkileşimde izleyici, 'özne' olarak inşa edilir: Aynı ayna evresinde kendiliğin ilk eskizlerinin kabaca çizilmesi gibi. Yani film izleme eylemi ve öznellik inşası birbirini karşılıklı etkileyen işleve sahiptir. Film izlerken bilinç dışında bir şeyler tetiklenir ve bu tetiklemeler yoluyla kişide bir takım özne formları sağlamlaşır. Aynı şekilde bilinç dışı, film izleme işine dâhil olduğu için film

²⁹ Antik Yunan yaşama sanatlarında imgeler üzerinde önemle durulmuş ve imgelerle ilgili bir takım teknikler geliştirilip, imgelerin yol açtığı dürtülerle mücadeleye girilmiştir. Örneğin Plutarkhos cinsel edimin zamanı konusuna değinir. Bu edim için gün ışığından kaçınmanın sebeplerinden birisi arzuları tazeleyen haz görüntülerinden kaçınmaktır (Foucault, 2007, s. 413-414). Platon'a göre iştah ancak haz veren şeyin temsili, imgesi veya hatıra getirdiği şeyle harekete geçirilir. O yüzden Antik Yunanda özellikle itidalli olma eğitiminde, seslerden, imgelerden ve güzel kokulardan çekinilmesi gerektiği öğütlenmiştir (Foucault, 2007, s. 149). Ayrıca Seneca insanın kişiliğine en çok zarar veren şeyin bir gösteri izleyerek zaman geçirmek olduğunu, çünkü o anlarda eğlence yoluyla ahlaksızlıkların kolaylıkla insanın içine yerleşebileceğini söylemiştir (Bauman, 2018, s. 50). Dolayısıyla imgelerle ilgi dikkat, kendilik teknikleri için önemlidir.

izleme eyleminin kendisi bu kadar etkili hale gelebilmektedir. İşte bu yüzden post yapısalcı ve semiyotik perspektiften öznellik kavrayışında, özne sürekli olarak gösterge sistemleri ve anlam üreten pratikler yoluyla inşa edilir (Pribram, 2004, s. 149). Sinema da bu pratiklerden birisidir.

3.2. Apparatus Teori

Jean-Louis Baudry, Marksist kuram, semiyotik kuram ve psikanalitik kuramdan hareketle, sinemanın baskın ideolojinin bir aparatı olduğunu ve özneyi bu ideoloji içerisinde konumlandığını ileri sürer.

Temel olarak sorduğu sorular şunlardır: Teknik bir donanım doğası gereği ideolojik bir etki üretebilir mi? Ve bu ideolojik etkiler baskın ideoloji tarafından belirlenebilir mi? Bu soruları ‘Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus’ makalesinde sinema özelinde cevaplar. Basit bir şekilde teknik donanımın aktivitesinin gizleniyor olması belirli bir ideolojik etki üretmektedir (Baudry, 1974-75, s. 41). İzleyici, kameranın gerçek hayatın belli kesimlerinin kaydının alınmasını, bu kayıtların belli bir temsil formu oluşturmak üzere seçilerek montajlanmasını ve son olarak projeksiyondan yansıtılmasını görmediği için, film dünyasını ‘gerçek’ olarak deneyimlemektedir.

Kamera lensi Baudry’e göre Rönesans resmindeki perspektif sisteminin ideolojik etkisini üretmek için tasarlanmıştır (Baudry, 1974-75, s. 41). Perspektif sistemi doğası gereği ideolojiktir. Çünkü perspektif sisteminde “her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir... Perspektif bir tek gözü görünen nesneler dünyasının merkezi yapar... Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir” (Berger, 2004, s. 16). Antik Yunan resmindeki çoklu bakış açılarının yerine Rönesans resmi tek bakış açısından, tek bir perspektiften dünyaya bakar. Bu ikisinin seçimi başka alternatifleri dışladığı için Rönesans resmi ideolojiktir. Ayrıca sinema resminin boyutları da Batılı yağlı boya resmin boyutlarıyla ilişkilidir. Yani yükseklik ve genişlik oranı batı resminden etkilenilerek belirlenmiştir (Baudry, 1974-75, s. 41). Batılı perspektif, anlattığı dünyayı izleyicinin bakışına göre tasarlar, izleyiciyi de dünyanın merkezine yerleştirir. Fakat filmde, resimde olduğu gibi sadece bir bakış açısı yoktur, bunun yerine birden fazla bakış açıları birbirini izleyecek şekilde kurgu söz

konusudur. Baudry'e göre bu teknik izleyicinin bakış açısının bölünmesine sebep olmaktan çok, onun anlatılan dünya üzerindeki hâkimiyetinin daha da kuvvetlenmesine, sanki o dünyanın içinde her yerde hâkimiyetinin olduğu hissine kapılmasına sebep olur. İzleyicinin merkezi konumu ideolojiktir, çünkü seyirci film dünyasının merkezinde konumlandırılmıştır. Film özne için tutarlılık ve bir çeşit hâkimiyet hissi kurar. Filmin içinde birden fazla bakış açısından ve her birinde de merkezi bir pozisyonundan film dünyasını izler. Baudry bu izleyici özne formunu 'aşkın özne' (the transcendental subject) diye isimlendirir. İzleyici bu histen hareketle anlamın merkezinde, anlamın yaratıcısı olarak kendisini görme hatasına düşer, hâlbuki izleyici bu süreçte sadece anlamın bir ürünü, anlamın bir inşası olmaktadır (Baudry, 1974-75, s. 43, 44).

İdeoloji sinemaya dışarıdan dayatılan bir şey değildir. Aksine sinema mekanik doğası gereği ideolojiktir, çünkü basitçe gerçek dünyanın bir temsilidir. Gerçek dünyadan bir şeyleri çıkararak, ekleyerek anlatı formuna dönüştürdüğü için, gerçeğin yeniden üretimi olduğu için ideolojiktir. Bu yüzden, herhangi bir temsilin ideolojik doğasından ötürü, sinematik temsil de ideolojik olmak zorundadır. Sinemanın kamera ve montaj gibi özellikleri, son ürün ortaya çıkana kadar onu belli bir anlatı formuna, belli bir temsil biçimine dönüştürmeye yarayan onun mekanik özellikleridir (Baudry, 1974-75).

Ayrıca sinemanın teknolojik özellikleri, kare kare birbirinden farklı gerçeklik kesitlerinin bir araya getirilişini gizleme işlevi görür. Birbirinden farklı kareler akışkan bir bütün oluşturmak için bir araya getirilip pürüzsüz bir anlatı kurarlar. Baudry'e göre bu bir çelişkidir, çünkü birbirinin tamamen aynısı olmayan, küçük farklılıklardan oluşan kareler, birbirini takip edecek şekilde arka arkaya getirilerek pürüzsüz bir bütün oluştururlar. Baudry buna 'değillenen farklılık' (difference negated) der (Baudry, 1974-75, s. 42). Buna göre her bir süreksiz/farklı kare bir araya gelerek süreklilik yanılsaması yaratır, bu yüzden farklılıklar mekanizmanın doğası gereği değillenmiştir. Anlam bu değillenen farklılıkların oluşturduğu süreklilik sayesinde kurulur.

Sinema salonunun karanlık yapısı, perdenin sınırlarının hemen kenarından başlayan siyahlıklar, perde dışında her şeyle etkileşimin kesilmiş olması, seyircinin arkasında bir projeksiyon odasının bulunması ve görüntünün buradan, yani izleyicinin arkasından perdeye yansıtılmasından oluşan film izlencesinin gerçekleştiği atmosfer

Baudry'e göre Plato'nun mağara alegorisinin bir benzeridir ve idealizm³⁰ için bir prototiptir (Baudry, 1974-75, s. 45). Bu yüzden sinema salonunda film izleme deneyiminde, izleyicinin deneyimlediği film dünyasının gerçekliği öncelikli olarak bilişsel alanda vuku bulur.

Ayrıca sinema salonunun bu atmosferi Lacan'cı düşüncede 'ben'in ilk belirtilerinin olduğu ayna evresinin gerçekleştiği atmosferin koşullarını yeniden üretir. Lacan'a göre kendiliğin imgesel inşası için iki ön gereklilik vardır. Bunlardan ilki tam anlamıyla gelişmemiş/gelişmekte olan hareket etme kabiliyeti ve görme kabiliyetidir. Sinema izleme deneyimi düşünüldüğünde bunların ikisinin de izleyici açısından yerine getirildiği anlaşılır. İzleyici kısıtlı hareket imkânıyla izleme eylemini gerçekleştirir. Bu iki önkoşul Baudry'e göre sinemanın gerçeklik etkisinin sebebidir. Bu aşamada perdeye yansıtılan imge izleyiciyi imgesel düzendeki tam olma haline tekrar geri döndürür. O aşamada izleyici imgesel evredeki bütünlük hissini yaşar. Baudry'e göre bu durumda özdeşleşme perdede gördüğü karakterle gerçekleşebilir, bu ikincil özdeşleşmedir ama sinemada asıl özdeşleşme öncelikli olarak aygıtın kendisiyle gerçekleşir (Baudry, 1974-75, s. 46). İzleme esnasında pasif pozisyonda olan seyirci kameranın her yerde olma gücünden hareketle öncelikli olarak kamera aygıtıyla özdeşleşerek kendisinde film dünyasının her yerine nüfuz eden olarak hissederek.

3.3. Dispositif ve Sinematik Dispositif

Foucault 'Dispositif' (Foucault, 2016, s. 119-120) kavramından 'Michel Foucault'nun Oyunu'nda ve 'The Confession Of The Flesh' başlıklı röportajda ayrıntılı olarak bahseder. İkincisinde 'apparatus' kavramı 'dispositif' kavramıyla değişmeli olarak birbirlerinin yerine kullanılır³¹. Dispositifi şu şekilde tarif eder:

"Bu terimle açıklığa kavuşturmayı amaçladığım şey, **ilk olarak** söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözcükler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermelerden -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şeyden- oluşan, bütünüyle heterojen bir bütündür. Dispositifin unsurları bunlardır. Dispositifin kendisi ise, **bu unsurlar arasında kurulabilecek ilişkiler şebekesidir. İkincisi**, bu dispositifde saptamaya çalıştığım şey tam da **bu heterojen unsurlar arasında var olabilecek bağın niteliğidir**. Böylece, belirli bir söylem belli bir anda bir kurumun programı olarak görünebilir, başka bir anda kendisi

³⁰ Bu felsefi düşünce, bilişsel alanı materyal dünyanın ön koşulu olarak görür. Yani düşünce gerçekliğin var olması için ön koşuldur, materyal gerçeklik düşüncede kurulur.

³¹ Fransızca 'dispositif' teriminin İngilizce karşılığı olarak 'apparatus' veya 'deployment' şeklinde çevrilmesine ilişkin ayrıntılı tartışma için bkz: Callewaert (2017).

sessiz kalan bir pratiği haklı göstermenin ya da maskeleyenin bir aracı ya da pratiğe yeni bir rasyonellik alanı açarak, ikincil düzeyde yeniden yorumu işlevi görebilir. Kısacası, söylemsel olan ya da olmayan bu unsurlar arasında kendileri de çok geniş bir biçimde değişebilecek konum değiştirmeler ve işlev değişiklikleri arasında bir tür oyun vardır. **Üçüncüsü**, “dispositif” teriminden, **belirli bir tarihsel andaki başlıca işlevi acil bir ihtiyaca karşılık vermek** olan bir tür formasyonu anlıyorum. Demek ki **dispositifin baskın bir stratejik işlevi vardır**. Bu, örneğin, özünde merkantilist bir ekonomi açısından yük olarak görülebilecek hareketli bir nüfusun asimile edilmesi olabilir: Burada, zaman içinde deliliğin, akıl hastalığının ve nevrozun denetimini sağlayan ya da kendi boyunduruğu altına alan bir dispositifin matrisi işlevi gören stratejik bir zorunluluk var”³² (Foucault, 2016, s. 119-120).

Bu bağlamda dispositiflerden sorunsallaştırma odakları, bilgi ve iktidar eksenlerinin bir araya geldiği söylemsel (söylemler, bilimsel veriler, bilimsel ifadeler, felsefi, ahlaki ve hümanist önermeler, yani ‘bilgi’) ve söylemsel olmayan (kurumlar, düzenleyici kararlar, yasalar, yönetimle ilgili tedbirler, yani ‘iktidar’) pratik yumakları (Agamben, 2009, s. 2; Cárdenas, 2017, s. 85; Quendler, 2011, s. 398; Keskin, 2014, s. 18; Keskin, 2002, s. 134) olarak bahsetmek mümkün olur. Dispositifler bu pratiklerle çeşitli deneyimler kurar ve insanları bu deneyimlerin öznesi haline getirir, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatarak onları itaatkâr hale getirip uysallaştırır³³ (Keskin, 2014, s. 19). ‘Dispositif’ kavramı, özneleştirme süreçlerindeki ilk iki aksın, yani söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratiklerin beraberce insan hayatı üzerinde müdahalede bulunması olarak düşünülebilir. Dispositif kavramında dikkat edilmesi gereken şey, dispositifi her türlü pratik (söylemsel olan ve olmayan) arasındaki görünmez bir ağ olarak düşünmek ve bunu bir aparat (apparat) olarak somutlaştırmaktır.

Dispositif birbirinden farklı heterojen pratikler ağı olarak oldukça somut bir şeydir ve somut stratejiler yoluyla beden ve zihin üzerinde iş görür. Bu heterojen unsurlardan oluşan ağ birbiriyle görünmez bir şekilde bağlıdır (Cárdenas, 2017, s. 85). Yani söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel ifadeler, felsefi ve ahlaki önermelerden, kısacası, söylenmiş olduğu kadar

³² Vurgular bana ait.

³³ Quendler’e göre Agamben Foucault’nun dispositif kavramını Hristiyan teolojisiyle ilişkilendirerek, kavramın izini Antik Yunandaki ‘oikonomia’ kavramına kadar sürmüştür. Bu kavram ikinci ve altıncı yüz yıllar arasında Tanrı’nın öz varlığı ve eylemleri arasındaki ayrımı ima eder. Yani Tanrı’nın öz varlığı bir yanda, eylemleri diğer yanda olmak üzere düşünülmektedir. Fakat 20. yüzyıl felsefesi eylemlerin köklerinin ‘Öz’de olduğunu savunarak önceki düşüncüyü dönüşüme uğratır. Bu yeni görüşe göre oluş eylemle beraber ortaya çıkan bir şeydir. Bu fikrin en önde gelen savunucuları Bergson ve Heidegger olmuştur (Quendler, 2011, s. 398). Bu bilgiden hareketle, Foucault’nun neden özsel, verili bir özneye karşı oldukları, yani apriori ve değişmez bir özne yerine, öznenin pratikler yoluyla inşa edildiği fikrini savundukları yerli yerine oturmaktadır.

söylenmemiş her şeyden oluşan ağ (Foucault, 2016, s. 119). Bu ağı ilk bakışta göremeyiz. Dispositifin içinde yer alan unsurlar dahi bu yapının içinde bir inşa edici unsur olarak yer aldıklarından bihaberdirler. Örneğin, tıbbi bir kurumun içindeki hasta veya doktor, dispositifin bir ögesi olarak iş gördüğünü düşünmeden bu yapının içinde yer alır. Dolayısıyla dispositif özellikle insanları boyun eğdirme ereğiyle tasarlanmış bir aparat da değildir. Örneğin Bentham panoptik mimariyi tasarladığında, o yapının, söylem-bilgi-iktidar pratikleriyle ilişkili olarak, kitlesel anlamda bedensel ve zihinsel bir itaat ettirme işlevine dönüşeceğini öngörememiş olabilir. Bununla birlikte dispositifin her zaman iktidar ilişkilerinde somut stratejik bir fonksiyonu vardır. Bu yüzden Cárdenas, hapisane, okul, fabrika gibi kurumlardaki iktidar ilişkileriyle sinematik dispositif içindeki iktidar ilişkilerinin benzer olduğunu öne sürer (Cárdenas, 2017, s. 85).

3.3.1. Sinematik Dispositif

Foucault sinema üzerine konuşmak konusunda oldukça ketum davranmış olsa da, onun projesindeki öznellik süreçleri ve sinemanın bu süreçlerdeki işlevine yönelik literatür incelendiğinde, sinemanın bir dispositif olarak tanımlandığı görülür. Foucault (1974) sinemayı 'Cahiers du Cinema' dergisindeki söyleşisinde popüler hafızaya format atmaya yarayan bir aparat olarak görür. Fakat literatürde ilgili makalelerin yazarlarının hem dispositifi anlama biçimleri hem de Foucault'nun projesi ve sinema arasındaki ilişkiyi kurma biçimleri farklılık gösterir. Yani sinemayı farklı şekillerde farklı dispositif modelleri olarak okudukları anlaşılır.

Bu yazarlardan birisi olan Juan David Cárdenas (2017) sinemayı bir kurum olarak düşünmenin, Foucault'nun modern disiplin toplumu fikriyle sinema kurumu arasında bağlantının kurulabilmesine imkân sağladığını ifade eder³⁴. Sinema kuramsal ve gündelik

³⁴ Cárdenas bir filmin ne olduğunu Comolli & Narboni'den (2009, s. 688) alıntılararak aktarır. Onlara göre bir film, ekonomik ilişkiler sistemi içerisinde üretilen bir üründür. Bağımsız film yapımcılarının ve hatta yönetmenlerin dahi içerisinde işçi olduğu bir üretimdir. Bu ürün değiş-tokuş değeri olan, bilet satışı yapılan, bir takım yasalarla düzenlenmiş pazarı olan metadır. Aynı zamanda meta olarak pazara çıkan bir film sistemin ideolojik bir ürünüdür. Dolayısıyla bir film en temelden başlayarak saf olmayan bir sanat formudur (akt. Cárdenas, 2017, s. 77). Cárdenas'a göre film sanat, meta, endüstri ve ideolojiyi içinde barındırır. Dolayısıyla iki şekilde saflığını zaten en başından kaybetmiştir. Bunlardan ilki, ortaya çıkması için her türlü kapitalist gereklere (para, teknoloji, iş gücü, sektör vb.) muhtaçtır. Diğer, diğer bütün sanat formlarını içinde barındırır. Fakat sosyal bir fenomen olarak film sadece meta olmaktan çok daha fazlasıdır. Mesela, endüstri öncesi İngiltere'de alkol kullanımını durdurmak için başlatılan kampanyada veya Fransa'da işçi sınıfının eğlencesi olarak görüldüğünde; ya da II. Dünya savaşında Almanların propaganda için

dildeki söylem pratikleri, üretim, dağıtım ve gösterim pratikleri, kullanım biçimleri standart hale getirilmiş³⁵ ve adına film dili denilen teknik pratiklerden mütevellit siyasi-ekonomik bir kurumdur (Jun, 2010, s. 3; Cárdenas, 2017, s. 84). Sinema böyle kurumsal bir tasavvurda ne sadece bir metadır, ne de sadece bir sanat eseridir. Bu kurumsal tasavvurda, sinema bir dispozitiftir (Cárdenas, 2017, s. 84).

Sinematik üretim sisteminde iş, aynı bir fabrika üretim sisteminde olduğu gibi, sınırları kesin hatlarıyla belirlenmiş iş bölümlerine ayrılır. Film okulları film üretiminin her aşamasında çalışabilecek teknik ve estetik beceriye sahip çalışanları hazırlar. Film festivalleri de ödül kategorilerini bu iş bölümüne uygun tasarlayarak sinematik üretim sisteminin devamlılığına katkıda bulunur. Belli bir ticari çerçeveye bağlı olarak ve bir takım önceden belirlenmiş estetik kurallara göre çalışan dağıtım ve gösterim süreçleri, hangi filmlerin gösterime uygun hangilerinin uygun olmadığına karar verir. Telif hakkı yasaları, uzman yorumları, film eleştirileri gibi pratikler de bu sistemin bir parçasıdır ve bunların tamamı sinematik dispozitifini oluşturur. Bütün bu pratikler aslında film izlerken sahnede vardır ama aynı zamanda gizlidir. Dolayısıyla sinematik dispozitif hem filmlerin formunu, biçimini hem de filmlerin sosyal yapıyla nasıl etkileşime gireceğini, yani filmlerin nasıl algılanacağını da kontrol etmektedir (Cárdenas, 2017, s. 84).

Sinematik dispozitif, izleyicinin (spectator) dikkatini ve algısını manipüle etme, yönetme stratejisiyle iş görür. Sinema salonunun karanlık, sessiz, konforlu bir mekân olarak tasarlanmasından, filmin üretim aşamasında her bir karenin özenle çekilmesine,

kullanmasında sinemanın sosyal yapıya yaptığı etki onun sadece bir meta olmadığını gösteren örneklerden birkaçıdır (Cárdenas, 2017, s. 79). Dolayısıyla sinemayı basit bir ekonomik aktiviteden çok bir kurum şeklinde düşünmek gerekir. Sinema, endüstrisi, pazarı ve çalışanları olan ekonomik bir kurumdur. Bu kurum filmlerin üretilmesini ve dağıtılmasını garantilemek üzere bir takım temel teknolojileri ve teknikleri belirler, standartlaştırır ve kullanır. Ayrıca belli oranda kazancı garantilemek için yıldız sistemi (star system) ve tür sistemini (genre system) gibi sistemleri işe koşar. Filmlerin üretilmesi ve dağıtılmasına yönelik temel teknolojik ve taktik uygulamalarının yanında, bu endüstri izleyicilerin tekrar tekrar film izlemeyi istemelerini sağlayacak zihinsel teknikleri de kullanarak arzuyu ve hazzı üretir (Belton, 2005, s.4'den akt. Cárdenas, 2017, s. 80). Sinemayı böyle bir kurum olarak düşünmek gerekir. Bu durumda sinematik kurum, ekonomik süreçleri, teknolojik ekipmanları, sosyal kullanımı, kuramsal yazıları ve hatta öznel deneyimi artiküle eder (Cárdenas, 2017, s. 80).

³⁵ Francesco Casetti (2009), 1910'dan sonra, özellikle de I. Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın temsil formu üzerinde, film izleme esnasında izleyiciden beklenen doğru tavır üzerine ve filmin seyredildiği fiziki alan üzerine olacak şekilde sinemaya ilişkin üç ayrı alanda düzenlemeler getirildiğini belirtir. Ona göre bu düzenlemeler görünürde, var olan ahlaki ve etik kodlarla sinemanın uyumunu sağlamak için getirilmiştir. Fakat bu düzenlemelerle birlikte sinema sosyal bir kurum halini almıştır, kurumsallaşmıştır ve izleyici öznenin deneyim alanının çerçevesini çizmiştir (s. 59).

montaj esnasında her bir sahnenin özenle birleştirilmesine kadar her bir pratik, izleyicinin algısını ve dikkatini belli bir kanala çekmek ve orada sabitlemek çabasıdır. Sektörde değişik seviyelerdeki üretim ve dağıtım mekanizmaları, gazete, dergi ve televizyonlardaki film eleştirileri, film festivalleri ve bütün bu ağsal yapıda olup biten her şey kitlesel olarak izleyici öznelerin dikkatini bir yere çekmek için yapılır. Sinematik dispoitif bütün bunları yaparken de ‘sanat’ ifadesinin arkasına gizlenir³⁶. Bu bakımdan Cárdenas’a göre sinematik dispoitif panoptikon modeli gözetleme stratejisiyle iş gören bir model değil, gösteri (spectacle) modeli bir aпаратыr (Cárdenas, 2017, s. 85, 86).

Ayrıca Cárdenas, Crary’ye referansla ‘gösteri toplumu’ ve ‘disiplin toplumu’ arasında bağlantı kurar. Crary’ye göre ilk bakışta Foucault’nun ‘gözetim toplumu’ fikri ile Guy Debord’un ‘gösteri toplumu’ fikri birbirinden farklı gibi görünmektedir. Hatta Foucault ‘Hapishanenin Doğuşu’nda uzun uzun bahsettiği halka açık cezalandırmaları pastoral iktidara atfederken, bunun aksine modern toplumun disipline edilmesinde en etkin yöntemlerden biri olarak panoptik mekanizmanın çalıştığını ve dolayısıyla modern toplumun gösteri değil, gözetim toplumu olduğunu belirtmiştir. Fakat Crary’ye (1992, s. 18) göre Foucault, Debord’un gösteri toplumu fikrinde temellenen, kitlelerin medya imgeleri tarafından nasıl kontrol edildiğini ve nasıl sersemletildiğini hafife almıştır. Foucault’nun projesinde özne kurumsal yapıların ve bilimsel alanın nesnesini oluşturur. Fakat Foucault yeni bir disipline etme biçimi olan bakmanın kendisini es geçmiştir³⁷ (akt. Cárdenas, 2017, s. 82).

Cárdenas’a göre Crary, gözetleme tekniklerinin nesnesi özne ile izleyici özne arasında bir bağ kurar. Öznenin gözetlenerek kontrol edildiği durumda da, izleyici olarak bir takım stratejiler yoluyla ilgisinin belli bir doğrultuya kanalize edildiği durumda da, özneyi belli deneyimler çerçevesine sıkıştırmaya yönelik farklı taktikler, farklı bilimsel

³⁶ Cárdenas, sanatın ancak üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinden ayrıştırılabildiğinde özerk bir sanattan bahsedilebileceğini söyler. Sinema ise endüstriyel bir meta olduğunu rahatlıkla gizlemektedir, çünkü bir yazar (author) tarafından yaratılıyor illüzyonu söz konusudur (daha ayrıntılı tartışma için Cárdenas, 2017, s. 72-74).

³⁷ İlerleyen sayfalarda bahsedeceğim üzere, Foucault’nun sinemayı popüler hafızayı yeniden inşa eden aparat olarak görüyor olması, aslında Crary’nin eleştirisinin pek de yerinde olmadığını düşündürmektedir. Foucault’nun pastoral iktidara atfettiği gösteri yoluyla toplumsal bedende korku ve çekinme oluşturarak yönetme biçimi yerini-aslında yine Onun düşüncesinden hareketle ve Debord’un fikri çizgisine yaklaşarak- gösteri yoluyla öznelerin hafızalarının ve dolayısıyla bir takım deneyimlerin çerçevesinin çizilmesi ve böylelikle sosyal bedenin tasarlanmasına bırakmıştır.

söylemler, farklı kurumlar ve farklı teknik pratikler işe koşulur. Özne sadece dışsal bir göz veya bir iktidar tarafından izlendiği zaman kontrol edilmekle kalmaz, aynı zamanda özneye nasıl görmesi, algılaması ve gördüğü şeyle nasıl etkileşime geçmesi gerektiği bir takım teknikler yoluyla öğretildiği zaman da özne kontrol edilmektedir. Dolayısıyla bakma biçimini, algılama biçimini düzenleme ve bunlara ilişkin kuramsal söylem üretme işi Foucault'nun disiplin toplumu dediği şeye tekabül eder. Çünkü bu yolla da bedenler ve ruhlar kontrol altına alınır (Cárdenas, 2017, s. 82). Neticede hem gözetim hem gösteri farklı mekanizmalar ve farklı stratejiler kullanarak, bir takım deneyimleri farklı seviyelerde normalize ederler (Cárdenas, 2017, s. 83).

Literatürdeki diğer bir yazar Nathan Jun (2010) sinemayı bir dispozitif olarak alır ve Foucault'nun çalışmalarındaki öznelliğin inşası sürecini kısaca özetleyerek sinematik dispozitive ilişkin farklı bir perspektif ortaya koyar. Ona göre, Foucault'nun da yazılarında ifade ettiği üzere söylemsel olan ve söylemsel olmayan formasyonlar, kısaca bilgi ve iktidar sürekli ve karşılıklı etkileşim içindedirler. İktidar bilgiyi üretirken aynı zamanda bilgi tarafından üretilir. Yani belli söylem formasyonları herhangi bir konu üzerinde üretilebilecek muhtemel ifadelerin sınırını çizer ve bu söylem formasyonları iktidar ilişkileri tarafından biçimlendirilir. Yani iktidar ilişkileri, herhangi bir konu hakkındaki muhtemel ifade biçimlerinin çerçevesini çizerken, kendisi de söylemler tarafından biçimlendirilir. İktidar ilişkileri kurumlarda görünür olan bir takım pratikleri kurar, bunlar söylemsel olmayan formasyonlar dediğimiz şeydir. Mesela akıl hastanesi kurumu, delilik denen pratiği kurar ve bunun etrafında psikiyatri denen bilimi üretir. Bu bilim ise kendisinin nesnesi olarak bir özne modeli üretir, bu ise deli özne veya akıl hastası özne modelidir. Jun'a göre bizim öznelliğimiz, ötekiler tarafından ve dünya tarafından bize uygulanan iktidar tarafından inşa edilir ve aynı zamanda bu iktidarın üzerinde de bizim etkimiz vardır. Dolayısıyla Foucault'da ontolojik olarak verili, özsel, apriori bir özne söz konusu değildir. Fakat yalnızca beden doğuştan verilir, ama o da sürekli olarak tekrar tekrar yeniden kurulan bir şeydir. Örneğin kapitalist iktidar, kurumlar seviyesinde görünür hale gelir, mesela alış-veriş merkezleri gibi. Bu iktidar modeli bedenler üzerinde etkide bulunarak tüketici denilen özne formunu üretir (Jun, 2010, s. 7, 8).

Bu kısa öznellik inşası özetinin ardından Jun, sinemanın hem söylemsel olan, hem de söylemsel olmayan bir formasyon olduğunu öne sürer: Dispositif. Tek bir film bazında sinema bir bilgi formudur, endüstri bazında ise iktidar formudur. Bu iki formun etkileşimli olarak çalışması ise, izleyici denilen öznellik formunu üretir. İzleyici ne tamamıyla aktif ne de tamamıyla pasif konumdadır. Çünkü post-yapısalcı görüşten hareketle, filmin anlamı belli bir izleyici tarafından ona verilirken, izleyici de filmi izleyerek üretilen bir izleyici olur. Ayrıca bir filme yüklenecek anlamların sınırı ve o filmin üreteceği izleyici öznelliği formunun çerçevesi de, söylemsel olan ve söylemsel olmayan formasyonlar yoluyla kurulur. Toparlayacak olursak, (1) sinema ne sadece bir söylemden ne de sadece politiko-ekonomik olarak söylemsel olmayan formasyondan oluşur, aksine sinema hem söylemsel, hem söylemsel olmayan formasyonların ikisinin beraberce çalışmasından oluşur. (2) Sinematik anlam ne sadece üretim sürecinde ne de sadece tüketim sürecinde oluşur, aksine anlam izleyici özneyi inşa ederken, onun tarafından da inşa edilir. (3) Belli bir takım film formları, onlara atfedilen belli bir takım anlamlar ve bu anlamların ürettiği izleyici öznellik biçimleri karşılıklı olarak birbirini kurarlar ve bunların tamamı karmaşık iktidar ilişkileri ağı tarafından üretilir. (4) Sinematik iktidar ilişkileri kendi içinde ne bütünüyle baskıcı, ne de bütünüyle özgürleştiricidir (Jun, 2010, s. 8, 9). Bütün bunlar yan yana geldiğinde sinema bir dispositif olarak izleyici özneyi inşa ederken aynı zamanda özne tarafından da inşa edilir.

Literatürdeki diğer yazarlar André Parente ve Victa de Carvalho'ya (2008) göre dispositif: Söylemsel, mimari, teknolojik, kurumsal olmak üzere farklı heterojen elementlerin birlikte hareket etmesiyle oluşur. Dispositif sosyal bedende özneleştirme etkisi yapar ve bunu da normal olan-sapkın olanın sınırlarını çizerek yapar. Yazarlar Foucault'nun düşüncesinden hareketle dispositifin üç katmanlı bir yapı olduğunu ileri sürerler. (1) Dispositif, heterojen söylem grupları, mimari formlar, önermeler, bilgi-iktidar stratejileri, kültürel eğilimlerin tamamı. (2) Bu heterojen unsurları bir araya getiren bütün bir ağ. (3) Bu heterojen unsurlar arasındaki bağdan ortaya çıkan söylemsel formasyonlar veya episteme (Parente & Carvalho, 2008, s. 42).

Bu üç katmandan hareketle André Parente ve Victa de Carvalho (2008) sinema dispositifinin de üç ayrı unsurun birleşmesiyle oluştuğunu öne sürerler. Bunlar, mimari form olarak sinema salonu, görüntüyü kaydetmeye ve göstermeye yarayan teknoloji ve

bir anlatı formudur. Yani sinema dispoſitifi bir hikâyenin karanlık bir salonda bize anlatılıp bizim de ona inanmamızın sağlandığı mimari, teknolojik ve söylemsel olmak üzere üç boyuttan oluşmaktadır³⁸ (s. 37, 43).

Onlara göre sinema tarihi düşünöldüğünde iki ayrı dönemeç görölmektedir. Bunlardan ilki yeni bir teknolojinin icadıyla birlikte sinemanın fantezi imgeleri üreten ve gösteren bir gösteri dispoſitifi olduğı zamanlar-ki bu sinemanın icadının ilk yıllarına rast gelir. İkincisi ise sosyo-költürel bir kurum olarak sinemanın ortaya çıktığı ve sinematik dispoſitifin belli temsil biçimlerini ve belli söylemleri üretmeye başladığı ve dahası belli bazı temsil biçimlerini dayatmaya başladığı zamanlardır. Yazarlara göre geleneksel sinema (klasik anlatı sineması) tarihsel, ekonomik ve sosyal olarak çerçevesi çizilmiş hegemonik bir sinema modelidir. Bu model sinemanın icadını takip eden ilk 15-20 yılda oturtulmuş bir modeldir. Geleneksel sinemadaki dispoſitifi oluşturan yukarıda belirtilen bu üç unsur, yani mimari form-teknoloji-anlatı, gerçeklik illüzyonu oluşturmak için ve sahnede temsil edilen eylemlerin izleyicinin gerçekten yaşadığına inanmasını sağlamak için tasarlanmıştır (Parente & Carvalho, 2008, s. 38).

Pribram’a göre Foucault’da deli-suçlu-sapık gibi özne formları tanımlanırken bilgi alanının ürettiğı hakikatler aynı zamanda ‘anımlar’ olarak düşünölebilir. Yani, bilgi alanı anlam üretir denilebilir. Temsil sistemleri ise estetik özelliğı ve anlatı kodlarıyla çalışması sayesinde, anlam üreten mekanizmaların költürel bir mücadele alanı olmuştur. Ayrıca temsil sistemlerinin, sosyal süreçlerin ve eylemlerin yerine geçebilme kabiliyeti vardır. Örneğın sosyal özneler yerine karakterler, sosyal olaylar yerine anlatının öyküsü, anlatıdaki çatışmalar gibi. Bununla birlikte temsil sistemlerinin söylemsel formasyonları ve bilgi alanını tetikleme ve geniş çaplı olarak dolaşıma sokma kabiliyeti vardır. Örneğın filmin ne hakkında olduğı spesifik bir söylemsel formasyonu dolaşıma sokar. İşte bütün bu anlam üretme işlemlerinin tam kalbinde de birbirini bütünleyen, birbiriyle kesişen,

³⁸ Yazarlar Baudry’nin çerçevesini çizdiği ‘apparatus’ kuramla dispoſitifin üç katmanı arasında ilişki kurarlar (Parente & Carvalho, 2008, s. 40). Apparatus kuramla Foucault’nun dispoſitif kavramı arasında ilgi kuran bir başka yazar da Christian Quendler’dir (2011, s. 412). Zaman zaman Fransızcadan İngilizceye ‘apparatus’ olarak çevrilen dispoſitif kavramı Baudry’nin kuramı göz önünde bulundurularak dispoſitif kuram olarak da düşünölebilir. Bu kuram izleyicinin sahnede gördüğü temsil karşısında kendisini nasıl konumlandığıyla ilgilendirir ve film izleme pratiğini rüya veya halüsinasyon görmeye benzettir. Baudry Platon’un mağara alegorisini sinemada film izleme eylemiyle ilişkilendiriyordu.

birbirini tamamlayan, birbiriyle mücadele içerisinde olan farklı söylemlerin ürettiği öznenosyonu ve bunun sinematik versiyonu olan izleyici vardır (Pribram, 2004, s. 154).

Foucault Cahiers du Cinema dergisi için 1974 yılında verdiği mülakatta sinemanın işlevini popüler hafızayı yeniden şekillendirme olarak ifade eder. Ona göre tarih yazımı iktidarlardan bağımsız düşünülemez. Yani her iktidar tarih yazımını bir kahramanlık anlatısı üzerinden ve hataların aklanması üzerinden tasarlamaktadır. Fakat bunun yanında 19. Yüzyıla gelene kadar bir takım insanların yazdıkları, şarkı yaptıkları veya halkın sözlü olarak aktardığı bir tarih de vardır. Foucault'ya göre resmi tarih ve bu tür popüler tarih arasında bir mücadele süre gelmiştir. Popüler hafıza, yani resmi tarihten berî olan ve halkın bir şekilde aktara geldiği hafıza, okul kitapları, ucuz romanlar, popüler edebiyat gibi aparatlarla engellenmeye, baskılanmaya veya yeniden tasarlanmaya çalışılmıştır. Bu yolla insanlara mevcut zamanlarını yorumlamaları için bir çerçeve dayatılmıştır. 20. yüzyılın sonlarına doğru ise bu aparatlara yenileri eklenmiştir ve bunlar televizyon ve sinemadır. Foucault'ya göre bu aparatlar yoluyla popüler hafıza yeniden programlanmaktadır. İnsanlara ne oldukları değil, iktidarın onların ne olduğunu düşünmelerini ve hatırlamalarını istedikleri şeyler gösterilmektedir. Dolayısıyla insanların hafızasını kontrol etmek demek onların deneyimlerini, onların bilgilerini ve önceden verilmiş mücadelelerini kontrol etmek demektir (Foucault, 1974). İnsanların deneyimlerini ve bilgiyi kontrol etmek demek özneleştirme sürecini kontrol etmek anlamına gelir ve istenilen formda deneyimin öznesini inşa etmek anlamına gelir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SÖYLEM, HAKİKAT, NORMATİVİZASYON VE DİSİPLİN MAKİNESİ OLARAK FİLMER

Önceki bölümde ele aldığım literatürdeki tartışmalardan hareketle sinema bir dispoitif ise-dispoitif bir ağ yapı bütünüydü- o halde bütün kurumsal yapılanması yoluyla bir ağ yapı olarak çalışıyor demektir. Sinema dispoitif ilişkisine yönelik bu tartışmalardan farklılaşarak bu bölümde Foucault'nun ortaya koyduğu özneleştirme

süreçlerinde sadece bir filmin işlevi nedir, ya da bu süreçlerden hareketle film nedir sorusunu cevaplamaya çalışacağım.

Hemen filmin özne üreten bir makine olduğu tezini ileri sürüyorum: ‘Film makinesi’. Filmler öznelere üreten makinelerdir. Film, dispoşitif içinde bir makine olarak işlemedir: Film sinematik dispoşitif ağ yapısının içinde çalışan bir makinedir. Her bir film birer küçük ‘makine’³⁹ gibi hiç durmadan işleyerek öznelere yeniden üretmektedir⁴⁰. Bu makine özne üretirken öncelikle bir deneyim hakkında sorunsallaştırma yapar ve söylem üretir. Sonra bu söylemler üzerinden bir takım hakikatleri üretir ve normativizasyon yapar. En sonunda ise bu normativite alanları üzerinden izleyici öznelere disipline eder. Şimdi film makinesinin bu saydığım eylemlerini teknik-teknolojik-stratejik olarak nasıl gerçekleştirdiğini Foucault’cu terminolojiden, filmsel tekniklerden, anlatı kuramından hareketle dört çıkarım üzerinden ele alacağım. Sonrasında yine Foucault’da direniş yöntemi ve etik hayat tasarımıyla dayanağını alarak ve film makinesini işe koşarak nasıl verili özne formlarının yerine özgün ve otantik özelliklerin tasarlanabileceğine ilişkin bir önerinin, ‘etik film’ düşüncesinin kabaca çerçevesini çizmeye çalışacağım.

4.1. Film bir deneyim hakkında sorunsallaştırma yaparak söylem üreten makinedir

Foucault’ya göre sorunsallaştırma, herhangi bir deneyimi doğru-yanlış oyununa sokan ve bu deneyimi bilimsel, ahlaki veya siyasal bir analizin düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel olan veya söylemsel olmayan pratiklerdir (Foucault, 2014, s. 257). Bu tanımlamadaki dört ayrı unsuru anlatmak için quadrapod metaforunu kullanacağım.

³⁹ Makine terimini Foucault’nun (2016) “Entelektüelin Siyasi İşlevi”ndeki kullanımlarından alıyorum. Orada cezalandırma pratiklerine ‘hapishane makinesi’ (s. 130); Hristiyanlık ve psikiyatrinin insanların kendilerine ilişkin hakikati almak için kullandığı pratiklere ‘itiraf makinesi’ (s. 137); iktidarın kullandığı denetleme, uysallaştırma, ıslah, yola getirme tekniklerine ise ‘disiplin edici makineler’ (s. 211) demektedir. Bu sonuncusuna örnek olarak kışlaları, okulları, atölyeleri ve hapishaneleri verir. Bu makineler “bireyin kim olduğunu, ne yaptığını, onunla ne yapılabileceğini, onun nereye yerleştirilmek gerektiğini bilmeyi sağlayan makinelerdir” (s. 211, 212).

⁴⁰ Bugün sinemanın ve filmin-Foucault’cu literatürden dayanağını alarak-ne olduğuna ilişkin yaptığım bu tartışmanın bir yirmi yıl kadar geç kalmış olduğunu ifade etmem gerekir. Bugün sinemayla birlikte ve daha baskın bir şekilde sosyal medya ve dijital oyunlar öznelere üreten dispoşitiflerdir. Her bir sosyal ağ bir makinedir. Sosyal ağların bireysel deneyimleri ve davranışları nasıl kurduğuna ilişkin ‘sanal gerçekliğin’ (virtual reality-VR) kurucusu olarak kabul edilen Jaron Lanier’in ileri sürdüğü tezler Guy Debord’un “The Society of the Spectacle”daki düşünceleriyle birlikte bakılabilir. Bu tartışma bu tezin konusu olmadığı için konuyu genişletmiyorum.

Quadrupodun ayaklarından ilki, herhangi bir deneyim, yani belirli bir düşünme, davranma, hissetme, eyleme biçimidir. İkincisi, bu deneyimin doğru-yanlış oyununa sokulması, yani bir takım teknikler yoluyla sınanacak alanın sınırları içine alınması (örneğin psikiyatri bilimindeki bir bilginin üretilmesi için deli insan üzerinde deneylerin, gözlemlerin, istatistik çalışmaların yapılması). Üçüncüsü bu deneyimin bilimsel, ahlaki veya siyasal bir analiz için üzerinde düşünülmesi gereken bir nesne olarak kabul edilmesi. Sonuncusu ise bütün bunları söylemsel olan veya söylemsel olmayan pratiklerin yapıyor olması. Film, sorunsallaştırmanın tanımındaki bu quadrupodun dört ayağında da çalışır.

İlk olarak, filmlerde ana akım sinema/klasik anlatı sineması⁴¹ olay anlatır. Film bir olaya ilişkin eylemlerin sebep-sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanmasıyla ilerler, ama yine de bu eylemler karakterler tarafından eylendiği için ana karakterlerin deneyimleri, oluş halleri filmin merkezindedir. Sanat sineması/modern sinema zaten ağırlıklı olarak hikâye değil karakter anlattığı, karakterin psikolojik dünyasına odaklandığı için, karakterlerin oluş halleri, deneyimleri, düşünce, davranma, eyleme, hissetme biçimleri, iç dünyaları filmin merkezindedir (Gezer, 2018, s. 22; Bordwell, 1985, s. 206). Dolayısıyla filmde ister klasik anlatı sineması ister sanat sineması olsun herhangi bir deneyim, düşüncenin merkezine yerleştirilir. Sorunsallaştırma tanımının ilk ayağında filmin çalışma tekniği kısaca deneyim ve deneyime ilişkin özne formlarını (film için bu durumda genellikle ana karakterler) merkeze taşıyıp buna odaklanmak, yani sinema terminolojisinden bir metaforla yeniden söyleyecek olursam, objektifin netliğini ana karakterlere yapmak şeklindedir.

İkinci olarak filmdeki karakterler ve bunların deneyimleri, düşünce, davranma, eyleme, hissetme biçimleri filmin anlatısı, filmin senaryosu tarafından vukua getirilen bir takım olaylar yoluyla sınanır. Yani karakterin başına gelen bir takım olaylar karşısında karakterin seçimleri, eyleme biçimleri, düşünme, davranma modelleri doğru-uygun-normal-istenen veya tam tersi şekilde işaretlenir. Bu açıdan film boyunca karakterin başına gelen olaylar adeta bir psikiyatri kliniği gibi işlev görür ve olayların sonunda karakterin ne olduğunu (aynı psikoloji kliniğinin yaptığı inceleme sonucu özneyi

⁴¹ Klasik anlatı sineması-sanat sineması ayrımını Bordwell'den (2008) alıyorum.

patalojik, normal veya akıl hastası olarak sınıflandırdığı gibi) ortaya koyar. Bunu da “‘ana eylemler’ ve ‘yardımcı eylemler’ (hubs and satellites)”⁴² teknolojisini kullanarak gerçekleştirir. Sanat filminde karakter olaylar karşısında bir takım eylemler-pratikler yapar ve bu eylemler onun önce senaryo tarafından sonra seyirci tarafından doğru-uygun-normal-istenen veya tam tersi şekilde işaretlemesine yarar. Fakat burada karakterin film boyunca bir değişimi hedeflenmez.

Klasik anlatı sinemasında ise karakterin oluş hali filmin sonunda, filmin başındaki oluş halinden ve özne formundan farklı olacaktır. Yani bir anlatı yapısı olarak klasik anlatı sinemasının kullandığı strateji şudur: Anlatıyı oluşturan ‘ana eylemler’ ve ‘yardımcı eylemler’ yoluyla karakterlerin oluş halleri film boyunca çeşitli evrelerden geçirilerek filmin sonunda senaryo tarafından hedeflenen ve istenen-arzu edilen-normal kabul edilen-onaylanan oluş haline doğru evrilir. Bu durumda karakter film boyunca olaylar ve eylemler gözetinde yözdürölerek sahile senaryo ve seyirci tarafından doğru-uygun-normal-istenen olarak kabul edilecek formda çıkartılır.

Üçüncü olarak filmin anlatısı boyunca karakterlerin oluş halleri bilimsel, ahlaki ve siyasal olarak hem iktidar, hem filmin yönetmeni ve üreticileri tarafından hem de sahnede filmi izleyen seyirci tarafından analiz nesnesidir⁴³.

Son olarak film tek başına söylem üretir ve bu bakımdan film söylemsel bir pratiktir. Söylemsel olmayan pratiklerin imgesini ise sahnede göstererek ayna evresinde çalışan, söylemsel olmayan pratikler işlevini de yerine getirir⁴⁴. Bu söylem önceden var olan söylemlerin tekrarı, yeniden ortaya koyulması, daha güçlü bir şekilde ifade edilmesi olabileceği gibi, daha önce hiç var olmamış yeni bir söylem de olabilir. Bu söylem filmin anlatısı, senaryosu tarafından örtük olarak ifade edilebileceği gibi, genellikle filmin sloganı (tagline) olarak açık şekilde de bir-iki cümleyle ifade edilebilir. Örneğin

⁴² Kavramlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Gezer (2018, s. 20, 21); Chatman (2008, s. 48, 49).

⁴³ Seyirci her zaman bilişsel düzeyde nesnel bir analiz yapamayabilir, filmle seyirci arasında daha çok özdeşleşme yoluyla duygulanım düzeyinde bir etkileşim söz konusudur. Fakat filmin sonunda filmin sorunsallaştırdığı özne formunun normativite alanının hangi tarafında pozisyonlandığını da anlayamayacağını düşünmek naiflik olur.

⁴⁴ Psikanalitik terminolojiden konuşmayı deneyecek olursam bu durum ayna evresinde çocuğun babayı aynada görmesi gibidir. Sinema babayı aynada gösterir. Yani sinema iktidar ilişkilerini kuran ve yayan söylemsel olmayan pratikleri perdede gösterir: Kısaca iktidar pratiklerinin perdede görünmesi. Bu durumda sinemayı sevmenin babayı aynada görüp izlemeye devam etmek gibi olduğu ve bununsa iktidarı izlemekten haz almak dolayısıyla mazoşistik bir deneyim olduğunu düşünmek çok mu ileri gitmek olur?

Demirkubuz'un 'Yeraltı' (2012) filminin sloganı: "Akıllı bir adam, kendine karşı acımasız değilse gururlu da olamaz". Bu slogan filmin söylemlerinden açıkça ifade edilene bir örnektir⁴⁵.

Diğer yandan söylemle ilişkili olarak Lessa (2006), Foucault'nun iktidar sistemlerinin herhangi bir deneyimi meşrulaştırma pratiklerinde söylemin rolünü incelediğini, söylemin rolüne odaklandığını belirtir (s. 285). Bu bakımdan hem açıkça söylemsel bir pratik olan ve hem söylemsel olmayan pratiklerin imgesi olan film herhangi bir deneyim üzerine hakikat üretme işlevini gerçek yaşamdaki hakikat üretme makinelerinden çok daha güçlü, etkili ve ekonomik bir şekilde yapar⁴⁶. Bunu yaparken kullandığı teknolojinin bilimsel bir disiplin haline gelmiş olan bir bilgi biçimi olduğunu, bunun da senaryo yazma ve film üretme tekniklerini de kapsayan 'anlatı kuramı' olduğunu ileri sürüyorum⁴⁷.

Chatman'e (2008) göre en temel anlamda anlatı yapısı (kuramı) 'hikâye' ve 'söylem'den oluşur ve bu ikisi anlatı metnini oluşturur⁴⁸ (s. 9). Yani "bir filmin hikâyesi nasıl anlatılmıştır ve hem öyküsüyle hem de bunu anlatma yoluyla ortaya çıkarılan filmin söylemi nasıl inşa edilmiştir" sorusu bize filmin söyleminin hangi teknolojiyle kurulduğunu verecektir. Bu durumda filmin söylemini kuran teknik öyküsünü anlatmanın unsurları ve bu unsurların bir araya gelme stratejileridir. Yani hikâye anlatılırken istimal

⁴⁵ Bu söylem aynı zamanda ahlaki bir deneyimi de inşa etme iddiasındadır. Buna göre ancak kendini acımasızca eleştirebilen adam akıllıdır, gururludur ve yaşamda böyle olmak gerekmektedir. Dolayısıyla ifade edilen söylem açık bir şekilde ahlakçıdır, ahlaki bir kod inşa etme derindedir. Bu yüzden de filmin kendisini konumlandığı pozisyon izleyicinin üstünde, izleyiciye neyin doğru-neyin yanlış olduğunu söylemeye cüret edebilen bir yerdedir. Ayrıca 'akıllı adam'-'akıllı olmayan adam' ayırıcı kodu çalıştırır, akıllı adamın gururlu olması gerektiğini söyleyerek, gururlu olmanın pozitif bir deneyim olduğunu söylemine yerleştirir. Özetle bir özne formunun kendisini konumlandırması gereken ahlaki kodun etik sınırlarını çizme girişiminde bulunur. Foucault buna ilişkin şunu söyleyecektir: "entelektüellerin uzun süre boyunca üstlendikleri rolü, ahlaki yasa koyucu rolünü, her alanın iyi ve kötü vicdanı olma rolünü oynamaya yeniden başlamaları gerektiği kanısındayım" (Foucault, 2012, s. 53).

⁴⁶ Filmin hakikat üretme makinesi olarak çalışmasında işe koştugu teknolojiye ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak değineceğim.

⁴⁷ Weedon haklı olarak Foucault'nun çalışmalarında söylemlerin bilgi inşa etme yolları olduğunu ileri sürüyordu (Weedon, 1993, s. 108). Anlatı kuramının söylem inşa etmek için kullanılması ise bir disiplinin ürettiği teorik bilimsel bilginin söylem üretmek için kullanılıyor olması. Buradan hareketle söylem-bilgi ikilisinin birbirlerini üretecek şekilde çok katmanlı ilişkisi açıkça görülüyor.

⁴⁸ Chatman'ın (2008) 'söylem' kavramıyla neyi kastettiğine ilişkin en net ifadesi şudur: "Ben...yapısalcıları takip ederek kafamda 'ne' ve 'hangi yolla' sorularını oturtuyorum. Anlatının ne'si, onun 'öykü'südür, yolu ise onun 'söylem'i" (s. 9). Chatman bu durumda öyküyü anlatma yolunu söylem olarak alıyor. Benim Foucault'dan hareketle öne sürdüğüm, filmin ürettiği 'söylem' kavrayışında, hem öykünün kendisi, hem de öyküyü anlatma yolu söylemi üretmenin teknolojisidir. Bu bakımdan Chatman'ın filmsel söylemiyle benim öne sürdüğüm filmsel söylem birbirinden oldukça farklı görünüyor.

edilen bütün unsurlar ve bu unsurların tutarlı bir söylem üretecek şekilde bir iskelet oluşturması, yekvücut olması, bir araya getirilmesi için başvurulacak stratejiler bize filmin söyleminin üretilmesinin de tekniğini verecektir. Chatman'a (2008) göre hikâye anlatımının en temel iki katmanı: (a) içerik ve eylemlerin sıralanışından ibaret olan '**olaylar**'; (b) karakterler, hikâyenin geçtiği fiziksel alan ve zamandan oluşan '**varlıklar**'dır (s. 17). Bu durumda hikâye anlatırken kullanılacak unsurlar dediğim şeyler, yani karakterler, filmin uzamı ve zamanından mütevellit '**varlıklar**' olduğunu ve bu unsurların yekvücut olması için istimal edilen strateji dediğim şeyin ise içerik ve eylemlerin sıralanışından meydana gelen '**olaylar**' olduğunu anlıyorum. O halde filmin söyleminin üretilme teknolojisini çerçevesini belirgin bir şekilde çizebilmem için; (a) varlıkları oluşturan her bir alt kompartımanın ne olduğunu ve (b) olaylarda hangi taktik ve stratejilerin kullanıldıklarını anlatı kuramından almam gerekir. Chatman (2008), Barsam (2007), Bordwell (1985), Propp (1968) ve aslında ve ilk önce Aristo bu iki gerekliliğe yeterince cevap vermişler⁴⁹.

Aristoteles (1983) bu gereklilikleri tragedyanın altı unsuru olarak açıklar: Olay örgüsü, karakter, düşünce, sözel ifadeler, sahne düzeni, ezgi. Karakterin özellikleri ise iyilik, uygunluk, benzerlik, tutarlılıktır. Bu altılı yapıdaki karakter, düşünce, sözel ifadeler, sahne düzeni, ezgi, '**varlıklara**'; olay örgüsü, '**olaylara**' karşılık gelir. Diğer yazarlarda geçen ve '**varlıklar**' kategorisine yerleştirebileceğimiz kavramlar: Hikâye, karşı hikâye, olay örgüsü, karakterler, ana eylemler, yardımcı eylemler, anlatı süresi, tekrar-sıklık, merak, sürpriz, hikâye mekânı, olay örgüsü mekânı, set, kapsam, anlatıcı, anlatı mesafesi, anlatı perspektifinden oluşmaktadır. '**Olaylar**' kategorisine yerleştirebileceğimiz kavramlar, yani taktikler ve stratejilerden birisi: Aristo'nun giriş-gelişme-sonuç stratejisidir. Diğer Todorov'un geliştirdiği denge-dengenin bozulması-bozulmanın fark edilmesi-bozulmanın onarılmaya çalışılması-yeni denge kurulması stratejidir. Diğer bir strateji de (Freytag pramidi olarak da anılan) Barsam'ın, (a) serim (exposition); (b) kışkırtıcı olay-yükselen aksiyon (rising action); (c) doruk (climax); (d) geriye dönüş aksiyonu (falling action); (e) çözüm-sonuç (denouement) dizgesinde ele aldığı stratejidir (Barsam, 2007, s. 59). Bu durumda '**varlıklar**' birbirini tamamlayan üç

⁴⁹ Adı geçen yazarların anlatı kuramıyla ilgili görüşlerinin kapsayıcı bir özeti için bkz: Gezer (2018). Ben şimdi burada sadece ana hatlarıyla yazarların ele aldıkları kavramları sıralayacağım.

strateji yoluyla birbirine eklemlenir ve bütünlüklü bir form oluşturulur. Filmsel söylemi bu form içinde ele alacağım.

Şimdi anlatı kuramındaki temel kavramlar ve Foucault'cu terminolojide söylemsel formasyonları oluşturan katmanlar arasındaki bağlantıları kurmayı deneyeceğim.

4.1.1. Söylemsel formasyon katmanlarının anlatı kuramıyla ilişkilendirilmesi

Foucault söylemsel formasyonların nasıl kurulduğunu 'The Archeology of Knowledge' kitabında ele alır (Foucault, 1972, s. 41-68). Ona göre söylemsel formasyonlar dört katmandan oluşur:

- (1) Nesnelerin kurulması
- (2) İfade kipleri
- (3) Kavramların kurulması
- (4) Stratejilerin kurulması

'Nesnelerin kurulması' katmanında herhangi bir düşünce, davranma, eyleme, hissetme biçimi, yani herhangi bir deneyim nesne olarak kabul edilir. Nesnelerin kurulması katmanı anlatı kuramında bütün bir anlatıyı kapsayan öğelerin beraberce çalışmalarına karşılık gelir. Çünkü filmin tamamı bir deneyimi, nesneyi kurar, yani önceden var olan (veya yepyeni) bir deneyim film yoluyla söylemin nesnesi olur, bu yolla onun (önceki) varlığı şimdi bir söylem nesnesi olarak işaret parmağıyla gösterilir: Film bu anlamda bir işaret parmağıyla gösterme pratiğidir. Örneğin Ceylan'ın *'Uzak'* (2002) filmindeki karakterlerin deneyimleri toplumda yaşamakta iken, o spesifik film bu karakterleri işaret parmağıyla gösterip "bakın burada böyle bir deneyim var" der. Bunu diyerek, filmin ürettiği söylemlerden biri olan "modern yaşamın yabancılaşma ürettiği" söyleminin nesnesi pozisyonuna filmin karakterlerinin deneyimlerini yerleştirir. Aynı zamanda film bu söylemle beraber bu deneyimi sorunsallaştırmış da olur. Sorunsallaştırılan ve hakkında söylem üretilen bu deneyim, toplumsal bünyede defaten ifade edilerek yeniden üretilirse ve bir takım bilimlerin (bu durumda film analiz, film çalışmaları, psikiyatri, tıp vb.) dikkatini celp ederse ve bu deneyim üzerine çalışmalar başlarsa ve iktidar ilişkilerine dâhil olup iktidar sistemlerinin bir şekilde ilgisini çekerse, bu deneyimin bir patoloji (suça meyilli, sapık) olmasına veya olmamasına karar

verilebilir. Pataloji olarak kabul edilirse, bu deneyim hakkında bir takım bilgiler üretilecek ve deneyimin hangi sınırlarda pataloji olduğu, hangi sınırlarda olmadığı belirlenecektir. Bu sınırlar normativizasyon sınırlarıdır ve insanlar kendilikleriyle ilişkilerini bu sınırlar dolayısıyla tasarlayacaktır. Bu yolla film sorunsallaştırma yapmış olur, söylem üretmiş olur, ürettiği söylemin nesnesi pozisyonuna o spesifik deneyimi yerleştirmiş olur.

Buna ek olarak Foucault'da bir deneyimin söylem nesnesi olabilmesi için üç kural söz konusudur.

(a) *Nesnelerin ortaya çıktıkları yüzey*: Aile, iş, yakın çevredir. Anlatı kuramında nesnelerin ortaya çıktıkları yüzey ise 'varlıklar' kategorisindeki hikâye, karşı hikâye, karakterler, ana eylemler, yardımcı eylemler, hikâye mekânı, olay örgüsü mekânı, set, kapsam ve hatta anlatıcıyı da içerisine dâhil eden anlatının öğeleridir. Ayrıca 'olaylar' katmanındaki stratejileri de içine alır. Yani anlatıcı hikâyeyi, önceden belirlenmiş mekânlarda, önceden ona yönelik deneyimlerinin belirlendiği karakterleri kullanarak, o karaktere deneyimle ilişkili bir takım önceden sınırları çizilmiş eylemler yaptırarak, onun yaşamının belirli bir kesitini paketleyerek ve bütün bunları belirli bir stratejiyi kullanarak anlatır. İşte bu anlatıda herhangi bir deneyim, söylemin nesnesi olarak yüzeye çıkartılır.

(b) *Deneyimin söylemin nesnesi olacağına kimin karar vereceği*: Bu doktor, rahip, yargıç olabilir. Filmdeyse en önce yazar-senarist ve yönetmendir. Sonra kurumsal bir alanda yer alan yapımcı-yapım şirketi, film yapım destek fonlarıdır. Senaristten başlayarak genişleyen bu halka filmde hangi deneyimin filmin söyleminin nesnesi olacağına karar verir. Bu durumda bu karar vericiler, iktidar ilişkileri bağlamında düşünüldüğünde sosyal bedendeki karar vericiler, yani doktor, rahip, yargıç ve hatta siyasal egemen gibilerle eşit pozisyonda konumlanırlar.

(c) *Söylem nesnesi olarak kabul edilen deneyimlerin, ayrıştırılması ve gruplandırılması*: Deneyimlere ilişkin farklılıkların saptanması ve isimlendirilmesi. Anlatı kuramında bu janrlara, türlere karşılık gelir. Romantik bir filmde karakterlerin aşk yaşama deneyimleri, karakterlerin düşünce, davranma, eyleme, hissetme biçimleri sınırları belirlenmiş bir normativite alanının içindedir. Aynı şekilde bir savaş filminde asker karakterlerin deneyimleri, zombi filminde zombilerin davranma biçimleri, süper kahraman filmlerinde bu karakterlerin eyleme, hissetme formları sınırları çizilmiş bir

deneyim alanının içerisinde. Bu aynı zamanda gerçekgibilik rejimleriyle (regimes of verisimilitude) de ilişkilidir⁵⁰. Her janranın kendisine has gerçekgibilik kuralları mevcuttur.

‘İfade kipleri’ katmanı söylemin açtığı özne pozisyonlarında konum alışlarla ilgilidir. Yani kimin konuşmaya hakkı olduğu, kimin belli söylemleri ifade etmeye hakkı olduğu söylemin açtığı bu özne pozisyonlarıdır. Filmin söylemini ifade etmede söz hakkına sahip olanlar ise senarist, yönetmen ve yapımcıdır.

‘Kavramların kurulması’ katmanında Foucault cümlelerin kurulması için kelimelerin nasıl bir araya geldiklerinin, art arda nasıl sıralandıklarının önemine değinir. Ayrıca bir takım cümlelerin mevcut hakikat oyunları ve iktidar sistemleri tarafından kabul edilecek şekilde bir araya nasıl getirildiklerine ve gerektiğinde bazı kelimelerin cümle dışında bırakıldığına değinir. Filmde bu katman çekimlerin montaj tekniğiyle bir araya getirilmeleri, sahneleri, sekansları oluşturmaları, gerektiğinde bazı çekimlerin filmin söylemine ve iktidar sistemlerine uygun olması bakımından montajda kesilip atılmaları, sansür-oto sansür gibi unsurlara tekabül eder. Aynı ayrı çekimlerin bir araya getirilip cümlelere karşılık gelen sahnelerin oluşturulması, paragraflara karşılık gelen sekansların oluşturulmasında Griffith, Kuleşov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Hitchcock ve diğerlerinin (Biçimcilerin, Gerçekçilerin, Fransız Yeni Dalgasının, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin, Plan-sekansçıların ve Hollywood’un) kurgu üzerine yaptıkları çalışmalar ve ürettikleri teknikler Foucault’nun ‘kavramların kurulması’ olarak tanımladığı şeyin film makinesindeki karşılığı olarak düşünülebilir. Sinema tarihinde kurgu ve montaj üzerine geliştirilen bütün stratejiler ve teknikler filmin söyleminin üretilmesinde çalışan stratejik ve teknik öğelerdir. Ayrıca anlatı kuramında ‘olaylar’ kategorisinde saydığım bütün stratejiler de kavramların kurulması katmanında işlev görür.

‘Stratejilerin kurulması’ katmanı için Foucault, bir takım bilimsel disiplinlerin kendilerine has gramerlerinin, terminolojisinin ve belli ifade biçimlerinin ve kelime ve cümleleri belli şekillerde organize edişlerinin olduğuna değinir. Dahası bu disiplinler kendilerine has deneyim formlarını nesneleştirerek üzerinde çalışıp, bu nesneleri

⁵⁰ ‘Gerçekgibilik rejimleri’ni aşağıda biraz daha detaylı ele alıyorum.

gruplandırıp sınıflandırır. Ayrıca iktidar pratikleri disiplinlerin kendilerine has gramerlerini oluştururken de müdahalede bulunur. Stratejilerin kurulması katmanın anlatı kuramında janrlara, türlere karşılık geldiği söylenebilir. Çünkü her bir janrın kendisine has grameri, çekimlerin bir araya getirilişi, organizasyonu, çekimlerin bir araya getirilişindeki ritmi vardır. Dahası her bir janrın kendisine has nesneleri ve konu ettiği deneyim formları, karakterleri vardır. Ayrıca iktidar sistemleri tarafından desteklenmeyen ifadelerin de sansürlenmesi mekanizması çalışır.

Bütün bu sorunsallaştırma mekanizmalarının filmlerdeki çalışma biçimlerine ek olarak, Foucault'nun (1990) 'The History of Sexuality' kitabının ikinci cildinde bahsettiği Antik Yunandan günümüze kadar izini sürdüğü sorunsallaştırma biçimlerinin de filmler tarafından eksiksiz yapıldığı anlaşılır. Dahası günümüzde belki de sorunsallaştırma biçimlerinin en yaygın çalıştığı alanlardan birisi filmlerdir diyebiliriz⁵¹.

Film Yoluyla Sorunsallaştırmanın Biçimleri

Foucault'nun bahsettiği sorunsallaştırma biçimlerinin dört temel karakteristiği ve süreci vardır, bunlar: (1) Bir korkunun ifadesi, (2) bir davranış şeması, (3) dışlanmış, lanetlenmiş bir davranışın imgesi, (4) bir perhiz, sakınma modelidir (Foucault, 1990, s. 14-20). Sorunsallaştırma biçimlerinin bu dört karakteristiği film tarafından sağlandığı görülür. Örneğin bir klasik anlatı aşk filmini ele alalım. Bu janranın genelinde eşini aldatmanın ve cinsel etkinliğin kötüye kullanılmasının sorunlu, sadakatsizliğe yönelik oluş biçiminin tehlikeli olduğu vurgusu vardır. Eşini aldatmanın, cinsel etkinliği kötüye kullanmanın sonucunda ya mutsuzluk, ya hastalık, hatta ölüm beklemektedir. Böylece bir eyleme biçimine ilişkin korku inşa edilir. Film ayrıca bütün bu negatif sonuçlardan kaçınmak için de bir davranış, bir eyleme, bir oluş biçiminin şemasını açıkça veya örtülü olarak ifade eder. Eşine sadık bir davranma modelinin olumlanması. Sonra bu davranma modeline uygun olmayan bir oluş biçimi dışlanmış, lanetlenmiş olarak gösterilir. Aşk filmlerinde sadakatsiz olan karakterin dışlanması, çok eşli veya fahişe karakterlerin, eşcinsel karakterlerin lanetlenmesi gibi. Son olarak ise sadakatli olmanın erdemi ifade edilir, aile olmanın mutluluğu vurgulanır.

⁵¹ Bugün bu alanlardan diğeri sosyal medyadır, bir diğeri ise dijital oyunlardır.

4.2. Film Bir Hakikat Makinesidir

Foucault ‘doğru ve yanlış oyunu’ dediği ‘hakikat oyunları’ (jeux de verite/ games of truth) kavramını “insanın varlığını tarihsel bir şekilde deneyim olarak, yani düşünülebilecek ve düşünülmesi gereken bir şey olarak kuran ve sorunsallaştırılan şey hakkında belli hakikatlerin üretilmesi için kullanılan bir kurallar bütünü” olarak tanımlar (Keskin, 2014, s. 13). Foucault’ya göre hakikat bir takım iktidar stratejileri tarafından üretilir, ekonomik olarak desteklenir ve dolaşıma sokulur. Hakikat üreten bu stratejiler onun hakikat oyunları dediği şeydir. Örneğin bilim bir hakikat oyunudur. Hakikat rejimleri ise bir oluş biçimine ilişkin var olan veya yeniden üretilen hakikatlerden neyin hakikat olarak kabul edileceğine karar verir. Foucault hakikat rejimlerini daha geniş bir çerçevede ele alır. Hakikat rejimleri iktidarın hakikatin üretimi, belirlenmesi ve dağıtımına ilişkin dokunuşlarıdır (Foucault, 2016, s. 49-52, 81-84).

Hakikat rejimleri bir takım mekanizmalardan, tekniklerden, prosedürlerden oluşur. Bu mekanizmalar belli hakikatlerin üretilmesinde, değerinin belirlenmesinde, düzenlenmesinde ve sürdürülmesinde çalışırlar. Hakikat makro ve mikro iktidar ilişkileri düzeyinde üretilirken aynı zamanda iktidarı da üreterek güçlendirir (Lorenzini, 2015, s. 3). Bu yüzden aralarında karşılıklı bir muhtaciyet ilişkisi vardır. Özetle “bir hakikat rejimi, içinde hakikatin üretildiği bir stratejik alan ve onun sayesinde bir takım iktidar ilişkilerinin işleyebildiği taktik bir unsurdur” (Lorenzini, 2015, s. 3). Foucault’nun hakikat rejimleri kavrayışında dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Hakikat rejimleri, neyin doğru veya neyin yanlış olduğunu belirleyen kurallardan çok; bir şey hakkında doğru söylediğini iddia eden bir söylemin doğru kabul edilip edilmemesine karar verir. Yani bir şey hakkında üretilmiş söylemler arasından seçerek doğrulama (veridiction) yapar (Keskin, 2002, s. 52). Zaman zaman ‘hakikat rejimleri’ (regimes of truth) olarak da kullandığı ‘doğrulama’ (veridiction) kavramı, hakikat olduğunu iddia eden hakikatler arasından neyin hakikat sayılacağını belirleme prosedürüdür (Schrift, 2013, s. 152). Dolayısıyla ona göre hakikat oyunları doğrulamalardır. Bir şey hakkında üretilmiş olan söylemler arasından (söylemlerin zorunlu olarak hakikat olmasına gerek yok) neyin hakikat olarak kabul edileceğini belirler.

Bütün bunları bir araya getirdiğimizde Foucault’cu literatürde hakikat oyunları ve hakikat rejimleri arasındaki fark belirgin bir şekilde ortaya çıkıyor. Örneğin ‘bilim’ bir

hakikat oyunudur, fakat rejimler hakikatleri organize ettikleri için daha kapsayıcı bir şemsiyedir. Bilim⁵² sosyal bedende çalışan hakikat oyunlarından yalnızca birisidir (Lorenzini, 2015, s. 5). Örneğin ‘İtiraf’ tekniği, Hristiyanlık tarihi boyunca işlemiş büyük bir hakikat oyunudur (Foucault, 2017, s. xxvii). İtirafta insanların kendileri hakkında hakikatler üretmesi beklenir. Hristiyanlıktaki günah çıkarma burada çalışır. Bu teknik psikiyatri bilimi tarafından da kullanılmış ve bilimsel bir disiplin haline gelmiştir. Vahiy ise ilahi hakikattir. Doğadaki nesnelerin eyleme ve deneyim biçimlerinden hareketle üretilen hakikatler ise doğal hakikatlerdir. Örneğin Foucault’nun ‘The History of Sexuality’de bahsettiği ‘filin cinsel yaşamı hakikati’ bu türden bir hakikattir⁵³. Hristiyanlık ilk yıllarındaki teolojik yazılarında cinsel ahlakı bu hakikat üzerine inşa etmiştir. Diğer yandan hakikat rejimleri bireyleri ürettikleri hakikatler yoluyla bir takım davranma, deneyim ve oluş biçimlerine ya mecbur bırakırlar ya da bunları gönüllü olarak kabul ettirirler. Bu yüzden hakikat rejimleri öznenin inşasında çok önemli bir işleve sahiptir.

Lessa’ya (2006) göre Foucault hakikatin nasıl kurulduğunu, nasıl devam ettirildiğini ve hangi iktidar pratiklerinin bunu yaptığını ve yapmaya devam ettiğini analiz eder (s. 285). Bilimsel bilgi yoluyla üretilen hakikat ve kişinin kendi hakkında ürettiği hakikat özellikle onun analizinin merkezinde yer almıştır. Ben hakikat üretme yollarına çok daha ekonomik bir teknik olarak filmi dâhil ediyorum. Foucault (2016) batı toplumlarında hakikatin özelliklerinden bahsederken, hakikatin üretilmesine ve yayılmasına ilişkin bir özelliğini şöyle ifade eder: “Hakikat, birkaç dev siyasi ve ekonomik aygıtın (üniversite, ordu, yazı, medya) yegâne olmasa bile baskın denetiminde üretilip iletilir” (s. 50, 82). Foucault filmi açıkça bu gruba dâhil etmemiş olsa da, filmin hakikatin üretilip iletildiği bir makine olduğu bariz görünüyor. Daha önce değindiğim

⁵² Bilimsel bilgi yoluyla üretilen hakikatin soy kütüğü için Foucault’nun “Büyük Kapatılma” (2011) kitabında “Hakikat ve Hukuksal Biçimler” (s.163-278) yazısına bakınız.

⁵³ Foucault filin cinsel yaşamından alınan ahlaki buyruk hakkında şöyle yazar: “François de Sales’in karıkoca arası ilişkinin erdemini nasıl öğütlediği bilinmektedir: Kendisi evli insanlara, bir filin eşiyle ilişkilerinde uyguladığı iyi geleneklerin örneğini vererek, doğal bir ayna sunardı. Fil "hantal bir hayvandır ama yeryüzünde yaşayan canlılar arasında en saygını, en sağduyulu olanıdır. Asla dışısını değiştirmez ve seçtiğini şefkatle sever. Diğer taraftan onunla yalnızca üç yılda bir çiftleşir ve çiftleşmesi beş gün sürer. Üstelik bunu yaparken öyle gizli bir tutum takınır ki, kimse onu bu durumda görmez; buna karşılık altıncı gün ortaya çıkar, her şeyden önce nehre gider, yıkanır ve sürüye ancak iyice arandıktan sonra döner. Bunlar iyi ve dürüst alışkanlıklar değil midir” (Foucault, 2007, s. 131)?

gibi, “bilim hakikat oyunlarından biri” (Lorenzini, 2015) olarak çalışmaktadır. Bilim hakikat üretir ve aynı zamanda hangi söylemlerin hakikat olarak kabul edileceğine de karar veren tekniklere sahiptir. Bilimin ürettiği hakikatler ‘bilimsel hakikatler’dir.

Filmler de aynı bilim gibi hakikat oyunlarından biri olarak çalışır: Hakikat üretir, bir deneyime ilişkin söylemlerden hangilerinin hakikat olarak kabul edileceğini belirler ve bu hakikatleri iletir, yayar. Başka bir ifadeyle filmler bireyi yaşamının tüm boyutlarıyla kuşatan ‘söz birliği evreninin’ aktif bir katılımcısıdır. Bu yönüyle “hakikatin ne olduğu ve neyin iyi ya da doğru olduğu sorularına açıklama getirme iddiasında olan ve aynı zamanda uzmanlaşan” bir alan olarak ‘şeyleşmiş nomos evreni’nin aktörlerinden birisidir⁵⁴ (Paker, 2005, s. 103, 106) . Yani filmler muhakkak addedilen, genel kabul olan ve normlaşan her türden hakikatin inşasında ve onun desteklenmesinde rol oynayan aktif ve etkili bir faildir.

Bununla birlikte filmler aynı ‘itiraf’ tekniğinde olduğu gibi insanların kendileri, kendi yaşamları, kendi iç dünyaları hakkındaki hakikatlerin üretilmesi için itiraf makinesi gibi de çalışmaktadır⁵⁵. İki biçimde de filmler yoluyla üretilen hakikatlere ‘filmsel hakikat’ diyeceğim. Hakikat makinesi olan film, filmsel hakikati üretmek için “gerçeğe benzeme, gerçekgibilik” (verisimilitude) (Todorov, 1981; Chatman, 2008; Neale, 2000) etkisini bir teknik olarak çalıştırır. Bu durumda filmsel hakikatin üretim süreci nasıl işler ve filmsel hakikat öznelere tarafından nasıl olur da hakikat olarak kabul edilir sorularını sormak gerekir. Yani filmsel hakikatin teknolojisi nedir?

Chatman’e göre sinemada anlatı öğelerinin gerçek hayattaki olgularla ve olasılıklarla benzer biçimde tasarlanması anlatının iyi biçimlendirilmesi anlamına gelir ve bir anlatıyı iyi ya da kötü yapan ve başka tür metinlerden ayıran da anlatının bu niteliğidir. ‘Gerçekliği’ veya ‘olabilirliği’ anlatıda inşa eden şey doğal olana ya da daha önemlisi akla yatkın, makul olana yaklaşımdır ve bu da esasen ‘kültürel’ bir fenomendir

⁵⁴ ‘Söz birliği evreni’ ve ‘şeyleşmiş nomos evreni’ kavramlarını Paker’den (2005) alıyorum. “Söz birliği evreni belli temsiller üzerine grup üyelerinin açıkça bir söz birliğine işaret ettiği şeklinde anlaşılakta ve mevcut klasik metodlara dayalı araştırmalarda sosyal temsiller, üzerinde söz birliği sağlanmış, kitle iletişim yoluyla dönüşen ve yayılan inanç ya da bilgi olarak ele alınmaktadır” (Paker, 2005, s. 101). Söz birliği evreninin katmanlarına ve günlük bilgi ve hakikatin dinamik bir şekilde sürekli inşasına yönelik ayrıntılı bilgi için bkz: Paker (2005, s. 100-114).

⁵⁵ İnsanların kendi deneyimlerini sinematik bir anlatıya dönüştürmelerini öğreten senaryo kursları açılmaktadır, dahası Cristian Mingiu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin bazı filmlerini kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yaptıkları bilinmektedir.

(Chatman, 2008, s. 45). Todorov’a göre Aristo bunu ilk dile getiren kişidir. Aristo’ya göre gerçekgibilik, söylem ve onunla ilişkili olduğu nesne veya hakikat arasındaki ilişkide aranmamalı, söylemle okuyucunun hakikat olduğuna inandığı şeyle ilişkisinde aranmalıdır (Todorov, 1981, s. 119). Yani gerçekgibilik doğal olanla ilişkili ama daha da fazla kültürel olanla ilişkilidir. Metin, okuyucusunun hakikat olarak kabul ettiği şeye ne kadar yaklaşırsa o kadar gerçekgibi olacaktır. Burada filmin hakikat olanı eğip bükmesi ve yerine yeni tür hakikatleri koyabilmesi için bir alan açılır. Bu, verili hakikate benzeme ve aynı zamanda onu eğip bükme imkânının olduğu bir alandır. Bu alanda film kendi hakikatini inşa edebilir, eder. O halde bu alan aynı zamanda direniş imkânının alanıdır.

Chatman, gerçekgibiliğin “sadece gerçek olanla değil, aslen ideal olanla; şeylerin ne olduklarıyla değil, ne olmaları gerektiğiyle ilgili” (Chatman, 2008, s. 46) olduğunu söyler. Bu durumda zaten gerçekgibilik verili hakikatin de bir inşası anlamına gelmektedir. Yani Foucault’daki hakikat oyunlarından biri, hakikat üretme makinelerinden biri de filmdeki ‘gerçekgibilik rejimleridir’ (regimes of verisimilitude).⁵⁶ Foucault’cu terminolojide hakikat rejimleri kavramında olduğu gibi anlatılarda da gerçekgibilik rejimleri vardır. Bu rejimler hakikat rejimlerindeki doğrulama (veridiction) eylemini anlatılarda yaparlar. Yani neye gerçekgibi denilip neye denilemeyeceğini belirlerler. Steve Neale’e göre bu rejimler ‘janra’lara (genre) göre değişir. Her janranın kendine has gerçekgibilikleri vardır. Örneğin karakterin bir anda şarkı söylemeye başlaması müzikal anlatılarda inandırıcılığa zarar vermez, hatta müzikal anlatılarda bu olmazsa inandırıcılık zayıflar. Bu durumda şarkı söyleme eylemi müzikal anlatıların gerçekgibiliğidir. Bu yüzden gerçekgibilik rejimlerinin kuralları, normları, kanunları vardır. Müzikal anlatıda şarkı söyleme eylemi bir zorunluluktur, bir kuraldır, bir normdur (Neale, 2000, s. 28). Todorov gerçekgibiliği ikiye ayırır: Jenerik gerçekgibilik (generic verisimilitude) ve sosyal/kültürel gerçekgibilik (social/cultural verisimilitude) (Todorov, 1981). Jenerik gerçekgibilik verili bir janranın kendine has gerçekgibilik rejimleridir. Örneğin vampir filmlerinde vampirlerin kan içmesi, güneş ışığına çıkamaması, müzikalde karakterlerin bir anda şarkı söylemeye başlaması, ‘Yıldız Savaşları’ filmlerinde jedi’lerin

⁵⁶ ‘Gerçekgibilik rejimleri’ (regimes of verisimilitude) kavramını Steve Neale (2000)’den alıyorum. ‘Verisimilitude’ kavramının ‘gerçekgibilik’ olarak Türkçe karşılığını da Seymour Chatman (2008)’in Türkçe’ye çevrilen kitabından alıyorum.

güçteki dalgalanmayı hissetmesi, ana karakterin filmin sonunda mücadeleyi kazanması gibi. Sosyal/kültürel gerçekgibilikte ise filmdeki unsurların sosyal ve kültürel olarak izleyicinin hakikat olarak kabul ettiği olgularla uyumlu veya ona benzer olmasıdır.

Dolayısıyla gerçekgibilik rejimleri, filmde gösterilen şey ile izleyicinin hakikat olarak kabul ettiği şey arasındaki ilişkide çalışır. Bu ilişki arasında bir yerde film kendi hakikatini inşa etmek için, verili hakikati eğip bükebildiği ve manipüle edebildiği bir alan vardır. Filmin hakikat inşasında bir aktör olarak ortaya çıktığı ince nokta bu alandır. Örneğin vampir karakterleri tamamen kurgusal karakterlerdir. Bu karakterlerin kan içmeleri ve güneş ışığında ölmeleri de üretilmiş bir gerçekgibiliktir. Fakat son dönem vampir filmlerindeki vampirler bir takım deneyler sonucu güneş ışığında yaşayabilmektedirler. Bu olgu da üretilmiş bir kurgudur. Seyirci ise bu değişimi yadırgamamakta ve hatta buna inanmaktadır. Fakat burada önemli olan kurgusal bir filmde kurgusal bir karakterin gerçekgibilik rejimindeki modifikasyondur ve buna seyircinin tamamen adapte olabilmesi, inanabilmesidir. Dahası bu rejimler böyle karakterlerin gerçek yaşamda da var olduğuna inanabilen öznelere üretir: Örneğin ‘Yıldız Savaşları’ filmlerinden hareketle ‘Jedi’ dinine inanan insanlar; kült filmlerin fan grupları ve onların internet ortamındaki paylaşımları, etkileşimleri. Tüm bunlar anlatıda gerçekgibilik rejimlerinin ürettiği ‘nesnelerdir’ (Foucault’cu anlamda nesne). Bu aşırı uç vampir karakteri örneğinden hareketle, eğer seyirci kurgusal bir karakterin hakikatine ve bu hakikatin değişimine gerçekgibilik rejimleri yoluyla inandırılabilirse, sosyal/kültürel bir gerçekliğin modifiye edilerek yeniden inşasına da sosyal/kültürel gerçekgibilik yoluyla ve gerçekgibilik rejimleriyle inandırılabilir ve inandırılmaktadır. Bu bakımdan sinema bir hakikat üretme aygıtı olarak kurumsal hakikat üretme aygıtlarından çok daha ekonomik bir şekilde işlev görmektedir ve sinematik hakikat gerçek yaşamda sosyal bedende temellenen ‘hakikatler’ üretme işlevini sürdürmektedir.

4.3. Film bir normativizasyon makinesidir

Foucault’nun ‘Discipline and Punish’ kitabında yaptığı iktidar analizi iktidarın bireyler üzerine ve daha da detaylandırarak her bir bireyin eylemleri ve davranışları üzerine etki eden iktidar formlarının analizidir (Gordon, 2000, s. xxiv). Dolayısıyla bu türden bir analiz, bir grup üzerinde veya sosyal bedenin tamamı üzerinde tahakküm

kurucu bir sistemin analizinden oldukça farklıdır (Ingram, 1994, s. 279). Çünkü bu analizde meta düzeyde bir iktidar analizinden ziyade, her bir bireye nüfuz eden bir iktidar (Foucault'ya göre bu iktidarın mikro-politiğidir) tasavvuru söz konusudur ve bu anlamda Foucault'nun iktidar analizi toplumsal yapının tamamına içkin bir iktidarın analizidir. Bu yüzden Munro'ya göre Foucault dikkatleri iktidarın modern toplumun içinde işlediği, karmaşık, disipline edici teknikler ağına çeker. Bu disipline edici teknikler hakikat oyunlarını ve normativite rejimlerini kurmak için sayısız şekillerde çalışırlar. Bu hakikat oyunları ve normativite rejimleri de bireylerin iktidar tarafından arzu edilen atmosfere uyumlu hale gelmelerini sağlamaktadır. İnsanların kendilerini bu atmosferde güvende hissetmeleri için de iktidar ilişkileri, monarşik tahakkümde olduğundan daha farklı, yani daha inceltilmiş olarak her bir birey üzerinde çalışır. Bu analizde iktidar herhangi bir kaynaktan gelen baskıcı bir güç olarak anlaşılmaz. Aksine hayatın her yönüne yayılmış, farklı ilişki biçimleri yaratan, pozitif sosyal bir olgudur ve geleneksel anlamda tahakküm dinamiğinden farklıdır (Munro, 1999, s. 82).

Hayatın atomik seviyede her yönüne yayılmış iktidar modeline Foucault 'biyo-iktidar' (bio-power)⁵⁷ der. Biyo-iktidar bireyin biyolojik yaşamı ve sahip olduğu güçleri baskılayarak sınırlamak ya da yasaklayarak yok etmeye çalışmak yerine bunları daha da güçlendirerek örgütleyerek denetleme yoluna gider (Keskin, 2014, s. 18). Nesnesi yaşam olan biyo-iktidar, bireylerin üretici kapasitesini yasalar yoluyla sınırlamak ve baskılamak yerine normlarla bu üretici kapasiteyi düzenler ve denetimi altına alır. Yasa artık norm gibi çalışmaya başlar ve hukuk sistemi yaşamın bu üretken kapasitesini düzenleme ve denetleme altına alan aygıtlar bütününe dâhil olur (Keskin, 2014, s. 17).

Bu bakımdan sinema her türlü aparatıyla dispoitif olarak iş görürken, teker teker filmler normativizasyon aşamasında çalışır; norm kurucu olarak bir takım deneyimleri normalleştirme işlevi görür⁵⁸. Foucault 'Cahiers du Cinema' dergisindeki mülakatının

⁵⁷ Biyo-iktidar öznenin yaşamı üzerinde iki şekilde müdahalede bulunur. ilki Foucault'nun "bedenin anatomo-siyaseti" (anatomo-politics of the human body) olarak adlandırdığı insan bedenini disipline etmeyi böylelikle onun yeteneklerini geliştirerek daha verimli ve uysal/itaatkar hale getirerek üretim süreçlerine entegre etmeyi amaçlayan disiplinci müdahaledir. İkincisi ise düzenleyici kontrol şeklinde "nüfusun biyo-siyaseti" (bio-politics of the population) olarak adlandırdığı, bedeni doğal bir tür olarak görerek nüfusu denetlemeyi amaç edinip onun ekonomik süreçlere uygun hale getirilmesini sağlayan müdahaledir (Foucault, 1978, s. 139; Foucault, 1997, s. 71; Foucault, 2000, s. 415-416; Keskin, 2014, s. 16-17).

⁵⁸ Şimdi bahsedeceğim bu fikri Cárdenas'ın (2017) yazısında bir cümleyle bahsettiği "hem gözetim hem gösteri farklı mekanizmalar ve farklı stratejiler kullanarak, bir takım deneyimleri farklı seviyelerde

sonlarında şunu söyler “bir savaş görüntüsünü her akşam izlemeye başladığınızda, savaş tamamıyla kabul edilebilir bir şey olmaya başlar” (Foucault, 1974, s. 29). Yani herhangi bir deneyimin imgesinin sürekli gösterilmesi o deneyimi normal olan sınırların içerisine çeker. Örneğin medyada şiddet imajlarının şiddeti normalleştirdiğini öne süren alan çalışmaları (Balice vd. 2014; Anderson, 2016; Felson, 1996; Ferguson, 2009; Savage & Yancey, 2008) ve yine queer kimliklerin normal olan alanın içine dâhil edilmesinde medya imajlarının, dizilerin ve filmlerin etkisine yönelik çalışmalar (Meyer & Wood, 2013) düşünüldüğünde filmlerin özneleştirme süreçlerinde normativite aralığını belirlemede çalıştığı görülür. Bu yüzden filmleri ve sektörü beraber düşündüğümüzde sinema bir dispoitif iken; filmler herhangi bir deneyimi normalleştirerek, öznel deneyimin inşasında normativizasyon aşamasında çalışan birer makinedir.

4.4. Film disiplin edici bir makinedir

Foucault’ya göre 17. yüzyıldan itibaren monarşik iktidar sistemi kapitalizmin gelişimi için iki temel sorun teşkil etmekteydi. İlki sonsuz sayıda nesne, davranış ve süreç iktidarın gözünden kaçabiliyordu, çünkü bu iktidar formu her yeri denetimi altına almak için çok hantaldı. Örneğin, kaçakçılık, yasadışılık ve bir şekilde denetim dışında kalan ekonomiler vardı. Bu yüzden atomik seviyede bir iktidar işleyişi gerekiyordu. Yani toplumsal gövde içinde her bireyin kendi başına, davranışlarının sürekli denetlenebileceği, atomik ve bireyleştirici iktidar modeli. İkincisi monarşik iktidar aşırı ölçüde masraflıydı, çünkü kendinde, el koyma ve yetiştirilen ürünlerden bir şey tahsil etme hakkını ve gücünü görüyordu. Bu yüzden bu model sürekli tahsil eden, alan bir modeldi ve sistemde sürekli iktisadi kaçaklar meydana geliyordu. İktidar iktisadi akışı desteklemek yerine ona sürekli engel oluyordu. Dolayısıyla malları ve kişileri atomik seviyede denetleyen ama masraflı olmayan, tahsildar olmayan ve ekonomik süreci destekleyen bir iktidar işleyişi bulmak gerekiyordu. 17. ve 18. yüzyıllarda geliştirilen

normalize ederler” (s. 83) ifadesine atfı yapmayı es geçmeden öne sürüyorum. Cárdenas’ın bir cümleyle bahsettiği gösteri pratiğinin normalize etme işlevi aslında derinlemesine incelendiğinde sinemanın özneleştirme süreçlerindeki işlevini tanımlama potansiyeline sahiptir. Fakat Cárdenas sinemanın bu süreçteki spesifik işlevinin çerçevesini daha detaylı çizmemiştir. Benim önerim ise tam bu noktada devreye girerek boşluğu doldurma niyetindedir.

siyasi bir teknoloji bu yeni işleyişi sağlayacakmış gibi görünüyordu: Disiplin (Foucault, 2014, s. 148, 149).

Disiplini Foucault toplumsal gövdedeki en küçük atomlara varıncaya kadar denetlemeye imkân sağlayan iktidar mekanizması olarak tanımlar. Disiplin “iktidarın bireyselleştirme teknikleridir. Bu disiplin, birini nasıl gözetlemeli⁵⁹, davranışını, tavrını, becerilerini, nasıl denetlemeli, performansını nasıl pekiştirmeli, yeteneklerini nasıl çoğaltmalı, en yararlı olacağı yere onu nasıl yerleştirmeli” şeklindeki bir disiplindir (Foucault, 2014, s. 149, 150).

Disiplin edici teknolojinin ortaya çıktığı yerler ordu ve eğitimidir. Aslında disiplinin ilk keşfinin yapıldığı ve hızla geliştiği yer ordudur. Orduda askerlere ateş etmek öğretiliyordu ve iyi ateş etmek için sürekli eğitimler veriliyordu, dolayısıyla asker harcanabilir olmaktan çıkıp değerli bir şey haline geliyordu. Değerlendikçe de onun hayatını koruması için çeşitli teknikler öğretiliyordu ve burada bedenî disiplin önem kazanıyordu. Diğer bir disipline edici teknolojinin ortaya çıktığı yer ise eğitimidir. Okullarda insanları çoğulluk içinde bireyselleştiren bir disiplin yöntemi söz konusudur. Gözetmen denilen öğretmen, sayısal olarak not verme uygulaması, sınıflardaki oturma düzeninin fiziki olarak yapılması bu disiplin teknolojisinin birer pratiğidir. Oysa 19. yüzyıl başlarında öğretmen ve öğrencilerin birlikte ayakta durdukları okullar mevcuttur fakat modern dönemdeki okullarda öğrencilerin sıralarda oturması gözetmene onları gözetleme ve eylemlerini izleme imkânı tanımaktadır. Orduda ve okullarda görülen bu disiplin edici teknoloji atölyelerde de görülebilir ve bu tam da Foucault’nun “anatomo-siyaset” dediği şeydir: Bireylerin bedenlerini ve eylemlerini hedef alan teknoloji olan ve iktidarın bireyleştirici teknolojisi olan bir tür siyasi anatomidir (Foucault, 2014, s. 150, 151). Diğer bir deyişle disiplin, insan bedenine odaklanan ve onu bir makine gibi gören; yeteneklerini, güçlerini en etkili şekilde kullanmayı planlayan ve bu bedeni ekonomik süreçlere entegre etmek için onu tıpkı şekil verilebilir bir kil gibi biçimlendiren iktidar prosedürleridir. Bu insan bedeninin anatomo-siyasetidir (Foucault, 1978, s. 139).

⁵⁹ Foucault gözetleme konusunu ‘Hapishanenin Doğuşu’ kitabında ‘panopticon’ kavramıyla açıklar (Foucault, 2015, s. 296). Jeremy Bentham tarafından 1785 tarihinde geliştirilen mimari bir yapıyı, iktidarın halkını yönetmesinin ekonomisinin ve onu sarmalayan fikirlerin metaforu olarak kullanır. Panopticon Foucault’ya göre en önemli disipline edici teknolojilerden birisidir.

Bir diğerk iktidar teknolojisi ise 17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere, Almanya ve Fransa’da ortaya çıkan ve bireylerle birey olarak ilgilenmeyip, nüfus olarak ilgilenen düzenleyici kontrol teknolojisi ‘biyo-siyaset’tir. İktidar sadece tebaa üzerinde uygulanmaz, nüfus üzerinde uygulanmaktadır. Foucault’ya göre nüfus sadece kalabalık bir insan topluluğı anlamına gelmemekte, aksine biyolojik süreçlerin ve yasaların nüfuz ettiğı, yönettiğı canlı varlıklar anlamına gelmektedir. Nüfusun doğum-ölüm oranları vardır, yaş istatistiğı, hastalık istatistiğı, sağlık durumuna ilişkin istatistikleri vardır ve nüfus gelişebilir veya yok olabilir. İktidarın tebaayla ilişkisi sadece bireylerin mallarını ve gerektiğinde kanlarını-canlarını almak olmamalıdır. İktidarın özellikle üretim makinesi olarak nüfusu, zenginlikler, mallar ve başka bireyler üretmesi için dikkate alınması gereken bir tür biyolojik bütün olarak kullanması gerekir. Bu, Foucault’nun biyo-siyaset dediğı şeydir. Bütün bunlarla birlikte konut sorunları, bir şehrin yaşam koşulları sorunları, halk sağlığı, yaşam ve ölüm oranlarının ilişkisi sorunları, insanların daha fazla çocuk yapmaya nasıl yönltilerilebileceğı sorunları, bir nüfusun büyüme oranlarının ve göçlerin nasıl düzenleneceğı sorunları 18. yüzyılda keşfedilmiştir. Bütün bunları gözetlemek içinse istatistik, idari, iktisadi ve siyasi organizmadan oluşan bilgi disiplinleri işe koşulmuştur. Böylece iktidar teknolojisinde disiplinin keşfi, düzenlemenin keşfi, anatomo-siyasetin ve biyo-siyasetin mükemmelleştirilmesi gibi devrimler olmuştur (Foucault, 1978, s. 139, 140; Foucault, 2014, s. 152).

18. yüzyılda iktidarda meydana gelen bütün bu değışimler sebebiyle artık iktidarın nesnesi tebaa değil ‘yaşam’ ve ‘beden’ olmuştur. Eskiden iktidarın istediğinde canlarını ve mallarını ellerinden alabildiğı hukuksal tebaa varken, 18. yüzyıldan itibaren bedenler ve nüfuslar söz konusudur (Foucault, 2014, s. 153). O yüzden “biyo-iktidar kapitalizmin gelişmesi için de hayati bir unsur olmuştur” (Foucault, 1978, s. 141).

Hakikat üreten makine olarak film herhangi bir ‘nesne’ hakkında bir hakikati üretip ve bu hakikate ilişkin deneyim alanının çerçevesini çizebilir ve bu deneyim alanının normal olan ve olmayan sınırlarını belirleyebilir yani ‘normativizasyon’ yapabilir. Bunu da karakterlerin başlarına gelen eylemleri, kazaları, çatışmaları kullanarak normal olanı ve olmayanı tanımlayarak yapar. Örneğın önceleri eşcinsel ve siyahi karakterlerin korku filmlerinde ilk ölenler olmaları bu karakterlerin gerçek yaşamdaki benzerlerinin sosyal bedende normal olan alanın dışında olduğunu

göstermenin bir tekniğidir. Bu bakımdan, gerçek yaşamdaki (Foucault'nun tanımladığı şekliyle) söylem (bir oluş biçimine yönelik söylemler) ve kurum (hapishaneler, akıl hastaneleri, okullar vb.) ikilisi ile öznel deneyimin inşasını, sinema filmlerde kurduğu anlatılarla, tasarladığı karakterlerle ve inşa ettiği eylem iskeletleriyle yapar. Örneğin delilik deneyimine yönelik söylemler ve akıl hastanesi kurumunun sarmal olarak inşa ettiği 'akıl hastası' özne modelini ele alalım. Bu gerçek yaşamda fiziki kurumlarla ve bu kurumların ürettiği bilimsel bilgi ile çalışır. Filmde ise bütün bunlar sahnede filmsel tekniklerle yapılır. İktidar ilişkilerinde ve sosyal bedende marjinal olan ve normların sınırlarında dolaşan oluş halleri veya özneler, film karakteri olarak kaybeden, istenmeyen, arzu edilmeyen olarak tasarlanır ve filmin sonunda bu karakterler izleyicinin hoşuna gitmeyecek bir kaderle cezalandırılır. Böylece bu öznellik modelleri ve onların oluş halleri, gündelik yaşamdaki deneyimleri izleyici tarafından normal olan alanın dışında konumlandırılır. Bu şekilde filmler modernitenin disiplin edici kurumlarından ve sistemlerinden çok daha ekonomik disiplin etme makineleri olarak işler. Örneğin Amerikan yaşam tarzının Amerika dışı toplumlarda yayılmasında Hollywood filmlerinin marifeti çoktur. O halde film disiplin etme işlevini ne tür bir teknik kullanarak yapar: Filmsel disiplinin teknolojisi nedir?

Film disiplin etme işlevini bilinçli bir 'duygulanım/etkilenim/his' (affect) alanında yapar. Filmin içinde herhangi bir olma biçiminin film tarafından veya filmin içindeki karakterlerden biri tarafından arzu edilir, istenir olarak 'işaretlenmesi'⁶⁰ ve filmin karakterlerinin işaretlenen olma biçimini arzu edilen olarak kabul etmesi (filmin içindeki karakterde etik aksın çalıştırılması) izleyicide his seviyesinde bir kabule sebep olur (izleyicide etik aksın çalıştırılması). Bu durumda izleyici gönüllü olarak sahnede izlediği arzu edilir-istenir-normal olan olma biçimini kendi dünyasında da aynı şekilde inşa eder ve kendi olma biçimini filmde izlediği olma biçimine referansla tasarlamaya başlar. Yani karakterde çalıştırılan etik aks aynı anda izleyicide de etik aksı çalıştırır. Kısaca film

⁶⁰ Kamera açıları, kamera hareketleri, açı-karşı açı çekimler, ses, montaj vd. gibi film diline ilişkin tekniklerle kamera işaretleme yapar. Filmin içinde bir takım nesneler/oluş halleri/öznellik formları bu teknikler kullanılarak arzu edilen-istenir-normal olarak işaretlenir. Örneğin alt açıdan yapılan çekim, çekimi yapılan nesnenin üstünlüğünü, üst açıdan yapılan çekim çekimi yapılan nesnenin değersizliğini seyirciye duyumsatır. Seyirci ise etik aksta kendiliğiyle ilişkisini işaretlenen bu formlar üzerinden kurabilir. Kamera açıları ve anlamları hakkında daha detaylı bilgi için Robert Edgar Hunt vd.'nin (2010) "The Language of Film" kitabına, Daniel Arijon'un üç ciltlik "Film Dilinin Grameri" kitabına bakılabilir.

hangi nesneyi/olma biçimini/öznellik formunu arzu edilir-istenir-normal olarak işaretliyorsa, seyirci de o nesneyi arzu edilir olarak alıp kendi olma biçimini öyle tasarlamaya başlar⁶¹. Film bu anlamda kurumsal disiplin etme yönteminden çok daha ekonomik bir disiplin etme makinesidir.

4.5. ‘Etik Film’e Doğru: Sınır-tutum ve etik hayat tasarımı yoluyla inşası mümkün olan otantik öznelliklerin film makinesi tarafından inşası düşüncesi

Foucault, öznenin tarihsel bir ontolojisini yaparken, insana ilişkin hakikatlerin üretilen ve inşa edilen olduğunu, çizilen sınırların aşılabilir olmadığını ve bu sınırların dayattığı bireysellik ve kimliğin dönüştürülebilir olduğunu (Keskin, 2014, s. 15) göstermek istemiştir. Ona göre yeni öznellikler kurmaya çalışarak “birey baskın özne pozisyonlarına direnebilir” (Weedon, 1993, s. 111). Özel deneyimin inşasındaki üçüncü aks yani etik aksta, kişi kendiliğiyle ilişkisini verili hakikat oyunları üzerinden değil de yeni hakikat oyunları tasarlayarak modelleyebilirse, verili öznelliklerden de kurtulma imkânı bulabilir. Foucault ‘The History of Sexuality’ kitabında, Antik Yunanlıların kullandığı bir takım tekniklerin günümüze uyarlanarak, kendilikle ilişkinin yeniden modellenebileceğini ve böylece dayatılan öznelliklere bir direnişin gerçekleşebileceğini anlatmaya çalışır. Yani ‘özneleştirme’ süreci farklı tasarlandığında yeni bir hakikat oyunu ve yeni bir yaşam kurulabilir.

Bunu yapmak bir anlamda eleştirel bir tutumu gerektirir. Foucault’nun çalışmalarının tamamı özel deneyimin ve öznelliğin tarihsel ontolojisini yapmak olarak düşünüldüğünde, yani tarihin verili bir anında kişinin kim veya ne olduğunun araştırması olarak düşünüldüğünde, bugün kişinin kendisine dönüp bakması ve tarihin bu anında kendisinin ne olduğuna bakması, olduğu kişinin veya oluş halinin tarihsel olarak inşa edildiğinin idrakine varması bir eleştirel tutumu gerektirir. Özneleştirme süreçlerinin analizi, verili deneyim alanlarının sınırlarını anlamamıza yarar. Foucault’nun ‘sınır-tutum’ (limit-attitude) olarak tanımladığı şey “tarihin içinde bulunduğumuz anında ‘gerçek’ olarak verilmiş olanla, yani kimliğimizin koyduğu sınırlarla bu sınırları

⁶¹ Bu tekniğin aynı zamanda sinemada ‘yıldız sisteminin’ (star system) ortaya çıkmasındaki rolü göz ardı edilmemelidir. Arzu edilir olarak işaretlenen karakterleri canlandıran oyuncular gerçek hayatta da arzu nesnesine dönüşmektedir. Kapitalizmin işlerliğini bu yıldızlar üzerinden de sürdürüyor olması başka bir inceleme konusu.

değiştirmek için verilen çaba arasındaki zorlu etkileşimdir” (Keskin, 2014, s. 15). Ona göre filozofane bir tutum sınır-tutum olarak karakterize edilebilir. Bugün bize evrensel, zorunlu, gerekli olarak dayatılan gerçekliklerin ve kendimize ilişkin gerçekliklerin tarihsel bir üretim olduğunu anlama çabasıdır sınır-tutum: Bize gerçeklik olarak dayatılan sınırların tarihsel analizini yapmak ve bu sınırların ötesine geçebilme deneyleri yapmak (Foucault, 1997, xxxiii, 315, 319; Simons, 2013, s. 301,2). Kısaca gündelik yaşamı ve oluş halini verili deneyimlerin sınırlarında tutmak ve bu sınırları sürekli aşmaya çabalamak.

Özneleştirme süreçlerinin kurduğu öznel deneyimler çerçevesi net çizilmiş deneyimlerdir ve bunlar belli bir sınır içinde yer alan inanma biçimleri, eyleme, davranma biçimleri, hissetme biçimleri, arzulama biçimleridir. Allen’in belirttiği üzere, Foucault’ya göre özgürlük içkin iktidar ilişkileri ekseninde yerini alır; ete kemiğe bürünmüş bir pratiktir ve söylemsel olan ve olmayan alanlarla ilgilidir. Özgürlük öznenin farklı düşünmesi ve hayatını pratik olarak farklı tasarlamasıyla ilgilidir. Foucault’nun Antik Yunan ve Helenistik düşünce ve pratiklerine olan ilgisi de bu çerçevededir. Ona göre bu dönemin düşünce ve pratikleri tam olarak bugünün disiplin edici modern özne deneyimine alternatif olmasa da, kendi düşüncelerini nereye kadar özgürleştirebileceğini öğrenmek ve başka biçimde düşünmeye çalışmak hedefi taşıyan çağdaş felsefeye ve egzersizlere bir model oluşturmuştur (Allen, 2013, s. 349).

Foucault’ya göre “özgürlük, kendimiz için pratikte çalışıp ulaşabileceğimiz bir şeydir. Özgürlük bir durum veya bir kapasite değildir, bir pratiktir, bir süreçtir” (Koopman, 2013, s. 530). Ona göre kişinin kendiliğini inşa etmedeki özgürlük alanı bugün son birkaç yüzyılda olduğundan daha da genişlemiş durumdadır. Antik Yunanlılar etiği, daha çok kile şekil verme, heykeltıraşın heykelini yontması veya yaratma gibi metaforlarla anlatmışlardır. ‘Kendilik teknikleri’, ‘varoluş sanatları’ kavramları kişinin yaşamına etik bir form vermeyi amaçlamak için kullanılmıştır (O’Leary, 2002, s. 2, 3). Foucault, kendilik teknikleri konusundaki çalışmalarında antik felsefeden getirdiği bu kavramı, “dikkat etme pratikleri; insanın kendi üzerinde çalışması ve içinde yaşanılan çağın epistemolojisine uygun olarak kendiliğin inşası anlamında yeniden tanımlar” (Paker, 2011, s. 69). Foucault’ya göre günümüz, kişinin kendi edimlerine ve hayatına etik bir form vermesini mümkün kılan bir düzleme gelmiştir. Ona göre özne bir töz değil,

önceden verili olmayan ve değiştirilebilir bir formdur. Dolayısıyla kişi belli şartlar altında bu formu modifiye edip etmemekte ve dönüştürüp dönüştürmemekte özgürdür. Bu dönüştürmeyi en iyi anlatan yol da bunu şiirsel, sanatsal, estetik bir iş olarak düşünmektir. O zaman kişi kendiliğine ve kendi hayatına bir stil vermeyi etik bir çalışma olarak görebilir. Örneğin entelektüel çabanın kendisi estetizmle ilişkilidir çünkü bu çaba kişinin kendiliğini bir deneyimle dönüştürme işidir ve burada estetik bir stile ulaşma söz konusudur. Deneyimin kendisi bizzat eyleyen dönüştürmektedir (O’Leary, 2002, s. 2, 3).

Foucault’nun son dönem çalışmalarının temel ilkesi ‘hayatını bir sanat eseri gibi tasarla’ olmuştur. Bu ilke etik form olarak, yani varlık estetiği olarak anlaşılmalıdır. Foucault’nun perspektifinden etik, ne ahlaki buyruklar ne de ahlaki davranışlar üzerine bir çalışma olarak anlaşılmalıdır. Aksine Foucault etiği kişinin kendiyle ilişkisini bir sanat eserine dönüştürmeyi amaçlayan etik tavır, tutum, duruş olarak görür (Huijer, 1999, s. 61, 62). Ona göre etik, bilinçli bir özgürlük pratiği (Faubion, 2013, s. 498; Kelly, 2013, s. 522) ve aynı zamanda kendini inşa etme, kendini dönüştürme pratiğidir (Koopman, 2013, s. 527).

Paras Foucault’nun yaşama karşı etik tavır içerisinde olma mefhumunda ‘yönetim’ kavramının önemli bir yer teşkil ettiğini belirtir. Bunun sebebi bu kavramın Foucault’nun özgür özneyi tarihi analiz içinde yeniden konumlandırabilmesine imkân tanıyor olmasıdır. ‘Yönetim’ kelimesi, sadece ‘iktidar ve bilgi’ ikilisinin aksine öznenin kendi üzerinde uygulayabileceği bir edime gönderme yapması bakımından Foucault’nun ilgisini çekmiştir. Burada kişinin başkalarını yönetebilmesinin yanında esasen kendisini yönetmesi de söz konusudur. Kavramsal olarak ‘yönetim’ terimi bireyin kendi öznelliğini kurabilmesindeki aktif rolü ön plana çıkarır (Paras, 2016, s. 153-154). Yönetişimsellik (governmentality) ve edimlerin yönetimi daha geniş perspektiften bakıldığında, farklı ilişki biçimleri ortaya koyar. Örneğin, devlet ve onun özneleri arasındaki ilişki, insanlar ve şeyler arasındaki ilişki, özgür bireyler arasındaki ilişki, kendilik ile ilişki. Bu sonuncusu, yani kendilik ile olan ilişki, öznel deneyimin inşası sürecindeki etik aks olarak tanımlanan kişinin kendilikle olan ilişkisi, ‘The History of Sexuality’ kitabının ikinci ve üçüncü ciltlerinde Foucault’nun uzunca bahsettiği ‘kendilik etiği’ (ethics of the self) fikrini üretir. Foucault’ya göre bireyler, kendilik etiği fikrinden hareketle bireyselleştirici,

normalleştirici, özneleştirici güçlere karşı direnişe geçebilecekleri alternatif bir duruş formüle edebilirler ve etik bir kendilik tasarlayabilirler (McNay, 1994, s. 133). Diğer bir anlatımla özneleştirme süreçlerindeki üçüncü aks, yani kişinin ilk iki aks olan söylemsel olan ve olmayan pratikler yoluyla dönüp kendisine bakması ve kendisini bilişsel olarak bu pratiklere göre tasarlaması aşamasında kişiye bir direniş alanı, bir özgürleşme alanı açılır.

Foucault 1980'den itibaren derslerinde 'yaşama sanatı' (*tekhne peri ton bion*) fikrinden bahsetmeye başlar (Paras, 2016, s. 167, 173)⁶². Bunula birlikte, Foucault'nun özne-hakikat arasındaki ilişkide özgür öznenin, kendilik pratikleri tarafından (yani yaşama sanatlarının mümkün kılabilceği çeşitli pratikler yoluyla) belirlendiğine olan inancı giderek artmaktadır. Yaşamı bir sanat gibi ele alıp sürdürmek, öznel deneyimi söylemlerin etkisinden kurtarmak anlamına gelmektedir (Paras, 2016, s. 168, 170). Bu, söylemler yoluyla yönetici güçler tarafından oluşturulan hakikat oyunlarının kişiyi kuşatmasına bir direniş olarak, kişinin kendiliğiyle ilişkisini etik olarak tasarlaması fikrini ima eder. Foucault'ya göre eğer bilgi/iktidar tarafından yönetim ve hakikat oyunları yoluyla yönetim, özne seviyesinde işliyorsa, en etkili direnme de özne seviyesinde gerçekleşecektir. Çünkü elimizdeki özne özgün, doğal, basitçe tamir edebileceğimiz ya da özgürleştirmek için mücadele edeceğimiz bir cevher değildir. Bu daha önce de değindiğim gibi tarihsel bir formdur. Dolayısıyla özneler dinamik bir kendilik yaratımına yönelik techizatlandırılırsa, gündelik hayatımızın her anına sürekli işleyen ve çeşitli söylem atmosferleri tarafından kişinin üzerine nüfuz eden var olma hallerine başkaldırmaya açık, deneysel bir öznellik imkânını olanaklı kılar (Mansfield, 2000, s. 63). O zaman hem bilgi/iktidar alanıyla hem de hakikat oyunları yoluyla yönetilen özne, bir direniş ihtimali bulur ve kendi özerk kendiliğini inşa etmek için bir fırsat yakalar.

Foucault 'The History of Sexuality' kitabında, Antik Yunanda bireylerin kendilerini nasıl estetik (etik) özneler olarak inşa ettiklerine örnekler verir. Bu insanın önemli bir özelliği kendiliğin bir bölümünün sorunsallaştırılması ve özne-tekniklerin

⁶² Eric Paras (2016) kitabında Foucault'nun 1980'e kadar özneyi yok saydığı, 1980'den ölümüne kadar ise özerk öznenin peşine düştüğü fikrini savunur. Bu okuma sorunludur çünkü Foucault'nun projesi baştan sona özne seviyesinde işleyen bir direnişin imkânını arama çabasıdır. İktidarın ne olduğunun ve nasıl çalıştığının, özneyi hangi teknolojilerle inşa etmeye çalıştığının tarihsel analizine girişmek direnişten başka ne şekilde tanımlanabilir?

(veya öznel-pratiklerin) kullanılması arasındaki ilişkidir. Bu çalışmalar öncelikli olarak tarihseldir. Foucault varoluş estetiğinin çağdaş yaşamdaki karşılığını örnekleyen bir çalışma ortaya koymaya çalışmamıştır, ama onun yerine çağdaş dünyada varoluş estetiğinin ne olabileceğine ilişkin bir çerçeve çizmiştir (McNay, 1994, s. 134; Huijer, 1999, s. 62). Muhtemelen çağdaş yaşamda kendilik pratiklerini katı bir şekilde belirlememesinin sebebi, bu pratiklerin ahlaki kodlara dönüşebilme kaygısıdır. Bunun yerine bu pratiklerin temel amacının Antik Yunanda özgürlük olduğunu söyleyerek bu konuda bir yol haritası çizer.

Foucault, yine bu kitabında Antik Yunan ve Roma kültüründeki özgürleşme pratiklerini inceler. Bunlar Onun ‘varoluş sanatları’ (arts of existence) dediği pratiklerdir.

Bununla kastettiği şey şudur:

“Bir takım kasti ve gönüllü edimler ve bu edimler yoluyla insanlar kendilerine davranış kuralları saptamakla kalmaz aynı zamanda tekil varlıkları içinde kendilerini dönüştürmeye, değiştirmeye, yaşamlarının tamamını bir takım estetik değerler taşıyan ve belli stilistik kriterlerle örtüşen bir sanat eserine (oeuvre) dönüştürmeye çabalarlar” (Foucault, 1990, s. 10).

Bu tanım dört ayrı önemli noktadan oluşmaktadır: İlki yaşama sanatları kasti ve gönüllü pratiklerdir, yani onu uygulayanlar için bu bir tercihtir. İkincisi kendileri adına davranış kuralları saptamalarını gerektirir, yani kural koyucu sadece kişinin kendisidir. Üçüncüsü insanların kendilerini dönüştürmelerine imkân tanır. Sonuncusu ise insanların yaşamlarını estetik ve biçimsel ölçütlere göre bir sanat eserine dönüştürmelerine olanak sağlar (Paras, 2016, s. 170-171).

Foucault yaptığı çalışmalarla bize verili hakikatlerin bir inşa olduğunu, özellikle 1980’den sonra yaptığı çalışmalarıyla ise bu verili hakikatler üzerinden çizilen normativizasyon sınırlarının aşılabilir olduğunu ve bu sınırlar yoluyla inşa edilen öznellik formlarının daha özgür, otantik öznellik formları biçiminde yeniden inşa edilebileceğini göstermiştir. Öncelikli olarak ‘sınır-tutum’ diye tanımladığı deneyim modeli-yaşama biçimi bize tarihin bu anında verili hakikat olarak dayatılan her şeyin bir inşa olduğunun ayırdına varmayı, bununla mücadele etmeyi ve yeni hakikat oyunları inşa etme çabası içerisinde olmayı önerir. Gündelik yaşamımızda etkileşime girdiğimiz her hakikat parçasına bu gözle bakmak ve bununla mücadele etmek rasyonalitesi olmayan bir ütopya gibi görünse de, atomik seviyede bir eylemle işe başlamak hayli umut verici olabilir. Deleuze (1995) bir söyleşisinde şunu dile getiriyordu: “Kontrol toplumuna direnme

kabiliyetimiz de, ona boyun eğişimiz de, yaptığımız her hamle düzeyinde değerlendirilmek zorundadır. Hem yaratıcılığa ihtiyacımız var hem de halka” (akt. Eken, 2015, s. 198). Deleuze’ün ‘her hamle’sinden birisini de film olarak alıyorum ve Foucault’cu direnme biçimlerinin, tekniklerinin filmler üzerinden ifade edilebileceğine inanıyorum. Bunun ise en temel düzeyde iki katmandan oluşan bir strateji yoluyla yapılabileceğini düşünüyorum. Bunlardan ilki filmlerde her türden genel kabul (self-evident) söylemin ve bu söylemleri üreten kurumların ve bu kurumların ürettiği bilgi alanlarının ve hakikatlerin iktidar üretilip insanları tükettiklerinin ifşasının yapılması. Örneğin hastanelerin, okulların, fabrikaların ürettikleri söylem, bilgi, iktidar ve tüketilen insanların filmlerde konu edilmesi. Ayrıca bu hakikatlerin inşa süreçlerinde rol oynayan aktörlerin ve stratejilerin tarihsel analizinin filmler yoluyla anlatıya eklenmesi. Yani herhangi bir genel kabul hakikate yönelik ‘olaysallaştırma’nın (eventalization)⁶³ iki fonksiyonunun filmler yoluyla yapılması. İkincisi, iktidarın insanları boyunduruğu altına almak için haz üretmesi sebebiyle insanların kendi hazlarının, dürtülerinin üzerinde iktidara sahip olabilmelerini sağlayan Foucault’daki “kendilik teknikleri”, Hadot’daki (1995) “spiritüel egzersizler”-ve hatta Foucault’nun da değindiği gibi her kültürün kendine has kendilik teknikleri- yoluyla kendiliğini tasarlayan öznelere film karakterleri olarak tasarlanması. İçinde yaşadığımız verili toplumsal gerçeklikte özneleştirme süreçlerinin ürettiği deneyimleri ve öznellikleri, bunların neden olduğu problemleri bireysel ve toplumsal düzeyleri bakımından sorunsallaştırarak, film içerisinde bu sorunların kendilik teknikleri yoluyla nasıl aşılabileceğinin anlatı nesnesi yapılması, kendilik teknikleriyle kendiliği üzerinde çalışan karakterlerin tasarlanması ve film makinesinin yukarıda saydığım her bir stratejisi, teknolojisi, tekniği istimal edilerek yeni hakikat oyunları ve yeni öznelliklerin inşa edilmesi mümkün olabilir. Bunu yaparken de anlatı kuramının ve film üretimine yönelik teknik bilgilerin işe koşulması gerekmektedir. Yani, film yoluyla sorunsallaştırma yapma, söylem üretme, hakikat üretme, normativizasyon yapma ve disipline etme tekniklerinin tamamı ve kendilik teknikleri üzerine çalışan karakterlerin anlatımı film makinesinde iktidar tarafından disipline edilmiş öznelere üretimi için değil de, etik öznelliklerin üretimi için kullanılabilir. Bunun

⁶³ Kavramı ilerleyen sayfalarda açıklıyorum.

için atomik seviyede bir eylemle işe başlanabilir: Kendilik teknikleri yoluyla kendiliğini etik özne olarak tasarlamaya çalışan bir öznenin derinlikli bir film karakteri olarak tasarlanması.

Her iki anlatı modeline göre de film boyunca meydana gelen olaylar ve eylemler bir anlatıcı-yazar-yönetmen tarafından yapılandırıldığı için, (her ne kadar postyapısalcı düşünce okuyucunun yazarın ölümünü ve her bir okuyucu sayısınca metnin varlığını ilan etse de) anlatıyı bütün tasarlama yolları ve bütün okuma biçimleri toplumsal bedene nüfuz etmiş söylemler alanının içinde kaldığı için iktidar ilişkileri ağından kurtulamayacaktır. Fakat bu geline yerde Foucault'nun direniş olarak tanımladığı yeni hakikat oyunlarını tasarlamak yoluyla yeni öznellik formları inşa etme fikri için bir kapı aralanır. Sinemayı verili dispoitif formunun dışında yeniden tasarlamak güç gibi görünse de filmleri farklı makineler, farklı öznellikler üreten makineler olarak tasarlayabilirsek toplumsal gerçeklikte farklı öznelerin çoğalmasının imkânını ve bu yolla sinema dispoitifini de yeniden tasarlamının imkânını yakalayabiliriz.

BEŞİNCİ BÖLÜM

METOD

5.1. Foucault'cu Söylem Analizi

Foucault'cu Söylem Analizi (FSA) Foucault'nun kuramından hareketle, verili söylemleri önce teşhis etmeyi, ardından bu söylemleri meydana getiren iktidar mekanizmalarını ve pratiklerini ortaya çıkarmayı ve bütün bunların inşa ettiği hakikatlerin ve her türden verili genel kabullerin tarihsel kurgu olduklarının anlaşılması süreçlerini kapsayan epistemolojik bir pozisyon⁶⁴ olarak ortaya çıkıyor. Aslında bu genel tanımlama Foucault'nun 'olaysallaştırma' (eventalization) olarak kavramsallaştırdığı düşünme ve araştırma yöntemine karşılık geliyor. Foucault, pratiklerin tarihsel analizini yaparak, verili bir deneyimin bir hakikat veya doğal bir zorunluluk olmadığı, aslında

⁶⁴ Söylem analizi araştırması yürütmenin bir araştırma yönteminden ziyade epistemolojik bir duruş olduğuna ilişkin tartışma için bakınız: (Arkonaç, 2014, s. 117, 118).

tarihsel bir inşadan başka bir şey olmadığı sonucuna ‘olaysallaştırma’ olarak adlandırdığı bir yöntem kullanarak ulaşır. Ona göre ‘olaysallaştırma’ kavramı her şeyden önce ‘doğal olduğu sanılan/apaçık kabul edilen’ (self-evidence) her kabulde bir yırtılma olarak anlaşılabilir. Yani ‘olaysallaştırma’ kavramı, ‘delilik’ deneyiminin apaçık bir şekilde akıl hastalığı olarak kabulü; suçluların apaçık bir şekilde hapsedilmeleri gerektiğinin kabulü; hastaların bedenleri üzerinde tedavi denen uygulamaların yapılmasının kabulü gibi kabullerde bir yırtılmaya tekabül eder. Bu ‘olaysallaştırma’nın ilk kuramsal-politik fonksiyonudur. İkinci fonksiyonu ise apaçık kabul edilen, evrensel, doğal, gerekli kabul edilen şeylerin inşa edilmesi süreçlerindeki bağlantılar, rol oynayan güçler, stratejiler, destekler, engeller gibi aktörlerin analizini tarihsel olarak ortaya koymaktır (Foucault, 2000, s. 226). Bu durumda ‘olaysallaştırma’ kavramı hakikat, evrensel, doğal, gerekli olarak kabul edilen her bir oluş halinin, deneyimin esasında tarihsel ve söylemsel bir inşa olabileceğinin ortaya koyulması çalışmasıdır. Yani her bir deneyim aslında tarihsel olarak tekildir (singular) ve tarihsel bir inşadır.

Foucault, söylem analizi araştırması yapmak için özellikle bir yöntem geliştirmemiştir ve hatta böylesi dondurulmuş bir araştırma yöntemi reçetesine de karşı olmuştur. Ama onun kuramı, herhangi bir araştırmada sorulması gereken sorulara, söylemlerin teşhis edilmesine, bunların etrafındaki iktidar mekanizmalarının ortaya çıkarılmasına yönelik alet edevat çantası gibi düşünülebilir (Cheek, 2008, s. 356, 357). Foucault’cu söylem analizi normal, doğal, genel kabul olmuş her türden hakikatin nasıl bu hale geldiklerini, nasıl bu halde kalabildiklerini ve bu hakikatlerin başka şekilde olabilme ihtimallerinin olup olmadıklarını anlama fırsatı vermesi bakımından Foucault’nun kuramıyla doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden literatürde bütünlüklü ve yekvücut bir Foucault’cu söylem analizi yerine, farklı yazarların kendi araştırmalarında kullanmak üzere Foucault’nun kuramındaki kavramlardan yararlanarak geliştirdikleri ve önerdikleri FSA yaklaşımlarını görüyoruz.

Bunlardan FSA olarak kabul edilip⁶⁵ yaygın olarak kullanılan Carla Willig’in (2013) geliştirdiği yaklaşım dile odaklanarak, metinde kullanılan dilin gömülü olduğu söylem zeminlerini ortaya çıkarıp, bunların sosyal ve psikolojik yaşamı ve dolayısıyla

⁶⁵ Arkonaç (2014) FSA’yı anlatırken Willig’in FSA yaklaşımını özetler.

özneyi nasıl inşa ettiğiyle ilgilenir. Willig'e (2013) göre anlamın olduğu her türden materyal FSA nesnesi olabilir. Sözlü-yazılı metinler, sözel olmayan davranışlar, braille ve mors alfabeleri, reklamlar, mimari yapılar, tarot kartları ve daha başka her türden anlam barındıran materyal metin olarak kabul edilir ve FSA nesnesi olabilir (s. 380, 382). Willig'in FSA yaklaşımı, söylem formasyonlarının zamanla nasıl değiştiğinin analizini yapma ve Foucault'cu anlamda bütünlüklü bir tarihsel analiz yapma becerisinin olmadığını kabul ettiği, sırasıyla söylemsel inşalar, söylemler, eylem yönelimi, pozisyonlandırma, pratik ve öznellikten oluşan bir analiz önerisidir (Willig, 2013, s. 384-8). Burada önce metinde kendini gösteren söylem objelerinin nasıl inşa edildikleri ayıklanır. Daha sonra bu inşaların yaslandığı daha geniş yüzey belirlenir ve metindeki temel söylemler⁶⁶ ortaya çıkarılır. Bu söylemlerin eylemleri belirlenir, konum alışlar tespit edilir, bu konum alışlar ve söylemlerin pratikteki etkileri ortaya çıkarılarak, bütün bunların özneyi nasıl inşa ettiği analiz edilir⁶⁷.

Bir diğeri, Foucault'cu söylem kuramından hareketle bir eleştirel söylem analizi yaklaşımı geliştiren Siegfried Jäger'in önerisidir. Jäger (2001) söylem analizinin var olan bir şeyin veya çoktan olmuş bitmiş ve iş iştenden geçmiş bir şeyin yorumlanmasından ziyade şu an yaşadığımız gerçekliğin söylemler yoluyla inşa edilmesindeki mekanizmaların anlaşılmasını mümkün kıldığına vurgu yaparak (s. 36) söylem analizinin önemini ortaya koyar. Jäger eleştirel söylem analizi yapmak için gerekli bir takım kavramsal aygıt önerir. Bunlar, söylem yapısı, özel söylemler ve söylemlerarasılık, söylem dizisi, söylem parçaları, söylem örüntüleri, söylemsel olaylar, söylemsel bağlamlar, söylem zeminleri, söylem pozisyonlarıdır. Ayrıca çalışmasında beş maddeli bir analiz izlencesi sunar⁶⁸. Bu izlencede sırasıyla önce söylem zemini (gazete, televizyon gibi mecralar) çıkarılır, arşiv çalışması yapılır, söylem yapıları bulunur, materyallerin daha detaylı analizine geçilir ve son olarak her bir söylem mecrasının genel olarak söyleme nasıl katkıda bulunduğu dair genel değerlendirme yapılır.

⁶⁶ Söylem analizi çalışmalarında açıklayıcı repertuar kavramı ve söylem kavramı arasındaki fark, araştırmacının yönetime ilişkin duruşuna işaret eder. İlki, karşılıklı konuşma eyleminin analizini yaparken insanların eylemini araştıran araştırmacıların, ikincisi ise etkileşimde iktidar mekanizmalarının izini süren araştırmacıların tercih ettiği kavramsal araçtır (Arkonaç, 2014, s. 150).

⁶⁷ Daha ayrıntılı açıklama ve örnekler için bkz: Willig (2013, s. 378-420) ve Arkonaç (2014, s. 158-168).

⁶⁸ Jäger bu beş maddeli izlenceyi detaylı açıklama işini bir başka kitabına, "Kritische Diskursanalyse: Eine Einfuhrung" başlıklı henüz ne İngilizceye ne de Türkçeye çevrilmiş kitabına havale eder.

Foucault'nun kuramına daha sıkı bağlı, aynı zamanda Foucault'nun 'olaysallaştırma' kavramının sardığı içeriği karşılayan ve benim de bu tezde küçük bir düzenlemeyle birlikte kullanacağım diğer bir yöntem, Michael Arribas-Ayllon ve Valerie Walkerdine'in (2008) hem Foucault'nun kuramından hem de Gavin Kendall ve Gary Wickham'ın⁶⁹ (2003) çalışmasından faydalanarak geliştirdikleri Foucault'cu söylem analizidir. Yazarlar Foucault'nun söylem kavramıyla kastettiği şeyden ne anladıklarının tanımını yaparak işe başlarlar. Sonra 'ifadeler bütünü seçmeyi' (selecting a corpus of statements), 'sorunsallaştırmaları' (problematizations), 'teknolojileri' (technologies), 'konum alışı' (subject positions) ve 'özneleştirme' (subjectification) anlatarak FSA önerilerini bitirirler. Bu FSA önerisine benim yapacağım modifikasyon üç kaynaktan gelecek. İlk olarak Siegfried Jäger'in önerdiği kavramsal aygıtlardan iki tanesi 'söylem düzlemleri' (discourse planes) ve 'söylem parçalarını' (discourse fragments)⁷⁰ 'ifadeler bütünü seçimi' basamağına dâhil edeceğim. Bunu eklemenin gerekçesi, bu iki aygıtın, tezimde film analizini yaparken, sinema disiplinini ve film metinlerini, söylem analizindeki kavramlarla ifade etmeme izin veriyor olmasıdır. İkinci olarak, Kendall ve Wickham'ın kitabındaki iki yararlı aygıtı yani genel kabul olarak yerleşik hakikatlerin yakalanmasında işlev görecektir olan 'olasılıklar' (contingency) ve 'ikinci tekil şahıs kanaatleri' (second order judgements) 'sorunsallaştırma' basamağının altına ekleyeceğim. Üçüncüsü biraz önce ayrıntısına girmeden bahsettiğim Carla Willig'in 6 basamaklı yaklaşımının ilk üç basamağının, yani "söylemsel inşalar, söylemler, eylem yönelimi" basamaklarının 'sorunsallaştırma' basamağının hemen sonrasına eklenmesi olacak.

Arribas-Ayllon ve Walkerdine'in (2008) yaklaşımının, kendilerinin de ifade ettiği gibi "metinler, pratikler ve öznelliğin analizinde, biraz daha esnek bir izlek" (s. 99, 100) öneriyor olmaları hasebiyle, ikinci ve üçüncü modifikasyona ihtiyaç duydum. Çünkü bu yaklaşım, metin analizi ama özellikle film metinlerinin analizini yaparken, metinlerdeki 'genel kabullerin' (self-evident) bulunmasında ve bunların hangi söylem inşaları yoluyla hakikat olarak kurulduğunun anlaşılmasında ve bu inşalarının eylemlerinin teşhis

⁶⁹ Kendall ve Wickham (2003), "Using Foucault's Methods" kitabında, Foucault'nun kullandığı yöntemlerle ilgili ve dahası onun herhangi bir problemi düşünme biçimiyle ilgili detaylı, eğlenceli ve uygulamalı açıklamalara yer vermişlerdir.

⁷⁰ Birazdan daha ayrıntılı açıklayacağım için burada bu iki kavramı genişletmiyorum.

edilmesinde analiste geniş bir alan bırakmakta, dolayısıyla da analistin bu saydığım noktaları ıskalamasına sebep olabilmektedir. Yaptığım bu iki düzenleme, sayılan hususları sınırlandırıp, tehlikeyi analist açısından en aza indirerek analizi kolaylaştıracaktır. O halde, FSA yapmak için elde ettiğim izlençe şu şekildedir:

İfadeler bütünüünün seçimi (Selecting a corpus of statements)

Söylem düzlemleri (Discourse planes)

Söylem parçaları (Discourse fragments)

Sorunsallaştırmalar (Problematizations)

Olasılıklar (Contingency)

İkinci tekil şahıs kanaatleri (Second order judgements)

Söylemsel inşalar (Discursive constructions)

Söylemler (Discourses)

Eylem yönelimi (Action orientation)

Teknolojiler (Technologies)

Konum alışı (Subject positions)

Özneleştirme (Subjectification)

5.1.1. Foucault’cu Söylem Analizinde Kavramlar

5.1.1.1. İfadeler Bütünüünün Seçimi (Selecting a Corpus of Statements)

Arribas-Ayllon ve Walkerdine, söylemin bir ifadeler bütünü olarak kabul edilmesi gerektiği fikrini Kendall ve Wickham’ın (2003) çalışmasından alırlar. Onlara göre söylemin evvela kendi içinde bir takım kurallara ve sistematik yapıya sahip ifadelerden oluşan bir bütün olarak kabul edilmesi gerekmektedir (s. 42). Yukarıda da bahsettiğim

gibi bu kabul söylemi bilimsel bir disipline veya çerçevesi az çok çizilebilen bir bağlama yaklaştırır. O yüzden FSA yaklaşımında analize başlamak için ilk adım araştırma sorusuna uygun ‘söylem nesnesi’ (discursive object) belirleyip (Jäger, 2001, s. 52; Willig, 2013, s. 384), bu söylem nesnelerinin farklı şekillerde kurulmasına alan açan bir ifadeler bütünü seçmek olacaktır (Arribas-Ayllon ve Walkerdine, 2008, s. 100). Söylem nesnesi Foucault’nun çalışmalarında ‘delilik’, ‘suça yatkınlık’, ‘cinsellik’ olarak karşımıza çıkar. Bu nesneler zaman içerisinde farklı şekillerde ifade edilmiş ve farklı düzenlemelere, farklı uygulamalara ve disipline maruz kalarak, özneyi farklı şekillerde inşa etmişlerdir. Benim analizimde söylem nesnesi ise ‘itaatkâr özne’ (docile subject)⁷¹ ve buna ilişkin ve bu nesneyi inşa etmede aygıt olarak Foucault’cu terminolojide rastladığımız itaatkâr beden (docile body), beden, biyo-iktidar, dispoitif, disiplin, gözetim (panopticon) gibi kavramsal olarak ilişkili diğer nesneler ve aynı zamanda özneleştirme süreçlerine ‘direnen özne’ ve bununla ilişkili ‘etik öznelilik’ ve ‘kendilik teknikleri’ gibi söylem nesneleri olacaktır. O yüzden ifadeler bütünü seçimi bu söylem nesnelerinin inşasında farklı ifadelere yer verecek genişlikte olmalıdır. Bu özelliği yazarlar ‘muhtemel durumlar’ (conditions of possibility) olarak isimlendirirler (Arribas-Ayllon ve Walkerdine, 2008, s. 100; Kendall ve Wickham, 2003, s. 37). Yani itaatkâr öznenin inşasının birden fazla yolla kurulmasına imkân tanıyan ifadelerden oluşan bir bütün seçilmelidir. Foucault’nun analizleri çoğunlukla tarihi süreçte değişkenlik gösteren nesnelerin analizini içerdiği için, aynı zamanda bu ifadeler bütününde, yazarlara göre, zamansal değişimin de gözlenebilir olması tercih edilmelidir. Yani nesnenin inşası zamansal olarak nasıl değişiyor ona bakılmalıdır. Bu durumda süreklilikteki kırılmalara dikkat edilmelidir (Arribas-Ayllon ve Walkerdine, 2008, s. 100). İfadelerin tarihsel değişiminin izinin sürülmesi Kendall ve Wickham’ın (2003) kitabında da açıkladıkları üzere ‘soykütüğü’ (geneology) yöntemidir. Her ne kadar Foucault soykütüğü yöntemiyle araştırmalar yapmış olsa da FSA’yı soykütüğü yöntemiyle eşlemek de bu durumda hatalı olacaktır. O yüzden ifadeler bütünü zamanla değişim gösterecek nitelikte seçilmesinin

⁷¹ ‘Docile’ kavramı Türkçe literatüre kimi zaman ‘itaatkâr’, kimi zaman ‘uysal’ olarak çevrilmiş. Ben tezde ‘itaatkâr’ olarak aldım, fakat ne itaatkâr ne de uysal kelimeleri ‘docile’ kelimesini tam olarak karşılamamaktadır. ‘Docile’ kil gibi olan, kolayca şekil verilebilen, eğilip bükülerek istenen şekilde tasarlanabilen anlamındadır. ‘Docile Subject’ kavramı ise bir takım tekniklerle istenen formda inşa edilen özne olarak düşünülmelidir.

yalnızca bir tercihten öteye geçmemesi daha uygun olacaktır. Benim analizimde aile filmlerinde itaatkâr öznenin ve itaatkârlığın inşasında, ailedeki inşaların nasıl değiştiği, aile filmlerinin bu nesnenin inşasındaki teknik etkisinin ne olduğu ortaya çıkacak. İtaatkârlığa ilişkin farklı ifadeler, farklı zamanlarda, farklı disiplin teknikleriyle çalışıyor ve itaatkâr özneyi farklı şekillerde inşa etmiş ve ediyor olabilir, analizimde varsa bunu da ortaya çıkarmaya çalışacağım. Tekrar özetleyecek olursam, aynı söylem nesnesinin birden fazla şekilde inşasına imkân tanıyan ifadeler ve bu ifadelerin zamansal olarak da değişim gösterebilmesine alan açan ifadeler bütünü seçilerek analize başlanır.

Sonraki adımda araştırma sorusuyla ilgili içerik toplama işine başlanır. Yazarlara göre FSA için uygun içerik yelpazesi oldukça geniştir. Yazarlar, Foucault'nun tarihi dokümanlar, yasal davalara ilişkin metinler, kurallar, kurumsal pratikleri düzenleyen yazılı belgeler, günlükler ve otobiyografiler gibi içeriklerle çalıştığını belirtirler. Kendileri de FSA için içerik seçiminde beş maddeli öneride bulunurlar: Mekansal ve mimari yapılar ve bunların oluşturduğu sosyal paratiklere ilişkin gözlemler, notlar; politik söylemleri oluşturan dokümanlar, yasalar, kanunlar, düzenlemeler, meclis tartışmaları; entelektüel metinlerde karşımıza çıkan uzman görüşleri, deneyler, bilimsel bulgular, araştırmalar; sosyal etkileşimdeki doğal konuşmalar, doktor-hasta iletişimi, kurumsal etkileşimler, telefon görüşmeleri, yarı yapılandırılmış mülakatlar, odak grup tartışmaları, etkileşimlerin görüntülü-sesli dokümantasyonları, sınıf içi aktiviteler; otobiyografik dokümanlar (Arribas-Ayllon ve Walkerdine, 2008, s. 100). Siegfried Jäger (2001) ve Willig (2013) ise Braille ve mors alfabelerini, popüler medya metinlerini, kadın dergilerini, TV programlarını da ekleyerek listeyi genişletirler. Zaten Jäger'in (2001) 'söylem düzlemleri' (discourse planes) derken medya metinleri, magazinler, pop şarkılar ve videoların dâhil edildiği (s. 53) konuşmanın gerçekleştiği her türlü toplumsal lokasyonu, mecrayı kasteder. Bu düzlemler birbiri üzerinde etkiye sahiptir, birbiri ile ilişki halindedir ve birbirini kullanırlar. Örneğin bir politik söylem medya söylem düzleminde kendisini gösterir, hemen arkasından aynı söylemi gündelik yaşamda görürüz ve belki de popüler bir şarkının içerisinde yer alır (s. 49). Jäger 'söylem parçaları' (discourse fragments) kavramıyla da söylem düzlemlerindeki her bir metni kasteder. Yalnız metin demek yerine söylem parçaları olarak kavramsallaştırmasının sebebini ise, metnin birden fazla temaya sahip olabilmesi fakat söylem parçalarının sadece tek bir

temayı içeriyor olmasıdır (s. 47). Bu durumda metin birden fazla söylem parçasını içeriyor olabilir. Örneğin bir metin hem ırkçılık, hem yabancı düşmanlığı hem göçmenlikle ilgili söylemler içeriyorsa, bu metnin bir kısmı, yani göçmenlik üzerine söylem alınıp analiz edilirse, bu ‘söylem parçasını’ oluşturur. Bunun gibi benim analizimde ‘söylem düzlemi’, merkezi konusu aile olan filmler, ‘söylem parçaları’ ise her bir filmde aile fertleri arasındaki etkileşimleri içeren sahnelerdir. Analizdeki filmlerin içerisindeki aile fertleri arasındaki çatışmaların olduğu her sahne bir söylem parçasıdır.

5.1.1.2. Sorunsallaştırmalar (Problematisations)

Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008) araştırmaya sorunsallaştırmayla başlamanın, analiste söylemsel nesnelerin inşa edilme biçimlerinin şimdi içinde bulunduğumuz zamanla ilişkisini anlamada yardımcı olacağını, dahası kendimizin kendiliğini anlamamızda bu inşaların etkilerini yakalamamıza yarayacağını ileri sürerler. Daha önce bahsettiğim Foucault’nun sorunsallaştırmaya ilişkin verdiği tanımlamayla paralel bir şekilde⁷², yazarlara göre FSA analisti ilk önce şu soruları sormalıdır: İnsan varoluşunun hangi kısmı, hangi deneyimi hangi şartlar altında kimin tarafından sorun olarak alınmıştır ve hangi ahlaki normlara ve yargılara göre bu deneyim sorun olmuştur? Bu sorunsallaştırma için hangi söylemler veya karşıt söylemler işlevsel olagelmıştır ve o deneyimi bir sorun olarak görünür kılmış, ete kemiğe bürümüştür? Bu soruları sormak aynı zamanda şimdi içinde bulunduğumuz hakikat oyununun dışında pozisyon almamız için bizi farklı düşünmeye davet etmektedir (s. 101). Yazarlar FSA önerilerinde ve verdikleri örnekte iki ayrı sorunsallaştırma yaparlar. Bunlardan ilki araştırmanın tamamının sorunsallaştırması, diğeri ise mülakatlarla elde edilen metinlerdeki söylem nesnesinin inşa edildiği anlatıların her birinin sorunsallaştırılmasıdır. Yani anlatıların her birinin içerisindeki sorunsallaştırmaları yakalamaya çalışırlar. Dolayısıyla benim analizimin en genel anlamda sorunsal aile odaklı filmlerin itaatkâr özne inşa etme eylemi iken; analiz edeceğim her bir filmin sorunsal, özne inşasında aile filmlerinde ortaya konan sorunlar, filmin neyi, hangi deneyimi neden ve hangi ahlaki düzlemde köklenerek sorunsallaştırdığının yakalanması, sorunsallaştırmanın ikinci katmanını oluşturacaktır.

⁷² Foucault’nun sorunsallaştırma tanımı için tezin “söylem, hakikat, normativizasyon ve disiplin makinesi olarak filmler” bölümüne bakınız.

5.1.1.3. Olasılıkları (contingency) düşünmek ve ikinci tekil şahıs kanaatlere (second order judgements) dikkat etmek

Bu iki taktik, Kendall ve Wickham'ın (2003) kitaplarında, bir bakıma Foucault'nun düşünme biçimini yakalamak için önerdikleri iki kullanışlı teknik olarak karşımıza çıkıyor. Yazarlar Foucault'nun kullandığı yöntemlere ilişkin-arkeoloji, geneoloji, tarih-madde madde izlenceler sıralamadan önce bu iki tekniği önerirler.

Olasılıkları düşünmekle neyi kastettiklerini şöyle açıklarlar:

“Biz tarihsel bir olayı olasılık (contingent) olarak tanımladığımızda, demek istediğimiz şey bu olayın ortaya çıkışının zorunlu olmadığı, fakat diğer olaylarla olan karmaşık ilişkiler bütününe muhtemel sonuçlarından sadece birisi olduğudur” (Kedall & Wickham, 2003, s. 5).

Şimdiki zamanda (veya tarihin verili bir anında) meydana gelen olaylar veya olgular, zorunlu değil, sadece ihtimaller silsilesinden birinin vukua gelmesidir. O zaman şimdiki zamanda muhakkak olarak, bir kural olarak kabul ettiğimiz her türden hakikat, zorunlu değil, diğer bütün olaylar silsilesinin etkileşiminde ortaya çıkan bir ihtimaldir. Yazarlar verilen örnekle, adaletin 19. yüzyıldan itibaren cezalandırmayla sağlanıyorken, 12. yüzyılda kısas mantığıyla sağlanıyor olması; aslında bugün bir olgu, bir iktidar pratiği olarak adalet sağlamanın cezalandırma tekniğiyle yapılıyor olmasının bir zorunluluk olmadığına, aksine bunun olasılıklardan birisi olarak çeşitli iktidar sistemleri tarafından tercih edildiğinin ayırdına varmayı önerir (Kedall & Wickham, 2003, s. 5). Nitekim Foucault, ‘hapishanenin doğuşu’ kitabında bu sorunsallaştırmadan hareketle cezalandırma pratiğinin geneolojisini yaparken ortaya koyduğu çabanın ereği budur. FSA yaparken yazılı söylem parçalarının veya filmsel söylem parçalarının ne tür hakikatler barındırdığını, bunların nasıl ifade edildiğini ve bu ifadelerin ne tür pratik uygulamalara yol açtığını, bunların alternatiflerini düşünmeye çalışarak teker teker yakalayabiliriz. Örneğin bir gemi kaptanı, personeli güverteye tek sıra halinde toplayıp, oranın gemi olduğunu ve belli kurallara uyulması gerektiğini sert bir üslupla hatırlattığında⁷³, oradaki söylemsel inşanın, kurulan hakikatin ve bununla ilişkili pratiklerin ne olduğunu, gemiye ilişkin inşa edilen hakikatin alternatiflerini düşünerek yakalayabiliriz. Gemi burada belli kuralları olan bir askeri kışla gibi düşünülmektedir, hâlbuki bu sistemde çalışanların rahatça vakit geçirerek daha verimli oldukları sosyal medya şirket ofisleri de mevcuttur.

⁷³ Örnek Tolga Karaçelik'in yönetmenliğini yaptığı ‘Sarmaşık’ (2015) filminde bir sahneden geliyor.

Demek ki gemide disiplin, bir takım iktidar mekanizmalarının kasıtlı tercihi ile kurulmaktadır.

İkinci tekil şahıs kanaatler ise herhangi bir eylem, tarihsel olay veya hakikatle ilgili olarak kendi rasyonel yargımızın dışında kalan kanaatleri kapsar. Yazarlara göre Foucault'cu düşünmenin tekniklerinden birisi de ikincil kanaatleri fark edip bunlardan kaçınmaktır. Bu kanaatlerin içine daha önce araştırılmış bir konu üzerine ortaya konulmuş kanaatler, çıkarılmış sonuçlar da dâhildir. Tarihsel olarak o araştırma nesnesini inşa eden sürekliliği göz ardı ederek verilmiş yargılar da ikincil kanaatlerdir (Kedall & Wickham, 2003, s. 13-20). Örneğin 'alt sınıftan Romalıların ayrımcı pratiklere sıcak bakmadığına' yönelik bir kanı, Marxist bir sınıf ayrımı düzlemine köklendiği için, bu yargıya öncelikle şüpheyile yaklaşılmalı (Kedall & Wickham, 2003, s. 16), sonrasında ise tarihsel kırılma noktaları göz önünde bulundurularak araştırma yürütülmelidir. Çünkü burada Marxist bir kuramdan hareketle önceden sisteme eklenmiş bir kanı, bir bilgi parçası çalışmaktadır, onun için buna şüpheyile yaklaşılmalıdır. Daha açık başka bir örnek ise, üniversitede verilen bir seçmeli dersin zor olduğuna yönelik, dersi önceden alan öğrencilerin, yeni alacaklara aktardığı bilgidir. Derse ilk kez kayıtlanacakların dersin zorluğu konusunda bilgileri ikincil kanaatlere dayalıdır. O yüzden bu tür kanılara şüphelenilmelidir. Film analizi yaparken, olasılıkları düşünmek ve ikinci tekil şahıs kanaatlere şüpheyile yaklaşmak, filmlerdeki genel kabulleri, normları, hakikatleri yakalamada ve bunların tarihsel birer inşa olduklarını düşünmede iki yararlı teknik olarak çalışacaktır.

5.1.1.4. Söylemsel inşalar (discursive constructions)

Carla Willig'in altı basamklı FSA önerisi söylemsel inşaları bulmakla başlar. Bu, herhangi bir söylemsel nesnenin metin içerisinde ne şekil(ler)de inşa edildiğinin çıkartılması olarak açıklanabilir. Söylemsel nesne ise bizim araştırma sorumuza bağlı olarak çıkardığımız araştırma nesnesidir. Örneğin eşinden ayrılan bir kadının anlatısında 'sevgi' kelimesi söylemsel nesnedir. Anlatı metninde sevginin farklı tanımlanma biçimleri de söylemsel inşalardır (Willig, 2013, s.384; Arkonaç, 2014, s. 163). Ölümçül bir hastalığa yönelik 'kötü hastalık', 'çözümsüz dert', 'evlerden ırak' gibi ifadeler, söylemsel inşalardır. Benim analizimde söylemsel nesne 'itaatkârlık', 'itaatkâr özne' ve

bunlarla ilişkili, bunları çevreleyen Foucault’cu terminolojideki kavramlardır. Filmlerde bu nesnelerin nasıl ve ne şekilde inşa edildikleri ise söylemsel inşaları oluşturacaktır.

5.1.1.5. Söylemler (discourses)

Arribas-Ayllon ve Walkerdine’e (2008) göre Foucault’cu söylem kavramı Anglo-Amerikan geleneğinde anlaşıldığı şekliyle, bir metin parçası, bir dilsel performans, bir deyiş, yani kısaca bir veya birkaç cümleden oluşan dilsel bir materyal değildir. Aksine kurallar, tasnifler, sistemlerden oluşan bir bilgi bütünüdür. Yani bir anlamda tıp, biyoloji, ekonomi, psikiyatri gibi bilimsel bir disiplin tanımına yaklaşır, fakat bilimsel bir disiplin demek de doğru değildir. Aynı zamanda söylem bir şekliyle de ‘pratikler’ anlamına yaklaşır, çünkü söylem belli nesneleri, stratejileri ve bağlamları kurmaktadır (s. 99). Söylemler aynı zamanda üretkendir, tıbbi söylem ‘hastayı’, psikiyatrik söylem, ‘akıl hastasını’, kriminoloji söylemi ‘suçluyu’, cinsel söylem de ‘cinselliği’, ‘sapkıyı’ üretir (Kendall ve Wickham, 2003, s. 34).

Willig de FSA önerisinin birinci ve ikinci aşamalarını açıklarken söylemi hem ‘disipline’ hem de ‘bağlama’ yaklaştırır. Önerdiği FSA’nın birinci aşaması ‘söylemsel inşalarını’ anlatırken analiz edilecek metinde söylem nesnesinin ne şekilde ve kaç farklı şekilde inşa edildiğinin saptanmasını anlatır. İkinci aşamada ‘söylemlerin’ teşhis edilmesini anlatırken de inşa edilen söylem nesnelerinin daha geniş çerçevede yerleştiği zemin olarak söylemleri birer disiplin gibi ama aynı zamanda bağlam gibi anlatır. Verdiği örnekte söylem nesnesi ‘sevgi’ olan bir araştırmada, kocasının kansere yakalanmasını anlatan bir kadının anlatısındaki ‘kansere karşı birlikte verilen mücadele’ ifadesi (statement) söylem nesnesinin nasıl inşa edildiğini, bu inşanın yaslandığı daha geniş zemin de (birlikte verilen mücadele) ‘romantik söylemi’ oluşturmaktadır. Kadın kocasının hastalığıyla ilgili teşhis ve tedavi konularını anlatsaydı tıbbi bir söylemden konuşmuş olacaktı (Willig, 2013, s. 384-386; Arkonaç, 2014, s. 164). O halde söylem sanki söylemsel inşaların yaslandığı hem disiplin hem de bağlam gibi anlaşılmaktadır.

Söylemin ne olduğuna yönelik yazarların verdiği tanımlamalarla paralel olarak, benim kullanacağım FSA yaklaşımının ikinci basamağında, metindeki söylemsel inşaların hangi disipline veya hangi bağlama yaslandığının teşhisi yapılır. Filmlerde de söylemsel inşaların hangi söylem zeminlerine yaslandığını bulmak filmlerdeki

söylemlerin ortaya çıkarılmasını sağlayacaktır. Benim analizimde, filmlerde itaatkârlıkla ilgili söylemsel inşaların hangi bağlamlara, hangi disiplinlere yaslandığı, filmlerde itaatkârlıkla ilgili söylemlerin neler olduğunu verecek, sonucunda ise o filmde itaatkâr öznenin kaç çeşit söylemle inşa edildiği ortaya çıkacaktır.

5.1.1.6. Eylem yönelimi (action orientation)

Metinde söylem nesnesinin inşa edilme şekliyle, yani söylemsel inşalarla ve yaslandığı söylem zeminiyle elde edilmek istenenin ne olduğunu ortaya çıkarmak eylem yönelimini bulmak anlamına gelir. Yani, söylemsel nesne böyle inşa edilerek ne yapılmaya çalışılıyor, söylemin inşasının pratikteki eylemsel beklentisi veya karşılığı nedir sorularını sormak bize eylem yönelimini verecektir (Willig, 2013, s. 386; Arkonaç, 2014, s. 164). Yine Willig'in verdiği yukarıdaki örnekten hareket edelim. Kocasını hasta olan kadının anlatısındaki romantik söylemin eylem yönelimi, kocasının iyileşmesindeki kadının kendi rolünü parlatmaya çalışması olabilir. Aynı şekilde medikal söylemin eylem yönelimi, doktorların sorumluluğunun altını çizmek (2013, s. 386), onların iyi veya kötü tedavi uyguladıklarına yönelik yargıda bulunmak olabilir. Filmlerde de söylemsel nesneyle ilişkili söylemlerin eylem yönelimleri anlaşılmalı çalışılarak, filmdeki söylemin pratik ereği ortaya çıkarılabilir. Ben de analizimde, itaatkârlıkla ilişkili söylemlerin eylem yöneliminin ne olduğunu bulmaya çalışacağım. Örneğin söylemler öznenin belli bir formda olmasına yönelik eylemde bulunuyor olabilir.

5.1.1.7. Teknolojiler (technologies)

Arribas-Ayllon ve Walkerdine'nin (2008) FSA yaklaşımındaki teknolojiler basamağı ve Willig'in (2013) FSA yaklaşımındaki 'uygulamalar' (practices) basamağı terminolojik tercihleri farklı olsa da anlatmaya çalıştıkları şey konusunda ortak bir imaj çizerler. İki yaklaşımda da kastedilen, söylemlerle ilişkili olarak ortaya çıkan veya söylemlerin ürettiği pratikler, bu pratikler ve söylemler yoluyla kurulan hakikat oyunlarıdır. Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008) teknolojilerin, metindeki anlatıların ötesine taşan bilgi kümeleri, kurumsal sistemler, mimari yapılar ve alanlar gibi insan deneyimleri üzerinde dolaylı olarak etkide bulunan söylemsel olmayan pratikler ve iktidar pratikleri olduğunu ifade ederler (s. 102). Willig (2013) ise teknolojilerin dünyayı belirli

bir biçimde inşa eden ve bunun sonucunda insan deneyimlerini sınırlayan veya belirli bir doğrultuya yönlendirerek genişleten söylemsel olmayan pratikler bütünü olduğunu ileri sürer (s. 388). Bunun sonucunda belli bir takım pratikler normal ve doğal veya uygun kabul edilir, diğerleri ise tam tersi. Kurulan hakikat oyununun içerisinde pratiklere bir takım normlar eklemlenir ve bunun sonucunda öznenin deneyim alanı belirlenir. Teknolojiler, bütün bu deneyim alanını belirlemeye yarayan, söylemler yoluyla sınırları çizilen pratiklerdir.

Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008), kabaca bu teknolojilere iktidar teknolojileri derken, Foucault’cu terminolojiden bir ikinci teknoloji formunu daha FSA’ya eklerler: “Kendilik teknolojileri” (s. 101). Kendilik teknolojileri, kişinin kendi üzerinde etik bir varoluşa ulaşmak için kendisini bir sanat eseri gibi tasarlamasıdır⁷⁴. Bunun için kişi kendisine bir takım teknikler yoluyla deneyim alanları belirler ve kendisini etik bir özne formunda tasarlar. FSA yaparken bu iki teknolojiden hangilerinin çalıştığını bulmak gerekmektedir. Ben analizimde, itaatkâr öznellik ile ilgili söylemlerin nasıl deneyim alanları inşa ettiği, ne tür pratiklerin normal ve uygun olarak kabul edildiğini, bunu kuran söylemsel olmayan pratiklerin, bu pratiklerle ilişkili kurumların neler olduğunu ve bütün bunların nasıl bir hakikat oyunu inşa ederek özneyi disipline ettiğini belirlemeye çalışacağım.

5.1.1.8. Konum alışlar (Subject positions)

Hem Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008), hem de Willig (2013) FSA yaklaşımlarında konum alışlardan bahsederler. Yazarlar Davies ve Harrè’ye (1999) referansla bir tanımlama yaparlar. Onlara göre “bir söylem içerisindeki bir özne pozisyonu, o repertuarı kullanan kişiler için haklardan, görevlerden oluşan bir yapı içerisinde bir lokasyon tanımlar” (akt. Willig, 2013, s. 387; Arribas-Ayllon & Walkerdine, 2008, s. 102). Yani söylem öznenin ne olduğu, kim olduğu, ne gibi haklar, ne gibi kısıtlamalar, zorlamalar ve mecburiyetler içerisinde olduğunu belirler ve bununla ilgili bir konumlama yapar (Arkonaç, 2014, s. 165). Yazarlar, konum alışlarla, rol yapma-rol oynamanın birbirine karıştırlmaması konusunda ısrarcıdır. Rol oynama biraz da, anın

⁷⁴ Kendilik teknolojilerinin daha ayrıntılı anlatımı için tezin “söylem, hakikat, normativizasyon ve disiplin makinesi olarak filmler” bölümüne bakınız.

ihtiyacını karşılamak amacıyla başka bir kimliğin giyilmesini ima eder. Hâlbuki konum alışlar, söylem tarafından öznenin bir pozisyona yerleştirilmesi olarak anlaşılabilir. Arkonaç'ın (2014) örneği daha açıklayıcı olacaktır: 'Engelli' kavramı bir şeyleri yapamayan ve yapabilen arasında bir ayırma işaret eder; mekânların, kamusal alanların engelli ve engeli olmayan şeklinde tasarlanması engeli olan kişiyi her an diğerinin yanında 'engelli' konumuna pozisyonlandırır (s. 165). Aynı şekilde yukarıda gemi örneğinde, kaptanın çalışanlara uyguladığı disiplinci pratikler, gemideki söylemler, kurulan hakikat oyunu, gemi çalışanlarını 'geminin sintinesi' konumuna pozisyonlandırır. Ben de analizimde filmlerdeki söylemlerin, pratiklerin, hakikat oyunlarının özneleri nasıl konumlandığını, itaatkâr öznenin ne tür konum alışlar yoluyla kurulduğunu analiz edeceğim.

5.1.1.9. Özneleştirme (Subjectification)

Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008) Foucault'cu özneleştirme kavramını iki kısma ayırırlar. Bunlardan ilki iktidar tarafından baskıcı ve disiplinci teknikler yoluyla yapılan özneleştirmedir. Diğer de öznenin kendilik teknikleri yoluyla kendisini bir sanat eseri gibi tasarlaması olan kişinin kendisi tarafından yapılan öznenedir (s. 103). Willig'e (2013) göre de söylemler, dünyayı belli bir şekilde görmemizi, onun içinde belli bir şekilde olmamızı sağlarlar. Söylemler hem sosyal olanı hem psikolojik gerçekliği kurarlar. Bizi bu gerçekliğin içinde konumlandırırlar. Bütün bunlar yoluyla ve bunların çizdiği sınırlar içerisinde biz de kendi deneyimlerimizi, düşüncelerimizi, hissedişlerimizi inşa ederiz (s. 388). Böylece özneliğimiz inşa edilmiş olur.

Arribas-Ayllon ve Walkerdine (2008) yazılarında genel hatlarıyla bir FSA örneğine yer verirler. Avustralya'da 1999 yılındaki bir yasayla şekil değiştiren sosyal yardım desteğinin, yardımı alanlar üzerinde sürekli denetlemelerle oluşan özneleştirici etkisini ve bu etkiye sebep olan pratikleri, teknolojileri araştırmalarının merkezine yerleştirirler (s. 103). Ben de analizimde aile filmlerinin itaatkâr öznenin inşasındaki eylemini, hangi söylemsel nesnelerin ne şekilde inşa edilip, hangi teknolojilerin, hangi pratiklerin itaatkâr öznenin inşası için çalıştığını araştıracağım. İtaatkârlık ilk başta ailede mi inşa ediliyor, özellikle aile filmlerinin itaatkâr öznenin inşasındaki teknik olarak oynadığı rol nedir gibi soruların cevabını arayacağım. Kendiyle bilinçli etik bir ilişki

kurarak kendi deneyimlerini tasarlayan ve özneleştirmeye direnebilen etik öznenin var olma veya potansiyel olarak kurulabilme ihtimalini araştıracağım.

FSA’da olduğu kadar diğer söylem analizlerinde de geçerli olan bir düstur şudur: Analizde, raporlanma anına kadar bütün yapılmış yorumlamalar geçicidir. Çünkü yapılan bir yorumlama, analizin bir adım sonrasında, başka bir bağlama göre ele alındığında değişikliğe uğrayabilir. Dolayısıyla analizde eldeki veriye ve yapılan yorumlamalara tekrar tekrar dönülmelidir. Bu bakımdan söylem analizi tekrarlı ve dairesel bir yapıdadır. Analist verileri inceledikçe önceki yorumlamalarını restore edebilir veya değiştirebilir. Bu ise sürekli yazmayı, yazdıklarını tekrar okumayı, sonra tekrar yazmayı gerektiren yorucu bir süreçtir. Bu bakımdan analiz, araştırma sorusuna tatmin edici cevap verilene kadar veya analist artık tükenene ve veri hakkında söylenecek sözü kalmayana kadar devam eder. Veri hakkında yapılan yorumlamalardan araştırma sorusuna cevap olabilecek taslak bir yapı kurulur. Taslak yapı kurulurken bir takım yorumlamalar dışarıda bırakılır. Bu kurulan taslak yapıya söylem analizinde ‘iskele’ (scaffolding) denir. Aynı veriden farklı araştırma sorularına cevap olabilecek farklı iskeleler kurulabilir. Bu yönüyle analiz süreci ‘dâhil etmeli’, iskele kurma ve rapor yazma süreci ‘çıkarmalı’ bir süreçtir. Söylem analizinde rapor yazma işlemi ise araştırma sorusu ile ilgili makale yazma işlemidir. Aynı veriden yapılan analiz ile ilgili birden fazla araştırma sorusu ve dolayısıyla birden fazla rapor yani makale yazılabilir (Wood & Kroger, 2000, s. 96-98, 179-181). Dolayısıyla söylem analizinde verilere bakarak yorumlamalar yapmak, yazmak, yazılanları tekrar okumak ve tekrar yazmak, bu yazılanlardan araştırma sorusu ekseninde ‘iskele’ kurmak ve analiz raporu yazmak işlemleri söylem analizinin doğasını oluşturur. Bu yönüyle söylem analizi bitmeyen bir süreçtir.

5.2. Veri Toplama Süreci ve Analiz Edilecek Filmler

5.2.1. Araştırma Evreni

Klasik anlatı sinemasında hikâye sebep-sonuç ilişkisiyle ilerler, yani bir sahne kendisinden önceki sahnedeki aksiyonun sonucu ve kendisinden sonraki aksiyonun sebebidir. Ana karakter ise bir amaca doğru hareket eder ve filmin sonunda belirlenen amacına ulaşır. Sanat sineması en başta kendisini üslup bakımından klasik anlatı sinemasının dışında konumlandırır. En başta anlatısını sebep-sonuç zincirinden bağımsız

olarak kurar. Yani filmdeki aksiyonlar ne kendisinden önceki aksiyonun sonucu ne de kendisinden sonrakinin sebebidir. Bunun yerine sanat sineması anlatısını iki temel nitelik üzerine inşa eder. Bunlar gerçekçilik ve yönetmenin ifade etme gücü/başarısı/farklılığıdır. Sanat sineması en başta kendisini gerçekçi sinema olarak tanımlar ve gerçek mekânlarda çekim yapar, gerçek sorunlar üzerine odaklanır. Sanat sinemasının ayırıcı en önemli özelliği ise gerçek karakterlere ve onların psikolojik dünyalarına odaklanıyor olmasıdır. Filmde anlattığı karakterler kurgusal karakterler değildir ve yaşamın tam içinden karakterlerdir (Bordwell, 2008, s. 151-153). Dolayısıyla klasik anlatı sinemasının tersine sanat sineması spesifik bir özne formunu anlatısının merkezine yerleştirir. Sanat sinemasının gösterimleri ise bilindiği üzere en iyi ihtimalle festivallerde dolaşıma girmesiyle mümkündür.

Marijke de Valck & Mimi Soeteman (2010) Bourdieu'cü perspektiften hareketle film festivallerindeki ödüllerin kültürel ekonomideki rolüne değinerek, film festivallerinin kültürel sermaye ağları olarak işlediklerini ileri sürerler. Bourdieu'nün (2003) kuramında kültürel sermayenin üç formu vardır. Bunlardan ilki 'bedenselleşmiş' (embodied) formdur. Bunlar içselleştirilmiş eyleme biçimleri şeklinde kendisini gösterir, örneğin çocukluktan itibaren edinilen konuşma biçimine ilişkin tarzlar, oturup kalkma biçimiyle ilişkili bedeni kullanma şekilleri gibi aileden veya yakın çevreden çocukluğun ilk yıllarında edinilen biçimler. İkincisi 'nesneleşmiş' (objectified) formdur. Bunlar belli bir kültürel yeterlilikle edinilen ve özel kültürel hünere sahipliği gerektiren nesnelerdir, örneğin belli sanat formlarına ilişkin nesneler gibi. Üçüncüsü ise 'kurumsallaşmış' (institutionalized) formdur. Bunlar eğitim kurumları gibi kurumlar yoluyla orta çıkar. Nesneleşmiş ve kurumsallaşmış formdaki kültürel sermayedeki artış modern toplumlarda sınıfsal eşitsizliğin de sebeplerinden biridir. Marijke de Valck & Mimi Soeteman'e (2010) göre film festivalleri aynı eğitim kurumları gibi kurumsallaşmış kültürel sermaye formlarından birisidir (s. 292-293). Festivallerde filmin kültürel sermaye olarak değerini artıran etkenlerden en önemlisi verilen ödüllerdir. Bu ödüller filmin dolaşımının ve medya ilgisinin artmasını, bunların sonucu olarak film özelinde kültürel sermayenin ekonomik sermayeye çevrilmesini garantilerler (s. 294). Yazarlar, festivallerdeki jüri kararlarının analizi sonrası ulaştıkları bulgulardan hareketle, festivallerin bir takım teknolojik ve üsluba yönelik normları değiştiren aktif failler olarak da çalıştıklarını iddia

ederler (s. 304). Üsluba yönelik yenilikler konu seçimini, konuyu anlatma biçimini, hikâyenin içerisindeki özne formlarını ve bütün bunlardaki yenilikleri içerir. Kısaca festivallerde ödüle değer bulunan filmlerdeki özne formları festivallerin iktidar alanı içerisinde yerleşmiştir. Yani festivaller verdikleri ödüller yoluyla bir takım özne formlarının filmin merkezine yerleştirilmesi konusunda azmettirici olarak işlev görürler.

Festivallerin ve verdikleri ödüllerin işlevine yönelik bir diğer düşünce de daha önce bahsi geçen Foucault'nun 'Cahiers du Cinema' dergisine verdiği mülakattan çıkarılabilir. Foucault bu mülakatında iktidarın bir aparatı olan resmi tarihin karşısına popüler hafızayı koyuyor, modern toplumda iktidarın bu hafızaya müdahalesini filmler ve romanlar üzerinden yaptığını ve filmlerin bu hafızayı biçimlendirme işlevi gördüğünü söylüyordu. Festivalleri devlet iktidarıyla ve ekonomik süreçlerle ilişkili kurumsal organizasyonlar ve yapılanmalar olarak görebiliriz. Bu durumda festivallerin ödül verdiği filmlerin de bir takım iktidar sistemleri tarafından hiç yoktan normativite aralığının sınırlarını aşmadığının kabul edildiğini düşünebiliriz. Aksi halde ya ödüle layık görülmez veya sansür mekanizmasına takılırdı.

Bütün bunlar düşünüldüğünde sanat sineması ve festivallerde ödül alan filmler gişe sinemasına nazaran özne üzerinde biçimlendirme etkisi bakımından iktidar mekanizmalarıyla daha kompakt çalışıyor olması nedeniyle daha etkilidir. Ayrıca bir olay yerine tam olarak bir özne formunu anlatısının merkezine yerleştirmesi bakımından da bu tezde sanat sineması ve festivallerde ödül alan filmler üzerine bir analiz gerekiyordu. Diğer yandan Türk sanat sineması göz önünde bulundurulduğunda, ödül alamayan filmler ödül alan filmlere oranla gişe başarısı bakımından belirli bir oranda izleyici sayısına ulaşamadığı için özne üzerindeki etkisi daha sınırlı olacağı düşüncesiyle; ödül alamayan filmlerin büyük çoğunluğu sinemada gösterime giremediği; gösterime girmeyi başarsa da birkaç gün salonda kalıp hemen gösterimden kaldırıldığı; dolayısıyla toplumsal düzeyde ödül alamayan filmlerin özne inşasındaki etkisinin az olduğu gerekçesiyle analizimi Türk sana sinemasında festivallerde ödül almış filmler üzerine yoğunlaştırdım.

Cindy Hing-Yuk Wong (2011) küresel ölçekli festivaller hakkındaki çalışmasında 3 büyük festival olarak **Cannes, Venice, Berlin** festivallerini sıralar (s. 5). Kuzey Amerika'da ise **Sundance, Tribeca, Toronto** festivallerini büyük festivaller sıralamasına dâhil eder. Eren Odabaşı (2016) da Türkiye'deki festivallerle ilgili

çalışmasında Türkiye’deki en kapsamlı ilk üç festivali **İstanbul, Antalya, Adana** olarak sıralar (s. 151).

Ben bu tezde Avrupa’daki üç büyük festival, Kuzey Amerika’daki üç büyük festival ve Türkiye’deki üç büyük festivalde ödül alan “Yeni Türk Sanat Sineması” (Suner, 2004; Behlil, 2012) filmlerini Foucault’cu söylem analizi yaklaşımıyla analiz edeceğim. Asuman Suner (2004) “Yeni Türk Sineması” kavramını, 1996 yılında başlayan, gişede Yavuz Turgul’un “Eşkıya” (1996) filmi ve festivallerde Derviş Zaim’in “Tabutta Rövaşata” (1996) filmlerinin başarılarıyla birlikte Türk sinemasında gerçekleşen canlanmaya ilişkin tanımlama yaparak kullanır. Bu canlanma öncesi ve sonrası Türk sinemasının durumunu etkileyen siyasal ve ekonomik etkenlerden hareketle Türk Sinemasında gerçekleşen bir değişimin başlangıç tarihi olarak da 1996 yılını işaret eder. Bu yüzden ben de tezimde yukarıda saydığım festivallerden 1996 yılından itibaren Türkiye’de gerçekleştirilen üç büyük festivalde ulusal yarışma bölümünde en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo kategorilerinde ödül almaya hak kazanan ve uluslararası yarışma bölümünde de en iyi film kategorisinde ödül alan Türk filmlerini, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki üç büyük festival olmak üzere altı festivalde de herhangi bir kategoride ödül almaya hak kazanan Türk filmlerini analiz ediyorum.

İstanbul Film Festivali’nde ödül alan filmler listesine İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) kendi internet sayfasının arşiv kısmından 21.10.2018 tarihinde ulaştım. Festival Uluslararası Altın Lale ve Ulusal Altın Lale olmak üzere iki kategoride yarışma tertip ediyor. Uluslararası Altın Lale kategorisinde altın lale en iyi film ve jüri özel ödülü olmak üzere iki ödül veriliyor. Bu ödüllerden Türk filmlerine verilen ödüller ise şöyle: 2011 yılında *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, Seyfi Teoman’a Jüri Özel Ödülü verilmiş. 2008 yılında Altın Lale Büyük Ödülü *Yumurta* Filmyle Semih Kaplanoğlu’na verilmiş. 2000 yılında Altın Lale Büyük Ödülü *Mayıs Sıkıntısı* filmiyle Nuri Bilge Ceylan’a verilmiş. Bunların dışında uluslararası kategorideki ödüller Türkiye dışındaki yönetmenlere ve yabancı yapımlı filmlere verilmiş. Bu yüzden 1996 yılından itibaren ulusal yarışma bölümündeki en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo kategorilerinde ödül alan filmler ile uluslararası yarışma bölümündeki en iyi film ve jüri özel ödülü kategorisinde ödül alan Türk filmlerini listeye dâhil ettim. Ayrıca, 2008-1996 yılları arasında en iyi senaryo dalında ödül verilmemiş.

Uluslararası Antalya Film Festivali'nde ödül alan filmler listesinin 2016'ya kadar olan kısmına, ANSET Özel Sağlık ve Eğitim Kültür İnşaat Ticaret Ltd. Şti.'nin internet sayfasındaki arşiv bölümünden 21.10.2018 tarihinde ulaştım. Uluslararası Antalya Film Festivali ANSET tarafından düzenlenmektedir. 2017 yılında ödül alan filmler listesine ise 'wikipedia'dan, 2018 yılında ödül alan filmler listesine festivalin kendi sayfasından yine aynı tarihte ulaştım. Antalya film festivalinde 2017-2018 yıllarında ulusal ve uluslararası kategori şeklinde bir ayrıma gidilmemiştir. Ayrıca 2017, 2018 yıllarında en iyi film ve en iyi yönetmen ödülü verilirken en iyi senaryo ödülü verilmemiştir. Bu iki alanda da ödüller yabancı yapımlara verilmiştir, dolayısıyla bu iki yılda ödül alan Türk filmi yoktur. 2018'den geriye doru 1997'ye kadar ise en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo ödülleri verilmiştir. Bu yüzden film listesine saydığım kategoride ödül alan filmleri dâhil ettim.

2016-2004 yılları arasında ulusal ve uluslararası yarışma olmak üzere iki kategoride ödüller verilmiştir. 2016'da uluslararası kategoride en iyi film ve en iyi yönetmen ödülü Türk filmlerine verilirken en iyi senaryo yabancı yapım filme verilmiştir. 2015-2005 yılları arasında uluslararası yarışmada en iyi film ve farklı isimlerde diğer ödüller yabancı yapımlara verilmiştir. 2004-1996 yılları arasında uluslararası uzun metraj film kategorisinde ödül verilmemiştir. 2016-2009 yılları arasında ulusal kategoride en iyi ilk film ödülleri verilmiştir. 1998 yılında en iyi birinci film, en iyi ikinci film ödülleri verilmiştir.

Adana Altın Koza Film Festivali'nde ödül alan filmlerin listesine Adana Altın Koza Film Festivalinin kendi resmi internet sitesinin arşiv bölümünden 21.10.2018 tarihinde ulaştım. 2004-1998 yılları dâhil olmak üzere bu yıllarda uzunca bir süre yarışma düzenlenmemiştir. 2018, 2017 yılında ulusal ve uluslararası kategoride ödüller verilmiştir. Ulusal yarışmada en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo ödülleri verilmiştir, uluslararası yarışmada en iyi film, jüri özel ödülü ve 2017 yılında en iyi film ve mansiyon ödülü verilmiştir. Bu yüzden listeye ulusal yarışmada en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo dalında ödül alan filmleri ve uluslararası yarışmada ödül alan Türk filmi varsa bunları dâhil ettim. Uluslararası yarışmada ödüller yabancı yapım filmlere verilmiştir fakat 2018 yılında uluslararası yarışmada jüri özel ödülü "Anons" (Yön. Mahmut Fazıl

Coşkun) filmine verilmiş. 2016'dan önce uluslararası yarışmada ödül verilmemiş, sadece ulusal yarışmada ödüller verilmiş.

Cannes, Venice, Berlin, Sundance, Tribeca, Toronto film festivallerinde ödül alan filmler listesine 03.11.2018 tarihinde 'wikipedia'dan ulaştım. 1997'den itibaren 2018'e kadar herhangi bir kategoride ödül almaya değer bulunmuş Türk Filmlerini listeye dâhil ettim. Tribeca Film festivali 2002 yılında ilk kez yapıldığı için o tarihten itibaren 2018'e kadar ödül alan filmleri listeye ekledim.

Ayrıca iki ve daha fazla yarışmada ödül alan filmler de listede istisnai durumu oluşturuyorlar. Bunlar şu şekilde sıralanıyor: "Tereddüt" (Yön. Yeşim Ustaoglu) 2016'da Antalya, 2017'de İstanbul film festivalinde ödül almış. Onur Ünlü'nün "Beş Şehir" filmi 2009'da Altın Portakal, 2010'da altın koza da ödüle layık görülmüş. Semih Kaplanoğlu'nun "Yumurta" filmi hem 2008'de İstanbul Film Festivali, hem de 2007'de Altın Portakal Film festivalinde ödüle layık görülmüş. "Kader" (Yön. Zeki Demirkubuz) filmi 2006'da altın portakal, 2007'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "İklimler" (Yön. Nuri Bilge Ceylan) filmi 2006'da Altın Portakal, 2007'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "İki Genç Kız" (Yön. Kutluğ Ataman) filmi 2005'de Altın portakal, 2006'da İstanbul film festivalinde ödül almış. "Yazı Tura" (Yön. Uğur Yücel) filmi 2005'de İstanbul ve Adana film festivallerinde, 2004'de Altın Portakalda ödül almış. "Uzak" (Yön. Nuri Bilge Ceylan) 2002'de Altın Portakal, 2003'de Cannes ve İstanbul festivallerinde ödül almış. "Yazgı" (Yön. Zeki Demirkubuz) 2001'de Altın Portakal 2002'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "Mayıs Sıkıntısı" (Yön. Nuri Bilge Ceylan) 1999'da Altın Portakal, 2000'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "Üçüncü Sayfa" (Yön. Zeki Demirkubuz) 1999'da Altın Portakal, 2000'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "Hamam" (Yön. Ferzan Özpetek) 1997'de Altın Portakal, 1998'de İstanbul film festivalinde ödül almış. "Masumiyet" (Yön. Zeki Demirkubuz) 1997'de Adana Altın Koza, 1998'de İstanbul film festivalinde ödül almış.

Tüm bu festivallerde 1996-2018 yılları arasında ödül alan ve tezin araştırma evrenini oluşturan toplamda 120 film vardır. Bu filmlerin tamamının sinopsislerinin bulunduğu bir tablo oluşturdum.

5.2.2. Araştırma evreninden seçilen araştırma örnekleme

Öznelliğin ve özellikle itaatkâr öznenin inşası ilk olarak aile içerisinde meydana geldiği için ve aile filmlerinin itaatkâr öznenin inşasındaki etkisini araştıracağım için bu ödül alan 120 film içerisinde merkezi meselesi ‘aile’ olan veya aileyi anlatısı içerisine yerleştiren filmleri analizimin merkezine aldım⁷⁵.

Bütün bu arşiv taramasının sonucunda analize uygun 11 film ortaya çıktı⁷⁶. Bunlar şu şekildedir: **“Albüm”** (2016) Yön. Mehmet Can Mertoğlu, **“Atlıkarınca”** (2010) Yön. İlksen Başarır, **“Can”** (2011) Yön. Raşit Çelikezer, **“Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi”** (2011) Yön. Onur Ünlü, **“Çoğunluk”** (2010) Yön. Seren Yüce, **“Geriye Kalan”** (2012) Yön. Çiğdem Vitrinel, **“Hayatboyu”** (2013) Yön. Aslı Özge, **“Kış Uykusu”** (2014) Yön. Nuri Bilge Ceylan, **“Sofra Sırları”** (2017) Yönetmen (Yön.) Ümit Ünal, **“Tereddüt”** (2016) Yön. Yeşim Ustaoglu, **“Üç Maymun”** (2008) Yön. Nuri Bilge Ceylan.

Bu 11 film tezimin örneklemini oluşturan filmlerdir. Filmler internet ortamında mevcut olduğu için veri toplama sürecinde herhangi bir zorlukla karşılaşmadım.

5.2.3. Analiz süreci

Örneklem olarak belirlediğim bu 11 filmde de episodik analiz yaptım. Önce bütün filmin senaryosunu çıkardım. Söylem analizinde ‘Jefferson’ yöntemi kullanarak transkripsiyon yaparken konuşma sırasında sıra alışlar, konuşmaların kesilmesi, sonra devam etmesi ve tonlamada meydana gelen dalgalanmalar yazıya döküldüğü için (Wood & Kroger, 2000, s. 84) senaryoları yazarken karakterlerin bütün eylemlerini ve diyalogları aksanlarıyla birlikte yazdım. Örneğin karakter konuşurken kelimeleri gramer kuralları

⁷⁵ Türk sinemasında aile merkezi bir sorunsal olmamıştır, bunun yerine aile daha çok Yeşilçam filmlerinde mutluluğun, umudun, beraberliğin; Yeşilçam sonrası dönemde umutsuzluğun, ihanetin, bunalımın, kısacası yaşama dair bütün negatif etkileşimler setinin mekânı olarak filmlere yerleştirilmiştir. Merkezi bir sorun olmamıştır, çünkü aileyi kendi içerisinde bütün olarak kabul eden bir mikro yapı ve bu yapıların bir araya gelerek oluşturduğu kurumsal bir sistematik olarak ele alıp, bu sistematiki geçirdiği zamansal ve kültürel dönüşümleri (gelenek, modern, postmodern gibi) dikkate alarak bu kurumsal yapının dinamiklerinin ve işlevlerinin ne olduğu, ne olması gerektiği veya pragmatik olarak bu sistematikin gerekliliği üzerinde düşünme pratiği yapmak için sorunsallaştıran film yapılmamıştır. Bu yüzden aile Türk sinemasında dört duvardan oluşan bir sığınak veya hapis şeklinde kurulagelen bir uzam olmuş, ailenin soyut bedeni bu anlamda gözden kaçırılmış veya akla getirilmemiştir. Bu yüzden merkezi meselesi aile olan filmler derken diğer filmlerden farklılaşarak aileyi anlatısının merkezinde tutmaya gayret eden filmleri kastediyorum.

⁷⁶ Bu 11 filmin sinopsileri için bkz: EK-D.

bakımından doğru kullanmıyorsa, yazım düzeltilmesi yapmadan, karakterin kelimeyi söylediği şekliyle yazdım. Bu şekilde yazdığım senaryolar üzerinden önce bütün filmin Foucault’cu söylem analizinde yer alan basamakları uygulayarak analizini yaptım ve buna analizin birinci aşaması dedim⁷⁷. Ardından sadece aile fertlerinin etkileşimlerinin olduğu episodları seçerek, bu sahneleri analiz edip analizin ikinci aşamasını gerçekleştirdim. Bu etkileşimlerdeki söylem nesnelere odaklandım. Bunun dışında kalan episodları, örneğin filmin içerisinde iş hayatında, okul yaşamında gerçekleşen etkileşimleri, başka bir analizin nesnesi olacağı için tezin analiz bölümünün dışında bıraktım. Bu strateji söylem analizinde yukarıda açıkladığım ‘iskele’ kurma işlemidir. Başka bir deyişle, eldeki veri ve analizden, seçilen söylem nesnesi üzerine yoğunlaşarak belli bir iskele kurup, raporlama kısmına sadece analizin bu kısmını almak işlemi. Tezin analiz kısmı da aslında söylem analizi perspektifinde rapor yazma işlemini oluşturmaktadır.

Analiz için filmde aile içi etkileşimlerin olduğu sahneleri, zaman kodlarıyla (timecode) birlikte senaryolarını yazdım. Her bir sahnenin başına hangi filmde sahne olduğunun anlaşılması açısından kısaltmalar kullandım⁷⁸. Bu sahnelerdeki diyalogları ve sahnedeki aksiyonu, gereken durumlarda ışık kullanımı ve kamera hareketlerini yazdım. Bu sahnelerdeki diyalogların önce hangi söyleme köklendiğini ve sahnenin, sahnedeki karakterlerin birbirlerini nasıl konumlandıklarını yazdım. Yine aynı sahnede diyaloglardaki eylem yönelimlerini çıkartarak, karakterlerin birbirleri üzerindeki iktidar ilişkilerinde kullandıkları stratejileri, disiplin etme tekniklerini buldum. Daha sonra her bir sahnenin hangi genel kabulü, hangi hakikati inşa ettiğini ve hangi disiplin teknikleri kullanıldığını belirleyip bunları sahnelerin başlıkları şeklinde yazdım. Sahnelerdeki bu genel kabuller, hakikatler karakterlerin hangi hakikat bilgisi üzerinden kendiliğiyle ilişki kurduğunu kavramak açısından önemlidir. Disiplin teknikleri ise özneleştirme süreçlerinde egemenin kullandığı eğip bükme, bir kalıba sokma yollarıdır. Karakterler bu hakikatlerden hareketle özneleşmektedirler ve bu disiplin teknikleri yoluyla özneleştirilmektedirler. Yani belirli bir formda eyleme, düşünme, hissetme biçiminde

⁷⁷ Analizin birinci aşamasına bir örnek için bkz: EK-B.

⁷⁸ Kısaltmalar her film için şu şekildedir: “Sofra Sırları”: [SS]. “Tereddüt”: [T]. “Albüm”: [A]. “Kış Uykusu”: [KU]. “Hayatboyu”: [HB]. “Can”: [C]. “Geriye Kalan”: [GK]. “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi”: [CT]. “Çoğunluk”: [Ç]. “Atlıkarınca”: [AK]. “Üç Maymun”: [ÜM].

formatlanmaktadır. Dolayısıyla bütün bunlar yoluyla filmlerin inşa ettiği hakikatler, normativite alanına dâhil olan deneyimler, genel kabuller ve disiplin teknikleri ortaya çıkmış oldu. Bunlar aynı zamanda izleyici öznenin normativite alanını belirlemede ve böylece izleyici özneyi inşa etmede işlevi olacağı için, filmin izleyiciyi de hangi bilgidен hareketle kurduğu ortaya çıkmış oldu.

ALTINCI BÖLÜM

BULGULAR

Bu bölümde filmlerde analiz ettiğim bulguları yedi ana başlık altında sunuyorum. Önce filmlerde ortaya çıkan aile içi iktidarın analiziyle başladım. Filmlerde ataerkil aile ve modern aile olmak üzere iki farklı aile formu ortaya çıktı⁷⁹. Bu formlardan önce ataerkil ailede iktidar ilişkilerini, iktidarı elinde tutan öznenin kim olduğunu, yönetme eylemini nasıl sürdürdüğünü, nasıl bir dil kullandığını ortaya koydum. Sonra modern aile formunda merkezini yitiren iktidarı ve oradaki konumlandırmaları analiz ettim.

Daha sonra ailedeki iktidarın disiplin etme teknolojilerini yazdım. Filmlerdeki ailelerde disiplin en uç düzeyde bedene uygulanan fiziki şiddetten ruha uygulanan zorunlu veya gönüllü disiplin tekniklerine kadar farklı yöntemler içermektedir. Bu tekniklerle aile fertleri belirli formlarda özneleştirilmeye çalışılmakta dahası aile içerisinde disipline edilmemiş özneler cezalandırılmaktadır. Bu cezalandırmaların temel ereği ise ahlaki kodlar yoluyla çerçevesi çizilmiş normativitenin korunmasıdır.

Bazı filmler direnişin imkânsız olduğu söylemini kursa da, birkaç karakterin aile içi egemenin disiplin tekniklerine ve tahakküm durumlarına direniş gerçekleştirmeye çalıştığını gördüğüm için, disiplin tekniklerinin hemen ardından direniş imkânlarını

⁷⁹ Ataerkil aile derken, babanın aile içerisinde iktidar olduğu, erkek egemen kültürel kurgunun hâkim olduğu, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarının kesin hatlarıyla çizilmiş olduğu bir aile formunu kastediyorum. Modern aile derken de modernitenin kurmaya çalıştığı, modern değerleri içselleştirmiş, rasyonel düşünme kabiliyetine haiz, modernitenin ideal öznelerinden oluşan bir aile formunu değil de; iletişimin ılımlı düzeyde eşit düzlemde gerçekleştiği, toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarının yumuşadığı, iktidarın merkez yitimine uğrayarak sürekli konum değiştirdiği bir aile formunu kastediyorum.

içeren sahne analizlerine yer verdim. Filmlerde ayrıca aile içerisinde kadının ve erkeğin konumlandırılışlarının ve cinsiyete dayalı rollerin tanımlamalarının yapıldığını gördüm ve bu konumlandırmaları analiz ederek yazdım. Sonra aileyle doğrudan ilişkili olmasa da filmlerde aile sahnelerinde ortaya çıkan diğer kurgular olan ekonomik avantajın bir tahakküm aracı olduğuna yönelik ve siyasi söylemler ekseninde öznelere kurulmasına yönelik inşa edilen hakikatleri yazdım. Son olarak her bir filmde teker teker filmin bütünü düşünüldüğünde kurulan söylemi, yani filmin bir bütün olarak söylemini ve filmlerin merkezi meselesi olarak ortaya koydukları sorunsallaştırmaları yazdım.

Takibi kolaylaştırmak amacıyla bulguların bir haritasını hazırladım⁸⁰. Bu sayede filmlerde ortaya çıkan hakikat, genel kabul, disiplin teknikleri gibi yukarıda sıraladığım analiz neticelerini bütünlüklü olarak kavramak kolaylaşmış oldu. Bulgularda her bir sahne için söylem, eylem yönelimi, konumlandırma, disiplin tekniği, özneleştirilmeden hangileri sahnede mevcutsa onları yazdım. Bazı sahnelerde bunlardan bir kaç çıkıyorken, bazı sahnelerde sadece birisi ortaya çıktı. Ayrıca her bir sahnenin kurduğu hakikati, konumlandırmayı veya disiplin tekniğini de sahnelerin başına birer başlık olarak yazdım. Filmlerde aile içi etkileşimlerin olduğu ve analizimin nesnesini oluşturan sahneleri yazarken, sahnelerin başına hangi filmlerden alındığının anlaşılması bakımından film isimlerinin baş harflerini kısaltma olarak belirttim, onu takiben sahnenin time kodunu yazdım ve sahnenin başına sahnenin uzamsal ve zamansal konumunu belirten ve senaryo yazım tekniğinde kullanılan kodlamalar yaptım. Örneğin “[KU]03:20-04:24- Ev/İç/Gün” ile başlayan sahne “Kış Uykusu” filminde belirtilen zaman kodunda gündüz ev içinde geçen bir sahnedir.

6.1. AİLEDE İKTİDAR

Filmlerde iki farklı aile formu ortaya çıkıyor, bunlar ataerkil aile ve modern aile formudur. Bu ailelerde iktidar ilişkileri, erkek-kadın-çocuk arasındaki iletişim ve konumlandırmalar ve iktidarın kullandığı dil birbirinden oldukça farklıdır. Aşağıda iki aile formuna ilişkin sahneler ve sahnelerde ortaya çıkan hakikatlere ve konumlandırmalara yer veriyorum. Bu sahnelerde ataerkil aile formunda iktidar baba

⁸⁰ Bulgular haritası için bkz. EK-C.

figüründe bedenlenir ve baba her tür koşulda aile fertlerinin eylemlerini belirlemede, aileyi yönetmede ve karar verici konumunu sürdürmede en ufak taviz vermemektedir. Filmlerdeki ailelerde iktidar formu olarak monarşik iktidar ve pastoral iktidar formlarının ikisi de zaman zaman görülür. Modern aile versiyonunda şaşırtıcı bir şekilde biyoiktidar formuna yakın bir iktidar beklenirken, merkezini yitirmiş, daha doğrusu iktidarın olmadığı bir ilişkiler formuna rastlanıyor.

6.1.1.ATAERKİL AİLE

6.1.1.1.BABA FİĞÜRÜNDE BEDENLENMİŞ İKTİDAR

a-Ailede iktidar olan babanın eleştiriyeye tahammülü yoktur.

Aşağıdaki sahne ailede iktidar sahibi babanın yönetme pratiğini gösterir. Baba aile fertleri tarafından kendi yönetme eylemine ilişkin en ufak eleştiriyeyi dinlemez, müzakereden uzaktır.

[Ç]15:35-16:03-Ev/İç/Gece. Kemal yemek masasında oturmuş TV izlerken Nazan sofrayı kurar. Nazan Kemal'e "eve geldiğinde bi hal hatır sor bi, bi güler yüz göster". Kemal tabağını alırken "ne diyosun ya?" Nazan "biraz ilgi göster diyorum, bu kadar mı bıktın bizden?" Kemal sertçe "tamam uzatma!".

Kemal Nazan'la ilişkisinde kaba ve duygusuz olarak konumlandırılır; Nazan'ın eylemleri üzerinde eylemde bulunur. Nazan, Kemal'in tahakküm alanındadır.

b-Ailede iktidar olan babanın hayat tecrübesi ailenin diğer fertlerinden daha fazladır.

Bu iki sahne baba figüründe iktidarı hayat tecrübesi ve dış tehditlerle baş etme kabiliyeti üzerinden kurar.

[Ç]54:48-55:10-Ofis/İç/Gün. Kemal ofiste masasında otururken Mertkan gelir karşısında ayakta durur. Kemal "beceremedin demi len?" Mertkan'dan ses yok. Kemal "e tamam hadi git". Mertkan çıkar.

Sahne Mertkan'ı beceriksiz olarak kurarken, Kemal'i hayat tecrübesi daha fazla olan iktidar olarak kurar. Mertkan bu durumda çocuk özne konumuna indirgenmiş olur.

[Ç]1:07:30-1:09:20-Sokak/Dış/Gece. Mertkan Gül'ün evinden kendi evlerine taksiyle gelir. Evlerinin önünde parası yetiştirmez. Taksici "lan madem o kadar paran yok ne diye taksiyle geliyosun onca yolu, hee?" Mertkan "abi hemen iki dakika bekle ben yukardan alıp getireyim". Taksici "yok ya... Ben nerden bilicem evinin burası olduğunu?" Mertkan "niye inanmıyosun ya". Taksici "hadelen telefon yok mu ara getirsinler". Mertkan "abi valla burası bırak getiriyim ya". Taksici arkaya döner bağırarak "ara laan". Mertkan annesini arar "alo anne, ben aşada takside kaldım para çıkışmadı bana 20 lira getirebilir misin ya... Ya işte taksici güvenmedi bana" der telefonu kapatır. Taksici "kardeşim sen burdan çıkıp gitsen ben nerden bulcam bidaha seni ha? Ya sen yaparsın diye söylemiyorum... Nerden bulcam ben seni? Olum burası İstanbul, it kopuk

dolu". Mertkan'ın babası binadan çıkar gelir. Kemal taksiciye "ne bırakmıyosun lan çocuğu?" Taksici "abi nerden bilicem parayı getirceni çocuğun?" Kemal "konuşma lan al paranı" der parayı fırlatır "pezevenk, hırsız mıyız lan biz?" Taksici "düzgün konuş len". Kemal taksiciye vurmaya başlar "sen konuş lan düzgün..." binadan başkaları da çıkınca taksici gaza basar kaçır.

Bu sahnede İstanbul bir uzam olarak tekinsiz bir yer olarak kurulur. Kemal'i ise bu tekinsizlikle hakkıyla baş eden iktidar olarak konumlandırır. İktidar formu pastoral iktidardır. Kemal oğlunu bir yandan disiplin ederken bir yandan da onu dışarıdan gelen tehlikelere karşı korumaktadır.

c-Ataerkil sistemin tutsağı olan kadın özne ve ataerkil ailedeki cinsiyet rolleri.

Aşağıdaki sahneler muhafazakâr ailede iktidar sahibini erkek değil erkeğin annesi olarak konumlandırır. Erkek karısına tahakküm eden değil şefkat gösterendir. Fakat bu aile formunda kadın kocasının değil ataerkil aile sisteminin tutsağı olarak konumlandırılır. İktidar olan kayınvalide ise saf tahakküm ereğiyle değil, gelinini eğitmek ereğiyle tahakküm uygulamaktadır.

[T]08:00-10:07-Ev/İç/Gün. Elmas yan dairede yatan kayınvalidesinin yanına gelir "nasılsın anne?" Kayınvalidesi "iyi ki geldin kızım. Kaşıntılarım arttı. Bi bakıver". Elmas kadınla ilgilenir. Kayınvalide "bi bakıver, sonra da iğnemi yaparsın... Bak kızarmış di mi?". Elmas kadının karnını açar bakar "evet" der ve yan taraftan pudra alır kadının karnına sürer. Sonra kadına şeker iğnesi yapar. Kayınvalide hafif inlemelerle "sağ ol kızım".

Sahne Elmas'ı hasta bakıcı ve hizmetçi olarak konumlandırır. Elmas ev işlerini yapmak ve kayınvalideye hasta bakıcılık yapmak üzere o evde tutsak olarak alıkonulmuştur. Sahne ataerkil aile yapısında kadını tutsak olarak konumlandırır.

[T]11:30-12:20-Ev/İç/Gün. Hava yeni kararmaya başlamış. Elmas evde mutfakta perdeleri indirirken içerden ses duyunca hemen önüne döner ve ceketinin önünü kapatır, kapıya gelir, kendisinden yaşlıca kocasının getirdiği poşetleri elinden hemen alır. Elmas'ın kocasından çekindiği bellidir. Kocasını elinde bir poşet daha getirir ve tebessümle Elmas'a uzatarak "sana aldım" der. Elmas başını sallayarak alır.

[T]12:22-12:33-Ev/İç/Gün. Elmas tabureye çıkmış portmantodaki aynadan kocasının kendisine aldığı mantoyu deniyordur, boyu uzun gelmiştir, kocası "sen boyuna bakma tamam, omuzu oturduysa, beli oturduysa onu kestiririz. Tamam? Güzel oldu". Yan daireden duvara vurma sesi işitirler.

Bu iki sahnede muhafazakâr ailede erkek karısına şefkatle yaklaşır. Dolayısıyla sahnede şefkat söylemi vardır. Film bu sahneyi göstererek Elmas'ı tutsak edenin kocası değil ataerkil aile sistemi olduğunu ifade etmiş olur.

[T]26:00-27:44-Ev/İç/Gece. Elmas, kocası ve kayın annesi masadalar akşam yemeği yerler. Kayınvalide "hadi kızım git börek getir. Çayları da dök". Elmas kalkar mutfığa giderken dalga geçer gibi "börek getir, çayları da dök". Elmas mutfaktayken masada kayın annesi kocasına

“yufkacıdan aldığı lor peyniri de böyle çıktı işte”. Kocasını “anne sen niye Elması yolluyosun lor almaya? Bana söyle ben alıyım lorunu”. Kayınvalide “nası öğrenicek?” Kocasını “yav öğrenir daha küçük... Söyle, bana söyle, yumurtanı da alıyım, lorunu da alıyım, her şeyini ben alıyım, yollama kızı yollama”. Elmas masaya gelir, çayları dağıtır. Elmas mutfakta bulaşık yıkarken kayın annesi seslenir “Elmas, işin bitmedi mi daha?” Elmas “az kaldı anne”. Kayınvalide “hadi gel kızım bekletme kocanı”. Elmas “hallediyodum ben bunları”. Kayınvalide “sabah yaparsın hadi gel... Hadi gel daha iğnemi yapıcaksın”. Elmas gelir kayın annesinin iğnesini yapar.

Muhafazakâr ailede kayınvalide geline tahakküm uygularken, erkek şefkatle yaklaşır karısını koruyan olarak konumlandırılır. Kayınvalidenin eylemi gelinini eğitmek ve disiplin etmektir. Buradaki disiplin hem biyoiktidarın disiplini gibi, öznenin verimliliğini artırma ereğinde hem de monarşik iktidarın disiplini gibi boyun eğdirme ereğindedir.

[T]13:10-14:15-Ev/İç/Gece. Elmas kocasıyla yatakta, kocasına sırtı dönük fısıltıyla “Allah’ım nolur” diye tekrar tekrar dua eder. Adam yavaşça Elmas’ın saçlarını okşamaya başlar. Elmas korkuyla gözlerini kapatır. Kocasını “korkma... Korkma benden nolur” der.

Sahne muhafazakâr ailedeki cinselliği tecavüz olarak kurar.

[T]1:22:20-1:23:20-Hastane/İç/Gün. Şehnaz’ın muayene odası Elmas’la birlikte. Şehnaz “hadi bana evliliğinden bahset biraz”. Elmas “neyini anlaticam?” Şehnaz “nası biriydi kocan? Sana iyi davranır mıydı? Hmm, ne hissediyodun?” Elmas “sığıntıydım, duvarlar üstüme üstüme gelirdi. Nefes alamazdım. Dua ederdim Allah’ım bugün gelmesin, nolur gelmesin, bugün gelmesin...”

Elmas bu anlatıda kendisini sığıntı ve tutsak olarak konumlandırır.

d-Ailede baba hapishanede de olsa aileyi yönetme ve karar verme işini sürdürür.

Aşağıdaki sahneler aile içindeki bütün işlerin yönetimi ve işler hakkında karar verme süreçlerini baba figüründe toplayarak babayı iktidar sahibi olarak konumlandırır.

[ÜM]48:08-50:35-Hapishane/İç/Gün. İsmail babasıyla parmaklıklar arkasında görüşme sahnesi. Eyüp “annen niye gelmedi?” İsmail “iş yerinde şirkette şey varmış... Eğitim çalışması. Ben de bilmiyorum”. Eyüp “ne eğitimiymiş bu?” İsmail “bilmiyorum ki”. Eyüp “bi sıkıntınız yok dimi?” İsmail “yok, yok... Sen rahatsın?” Eyüp “ben de iyiyim, fena değil... Parayı düzenli alıyo musunuz?” İsmail “alıyoruz, alıyoruz”. Eyüp “sen mi gidiyorsun?” İsmail “ben gidiyorum, sekreterden alıyorum”. Uzun bir sessizlik, birbirlerine bakışmalar. Ziyaret sonu zili çalar. Görevli ziyaret saatinin bittiğini anons eder. Eyüp son dakika “İsmail, oğlum, bizim birbirimizden başka kimsemiz var mı?” İsmail merakla “nası yani?” Eyüp “hı, var mı kimsemiz?... hı?” İsmail “yoo”. Eyüp “peki, git bakalım. Dediklerimi unutma”. İsmail “unutmam”. Görevli Eyüp’e sürenin dolduğunu hatırlatır. Eyüp “annene selam söyle”. İsmail “tamam söylerim”. Eyüp “hoşça kal”. İsmail “baba!”. Eyüp “hı? Bişey mi dicesin?” İsmail “Allah’a ısmarladık, görüşürüz, dicem”.

Eyüp hapiste de olsa aile yönetiminde ve Hacer’le İsmail’in eylemlerini düzenlemede söz sahibidir, iktidardır. Ayrıca İsmail’le konuşmasında kendi yönetim sahasının da sınırlarını çizmektedir. İsmail Hacer’le olan ilişkisinde cezalandırma

yetkisini ve gücünü Eyüp'ten alır. Yalnız İsmail'in bu sahnede önemli bir bilgiyi saklarken aslında Eyüp'ün iktidarına körü körüne itaat eden bir özne olmadığı anlaşılır.

[ÜM]54:48-58:18-Arazi/Dış/Gün. İsmail ıssız bir yolda arabanın yanında bekler, Eyüp yanına gelir, hapisten yeni çıkmıştır “ver bakiyim suyu”. Suyu alır yüzünü yıkar. İsmail arabanın anahtarını babasına uzatır “al sen kullan istersen”. Eyüp “yok kullan sen” der arabaya biner. İsmail de arabaya atlar, yola koyulurlar. Eyüp “kaç para verdin buna sen? İsmail “tahmin et”. Eyüp “bırak tahmini mahmini kaç para verdiniz?” İsmail “beş milyar ya hiç bişey deyil”. Eyüp sinirli bağırarak “beş milyar hiç bişey deyil, ne demek bu ya? Beş milyarı nerde gördünüz olum, beş milyar ne demek? Dokuz aydır ceza evindeyim ben, dokuzyüz milyon para yemedim ben, beş milyarmış. Üç kere geldiniz yanıma. Bana niye haber vermiyorsunuz? Maden böle beş milyarlık harcama yapıyorsunuz. Kimin parasını, hangi parayı alıyorsunuz, harcıyorsunuz? Neden haber vermiyorsunuz?” İsmail “sürpriz yapalım istedik”. Eyüp “skrm sürprizinizi len, sürprizmiş. Ne sürprizi? Böle sürpriz mi olur?” İsmail ses çıkarmaz arabayı sürmeye devam eder.

Sahnenin söylemi ekonomik söylemdir. Bir miktar paranın harcanma biçimi temelinde iktidarın kim olduğu İsmail'e hatırlatılır. İsmail Eyüp tarafından sözlü şiddet yoluyla disiplin edilir, cezalandırılır. Sahne ‘ailede baba karar vericidir’ hakikatini kurar.

e-Ailede iktidar sahibi ve karar verici erkektir.

Yukarıdaki sahnelere benzer şekilde bu iki sahne de karar verme yetkisini baba figüründe toplayarak onu ev içinde iktidarın yegâne sahibi olarak konumlandırır.

[AK]30:20-30:50-Ev/İç/Gün. Sevil'in iş yerinden arkadaşları gittikten sonra mutfakta Erdem ve Sevil'in konuşma sahnesi. Erdem “niye gelmişti o kadınlar Sevil?” Sevil “şirkette müdür yardımcısı olmamı istiyolar”. Erdem “ha... Sen de kabul mü ettin hemen? Hayır zaten yeterince çalışıyorsun”. Sevil “bişiyi kabul ettiğim filan yok Erdem daha”. Erdem “iyi peki. Peki Sevil sen bilirsin. Sonra yetişemiyorum, çok çalışıyorum falan deme de”. Sevil “tamam Erdem, tamam”. Erdem “hayır yani ben söyliyim”.

[AK]35:10-36:00-Ev/İç/Gece. Akşam yemeği sahnesi. Erdem “yeni yeni icatlar çıkarıyolar. Ne yani şimdi bu, gezmek için bahane”. Sevil “olur mu öyle şey, iş gezisi bu, beraber çalışacağım insanları tanımak zorundayım”. Erdem “ya bırak Sevil saçma sapan işler”. Sevil “hiç de saçma sapan değil. Bu işin kuralı bu. Ben de müdür yardımcısı olarak orda bulunmak zorundayım. Gezmeye gitmiyorum ki”. Erdem “ben sana söylemişim ama dimi Sevil... Bak... Ne gerek var yani şimdi buna?” Sevil “evet Erdem’cim, doğru söylüyorsun”.

Bu iki sahnede ataerkil toplum düzenindeki aile yapısında erkeğin iktidarı söz konusudur. Kadın her ne kadar ekonomik olarak bağımsız olsa da ev içi karar almada erkek baskındır. Film bu sahnelerle ataerkil düzende ailedeki cinsiyet rollerini yeniden kurmaktadır.

f-Bir manipülasyon stratejisi olarak “doldurma”.

Aşağıdaki sahnelerde aile içerisinde iktidar ilişkilerinde bir strateji olarak, aile fertlerinin birbirlerini manipüle etmek amacıyla, ailenin diğer üyeleri hakkında veya aile

fertlerinin ilişkide olduğu diğer insanlar hakkında birbirlerini doldurduğunu, üstü kapalı tehdit imasında bulunduğunu görürüz. Ailenin en büyüğü Kamuran Hanım'ın kullandığı doldurma tekniği şu sahnede görülür:

[CT]36:42-37:00-Ev/İç/Gece. Kamuran Hanım Televizyonda Jülide'nin programını izlerken sanrı görür. Jülide öfkeyle "hangisi örnektir babaanne? Hı? Bilmiyosun di mi? Bakının ne olduğunu bilmiyosun. Ama babamı Özge'ye karşı doldurmayı biliyodun babaanne. Hee, onu çok iyi biliyodun babaanne". Kamuran Hanım korkmuş bir şekilde televizyonu kapatır.

Anne iktidar ilişkilerinde doldurma tekniğini iktidarını sürdürmek için bir strateji olarak kullanır. Kamuran Hanım aile içerisine yeni giren genç gelin Özge'nin, oğlu Celal Tan'ın ve ailenin diğer üyelerinin üzerinde iktidarını, karar verici konumunu sürdürmek için bu stratejiyi kullanır. Böylece aile fertlerinin eylemleri üzerinde eylemde bulunmaktadır. Aynı stratejinin kullanıldığı diğer bir sahne şudur:

[CT]48:00-49:01-Park/Dış/Gündüz. Kamuran Jülide parktaki bankta oturup konuşuyorlardır. Kamuran "sen biliyo musun o adam kim?". Jülide "Okan diyorum işte anlamıyo musunuun?" Kamuran "onun Özge'yle ilişkisi vardı ablacım". Jülide şaşkın "ne?". Kamuran cebinden mektubu çıkarır "bak ona mektup yazıyodu, al bak". Jülide mektubu alır ayağa kalkar "sen bunu nerden buldun Kamuran?" Kamuran mektubu geri alır "Özge verdi". Jülide "ne?" Kamuran "Özgenin odasında buldum."

Bu sahnede Kamuran aynı stratejiyi Jülide üzerinde uygular. Ayrıca Jülide'nin bir sırrını bildiği için de iktidar ilişkilerinde daha üstün bir konumda pozisyon alır. Bu aynı zamanda üstü kapalı bir tehdittir. Bu iki sahneden yola çıkarak, aile içerisinde bir iktidar stratejisi olarak doldurma ve üstü kapalı tehdit etmenin bir bilgi olarak o ailede normalleştiğini söyleyebiliriz. Sahne bütün bu pratikleri sıradan bir eylem gibi anlatıya yerleştirerek izleyici özne açısından bu deneyimi normativite alanına yerleştirir. Sahneler doldurma ve üstü kapalı tehdit tekniğini bir eylem olarak normalleştirir.

g-Kol kırılır yen içinde kalır.

Sahne çocuk öznenin deneyim alanı inşa edilir ve bu alanda bir davranma biçimi onun normativite aralığına yerleştirilir.

[CT]14:33-15:56-Araba/İç/Gece. Apartmanın karşısında arabanın içinde Jülide, Kamuran ve Kamuran Hanım ağlıyorlar. (Araba ekranda baş aşağı durur) Jülide elinde sigara "anladın dimi beni Ege'cim susuyoruz ve konuşmuyoruz tamam mı? Susuyoruz ve konuşmuyoruz, dedeyi üzmemelim. Dede üzülün ister misin, istemezsin dimi? İster misin hiç, babaya nolmuştu hatırla, hatırla bi tanem. Babaya nolmuştu? Babaya nolmuştu? Dede öle olsun ister misin güzel oğlum hah? Dede öle olsun mu?"

Burada Ege'nin belli bir formda özneleştirilmesi söz konusudur. Çocuğa cinayet vakası karşısında tehdit edilerek susması öğretilir. Burada Ege hem tehdit edildiğinde geri çekilmeyi, hem de aile içerisindeki her türden pratik karşısında sessiz kalması gerektiğini kendi normativite aralığına dâhil eder. İki tür deneyim hakikat olarak ona dikte edilir. Disiplin stratejisi olarak Ege babasının intiharı örnek gösterilerek tehdit edilirken, aynı zamanda disiplin edilmiş olur. Ayrıca [21:19-24:43] zaman aralığındaki sahnede ağır çekimde Ege'nin sınıfta yanında oturan kız öğrencinin başını tutarak sıraya vurduğunu görürüz. Bu durumda Ege'nin yaşadıkları ve gördükleri şeyler yoluyla şiddeti normalleştirdiği ortaya çıkar. Böylece cinayet ve cinayetin aile içerisinde ört bas edilmesi Ege'nin şiddete meyilli bir özne formunda kendiliğiyle ilişki kurmasına sebep olmuştur.

h-Armut ağacın dibine düşer.

Ataerkil toplum düzenindeki muhafazakâr ailede çocuk babası tarafından aynı kendisi gibi olacak şekilde disipline edilir ve özneleştirilir.

[Ç]14:27-Ev/İç/Gece. 15:34-Nazan kapıyı açar “hoş geldin”. Kemal “hoşbulduk” der içeri girer ve tabureye oturup ayakkabılarını çıkarırken Nazan kapının yanında ayakta “ne haber”. Kemal “eyii”. Nazan içeri girer. Kemal kalkar odaya girer. Kamera geniş açıda aynı yerde çekime devam ederken kapı çalar, Nazan kapıyı açar, Mertkan girerken “naber anne”. Nazan “iyilik” der içeri geçer. Mertkan babasıyla aynı hareketleri yaparak tabureye oturur ve ayakkabılarını çıkartır.

Bu sahne Kemal ve Mertkan'ın aynı karaktere sahip olduklarını ifade eder. Mertkan potansiyel olarak küçük bir Kemal'dir. Film boyunca Kemal'in disiplin teknikleri, Mertkan'ı genç bir Kemal olarak inşa eder.

[Ç]16:50-17:05-Sokak/Dış/Gece. Mertkan binadan çıkar, binanın önünde aynası kırılan arabanın yanında araba sahibi aynayla uğraşırken Mertkan yanlarından geçer ve “orası otopark girişi ama”. Araba sahibi “iyi ama böyle mi yapmak lazım?” Mertkan mırıldanarak devam eder “böyle toplarsınız aynanızı işte ameklr” der.

Sahnede baba ve oğlunun birbirlerine benzedikleri, Kemal ve Mertcan'ın aynı oldukları ifade edilir.

6.1.1.2.İKTİDARIN DİLİ

Ataerkil toplumsal düzendeki ailede baba figüründe bedenlenen iktidar, aileyi yönetmek veya tahakküm durumunu sürdürmek için kendine has bir dil stratejisi kullanır. Bu dil asla eşit iki öznenin iletişiminin dili değildir. Aksine genellikle azarlayan, emir

veren, kızarak isteyen, korkutan, üstten aşağıya hitap eden, itaati talep eden bir dildir. Kullanılan bu dil formu da aslında bir disiplin tekniği olarak çalışmaktadır.

a-Ailede cinsiyet rollerine dayalı iktidar ilişkilerinde kadınla emir cümleleriyle iletişim kurulur.

[A]10:40-11:50-Sahil/Dış/Gün. Rıfat sahilde Bahar, Cüneyt ve Selma'nın birlikte fotoğrafını çeker. Cüneyt Rıfat'a "abi, bi de Bahar'la ikimizi çekiversen". Rıfat "olur" der ve emir verir gibi "Selma!, gel buraya! Gel! Koş!" Selma Rıfat'ın yanına gelir.

Selma ve Rıfat'ın evliliğinde cinsiyet rolleri ayrılmış durumdadır. Rıfat o ailede iktidardır ve Selma'yla iletişimini emir cümleleriyle kurar. Selma da bu iktidar ilişkisinde edilgen olarak konumlanmış ve itaatkâr bir özne olarak inşa edilmiştir.

b-Ailede cinsiyet rollerine dayalı iktidar ilişkilerinde ebeveynler çocuklarıyla emir cümleleriyle iletişim kurarlar.

[C]13:06-15:03-Yol/Dış/Gün. Ayşe Can'a çantasını verir "al" der. Evden çıkarlarken Can'a "çık çık çık çık" der. Ayşe önde Can arkasında yolda yürürler. Parkın içindeki merdivenden çıkarken "gel" der. Can merdivenden oynayan çocuklara bakar. Ayşe "yürüseneeee" der. Banka gelirler, Ayşe Can'a "otur. Sen burda uslu uslu otur tamam mı" der. Can başını tamam diye sallar. Ayşe gider.

Sahne de çocuğu disipline etme stratejisi olarak sürekli emir cümleleri kullanarak iletişime geçme söz konusudur. Can'ın itaatkâr özne olarak inşası, dünyaya gelir gelmez Ayşe'nin onunla kurduğu dil ile başlar. İktidarın diline yönelik bir başka örnek de şu şekildedir:

[ÜM]09:39-10:03-Ev/İç/Gün. Sabah, Hacer oğlu İsmail'in odasına girer, İsmail uyuyordur. Hacer "İsmail kalk hadi, treni kaçırıcaksın". Takip eden sahnede İsmail kahvaltı masasında, Hacer mutfakta çay demliyordur.

[ÜM]11:12-11:43-Hapishane/İç/Gün. Eyüp hapiste, İsmail babasıyla görüşmeye gelmiş. Parmaklıklar ardından görüşme. Eyüp "önünde koca bi sene var, gerekirse özel ders mers alıp bu sınav işini önümüzdeki sene halletceksin... Tamam mı?" İsmail "bakarız..." Eyüp sertçe "ne demek bakarız?" İsmail "tamam bakarız baba. Hallederiz." Eyüp "bakarızmış".

Ataerkil toplumsal düzendeki ailede anne ve baba, çocukları İsmail'le emir cümleleriyle iletişim kurar. Sahnelerde bu konuşma formu İsmail için normativite alanındadır. Ayrıca bu iki sahnede çocuk ebeveynleri tarafından disiplin edilmeye çalışılmaktadır. Ebeveynler çocuğun eylemleri üzerinde eylemde bulunmaya çalışır. Aynı şekilde takip eden sahnede yine İsmail disiplin edilmeye çalışılır.

[ÜM]12:33-15:07-Ev/İç/Gün. İsmail yemek masasında, Hacer gelir yanına oturur “gündüz vakti ne uykusu bu böyle?” İsmail “Naapiyim canım sıkılıyo”. Hacer bir yandan yemek yerken “tabi canın sıkılır, bi meşgale bul kendine.” İsmail “bulduk ama beğenmiyosun ki” Hacer “neyi beğenmiyorum?” İsmail “boşver”. Hacer “ne boşveri canım söyle.” İsmail “boşver, sanki bilmiyosun”. Hacer “bilmiyorum, bilsem sorar mıyım hiç”. İsmail “dedim ya geçen gün işte”. Hacer “ne dedin?” İsmail “Yuvadaki çocuklara servis işi özel, arabanla”. Hacer “ee, arabayı nereden buldun?” İsmail “ya Servet Bey babam çıkınca toplu para vermicek mi, biz şimdiden avans isteyelim biraz.” Hacer “ee?” İsmail “e si, etrafta beş altı milyara birsürü araba var, alırsız bi tane”. Hacer masadan kalkarken “saçma sapan konuşma”. İsmail “ya niye saçma olsun, kendi paramızı istiyoruz”. Hacer mutfaktan “peki baban borç istememize izin verir mi?.. Sen söyle”. İsmail “vermez”. Hacer “o zaman boş boş konuşma. Çok çalışmak istiyosan başka bi iş bulalım”. İsmail “ya babama söylemeyiz, çıkınca sürpriz yaparız”. Hacer “oğlum ben babandan izinsiz hiç bi iş yapmam, sonra benim başıma ekşiyö... Napıyomuş baban, iyi mi?”

Sahnenin söylemi ekonomik ve ahlaki söylemdir. Hacer’in eylem yönelimi İsmail’i kendi normativite sınırları içerisinde disiplin etmektir. İsmail’in eylem yönelimi bu normativite sınırlarından çıkmaya çalışmaktır. Hacer, Eyüp’ü bir üst iktidar olarak kurar ve disiplin tekniği olarak tehdit yöntemini kullanır. Bir üst iktidar olan babanın onayı tehdit aygıtıdır. Bu yolla İsmail’in eylemlerine yön verilmeye çalışılır.

6.1.2.MODERN AİLE

Filmlerde ortaya çıkan ikinci aile formu modern ailedir. Bu ailede ataerkil toplumsal düzendeki ailelerin aksine, iktidar herhangi bir figürde merkezlenmemiştir. Başka bir ifadeyle modern ailede merkezi bir iktidar yoktur, onun yerine aile içi etkileşimlerde akışkan bir iktidar söz konusudur. Yani fertler arasında gidip gelen bir iktidar vardır ve bu iktidar bazen de kaybolur.

6.1.2.1.MERKEZİNİ KAYBETMİŞ İKTİDAR

Filmlerde ortaya çıkan modern aile formunda kadın ve erkek, iki farklı özerk özne olarak konumlandırılırlar. Birinin diğerine üstünlüğü söz konusu değildir. Karar verme süreçlerinde ortak hareket ederler, bazen taraflar kendileriyle ilgili kararları tek başlarına alırlar. Ebeveynlerin çocuklarıyla etkileşimi de eşit düzlemde gerçekleşir. Bu aile formunda ebeveynlerin çocuklarının hayatına yönelik karar almalarında yol gösterici olarak yer aldıkları görülür.

a-Modern ailede idealize edilen cinsiyet rolleri

[T]22:38-23:47-Ev/İç/Gece. Şehnaz kocasıyla mutfakta yemek yaparlar. Şehnaz “çok güzel koktu, nası beceriyosun şu kokuyu çıkarmayı...” der kocasının yanına gelir “kırk kere deniyorum ben

olmuyo böyle". Kocası arkasından sarılır. Şehnaz "açım ben doyur beni hadi". Kocası "sen de git şarap aç hadi".

Sahne modern ailede kadın-erkek arasında eşit düzlemde bir ilişki olduğunu ifade eder. Sahnenin söylemi romantik söylemdir.

[KU]03:20-04:24- Ev/İç/Gün. Aydın "Nihal kalktı mı?" Fatma "Nihal Hanım bugün erken kalktı, gahvaltısını da yaptı". Sobaya odunları atar. Aydın "odasında mı?" Fatma "bilmiyorum ki herhalde odasıdır".

Sahne'nin Nihal'i konumlandırışı ataerkil toplumsal düzendeki ailede edilgen kadın pozisyonundan oldukça farklıdır. Sahne Nihal'i kocasından bağımsız, özerk bir birey olarak konumlandırır.

[KU]30:40-31:00-Ev/İç/Gün. Aydın karısı Nihal'i telefonla arar "he Nihal... Süavi burda bişey konuşuyoruz da, hani senin de işin yoksa bize katılabilir misin diycektim. Senin fikirlerine ihtiyacımız var... He he benim ordayız. He he tamam canım hadi" der telefonu kapatır Suavi'ye dönerek hafif sevinçle karışık tebessümle "geliyor" der.

Sahnede Aydın romantik ve sosyal dayanışma söyleminden konuşur. Sahnede Nihal, Aydın ve Suavi eşit düzlemde konumlanır. Hatta Nihal genç ve güzel olması hasebiyle mikro iktidar ilişkilerinde ayrıcalıklı bir konumdadır. Filmin tamamında Nihal ve Necla Aydın'la eşit düzlemde konumlandırılırlar. Dolayısıyla film toplumsal cinsiyet rollerinde ne erkeği ne de kadını iktidar sahibi olarak konumlandırmaz.

b-Modern ailede ebeveyn disiplin edici değil yol göstericidir.

[HB]27:27-28:45-Galeri/İç/Gün. Ela, kocası Can, kızları Nil ve Nil'in sevgilisi Tan sanat galerisinin kafeteryasında sohbet ederler. Nil "ben artık endüstri tasarımına devam etmek istemiyorum. Başka bi bölüme geçicem". Ela "nası yani? Hangi bölüm mesela?" Nil "yani dans düşünüyorum, ya da müzik, aslında arkeoloji de ilgimi çekmeye başladı son zamanlarda". Ela alaycı gülüşle "Tan ilgini çektiği için olmasın sakın". Nil "canım benim kendi fikrim olamaz mı?" Can "kızım arkeolojiyle tasarımın ne ilgisi var?" Tan tebessüm eder. Nil "bilmem siz söyleyin, ısrar eden sizsiniz." Ela "nerden çıktı bu şimdi durup dururken".

Sahnenin söylemi pedagojik söylemdir. Ela ve Can kızlarının okuyacağı bölüm konusunda yönlendirme yaparlar. Fakat bu bir zorlama değildir. Nil okuyacağı okul konusunda disiplin edilmeye çalışılmaz. Sahne modern ailede ebeveynleri disiplin edici iktidarlar olarak değil de yol gösterici yetişkinler olarak konumlandırır.

c-Eşit düzlemde bir anne oğul ilişkisi.

[ÜM]29:40-30:30-Ev/İç/Gece. İsmail ve Hacer televizyonda Yeşilçam aşk filmi seyrediyor. Hacer uzanmış, İsmail koltukta. İsmail "şuramda bişey var mı? Gözümün altında çizik?"
[ÜM]31:31-32:00-Mutfak/İç/Gün. İsmail, Hacer'in çalıştığı yemekhanede, önünde yemek tabağı canı sıkın oturuyordur. Hacer gelir rutin işlerine devam eder.

[ÜM]32:02- 32:23-Sahil/Dış/Gün. Hacer ve İsmail gün batımı sahilde martı sesleriyle ekmek arası yiyorlardır.

[ÜM]33:04-34:14- Salon/İç/Gün. Hacer ve İsmail düğüne giderler.

Filmdeki aile ataerkil toplum düzeninde bir aile olmasına rağmen, bu dört sahne Hacer ve İsmail'i eşit olarak konumlar. Sanki iki arkadaş gibilerdir. Eşit düzlemde kurulan bu iletişim filmlerde daha çok modern aile formunda görülür, fakat burada bir istisna olarak ataerkil ailede anne oğul arasında eşit seviyede bir iletişim anlatılır. Daha önceki sahnelerdeki iktidar ilişkisi yerini iki eşit öznenin beraberliğine bırakır. Fakat filmde anne oğul arasındaki arkadaş gibilik, İsmail'in Servet'i öldürmesinin sebeplerinden birisi olarak da görülebilir. Film bu noktayı gizli tutsa da bu dört sahne Servet'in öldürülmesini kıskançlık ve namus cinayeti arasında gidip gelen bir spekülasyon yapmamıza izin verir. Bu bakımdan bu sahneler ve cinayet sahnesi birlikte düşünüldüğünde, film ataerkil ailedeki eşit düzlemde iletişimi ahlaki normativitenin dışına konumlandırarak onu üstü kapalı ensest çizgisine taşır. Dolayısıyla film bu sahnelerle 'ataerkil ailede eşit etkileşim sapkınlıkla birlikte var olabilir' şeklinde gizli bir söylem kurar.

6.2. AİLEDE DİSİPLİN TEKNOLOJİLERİ

Modern ya da ataerkil olsun, filmlerdeki ailelerde genellikle kadın ve çocuk üzerinde disiplin teknikleri uygulandığı görülür. Bununla birlikte bir iki sahnede erkeğin de disipline edilmesi söz konusudur. Disiplin teknolojileri en uç seviyede fiziki şiddet uygulama yoluyla yapılan, psişeye uygulanan zorunlu disiplin teknikleri ve ayrıca psişeye uygulanan rıza üreterek disiplin etme teknikleri olmak üzere üç formda gerçekleşir.

Foucault'nun kuramında disiplin, insanın davranışını, tavrını, becerilerini, nasıl denetlemeli, performansını nasıl pekiştirmeli, yeteneklerini nasıl çoğaltmalı, en yararlı olacağı yere onu nasıl yerleştirmeli şeklindeki bir disiplindir. Filmlerde ise disiplin teknikleri karakterlerin deneyimlerini belirli bir formda inşa etmeye, onların eylemlerini kontrol etmeye ve bu yolla onları belirli bir özne formunda inşa etmeye çalışmak için uygulanır. Başka bir ifadeyle filmlerdeki disiplin teknikleri daha çok boyun eğdirme, tahakküm altında tutma erekli disiplindir.

6.2.1.BEDENDE UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

a-Sözlü ve fiziki şiddet yoluyla disiplin etme.

Aşağıdaki sahnede iktidar olan baba figürü oğlunun sözlü şiddet yoluyla eylemlerini değiştirmeye çalışır.

[Ç]51:23-51:40-Araba/İç/Gece. Kemal ve Mertkan arabaya binerler. Kemal “ulan hem dışarı çıkıyosun, hem içki içiyosun, hem kaza yapıyosun”. Mertkan’a bir tokat yapıştırır “bu sigorta niye eski lan? İt... Kemiklerini kırarım senin puşt herif” . Mertkan’dan ses çıkmaz.

Burada Mertkan’ın, babası Kemal tarafından sözlü ve fiziki şiddet yoluyla disiplin edilmesi ve itaatkâr özne olarak kurulması söz konusudur. Baba figürü olan Kemal’in normativite alanı devletin kurumları tarafından da belirlenmiş durumdadır.

b- Koca şiddeti mahrem alanda bir pratiktir ve bu kadın için övünülecek bir şeydir.

Aşağıdaki sahnelerde kadınların kocaları tarafından uygulanan şiddete razı oldukları bir hakikat olarak kurulmaktadır. Sahneler, ataerkil toplumsal düzendeki ailede erkek şiddetini normal olarak kurmakla kalmaz, bunu kadının haz alanına yerleştirilir. Sahneler “kocam sever de döver de” söylemini kurar.

[SS]08:53-09:50-Ev/İç/Gece. Mutfakta üç kadın kocaları hakkında konuşurlar. Müjgân “Allah korusuuun, senin kocan tam bi canavar haa, ben böylesine beş dakika dayanamazdım”. Kamile “birisinin kocası melekmiş, hiii dayak atmazmış”. Müjgân “atmaz tabii, hem sana ne benim kocamdan, atsa bile sana ne”. Kamile “bazı geceler bağirtını Memet’le ben bile duyuyoz”. Müjgân “Kamileee konuşturma beni, Memetle seen, Memetle başka bayanlar. Kocan facebookta kiminle arkadaş olmuş, kimin duvarına çiçek böcek resmi koyuyo haberin var mı? Yok, bilemiyosun, çünkü kocan internete girmene izin vermiyooo. Daha da bişey demiyom artık”. İçerden Mehmet seslenir “Kamilee, yavrucum hadi yaa kahveler nerde kaldı”. Kamile “geldi anam geldi”.

Sahne tahakküme severek razı olma söyleminden konuşur. Bu razı olma durumunu şu sahnede de görürüz:

[SS]10:46-10:58 – Sahne/İç. Neslihan “kocam dünyanın en harika kocasıydı. Beni severdi. Beni korur kollardı. Eğlencemizi de hiiç aksatmazdı. Arada bi çay bahçesine lokantaya falan götürürdü”.

Diğer kadınlar tarafından Neslihan’ın kocasının söylemsel inşası ‘canavar’ olarak kurulsa da, Neslihan bütün zorbalıklarına rağmen kocasını sever. Bu sahnede koca, seven besleyen, koruyan ve arada gezdirip dolaştıran sahip konumundadır. Kadın ise kendini pasif ve edilgen çocuk olarak konumlandırır. Müjgân ve Kamile ‘kocam sever de döver de, bu ikimizin arasında’ söylemini kurarlar. Bu söylemin eylem yönelimi övünmedir. Kocasından dövmek övünülecek bir şey gibi kurulur. Karı koca arasındaki şiddet

mahrem alanın mevzusudur. O yüzden şiddet mahremin pratiğidir. Böyle olduğu için şiddet söylemin içine cinsel pratikle aynı zemine yerleşir. Sahnedeki diyalogdan bu zemin rahatlıkla okunabilir. Diyaloglarda açığa çıkan diğer söylemler, teknolojik imkânlarla erişim ve kadının eylemlerinin kocasının iznine tabi olmasıdır. Sahnedeki bütün bu söylemlerin eylem yönelimi boyun eğdirme ve ihanetin gizlenmesidir. Özetle ailelerdeki kocalar ahlaksızlıklarını gizlemek için boyun eğdirme pratikleri kullanırlar. Bu durumda boyun eğdirme pratiklerinin ereği, erkek ahlaksızlığının gizlenmesi olarak ortaya çıkar. Sahnedeki kadın öznelliğine yönelik konumlandırmalar ise “yavru”, “hizmetçi”, “hakarete uğrayan itaatkâr özne”dir. İtaat ettirme tekniği olarak, kadın eylemlerinin denetlenmesi, sözlü ve fiili şiddet kullanılmaktadır.

c-Bir disiplin tekniği olarak ev işleri.

[C]54:27-58:26-Ev/İç/Gün. Bebek Can oyuncaklarıyla oynuyor. Ayşe salonda düşünceli ve soğuk. Can’a ters ters bakar. Can’ı çocuğu olarak kabullenemediğini belli eden bakışlar. Cemal elinde poşetlerle eve gelir. Cemal “ortalık yine çivit çarşısına dönmüş, yemek yedi mi bu?” Ayşe’den ses yok. Cemal tekrar “yemek yedi mi?” Ayşe “yedi... Aç bırakacak değilim her halde”. Cemal “bari biraz toparlasaydın şurayı be Ayşe” der kızarak, devam eder “bekle ki Cemal gelsin toplansın yapsın”.

[C]58:27-1:00:00 - Ev/İç/Gece. Cemal mutfakta, bulaşıkları yıkamış bankoyu siler. Can beşikte uyuyor. Can’ın yastığının altına bir miktar para bırakır. Evden çıkar gider, evi terk eder.

Sahne ataerkil toplumsal düzendeki ailede ‘kadın kendine yüklenen görevleri yapmazsa terk edilir’ hakikatini bir genel kabul olarak kurar. Dolayısıyla cinsiyet rollerine ilişkin görev paylaşımı gizil olarak bir disiplin etme stratejisini de içerisinde barındırır, yani sahne bu görevler yerine getirilmezse ailenin parçalanması tehdidini verili bir hakikat olarak anlatmaktadır.

d-Cezalandırma yoluyla disiplin etme.

Filmlerde ataerkil ailede disiplin tekniklerinden birisi de füzuli işler yaptırma yoluyla uygulanan disiplin tekniğidir. Bu teknik hem bedene hem ruha uygulanan bir tekniktir. Bu teknik hapishanelerdeki mahkûmların çalıştırılması yöntemiyle aynıdır. Aşağıdaki sahneye bakarak şunu söyleyebiliriz: Ataerkil toplumsal düzendeki ailede disiplin teknikleriyle hapishanelerdeki ıslah teknikleri arasında benzerlik bulunur.

[Ç]05:05-05:45-Ev/İç/Gece. Yemek masası sahnesi. Kemal Nazan karşılıklı oturmuşlar yemeğe başlamışlar, televizyon sesi. Mertkan gelirken annesi “hadi oğlum neredesin?” Mertkan mırıldanır, annesi “oğlum kaç defa söylicem şu sofraya zamanında otur diye”. Annesi tabağına yemek

koyarken babası ağzında yemekle Mertkan'a "nerdeydin sen bugün?" Mertkan "ya iş çıkışı Ersan'larla çay içmeye gittik". Kemal "ne iş çıkışı, öğleden sonra hiç görmedim ben seni". Mertkan "oralardaydım baba sen görmemişindir". Kemal bir yandan yemek yiyip bir yandan tv seyrederek, Mertkan'ın yüzüne bakmadan "yarın sabah sekizde ofiste olucaksın... Kamyonette keresteler var onları İzmit'e götürceksin". Mertkan "niye İsmail abi yok mu yaa?" Kemal kızarak "oğlum sana ne İsmail abinden. Götür diyosak götürceksin o kadar". Mertkan başını öne eğip ve "peki" der.

Sahne Kemal iktidar olarak, Mertkan ise itaatkâr olmak üzere Kemal tarafından disiplin edilen özne olarak kurulur. Evde belli kurallar vardır ve Mertkan'ın bu kurallara uyması gerekir. Evin kuralları hakkında disiplin tekniği anne tarafından sözlü uyarıdır. Mertkan boş zamanlarındaki eylemleri üzerine baba tarafından disiplin edilir. Disiplin tekniği ise Mertkan'ın hatası için fuzuli işler yaptırmaktır. Kemal Mertkan'a iş vererek onu disiplin eder. Kemal sorgusuz sualsiz itaat bekler. Filmdeki ailede Kemal tarafından uygulanan bir tahakküm durumu söz konusudur.

[Ç]1:21:40-1:23:00-Orman/Dış/Gün. Kemal Mertkan ağaçlık alandalar. Mertkan arabanın yanında. Kemal gelir "Mertkan efendi. Yaptığın hareketler iyice fazla olmaya başladı. Burda benim elime ayağıma dolaşıyorsun. O yüzden ayağıma dolaşma diye, Gebze'deki şantiyeye gidiceksin. İnşaat bitinceye kadar da orda durcaksın başında. Sonra da askere gidiyorsun zaten".

Kemal bir disipline etme tekniği olarak Mertkan'ı aileden, evden uzak bir yere uzun süreliğine gönderir. Mertkan'ı hatalarından ötürü cezalandırır. Sahnelerde sürüden uzağa göndererek adam etme, disiplin etme tekniği vardır. Sahne Kemal'i iktidar, Mertkan'ı itaatkâr olarak konumlandırır. Yukarıdaki iki sahnede birbirine benzer iki farklı disiplin tekniği kullanılır: İlki fuzuli işler yaptıрма, ikincisi aileden uzağa göndererek terbiye etme tekniğidir.

e-Disiplin etme ve tahakküm tekniği olarak emir verme ve hapsetme.

Ataerkil toplum düzenindeki bir ailenin yemek sahnesinde çocuklarla iletişimi şu şekildedir:

[Ç]40:00-40:56 –Ev/İç/Gün. Yer sofrasında bir aile, varoşlarda bir yer, ekonomik-kültürel olarak gelişmemiş bir aile profili, kapı çalar. Kadın kız çocuğuna azarlar gibi "bak bakim şu kapıyaa". Adam "dur dur ben bakarım"... Sofradaki kadın kizlardan birine azarlayarak ve kızın koluna vurarak "dön önüneee... El kol işaretiyle diğerlerine "siz de yeyin yemeğinizi bakiim" der.

Bu sahnede çocuklara emir vererek ve bağırarak bir takım işler yaptırılır. Sahnede kriminal bir pratik normalleştirilmektedir. Bebek ticareti herhangi bir adli olay gibi, suçla ilişkilendirilerek değil de gündelik sıradan bir olaymış gibi anlatılır. Bu anlatı kriminal bir pratiği normativite alanının içerisine dâhil eder.

Diğer yandan “Can” filminin farklı sahnelerinde çocuğun (Can’ın) belli bir özne formunda disipline edilmesinde bir strateji olarak eve hapsedme pratiğini görürüz. Örneğin [07:34-09:19], [13:06-15:03], [18:03-18:36], [22:00- 23:34], [27:31-28:54], [34:00-36:35], [47:59- 48:32] zaman aralıklarındaki sahnelerde Can Kadıköy sahilindeki banklarda hapsedilmiştir. Can [53:27-54:27], [1:07:20-1:07:57], [1:28:23-1:31:08] zaman aralığındaki sahnelerde de evde hapsedilmiştir. Can’ın bütün eylemlerine bir iktidar olarak annesi karar verir. Çocuğun kendiliğiyle ilişkisinde bütün bu hapisler ve büyürken babasının yokluğu onun normativite alanına dâhil edilir. Böylece çocuğun özneliliği tahakküme itaat eden özne olarak kurulur.

f-Çocuğa ailesi tarafından egemene itaati öğretme stratejisi olarak el öptürme

Filmlerde çocukların disiplin edilme, boyun eğdirilme tekniği olarak ebeveynler veya ailedeki büyükler tarafından bir takım eylemlere zorlandığı görülür. Aşağıdaki sahnelerde çocuk bir takım eylemleri yapmaya zorlanır.

[KU]58:53-1:02:14-Ev/İç/Gün. Hamdi Hoca Aydın Bey’le görüşmek için İlyas’la beraber Aydın’ın oteline gelirler. Nihal ve Necla da kahvaltı masasındadırlar. Nihal Hamdi Hocaya İlyas’ın onun oğlu olup olmadığını sorar. Hamdi Hoca “ama İlyas da benim oğlum sayılır sonuçta”. Nihal “tabi öyle... Kaça gidiyosun İlyas?” İlyas cevap vermez. Hamdi “söylesene oğlum kaç gidiyosun?” İlyas “beşe”.

Bu sahnede İlyas amcası tarafından istemediği davranışlara zorla iteklenmektedir. Nihal’e cevap vermek istemez, Aydın’dan özür dileyip elini öpmek istemez. Ama bir disiplin tekniği olarak amcası tarafından buna zorlanır. Başka bir ifadeyle İlyas’ın zorla iktidara boyun eğmesi sağlanır. Amcası tarafından itaatkâr özne olması için zorla disipline edilmeye çalışılır. Diğer bir sahne de şu şekildedir:

[KU]58:53-1:02:14- Ev/İç/Gün. Hamdi hoca “Aydın bey daha evvel de söylemiştim, o malum olaydan sonra, çocuk çok üzüldü. Bi gelip eliniz öpmek istedi”. Aydın “hangi malum hadise?” Hamdi “o taş atma hadisesi”. Aydın “aa canım geçti gitti, tamam”. Hamdi hoca “yani o kadar üzüldü ki, çocukcağaz, bi rahat edemedi, bi huzursuz oldu öğünden sonra... Hamdi “şimdi Aydın Bey, özür dilemek kolay iş değil, nedamet getirmek ise başlı başına bir tekâmül işi. Ama öle ya da böyle dargınlıkları gidermeden de gerçek huzuru bulamaz insan diye düşünürüm. Peygamber efendimiz (SA) nedamet tövbedir buyurmuşlar. Yani bir insan ki hakikaten inandırabilirse bizi pişman olduğuna, o zaman bizim de affetmekten başka haşa huzurda yapacağımız bişiy kalmaz inan ki böledir bu. Yalnız bizim İlyasımız da o kadar akıllı o kadar temiz kalpli bir çocuktur ki, küçük yaşına rağmen yürekten inandı bu söylediklerime. Düşündü benimsedi, hak verdi. O nedenledir ki bugün de benimle beraber buraya gelip sizin bir elinizi öpmek istedi. Ben de en doğrusunu yaoarsın yavrum dedim görüceksin bak dedim sen şeyini göster Aydın Bey dedim seni affetmeyi bilecektir dedim, doğru demiş miyim?”.

Hamdi dini söylemi kullanarak İlyas'ı itaatkâr özne olması yönünde disipline etmeye çalışır. Bir disiplin tekniği olarak el öptürme tekniğinin çalıştığı görülür. Hamdi aynı zamanda Aydın'ı da çocuğu affetmesi yönünde manipüle eder. Hamdi bir disiplin tekniği olarak kendi düşüncelerini İlyas söylemiş gibi anlatısına yerleştirerek İlyas'ı manipüle eder ve el öpme eylemine zorlar.

[KU]58:53-1:02:14- Ev/İç/Gün. Aydın “yav hiç gerek yok böyle şeylere yav hiç önemli diyil yav. Oldu bitti geçti”. Hamdi “olur mu, gerek olmaz olur mu? O zaman nolur Aydın abisi, yaptığı şey yanına galmış olur. En büyük tehlike. Ha İlyas? Dimi Yavrum?” Aydın “önemli diil hiç önemli diil, sevmem öle el öptürmeler filan, benim rahmetli babam da hiç el öptürmezdi. Boğuşurdu böyle o indirirdi aşı, biz kaldırmaya.. Dimi Neclaa (hahaha). Hamdi hoca “yok yok olmaz, huzur bulmak mümkün olmaz o zaman dimi oğlum”. Haydi, bakalım haydi tut da öpüver Aydın abinin elini”. Aydın çayını yudumlar. Nihal ve Necla Aydın'a bakarlar. İlyas sessiz oturur. Hamdi “İlyaaas? İlyas oğlum babandan gizli gidelim de Aydın abinin elini öpelim demedik mi yavrum, niye mahcup ediyosun beni insan içinde yavrum? Haydi, haydi haydi oğlum öpüver Aydın abinin elini” der ve İlyas'ı tutar kaldırır. Aydın “zorlama çocuğu... Hadi madem” der ve elini uzatır İlyas'a. Hamdi de İlyas'ı Aydın'a doğru itekler. Aydın bir yandan gülerken Nihal ve Necla'ya bakar. İlyas da kafasını çevirir Nihal ve Necla'ya bakar. Hamdi “İlyaaas?” Nihal İlyas'a hafif tebessümle bakar, sonra içi acır. Hamdi “İlyaaas, İlyas hadi ama oğlum bekliyor Aydın amcan... (sert) İlyas!”... İlyas bayılır.

İlyas'ın bedeni itaatkâr özne olarak disipline edilmeye fiziki tepki verir.

[KU]1:02:15-1:04:05-Arazi/Dış/Gün. Özgür bir atın yakalayıcısı tarafından yakalanma sahnesi gösterilir. Kırat bir akarsu içine düşer, oradan boynunda ip bağlanarak at yakalayıcısı tarafından çekilir. At nefes nefese, yorgun, yılgın kalır.

Film, İlyas'ın zorla disipline edilmesi sahnesini ve özgür bir atın yakalanması sahnesini arka arkaya göstererek, İlyas'ı özgür ruhlu ama iktidara muti öznelere tarafından itaatkâr olmaya zorlanan bir özne olarak kurar. At sahnesi İlyas'ın ruhunun ve yaşadığı durumun metaforudur.

6.2.2.PSİŞEYE UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

Filmlerde disiplin teknikleri sadece bedene uygulanmakla kalmaz, aynı zamanda ruha da uygulanır. Bu disiplin teknikleri rıza üreterek uygulanan teknikler ve zorunlu olarak uygulanan teknikler olmak üzere iki formda karşımıza çıkar. Filmlerde rıza üreterek disiplin tekniklerinin çoğunlukla modern aile formunda çalışan teknikler olduğu görülür.

6.2.2.1.RIZA ÜRETEREK UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

a-Nasihat yöntemiyle disipline etme

[GK]37:09-37:45-Ev/İç/Gün. Sevdâ yatak odasında Cezmi'nin ihaneti yüzünden ağlarken kayın annesi yanına gelir. Karşısına bir sandalye çekerek oturur. Anne “sana bişey söyledi mi? Ha? Söyledi

mi? Hayır...” Sevda ağlamaya devam eder ve sessiz anne devam eder “o zaman sabırlı olacaksın. (vurgulu) Aklını kullanıcaksın. Selin’i düşünürsün”. Sevda hıçkırarak hıçkırarak ağlamaya başlar.

Anne Sevda’yı ataerkil kodlara uyması konusunda ikaz eder. Sevda’nın kocasının ihanetini yutmasını önerir. Kayın annenin söyleminin eylem yönelimi ihanete sessiz kalmaktır. Annesi Sevda’nın eylemlerini ve düşüncelerini belli bir formda düzenlemeye çalışır, dolayısıyla Sevda’yı disipline eder. Disiplin tekniği ise nasihat yöntemidir.

[GK]54:36-55:16-Park/Dış/Gün. Çocuklar kreşin parkında oynarken, çocuklardan birisi Sevda’nın kızına oyuncak vurur. Sevda bunu görür, vuran çocuğun elinden sertçe oyuncak alır ve sinirle “sen naptığını zannediyosun? Bırak bakiyim şunu” der ve çocuğunu elinden tutar, kreş müdürüne “Dilek hanım bi daha böyle bişey olursa, çocuğumu okulunuzdan alırım” der. Kızını arabaya götürür ve kızına bağırarak “bi daha sana vurmalarına izin vermicaksin tamam mı? Bi daha biri sana vurursa sen de ona vurucaksin tamam mı? Kendini korumayı öğreniceksin Selin” der.

Sevda annesinin kendisini belli bir formda eyleme konusunda nasihatle disiplin ettiği gibi, kendisi de kızı Zuhal’i belli bir formda eyleme konusunda disiplin eder. Kullandığı teknik sözlü ikaz ve nasihattir. Sevda annesinin tersine, kızı Zuhal’i kendisine yapılan haksızlığa sessiz kalmaması yönünde disipline eder.

b-Tutkular yoluyla gönüllü disiplin edilme

Aşağıdaki sahnede, ailede iktidar sahibi erkek karakterin kendi tutkularına yenik düşerek kadının şartlarını kabul ettiği görülür. Dolayısıyla kadın, erkeğin eylemlerini belirler. Bu modern öznenin psişesini anlatan bir sahnedir. Bu sahnede disipline etme aygıtı olarak kadının erkek tutkularını yönetme gücü gösterilir.

[KU]3:10:00-3:12:50-Avlu/Dış/Gün. Aydın İstanbul’a gidemez ve geri döner. Kapıdan girdiğinde camdan bakan Nihal’i görür ve Aydın’ın sesinden üst ses konuşmaya başlar “Nihal, gitmedim, gidemedim. Artık yaşlandım mı, kafayı mı oynattım, yoksa başka bi adam mı oldum, nasıl istersen öyle düşün... Bilemiyorum. Ama bi kaç gündür içime yerleşen yeni adam gitmeme izin vermiyor. N olur sen de gitmemi isteme. Anladım ki artık beni İstanbul’a çağıran bişey yok. Her yerde olduğu gibi, orda da her şey yabancı bana. Bilmeni isterim ki, senden başka yakınım yok. Seni her dakika her saniye özleyorum. Ama gururum elvermediği için hiç bi zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bi uşağın gibi bi kölen gibi yanına al ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet”.

Aydın’ın anlatısı romantik söylemdir. Sahne iktidar ilişkileri bakımından, toplumsal cinsiyet rollerinden tamamen farklılaşır. Aydın Nihal’in kölesi olmaya razıdır. Film boyunca iktidara sahip olma hususundaki güç değiş tokuşu söz konusudur. Filmin sonunda iktidara boyun eğen erkek olmuştur.

c-Severek ve isteyerek itaatkar özne olma

Filmlerde gönüllü disiplinle ilgili diğer bir modelde, ataerkil toplum düzenindeki ailede kadın karakterin, cinsiyet rolünü severek kabul ettiği, hatta bu role ölümüne bağlandığı ve bundan haz aldığı vurgusu vardır.

[SS]13:07-14:12-Ev/İç/Gece. Bir akşam yemeği rutini. Neslihan yemek masasını kurar Ethem’e hizmet eder. Ethem masada oturur, Neslihan onun rakısını doldurur. Arkasına geçer, masaj yapar. Neslihan “yoruldun mu işte”. E “yoruldum. Çok yoruldum”. Takip eden sahne yatak odası rutini. Ethem yatakta yatıyorken Neslihan ona su getirir. Neslihan’ın donuk olduğu cinsel ilişki.

Sahne ataerkil yapıda evliliği kurar ve ataerkil söylemden konuşur. Sahne evliliği, erkeğin her türlü ihtiyacını karşılayan kadına sahip olmak olarak normalleştirme eyleminde bulunur. Kadını özel hizmetçi olarak konumlandırır. Kadın bu deneyimi normalite aralığına yerleştirmiştir ve gönüllü olarak bunu istemektedir, dolayısıyla gönüllü bir özneleşme söz konusudur. Filmin içerisinde başka bir bağlamda tekrar eden sahne şu şekildedir:

[SS]1:04:56-1:06:45-Ev/İç/Gece. Kapı çalar, çiçekçi Ramo gelir, yemek masası hazır. Neslihan Ramo’nun ceketini alır. Ramo tam Ethem’in oturduğu yere oturur. Neslihan Ramo’nun bardağına bira doldurur. Aynı Ethem’e yaptığı gibi Ramo’ya da masaj yapar. Neslihan “yoruldun mu işte”. Ramo “yoruldum, çok...”

Bu sahnede Neslihan Ramo’yu Ethem’in pozisyonuna yerleştirir. Buradan da Neslihan’ın bu deneyimi isteyerek severek kabullendiği, kendisini bu sahnedeki özne pozisyonuna yerleştirdiği, yani itaatkâr özne olmayı istediği anlaşılır. Diğer bir örnekte de kadın karakterin gönüllü olarak özneleşmesi şu şekildedir:

[SS]14:23-24:58-Ev/İç/Gece. Ethem parmağındaki yüzüğü çıkartmaya çalışır. Ethem Neslihan’ı “gel yanıma otur” diye çağırır. “Neslihan seni boşuyorum” der yüzüne karşı. İnce ince düşündüğünü ve Neslihan’ı İstanbul’a göndereceğini söyler. Neslihan’ı İstanbul’da halasından kalan eve göndermeyi ayda üç bin lira göndermeyi teklif eder. Neslihan şaşırır. Neslihan “burası benim yuvam” der. Ethem “ya bırak Allah aşkına, senin yuvan İstanbul, ben bilmiyomuyum. Yıllardır Anadolu kasabalarından sıkıldın bunaldın sümsük bişey oldun. Hayal âleminde yaşıyorsun. Bence sen de benden sıkıldın”. Neslihan “başka bi kadın mı var”. Ethem “ne başka kadını” güler. “Olsa napıcan hadi var”. Neslihan “karın değil miyim ben senin”. Ethem “değilsin artık, ikimiz de kuşlar gibi özgürüz”. Neslihan Ethem’e “açsın sen sana bi yemek getreyim”. Ethem “ben gidiyorum. Bu son gece” der bağırarak, ulan diye hitap eder. “Domatesin kabuğunu niye soyuyosun” diye bağırır. “Doymuş yağ doymamış yağ konusu”. Neslihan bıçağı eline alır. “Sıkıldım her şeyden” der Ethem. Neslihan bıçakla gelir odaya, Ethem güler “ne o öldürce mi beni” der. Küçümser Neslihan’ı. “Hadi gel sapla gel” der Ethem. O esnada boğazına yemek takılır ve Neslihan Ethem’in ölüşünü izler.

Sahne ahlaki yükümlülüklerin ihlali, aile içi sorunlar ve ayrılık söylemlerinden konuşur. Sahnede bir iktidar belirtisi ve disiplin etme tekniği olarak silaha sahip olma, bunu gösterme; bir disiplin tekniği olarak bağırma ve aynı konuyla ilgili birbirinin tam zıttı ifadeler söyleme, ayrılık sonrası kadının hayatını planlama, meydan okuma teknikleri vardır. İktidar ilişkilerinde Ethem ‘bilen’ konumuna, Neslihan ‘sümsük’, ‘beceriksiz’, ‘edilgen’ konuma yerleştirilir. Neslihan’ın eylemi tamamen tepkisizliktir. Neslihan kendiliğini etik aksta itaatkâr özne olarak kurmuştur ve bunu sürdürmeye niyetlidir. Ethem’in ayrılık teklifi bir anlamda Neslihan için özgürleştiricidir, fakat Neslihan ısrarla mevcut durumu yani içinde bulunduğu hakikat oyununu devam ettirme isteğindedir. Neslihan’ın Ethem’i öldürmesi tahakküme bir direniş değildir. Aksine Neslihan itaatkâr özne olma durumunu bozduğu için Ethem’i öldürmüştür. Neslihan Ramo’yu da aynı nedenden ötürü öldürür.

d-Kıskandırma, ilgisizlik ve uzaklaştırma yoluyla disipline edilen erkek özne

Filmlerde ortaya çıkan diğer gönüllü disipline etme yöntemi de çiftler arasında küçük oyunlar, kıskandırma, ilgisizlik yöntemidir. Bu yöntemler kadın karakterler tarafından erkek karakterin disipline edilmesi, onların eylemlerinin belirlenmesi için kullanılır. Burada yine modern öznenin psişesinin anlatıldığını görürüz.

[KU]1:39:42-1:40:55- Ev/İç/Gün. Aydın dışarıdan gelir. Otelde Nihal’in ev sahipliğinde bir grup yardımsever toplanmışlardır. Nihal mutlu Suavi’yle konuşurken Aydın yanlarına gelir “ne haber yaa”. Suavi “oo baba neber”. Aydın “haberim yoktu geleceğinden, aramadın”. Nihal “ben davet ettim Suavi Bey’i”. Aydın “he onu tahmin ettim de... Kutlama falan mı var?” Nihal “yok yaa, toplantımız olacak işte”. Aydın “bu ne gizem yaa, askeri şura toplantısı mı ne toplantısı?” Nihal yok söylemedim mi söyledim ben sana” Aydın “ne zaman söyledin?” Nihal “valla ne biliyim söyledim işte sen de hım hım filan dedin. Hatta bi garipsedim ilgilenmiyorsun diye”. Aydın “hım hım mı dedim?” Nihal “neyse boşver seninle bi alakası yok zaten bizim işler. Bilmiyorsun sanki”. Aydın “Nihal... Sen nerde söyledin bana tam olarak?” Nihal “hatırlamıyorum” der ve yanlarından ayrılır. Suavi “baba... Senle bi alakası yokmuş işte yav”. Aydın bozulmuş tebessümle “yokmuş”. [KU]1:42:10-1:42:30- Ev/İç/Gün. Levent öğretmen gelir, Nihal onu görür ve sevinerek “gel Levent hoş geldin”. Levent herkese “merhaba arkadaşlar”. Nihal “nasısın, aliyim paltonu” der ve Levent’in paltosunu alır asmaya gider.

[KU]1:43:23-1:43:43- Ev/İç/Gün. Nihal Levent’in yanına gelir “Levent ne içersin, ne getiriyim sana?” Levent “Nihal’cim senin şu meşhur kahve likörü var ya, ondan aliyim ben ya, biraz”. Nihal “tabi hemen... Başka içen?.. Suavi Bey?” Suavi “alırım Nihal’cim ama sora” der ve gider. Giderken Aydın “ben de bi çay alırım Nihal... Sağol”.

Bu aynı sahneye ait üç alıntının söylemi romantik ve sosyal sorumluluk söylemidir. Nihal kendisini yardımsever olarak konumlandırırken, Aydın’ın davranışları üzerinde

eylemde bulunmaya ve onun eylemlerini maniple etmeye çalışır. Disiplin stratejisi bilgi saklama, ilgisiz davranma ve başka erkeklerle samimiyet kurmadır.

[KU]1:44:23-1:47:25- Ev/İç/Gün. Nihal “Aydın... Bi bakabilir misin şu mutfaktan elektiriğinde bi sorun var galiba” der ve Aydın’ı çağırır. Aydın mutfaka gelir “hıh neresi yanmıyor?”. Nihal “ya kusura bakma seni çağırmak için öle söyledim de, yani şimdi yanlış anlama tabi ama bu toplantının özel bi toplantı olduğunu söylemek istiyorum”. Aydın “yani?” Nihal “yani... Uzun zamandır yaptığımız çalışmaların neticesinde, bazı şeyleri sonuca bağlamak için yapacağımız bi toplantı”. Aydın “yani?” Nihal “yani bizi yalnız bırakmanı rica edicem”. Aydın şaşkın “siz konuşun canım ne konuşucaksınız. Benden gizli saklı bi şeyiniz mi var?” Nihal “canım bu bi gizlilik meselesi diil”. Aydın “iyi de bu senin yaptığın nezaketsizlik olmuyo mu biraz?” Nihal “niye öyle olsun ki, sadece bu toplantının özel bi toplantı olduğunu söylüyorum o kadar”.

Sahnenin söylemi romantik söylemdir. Nihal’in eylem yönelimi Aydın’ı uzaklaştırmaktır. Bir disiplin etme tekniği olarak aynı mekânı paylaşmaktan imtina etme söz konusudur. Nihal Aydın’ın gündelik pratikleri üzerinde doğrudan eylemde bulunmaktadır. Aydın’ın eylemlerini belirlemeye çalışır ve onu belli bir özne formu sınırlarına girmeye zorlar.

6.2.2.2.ZORUNLU DİSİPLİN TEKNİKLERİ

Filmlerde psişeye uygulanan disiplin tekniklerinden birisi de zorunlu disiplin etme teknikleridir. Bunların sözlü ikaz, sözlü şiddet şeklinde gerçekleştiği ve bazen de ötekileştirip dışarıda bırakma biçiminde olduğu görülür.

a-Sözlü ikaz ve sözlü şiddet yoluyla disiplin etme

[Ç]05:46-06:00-Ev/İç/Gün. Mertkan yatağında uyurken odasının kapısı sertçe açılır, babası Kemal kızarak “şşş! Hadi kalk artık” der gider. Mertkan yavaşça ayılmaya çalışır.

Bu sahnede Mertkan uyanma saatleri konusunda sözlü ikaz yoluyla disiplin edilmeye çalışılır.

[Ç]06:01-06:09-Ev/İç/Gün. Mertkan lavabodadır ve lavabonun kapısı açıktır, Kemal evin içinde iç çamaşırıyla “oha ulan kapıyı kapat öküz oğlu” der ve başka bir odaya girer.

Kişisel ihtiyaçları karşılarken uyulması gereken kurallar vardır ve Kemal, Mertkan’ı sözlü şiddetle disiplin eder.

b-Duygusal şiddet yoluyla disipline etme

[KU]1:35:44-1:36:46- Ev/İç/Gün. Aydın Necla’nın eleştirilerine sinirlenir, dayanamaz patlar, kavga eder bir üslupla “gerçekçi olmaktan söz ediyosun, sen gerçekçi diilsin ama farkında diilsin yav. Yav yemin ederim, şu kapıdan her girdiğinde, inşallah şimdi gıcık bişy söylemez de benim sınırlarımı bozmaz diye dua ediyorum ben yav. Sen arkamda sessiz sessiz otururken, can sıkıntısından kurtulmak için, bi bela arıyan bakışlarımı hissediyorum sırtımda. Sırtım uyuşuyo.

Sanki biri arkamda dikilmiş, nasırlı elini sırtıma sürüyömuş gibi geliyor. İçim üşüyo yav yazımı yazamıyorum. Necla “Aydın neler diyosun ya”. Aydın devam eder “sen sürekli böyle gıcık olmak zorunda mısın? Yav bu davranışın yüzünden hiç kimse kalmadı etrafında, eşin dostun arkadaşın hiç kimsen yok cascavlak kaldın ortada... Haksız mıyım? Tamam mı yeterince gerçekçi buldun mu yoksa biraz daha devam ediyim mi?” Necla “evet bu baya kişisel bi gerçekçilik oldu doğru söylüyorsunuz”.

Sahnede duygusal şiddet söylemi vardır. Necla’nın oynanan hakikat oyununu ifşa etmesi Aydın’ı rahatsız eder. Aydın Necla’nın davranışlarını belli bir formda disiplin etmeye çalışır. Sahne ‘iktidar ilişkisinde iktidarın oynadığı oyunu ifşa edenin disipline edilmesi gerekir’ hakikatini kurar. Aydın Necla’yı yalnız kalmakla tehdit eder. ‘Oynanan oyunu ifşa eden yalnız kalır’ hakikatini kurar. Disiplin tekniği tehdit ve duygusal şiddettir.

c-Bir disiplin tekniği olarak ötekileştirme

[Ç]1:12:30-1:13:22-Araba/İç/Gün. Cem(al) arabada direksiyonu yumruklar. Serap da gelir sertçe “noluyo, iyi misin sen. Neydi o içerdeki halin Allah aşkına. Deli misin sen. Adam çocuğumuz olacak diyo, canına kastetmiyor ya”. Cem “nası oldu bu”. Serap “ne nasıl oldu”. Cem “çocuk”. Serap “hıhh” der gülümser. Cem dik dik bakar. Serap “sen iyi diilsin”.

Filmde Serap zengin bir ailenin kızı olduğu için aile içi iktidar ilişkilerinde Cem’in bir üst iktidarı gibi davranır. Serap Cem’in eylemleri üzerinde eylemde bulunabilir. Zenginlik iktidar ilişkilerinde ataerkil toplum düzenindeki ailede cinsiyet rollerini değiştirebilir. Sahne disiplin etme, had bildirme söyleminden konuşur. Serap’ın eylem yönelimi çocuğun başka bir erkekten olduğu gerçeğini gizleme ve oynanan oyunu devam ettirmedir. Diğer yandan oynanan oyununu çözen Cem delilikle, sorunlu olmakla, hasta olmakla, suçlanır. Cem oynanan oyunu anlayınca problemlili özne olur. Dolayısıyla bu sahnede yine toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkili iktidar ilişkilerinin, dışsal bir etmen olan maddi zenginlikle değişime uğradığı görülür. Bu sahnede tahakküm altına alınan ve disiplin edilmeye çalışılan erkek karakter Cem’dir.

d-Sözlü ikaz yoluyla disiplin etme

[Ç]28:20-29:35-Ev/İç/Gece. Mertkan gece eve gelir, çekinerek babasının yanına salona girer. Kemal Tv seyrediyor. Tv’de tartışma programından gelen ses “biz asker ülkeyiz”. Kemal “nerdesin lan sen?” Mertkan “baba özür dilerim yaa”. Nazan gelir “nerdesin oğlum sen, otel mi burası?” ... Mertkan “anne istemiyorum tamam. (fısıltıyla) hem bugün Cuma niye bağılıyor ki hemen”. Nazan “oğlum biliyosun istemiyo yemeğe geç kalınmasını” der ve çıkar.

Sahnede Mertkan’ın anne-babası tarafından disiplin edilmesi söz konusudur. Mertkan evdeki kurallara riayet konusunda ikaz edilir. Sahnede ayrıca tv tartışması

yoluyla milliyetçi söylem inşa edilir. Diğer yandan Cuma günü hakkında dini, ahlaki söylem kurulur. Ahlaki bir kod olarak Cuma gününün muhafazakâr grup tarafından önemi yinelenir.

6.3.DİSİPLİNE EDİLEMEMİŞ OLANA KARŞI NORMATİVİTE ALANININ KORUNMASI

Filmlerdeki ailelerde ahlaki normları ihlal eden veya iktidar sahibi baba figürünü tehdit eden karakterlerin ya şiddetle cezalandırıldığı, ya da öldürüldüğü görülür. Filmler bu durumdaki şiddeti ve cinayeti normalleştirmektedir.

a-Ahlaki normların ihlali fiziki şiddet yoluyla cezalandırılır

[ÜM]43:55-47:00-Ev/İç/Gün. İsmail eve geri döner. Hacer şaşkın “İsmail... Noldu oğlum niye gitmedin?” İsmail yanına gelir, ters ters bakar “sen niye gitmedin?” Hacer “aradılar, eğitim çalışması iptal olmuş”. İsmail “hıhı”. Hacer “noldu, niye gitmedin?” İsmail “boş ver” der ve lavaboya girer. Hacer hızlıca yatağının üzerinden bir şeyler toplarlar ve çekmeceye tıktırır. Başını çevirdiğinde İsmail’in onu izlediğini görür. İsmail salona geçer. Uzaktan ezan sesi duyulur. Hacer yanına gelir “noluyo sana yaa?” İsmail “kim vardı burda?” Hacer “kim olucak canım, mehtap uğradı biraz”. İsmail masadaki küllüğü fark eder “mehtap sigara içiyo mu?” Hacer suçluluk psikolojisiyle “bırakmıştı, yeniden başlamış”. İsmail “yaa?” Hacer “ne var bunda?” İsmail sert ve kararlı bir tonda “yalan söyleme bana”. Hacer “niye yalan söylüy..” İsmail bağırarak ve elini kaldırarak “Servet ibnesini evden çıkarken gördüm”. Hacer suç bastırır gibi “neee?” İsmail daha vurgulu tonda eli havada “Servet ibnesini evden çıkarken gördüm”. Hacer kekelemeye başlar, İsmail’in elini tutacakken, İsmail Hacer’e tokat atar. Hacer korkar bir adım geri atar. İsmail Hacer’i iki kez daha tokatlar. Hacer ağlamaklı “para bırakmaya gelmişti, yapma... İki dakika oturdum sadece”. İsmail inanmaz acı acı gülümser. İkisi de birbirlerine bakıp acı ağlamaklı. İsmail “yalan söyleme bana”. Hacer “yalan söylemiyorum”. İsmail bağırarak “yalan söyleme bana” der ve bir tokat daha atar. Hacer ağlar. (Ezan sesi devam eder). İsmail çantasını odasından alır, evden çıkarken Hacer’in koluna vurur. Hacer “nereye gidiyosun?”. İsmail cevap vermez, kapıyı vurur ve çıkar.

Bu sahnede ahlaki normların dışında bir deneyim yaşadığı için anneden hesap sorulur. Sahnenin söylemi ahlaki söylemdir. Ataerkil aile yapısındaki İktidar ilişkilerinde aile reisliği görevini üstlenen İsmail, annesini ahlaksızlığı nedeniyle cezalandırır. Oğul annesini disipline etmek için fiziki şiddet kullanır. Hacer’in başka bir erkekten hoşlanması ahlaki normların dışında bir deneyimdir. Bu, fiziki şiddetle cezalandırılır. Sahnede ahlaki normlara muhalif deneyimlerin şiddetle cezalandırılması hakikatini kurar.

b- Cinayetin normalleştirilmesi: Ahlaki kodlar yoluyla kendiliğiyle ilişki kuran özne

[ÜM]1:30:30-1:31:38- Ev/İç/Gece. Servet’in ölümü sonrası aileyi polislin sorgulamasından sonra evde Eyüp yatarken Hacer terasta üzüntüyle oturmaktadır. İsmail Hacer’in yanına gelir kısık sesle “ben yaptım” der. Derin bir sessizlik. Hacer neyi?” Derin bir sessizlik. İsmail’in yüzüne bakar ve ağlamaya başlar “yoo” der.

İsmail ailenin namusunu temizleme görevini kendiliğinden üstlenmiş ve yerine getirmiştir. Kadın, tutkularına yenik düşerek aileyi yıkan taraf olarak konumlandırılır. Ailedeki erkekler de kadının neden olduğu yıkımı toparlayan taraf olarak konumlandırılır.

[ÜM]1:34:57-1:37:26-Ev/İç/Gece. Eyüp Hacer ve İsmail salonda oturuyorlardır. Herkes çok sessiz, üzgün, korkmuş ve çok düşünceli. Eyüp'ün gözü duvarda iki çocuğuyla çekilmiş fotoğrafa ilişir. İsmail başı öne eğik ağlamaya başlar. Eyüp İsmail'e doğru eğilir "gören oldu mu?.. He?" İsmail "bilmiyorum". Eyüp "hadi git yat dinlen biraz... Hadi..." İsmail odasına girer. Eyüp evden çıkar, arkasından Hacer bakar "nereye gidiyorsun?" Eyüp ters ters bakar, cevap vermez. Hacer tekrar "nereye!" diye bağırır. Eyüp sinirle bağırarak "sktr git yat!.. Yat!.. Ya da at kendini şurdan!.." der ve koşarak merdivenlerden aşağıya iner.

Sahne iki hakikat inşa eder: İlki, namus için adam öldürmek takdir edilir. İkincisi kadının ahlaksızlığı nedeniyle ölmesi gerekir.

c- Cinayetin normalleştirilmesi: İktidara ihanet ve iktidarı tehdit şiddetle cezalandırılır

[CT]04:52- 07:46 – Ev/İç/Gece. Özge "Celal neyin var hayatım, hee noldu sölesene". Celal Tan kalkar ve arbede görüntüleri eşliğinde "kimdi o çocuk, o çocuk kimdi Özge". Özge "Celal ne diyosun sen?" Celal Tan "o çocuk kimdi diyorum, sen kiminle öpüşüyodun?" arbede yaşanır. Özgeden çığlık sesi, cam kırılma sesi. Celal Tan Özge'yi yere devirir boğazına yapışır. Celal Tan "bu yaştan sonra beni aileme rezil mi ediceksin haa? (Bağırmalar eşliğinde Özge'nin boğazını sıkarak) Celal Tan'ım beeen, Celal Tanım Celal Taannn". Özgenin sesi kesilir.

Sahnede egemenin iktidarı söz konusudur. Bu iktidar yapısı kendi varlığına tehdit olarak gördüğü her özneyi cezalandırır. Bu sahnede kadın karakter öldürülür. Özge'nin sözde eylemi Celal Tan'ın kendince iktidarını tehdit etmiştir. Bu cinayet bir kıskançlık cinayetinden ziyade iktidarın tehdidinden kaynaklanmıştır. Bu tam bir tahakküm durumudur. Celal Tan bu cinayeti işleyerek ailenin diğer fertlerini de tahakküm durumunda tutmaya devam eder. Onların eylemlerini belirler ve itaatkâr özne olarak kalmalarını garantiler. Ayrıca cinayeti takip eden sahne izleyici açısından çok daha yaralayıcıdır. Bu kriminal ve patolojik bir söylemdir.

[CT]10:00-14:32-Dernek/Dış/Gece. Turan "çırpındı mı çok?" Celal Tan "ne?". Turan "Özge diyorum. Sen şeyederken onu, boğazını sıkarken, çok çırpındı mı?". Celal Tan "hatırlamıyorum. Kafasını duvara çarptım. Yığıldı yere, baygındı her halde". Turan "kızı baygınken mi boğdun? (hafif sırtarak) çırpınmamıştır o zaman... Peki, kan, kan filan geldi mi bi yerlerinden?". Celal Tan "bilmiyorum Turan otopsi yapmaya fırsatım olmadı". Turan sırtır "pekiii, tam canı çıkıcakken yüzünün ifadesi nasıldı?" Celal Tan ters ters bakar. Turan devam "hah pardon, baygındı demiştin dimi".

Cinayetin arkasından Celal Tan'ın ve Turan'ın dernekteki diyaloglarını gösteren sahne aşırı şiddet içeren kriminal bir eylemi, gayet sıradan gündelik bir pratik gibi anlatır. Sahnenin bu anlatıyı böyle kurması, erkek şiddetini normalleştirir, hatta cinayeti haz alanına çeker. Sahne Celal Tan ve onun temsil ettiği bütün kurumlardaki pozisyonlanışını

iktidar sahibi olarak kurarken, bu pozisyonadaki iktidarın cezalandırma eylemini de övünülecek bir eylem olarak inşa eder. Cinayet adeta o iktidarın hakkıdır, dahası bunu yaparken de haz almaktadır. Örneğin şu sahnede Celal Tan'ın Özge'yi öldürmesi sanki haklı bir eylem olarak anlatılır:

[CT]49:25-49:38-Kamuran Jülide'ye "senin o sevgilim dediğin adam Özgeyle yatıyordu, ona mektuplar yazıp duruyodu. Belki de babam bu mektupları buldu. Ya da ne biliyim onları biyerde öpüşürken filan gördüü. Kimdi o çocuk, kimdi o çocuk diye bağırıp duruyodu hatırlasana".

Sahnede 'erkek namus meselesi yüzünden cinayet işlediye, haklıdır' hakikati kurulur. Aile üyeleri 'ortada ihanet varsa cinayet normaldir' hakikati üzerinden kendilikle ilişkilerini kurarlar. Zaten Jülide de aynı nedenden Okan'ı öldürür.

d-Normativite alanı dışında kabul edilen deneyimler ve davranışlar psikiyatri biliminin alanında sağaltımın nesnesidir

Aşağıdaki iki sahne normal kabul edilen öznel deneyim formlarından sapmaya işaret eder ve bu sapmaların öznelerinin aileleri tarafından psikiyatri biliminin nesnesi olmasına karar verildiği görülür. Sahneler bu özne formlarını normal olmayan, istenmeyen, sapkın ve patolojik olarak kurar.

[T]04:20-04:46- Hastane/İç/Gün. Şehnaz hastanede muayene odasında ve muayene için gelen bir aile karşısında. Kadın maskülen görünümlü kızını ima ederek "hocam, bu erkek olmak istiyo. Böle saçlarını falan kestiriyor. Biz tamam diyoruz. 18 yaşını ge..." kocası keserek "ben tamam demiyorum. Sen diyosun tamam diye". Kadın "18 yaşına girince ameliyatını olsun ondan sonra ne g.." kocası keser "yav ele güne rezil ettiniz beni. Ne ameliyatı". Kadın "sürekli mutsuz görmüyor musun? Bizim de canımıza tak etti artık. Belki sizden bi çare olur diye geldik".

Sahnenin söylemi patoloji söylemidir. Sahnede cinsiyet rollerine ilişkin davranış farklılıkları hastalık olarak kurulur. Ataerkil toplumsal düzendeki aile, kızlarının öznellik formunu normalin dışında bir durum ve bir hastalık olarak kabul eder.

[T]10.29-11:11-Hastane/İç/Gün. Şehnaz hastanede muayene odasında, karşısında hastaları. Anne-baba ve Yusuf isimli çocuk. Yusuf'un annesi yanında, başı kapalı bir kadın. Ailenin fakir olduğu kıyafetlerinden anlaşılır. Baba "doktor hanım Yusuf hayvanları öldürüyodu. Bi gün Yusuf okuldan çıkınca ben de arkasından onu takip ettim. Okulun yanında küçük bi ağıl var, ağıla girdi ben de arkasından girdim. Yani küçük bi kuzu Yusuf'un kucağında ağzı burnu kan içinde. Fakat Yusuf'ta hiç bi üzüntü belirtisi görmedik. Ben dayanamayıp biraz azarladım. Sonra tabi biraz üzüldü, di mi Yusuf?" der ve Yusuf'ın sırtına elini koyarak ona bakar. Yusuf başı öne eğik sessiz, omuzunu hayır der gibi silkeler. Şehnaz "Yusuuff?" der ve Yusuf'a dikkatlice bakarak "naptın kuzuya? Hmm?" Yusuf sessiz. Şehnaz devam "niye yaptın?" Yusuf "sinir oluyorum" der. Şehnaz şaşkın "peki".

Sahne muhafazakâr bir ailenin çocuğu üzerinden şiddet söylemi üretir. Sebepsiz şiddeti muhafazakârlıkla ilişkilendirir. Canlılara zarar verme eylemi patoloji alanına dâhil edilir ve Yusuf'un deneyimi psikolojik normativitenin dışında görülür. Aile çocuğun bu eylemini düzeltmesi için disiplin etmeye çalışır. Kullanılan teknik ise psikiyatrik sağaltımdır.

6.4.DİRENİŞ İMKÂN(SIZLIK)LARI

Filmlerde tahakküm durumlarına direnme imkânları veya direnişin imkânsızlıklarına ilişkin sahneler vardır. Karakterlerin içinde bulundukları tahakküm durumundan, deneyimlerini sınır-tutumda sürdürerek veya devletin adaletle ilişkili kurumları tarafından suç kabul edilen eylemleri işleyerek kurtuldukları görülür.

a-Tahakküme direniş olarak kriminal eylem

[C]1:32:23- 1:33:19-Ev/Dış/Gün. Cem arabayla evine gelir. Evin kapısında yabancı birinin arabasını görür. Torpidodan silah çıkartır. Eve girer... Bir el silah sesi duyulur.

Filmde Cem, içerisinde bulunduğu tahakküm durumunu Serap'ı öldürerek sonlandırır. Fakat filmde cinayetin iki farklı işlevi vardır: İlki karısının başka erkeklerle ilişkisi, sosyal uyuşmalar açısından Cem'in konumlandırılışı, onun erkekliğini tehdit eder ve Cem bu tehdidi sonlandırır. İkincisi Cem'e eşi Serap ve Serap'ın babası tarafından uygulanan tahakküm durumunu sonlandırmak için bu cinayeti işler. Film Cem'in durumunda tahakküme direnişin ancak kriminal alanda yapılabileceği söylemini üretir. Film kapitalist iktidara direniş ancak silahlı bir direniş olabilir hakikatini kurar.

b-Direnişi normalleştiren baba ve çocuk

Aşağıdaki sahnelerde egemene direnen karakterler anlatılır. Maddi güç sahipliği üzerinden kurulan iktidara sınır-tutumda kalarak direnen, o iktidarın istediği gibi bir özne formuna girmeyi istemeyen baba ve oğul anlatılır.

[KU]10:00-11:11-Yol/Dış/Gün. Aydın ve Hidayet arabada giderlerken çocuk araba camına taş atar, Aydın'dan taraftaki cam kırılır. Hidayet arabayı durdurur, kaçan çocuğu küfrederek kovalar. Çocuğu yakalar ve arabadan inip bakan Aydın'ın yanına getirir. Aydın "nooldduuu?". Hidayet "yakaladım Aydın Bey". Aydın "hayır onu sormuyorum neden ıslandı çocuk?". Hidayet "suya düştü. Bu dereden atlayım derken ayağı kaydı". Aydın "var mı yara bere bişey?" Hidayet "yok Aydın Bey, ıslandı sadece".

Sahne çocuğu, ataerkil ailede edilgen bir çocuk olarak değil de ailesine zulmeden egemene taş atarak eylem koyan, direnen bir özne olarak konumlandırılır. Sahne mikro iktidar ilişkilerindeki egemen Aydın'ı tahakküm kuran bir iktidar değil de, kendisine saldırırsa bile saldırganın sağlığını düşünen bir beyefendi olarak konumlandırılır.

[KU]14:11-15:27-Ev önü/Dış/Gün. İsmail “taşı sen mi attın oğlum?”. İlyas sessiz yere bakar. İsmail “hıh?” Biraz yüksek sesle “sen mi attın taşı?” İlyas sessiz, yere bakmaya devam eder. İsmail “İlyaaaas?.. Sen mi attın taşı?” İlyas başını önüne eğer. İsmail İlyas’a bir tokat atar. İlyas yere bakmaya devam eder. İsmail “git şimdi”. İlyas ve İsmail bir birlerine dik dik bakarlar. İlyas eve girer. Hidayet dönüp giderken İsmail’in cama elini vurarak çıkardığı sesi duyar döner. İsmail gözleri nemli acı acı gülererek “nası, iyi mi, oldu mu şimdi, rahatladınız mı? Kırılan camın diyeti için bi tane tokat, yetti mi size? Yoksa çağırıp birkaç tane daha vuriyim mi?”

Sahnede cezalandırarak disiplin etme söz konusudur. İsmail İlyas’ı, Hidayet de İsmail’i disiplin etmeye çalışır. İsmail bu sahnede boyun eğen olarak değil, egemene direnen olarak konumlandırılır. Sahne sabıkalı öznelere direnişçi, boyun eğmeyen olarak, egemeni de korkak, pısrık olarak kurar.

[KU]2:51:30-2:54:34-Ev/İç/Gece. Nihal İsmail’e para yardımı yapmak için gelir. İsmail “şu kadarı, babasının kırılan gururunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa. Şu kadarı tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakâr kardeş Hamdi için olsa. Şu kadarı oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa. Geriye biraz daha kalır. Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanfendi Nihal Hanım için olsa bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışınız. Gerçekten de ince bi düşünce ama bişiyi hesaba katmamışsınız, Nihal Hanım. Karşınızdaki insan bütün bu inceliğinizi anlıyacak olan pis bi sarhoş olduğunu” der kalkar ve ocağın başına gider. Parayı ocağa atar. Nihal anlık bir şaşkınlık ve korkuyla ağlamaya başlar. İsmail ve İlyas göz göze gelir, bütün bunları İlyas izlemiştir.

Sahnenin söylemi etik söylemdir. İsmail egemenin tahakküm aracı olan parayı yakar. Sahne İsmail’i fakir ama gururlu olarak kurar. İlyas babasının eylemini izlemiştir. İsmail’in eylemi İlyas’ın normativitesini belirler, nihayetinde İsmail de İlyas da kendilikle ilişkilerini boyun eğmeme üzerinden kurarlar.

c-Olasılıkları düşünerek direnen kadın özne

[KU]50:05-51:50 –Ev/İç/Gün. Aydın çalışma odasında Necla’yla konuşuyorlar Necla kanepeye yarı yatmış vaziyette “yaa sana bişey sorucam”. Aydın “hı”. Necla “kötülüğe karşı koymamak... Ne demek sence?” Aydın “Nasıl?”. Necla “kötülüğe karşı koymamak diyorum... Ne demek sence?”. Aydın “kötülüğe karşı koymamak?” Necla “evet... Sence bu söz ne anlama geliyor?” Aydın “yani, bugün hırsızlar senin üstüne çullanıp seni soymaya kalkıyo, sen de karşı koymuyosun bu işte”. Necla “hayır örnek vermeni diil, mantıksal bi açıklama getirmeni istiyorum”. Aydın “bunun mantığı var mı ki mantıksal bi açıklama bekliyorsun, mantıksal bi açıklama, kötülüğe karşı koymamak. Kötülüğe karşı koymamak. Ahlak çerçevesinde kötülük diye adlandırılan olaylara kayıtsız kalmaktır. Oldu mu, bu mu?” Necla “şimdi mesela biz, kötülüğe karşı koymama düşüncesini davranışlarımızın temeli yapsaydık sonuçta nası bi yaşantımız oldu acaba?” Aydın “nası bi yaşantımız mı olurdu?.. (hafif tebessümle) nası olacak hırsızlar katiller sapıklar bayram

ederdi, yeryüzünde taş üstüne taş kalmazdı (güler)”. Necla “ne kalırdı öyliyse?”. Aydın “ne mi kalırdı? Bi sürü başıbozuk serseriyle tımarhaneler kalırdı her halde ne biliyim”. Necla “ooff bilmiyorum beki de haklısın, ama ben yine de senin gibi kolaycı davranamıyorum doğrusu.”

“Kış Uykusu” filminde çok bilinen, kötülüğe karşı koymamak ekseninde gerçekleşen diyaloglar, [50:05-56:14] süreleri arasındaki iki sahneyi kapsar. İlk sahne Aydın’ın çalışma odasında, ikincisi kahvaltı masasında geçer. Yukarıdaki alıntı ilk sahneden bir parçadır. Bu iki sahnede, Aydın’ın konuya ilişkin tanımlaması ahlak kavramını içerir. Bu tanımlamada “ahlak çerçevesinde kötü olarak adlandırılan olaylar” derken ahlakın belli bir takım olayların veya eylemlerin çerçevesini çizdiği ve bunlara doğru-yanlış dediği görülür, bunlar ahlaki normlardır. Bu ahlaki normlar Foucault’cu perspektifte özellikle “Cinselliğin Tarihi” kitabında onun ayrıntılı olarak analiz ettiği şekliyle, iktidarın disiplin etme teknolojisi olarak çalışırlar. Yani bir takım kurumlarca bir takım pratikler ahlaki kodlar olarak normativite alanını belirler. Bu durumda Aydın, bu ahlaki normların çizdiği deneyim alanlarında iyi ve kötü pratikler olarak tanımlanan bir takım deneyimleri içselleştirmiştir. Yani Aydın kendiliğiyle ilişkisini etik boyutta kurarken ahlaki normativiteye gönüllü olarak itaat edecek şekilde özneleşir. Dolayısıyla onun için bu normlara uymayan deneyimler, şiddetle, cezalandırıcı kurumlarca cezalandırılmalıdır. Necla’nın önerisi ise Foucault’cu perspektiften bir direniş imkânı barındırır. Yani başka bir ifadeyle, Necla felsefi önerisiyle, aslında olasılıkları (contingency) düşünmektedir. Genel kabul olarak kabul edilen bir hakikatin aslında başka türlü de olabileceğini düşünür. Bu açıdan Necla kendince bir direnişe başlamıştır.

d-Parrësia örneği olarak egemenin oyununu ifşa etmek

[KU]1:21:38-1:22:18-Ev/İç/Gün. Aydın ve Necla, Aydın’ın çalışma odasındalar. Necla Aydın’ın yazıları hakkında yorum yapar. Necla “sen niye bulaşıyorsun ki böyle işlere yaa. Hayır, sen tiyatrocudamsın iyi bildiğin konularda yazsana”. Aydın “iyi de yazcamı sen seçmiyorsun ki Necla’cım çoğu zaman, konu seni seçiyo bi yerde”. E tabi ki isteyen her kes istediği konuda konuşmak ve yazmak özgürlüğüne sahiptir ona diyceğim yok. Ama ortaya çıkan eserin de ona göre olucağa gerçeğini kabul etmek lazım o zaman”. Aydın “ne gibi?”. Necla “yani kendisini belli bi konuya adanmış olan birinin o konuya bakışıyla amatör bi bakış arasında haliyle belli bi fark olucamı söylüyorum”. Aydın “iyi de bazan dışardan bakan birinin daha iyi görebiliceni düşün müyo musun?” Necla “valla bu durumda pek öyle düşünmüyorum”.

[KU]1:23:10- 1:23:29- Ev/İç/Gün. Necla “ya valla, ben olsam bu kadar cesur davranamazdım her halde”. Aydın “hangi konuda?” Necla “yani böyle, çok bilmediğim hususlarda bi gazete köşesinde ahkâm kesmek konusunda”. Aydın “ahkâm kesmek? Ooo, baya kötü bulmuşsun sen yazıları anlaşılan”

[KU]1:27:55-1:28:45-Ev/İç/Gün. Necla “bu, demin gönderdiğin yazı ne hakkında onu sorucaktım”. Aydın “yok bence onu sormıyordum”. Necla “hayır onu sorucaktım”. Aydın “peki söylüyorum, din min maneviyat şu bu senin ilgi alanına giricek şeyler diyil yani”. Necla “ayhhh,

şu mesele. Bulmuşsun dişine göre bi kurban etinden sütünden faydalanıyosun bıraksana artık şu adamcağzın peşini”. Aydın sinirli “Neclaa sinirleniyorum ama artık. Ne alakası var yav?”. Necla “asıl senin ne alakan var dinle imanla maneviyatla. (gülerek) yaa hayatında bi kere olsun camiye mi gittin? Bi kere dua mı ettin de dinden maneviyattan bahsediyosun?” Aydın “yav din hakkında yazmak için ille de camiye mi gitmek lazım? Olur mu öle saçma şey?” Necla “tutturmuşsun bi kere adamın ayak kokusu diye hocanın, sana ne adamın ayak kokusundan? Adam taaa on kilometre yolu yürümüş gelmiş, bu karda ayazda soğukta o ayaklarla girmiş içeri mecbur kaldığı için”. Aydın “Neclaaa...”

Bu üç parçadan oluşan alıntı tek bir sahnede anlatılır. Bu alıntılarda Necla Aydın’ın oyununu ifşa eder. Necla Aydın’a haddi olmayan meselelerde yazdığını söyler. Sahnede Necla Aydın’ın kendisini entelektüel iktidar olarak konumlandırarak yazdığı yazılarla güçsüzlerin davranışlarını disiplin etme oyununu oynadığını ifşa etmiş olur. Aydın’ın iktidar ilişkisinde zayıf olan Hamdi Hoca üzerinden bir takım normlar belirleyip ahlaki kodlamalar yapmasını eleştirir. Necla’nın söylemi etik söylemdir. Foucault’cu düşüncede ‘parrësia’ korkusuzca, açık yüreklilikle hakikati söylemektir. Bunu yaparken de konuşmacı bir takım riskleri göze alır (McCall, 2014, s. 334, 335). Necla Aydın’ın kurduğu hakikat oyununu anlar ve bunu ifşa ederek Foucault’cu perspektiften ‘parrësia’ yapar. Bu açıdan Necla’nın konuşması bir direniştir.

6.5.TOPLUMSAL CİNSİYETLE İLGİLİ KONUMLANDIRMALAR VE TANIMLAMALAR

Filmlerde itaatkâr öznenin inşasıyla ilişkili olarak toplumsal cinsiyete dair konumlandırmalar ve tanımlamalar yapılır. Erkek öznelerin konumlandırılışında daha baskın olduğuna ve iktidar sahipliğine işaret eden tanımlamalar ön plana çıkar. Ayrıca erkek öznelerin şiddete meyilli ve haz peşinde konumlandırıldığı, kadın öznelerin daha zayıf, kırılgan ve erkeğe bağımlı olarak konumlandırıldığı görülür.

6.5.1.KADINLIĞIN KONUMLANDIRILIŞI

a-Kadın güçsüz, zayıf, erkeğe bağımlıdır

[GK]41:40-44:12-Ev/İç/Gün. Cezmi Zuhâl’in yanına gelir. Sevda’yla evliliği hakkında konuşur. Zuhâl kanepede yüzünü de örtecek şekilde pikeyi üzerine çekmiş Cezmi’yi dinler. Cezmi “bizimki evlilik bile sayılmaz. Bi kere ayrılmaya kalktım, kendini öldürüyodu. Napıyım yani her şeyi malımı mülkümü versem nolucak. Bensiz yaşamayı bilmiyor ki”.

Sahne Cezmi’nin Sevda’yı nasıl konumlandığını anlatır. Sahnenin söylemi romantik söylemdir. Bu söylem Sevda’yı güçsüz, zayıf, erkeğe bağımlı olarak kurar. Bu kurgu köleliktir. Ayrıca sahne Sevda’nın aldatılmasının sebebini de Sevda’nın bu özne

formunda olması olarak kurar. Sahne güçsüz, zayıf, erkeğe bağımlı olan özne formundaki kadın aldatılır söylemini inşa eder.

b-Kadın bilgisiz, güçsüz, zayıf bir çocuktur

“Sofra Sırları” filminin açılış sahnesinde film, uzun yıllar kimsenin yaşamadığı eski bir ev ve evdeki vitrinin içinde bir kız çocuğu fotoğrafı göstererek, ana karakter Neslihan’ı o evde bir çocuk olarak kurar. Söylem nesnesi olan itaatkâr özne o evde bir çocuktur. Film [33:48-40:36]’daki sahnede ise Neslihan’ın yine aynı resmini kocasıyla yaşadığı evde gösterir. Film Neslihan’ı bu evde de bir çocuk olarak kurar. Bu sahnelerin söylemi: O evlerde ana karakter kadın bilgisiz, güçsüz, zayıftır bir çocuktur. Ethem’le tanışmalarını komiserine anlatırken Neslihan kendisini de çocuk olarak kurar:

[SS]33:48-40:36-Ev/İç/Gün. Neslihan “Beyoğlunda tanıştık bununla, çok peşimden koştu. Ben o zamanlar salak bi kızımcağızım. Öle çocuğum yani daha. Dondurma ısmarladı bana tutti furitti”.

Bu anlatımda Neslihan’ın kendisini konumlandığı yer, filmin onu konumlandığı yerle aynıdır. Bu durumda Neslihan kendiliğiyle ilişkisini içerisinde bulunduğu hakikat oyununun onu tasarlama biçimiyle aynı düzlemde kurar, başka bir deyişle Neslihan gönüllü olarak itaatkâr özne pozisyonunu kabul etmiştir.

c-Kadın ev işlerini yapmakla mükellef bir hizmetçi ve kolaylıkla aldatılabilir bir eştir

[SS] 02:25-03:36-Ev/İç/Gün. Ailenin sabah rutini. Neslihan kocası Ethem’in kahvaltısını yaptırır. Ethem montunu giyer çıkar. Karlı bir günün sabahında işe gitmeden önce, alt kat komşuları öğretmen Meral’i binanın önünde bekler. Meral binadan çıkar ve kısa bir bakışmanın ardından yoluna devam eder. Neslihan olanları üst katta pencereden izlemektedir.

Bu sahne iki söylem inşa eder. İlki, Neslihan, ev işlerinden sorumlu bir hizmetçidir. Bu durumda sahne, izleyici özneye, ataerkil ailede toplumsal cinsiyet rollerine dayalı gündelik işlerde kadının yükümlülüğü söylemi üzerinden etkileşime geçer. Sahne ikinci olarak Neslihan’ı kocası tarafından aldatılabilir bir kadın olarak kurar. Bu sahne izleyiciyle, ailedeki ahlaki yükümlülüklerin ihlal edilmesi söylemi üzerinden etkileşime geçer. Film ilerleyen sahnelerde, bu ihlalinin yegâne sorumlusu, azmettiricisi olarak Neslihan’ı işaret edecektir. Başka bir sahne Neslihan’ı ev işlerini yapan hizmetçi olarak kurar, fakat bu defa Neslihan hizmetçi konumuna kendi kendisini yerleştirir:

[SS]1:00:44-1:04:00-Ev/İç/Gün. Neslihan Ramo'ya "gitme... Ben sana bakarım... Yemeğini yaparım, çamaşırını yıkarım..." der. Ramo Neslihan'ın karnına başını koyar. Neslihan "sevdim seni... Ne istersen yaparım..."

Birlikte olduğu erkek değişse de, Neslihan onlara itaat etmeyi gönüllü olarak kabul eder. Bu durumda gönüllü olarak itaatkâr özne olma hali gerçekleşmiştir.

[ÜM]1:04:25-1:07:42- Ev/İç/Gün. Hacer duştan çıkar, terasta denize bakan Eyüp'ü görür. Odasına geçer. Eyüp odaya gelir, Hacer yatağında yatıyordur. Hacer bir görevmiş gibi yatağa uzanmış kırmızı çamaşırını giymiştir. İçeri giren kocasına bakar.

Bu sahne, kocasının cinsel ihtiyaçlarını karşılamak karısının görevidir hakikatini kurar. Hatta herhangi bir sebepten ötürü bu göreve isteksiz olması cezalandırılır.

d-Kadın kocasının sağlığından sorumlu olan ve hakarete maruz kalandır

[SS]07:23-08:52-Ev/İç/Gece. Aile dostlarıyla bir akşam yemeği sahnesi. Neslihan'ın boğazına yemek takılır. Neslihan kocasına müdahale eder, arkasına geçer ve karnına bastırarak boğazına takılan yiyeceğin çıkmasını sağlar. Ethem domates kabuklarını soymadığı gerekçesiyle misafirlerin önünde Neslihan'a bağırarak "domatesin kabuğunu soymamışsın, kabuk boğazıma kaçtı..." Neslihan "gülerken yemesen". Ethem "ya hala konuşuyosun ya hala konuşuyosun". Ethem sinirlenir, ayağa kalkar "ben sana bu domatesin kabuğu soyulacak dedim, dedim mi demedim mi? Lan tiksinti verdin bana be yeter be yeter be". Çatalı Neslihan'ın kafasına fırlatır. Herkes sessiz.

Sahne Neslihan'ı kocasının sağlığından sorumlu olarak kurarken aynı zamanda açık bir boyun eğdirme, tahakküm söylemi içerisinden konuşur. Bu söylem ve bununla ilişkili eylemler olarak sözlü ve fiziki şiddet, ana karakteri belirli bir formda disiplin ederek kurma ve tahakküme boyuneğdirme işlevi görür. Bu sahnenin eylem yönelimi kadını başkalarının önünde sözlü ve fiziki şiddet uygulama yoluyla tabi kılmadır. Dahası, o sahnedeki diğer karakterlerin bu şiddete herhangi bir şekilde müdahale etmiyor olmaları veya ana karakterin bu eyleme direnmemesi bu şiddetin normalleştirilmiş olduğunu gösterir. Foucault, ailenin bir biyoiktidar modelinden ziyade bir egemenlik iktidarının prototipi olarak yapılandığını söylerken, aile içi iktidarın üretkenlikten daha fazla boyun eğdirme stratejileriyle işlediğini göstermek istemiştir. Bu sahnedeki iktidar ilişkisi bu anlamda monarşik iktidarın bir prototipi gibi çalışır.

e-Takdir etme yoluyla cinsiyete dayalı rollerin inşası

Toplumsal cinsiyet rolleri inşa edilirken kız çocuğunun, rolünü başarılı oynadığı için ödüllendirildiği, takdir edildiği görülür. Cinsiyet rollerinin doğru oynanması ödüllendirilir ve böylece çocuklar bu rolleri içselleştirilmiş olur.

[AK]36:40-36:57-Ev/İç/Gün. Sevil iş gezisine giderken kızıyla kapının önünde vedalaşır. Sevil “kızım, buzdolabında dolma var, yanına da bi salata yaparsın tamam mı?” Kızı “ya tamam anne”. Sevil “buzlukta da köfte var, bi de pilav yaparsın”. Kızı “anne tamam biz de yaparız bişiylerle”. Sevil “aferin benim kızıma” der iki yanağından öper, çıkar.

Sevil, ev işlerini yapmayı bildiği için kızını takdir ederek, aferin diyerek disipline eder. Böylece ev işlerini yapmak Sevgi’nin normativite aralığına dâhil edilmiş olur. Kız çocuğunun dünyasında, annesi gidince ev işlerini yapması pratiği, istenen, arzu edilen bir eylem olarak kurulur. Bu yolla ataerkil ailedeki toplumsal cinsiyet rolleri inşa edilir.

f-Bilgi sahipliği üzerinden kurgulanan iktidar karşısında kadının çocuk benliğe sıkıştırılması

[KU]1:54:24-2:05:08-Ev/İç/Gece. Nihal pencerede ağlarken Aydın içeri girer. Aydın ayakta “neden beni anlamıyorsun ki Nihal, hee, neden haksızlık ediyosun bana, istediğin her şey üzerine yemin ederim geldiğimde bi tek amacım vardı, sana yardım etmek, senin yanında olmak”. Nihal sinirle döner ve “Aydın nolursun beni biraz rahat bırak Allah aşkına, bak bi süre birbirimizden uzak duralım, ya sen git biraz ya ben gidiyim, ya da ayrılalım bilmiyorum”. Aydın “iyi tamam ne bağıriyosun yaa. Ben gidiyorum zaten. Gitmeye çoktan karar verdim. Bi süre İstanbul’a gidiyorum. Kitabım için de yapmam gereken şeyler var. Yalnız sizin şu bağış kampanyası kafama takıldı Nihal, o çok önemli. Onu halletmeden de bi yere kıpırdayamam. Onun için senden rica ediyorum şöyle oturalım, insan gibi sakın sakın konuşalım olur mu?... ”

“Nihal’cim... şimdi... Tamam, insanlara duyduğun sevgiden ötürü, vicdanlı bi insan olduğun için, öle bi örgütlenme işine girdiğin belli. Ben işin içinde çapanoğlu filan arıca diyelim hatta sonuna kadar da desteklicem seni... Yalnız, aklına, duygularına, özellikle duygularına beslediğim saygıya rağmen (kamera aç-karşı aç çekime geçer) gelecekte başımıza şu an öngöremiyeceğimiz türlü sorunlar çıkaracak böylesine çetrefilli bi işin benim kontrolüm olmadan, yani sadece seen ve o çapulcuların elinde mahvolmasına da izin veremem. Ne kadar iyi niyetli olursan ol. Cehenneme giden yolların da iyi niyet taşlarıyla döşeli olduğunu unutmamak lazım... Bi kere tecrüben yetersiz... Yaşamı tanımiyorsun... Heyecanlısın, kolay kanıyorsun, hemen insanlara güveniveriyosun. Toplamışsın yanına ne üdüğü belirsiz yardımcılar... Bu işler çok tehlikeli işler Nihal. Bak, ben sana açıkça bişiy söylüyüm mi, bu koşullar altındaki girişim ilerde iki kötü sonuca götürür seni. Birincisi, okullarda hiç bişiy yapılmaz, ölece kalakalır. İkincisi de yaptığımız bir sürü yalan yanlış iş yüzünden çok para kaybedersiniz ve adın kirlenir. Hadi kaybettiğin paralar önemli diyil ben karşılarım da ya adın kirlenirse, yani adımız kirlenirse? Yani iş denetimden çıkınca, öyle dedikodular dolaşmaya başlar ki ortada, senin benim toplanan paraları cebimize indirdiğimizi söyler her kes. Ve böyle bi durumda yanında hiç kimse kalmaz, her kes anında toz olur ve ihale aynen bize kalır”...

Nihal “lafı dolandırma ne istiyosun?” Aydın “bu güne kadar, topladığınız paraları, harcamalarınızı bi görmek istiyorum... Bi de yardımcıların isim listesi... Ben de bulunsun. Yani hepsi güvenilir insanlar, ondan eminim de, gözden uzak tutmamakta yarar var”. Nihal “gerçekten ciddi misin sen?” Aydın “Nihal’cim, biraz mantıklı olalım Allah aşkına, sen benim tecrübeme, benim dürüstlüğüme inanmıyor musun yaa”. Nihal alaycı gülerek “neyin peşinde olduğun anlamış değilim”. Aydın şaşkın “neyin peşinde olabilirim ben, he, hayır neyin peşinde olabilirim? Ailemizin başına gelebilecek belaları engellemeye çalışıyorum o kadar. Ona da hakkım var her halde diyil mi?... Şimdi, şu topladığınız paraları, giderlerinizi falan bi görüyüm. Ben zaten bi bakışta anlarım bi yanlış var mı yok mu diye. İş ne durumda onu görmek istiyorum sadece o kadar”. Nihal “kimseden gizlimiz saklımız yok, isteyen her kes görebilir. (sinirle) git gör işte şurda”. Aydın eliyle işaret ederek “şunlar mı?” Aydın kalkar, dosyalara bakmaya başlar. Masa lambasını açar. Aydın “kusura bkma ama ben bunlardan hiç bişiy anlamıyorum. Bağışları gösteren düzenli bi cetvel yok mu?” Nihal “imzalı belgeler var ordan görebilirsin”. Aydın hafife alan gülümsemeyle

“ahh be Nihalcim ahh be iki gözüm. Bu işleri bilmediğiniz nasıl da belli. Yahu hiç olur mu? Hiç olur mu? Her şeyi bi arada görebiliceğim bi çizelge olmadan olur mu? Ayrıca bağış sırasında verdiğiniz alındıların birer kopyasının da sende olması lazım var mı? Yok. Parasal ya da aynı bağaşlarda bağaş anında muhakkak surette fatura ya da sevk irsaliyesi kesilmesi lazım kesildi mi hı? Sanmıyorum. Ama bunlar çok önemli Nihal... Çok önemli”...

Nihal kızgın, ağlayarak “al... Al hepsini orda topla götür. Hayatta elimde tek onlar kalmıştı onlar da senin olsun. Bende ne varsa eline geçir”. Aydın alaycı gülerek, ağzına bi çubuk kraker atarak “ah Nihal’cim yaa, niye böyle söylüyorsun ki ya?” Nihal kızgın kalkar yanına gelir sandalyeyi masayı dağıtarak “al hepsini işte, al bunları da (çekmeceleri dağıtır) al hepsini” der ve kanepeye gider ağlar. Aydın şaşkın “ne yapıyorsunuz ya...” der ve alaycı gülmeye başlar “ayyy Nihal’cim yav, valla küçük bi çocuk gibisin Nihal’cim. Ne diyim...”

Bu dört alıntının yapıldığı sahnenin söylemi ekonomik ve hukuki söylemdir. Aydın anlatısını bu söyleme köklendirir. Aydın’ın eylem yönelimi Nihal’in projesine dâhil olmak ve kendi narsist performansına izleyici kitlesi bulmaktır, ayrıca Nihal’le daha çok vakit geçirme şansı elde edecektir. Aydın kendisini hukuki işleri, ekonomik işleri ve sosyal yardım işlerini bilen olarak konumlandırırken, Nihal’i cahil olarak pozisyonlandırır. Kullandığı strateji tehdit stratejisidir. Nihal’in eylemlerinin ailenin ismini kötüye çıkarabileceği ve hapse girebileceği şeklinde tehdit eder. Aydın iktidarını bilgi üzerinden kurar ve tehditle boyun eğdirmeye çalışır. Bu stratejiler Nihal’i otomatikman çocuk benliğe itekler ve Nihal çocukça davranışlar göstermeye başlar. Bu sahnede iktidar ilişkilerinde egemen, bilgi üzerinden iktidarını kurup nesnesini cahil olarak konumlandırarak tehdit stratejisini kullandığı için, egemenin nesnesi kendisini çocuk benliğe geri çeker. Nihal Aydın’ın stratejilerini yetişkin ve özgür bir özne olarak analiz edip karşı hamlede bulunma yetisinden uzaklaşmıştır. Burada egemen bilgi ve maddi sahiplik üzerinden iktidarını kurar, karşısındaki de çocuk benliğe çekilir. Sahne iktidarın karşısındakileri çocuklaştırdığını ifade eder. Sahne ‘tahakküm bilgi ve kapital üzerinden kurulursa, nesnesi çocuklaşır’ hakikatini kurar.

6.5.2.ERKEKLİĞİN KONUMLANDIRILIŞI

Filmlerde erkek kadınınkinden farklı olarak şiddete meyilli, aile içerisinde ve toplum içerisinde baskın olduğunu ispatlamaya çalışan özneler olarak konumlandırılır. Ayrıca çocuk sahipliği erkeklik gereği olarak kurulmaktadır.

a-Erkek, heyecan ve eğlence varsa duran, dert tasa varsa kaçan çocuktur

[GK]1:14:50-1:16:23-Otel/İç/Gün. Cezmi ve Zuhal şehir dışında manzaralı bir yerde kahvaltı yaparlar. Cezmi “çok sessizsin bugün”. Zuhal “kafam meşgul biraz”. Cezmi “bişiy mi oldu?” Zuhal “Arda, iş, Aysun... Her şey ters gidiyo sanki. Aysun’a da güvenemiyorum artık. Evin içinde

dolaşmasından filan hiç hoşlanmıyorum”. Cezmi Zuhal’i dinlemez ve keserek garsona seslenir “bakar mısın? Bizim bal kaymak nerde kaldı?” Zuhal’e döner “servisi biraz yavaştır ama bal kaymağı gerçekten iyidir... Hmm ne diyodun?” Zuhal devam eder “Arda’nın durumu çok canımı sıkıyo. Napıcamı da bilmiyorum. Bi de başka bişiyler daha...” Cezmi sıkılır keser, tekrar garsona “bakar mısın? Ya şu bal kaymağı bi kere daha söylettirmeyin bana”.

Sahne erkeği kadının sorunlarıyla ilgilenemeyen, kadın sorunlarından bahsettiğinde onu dinleyemeyen, bunalan çocuk benlikte konumlandırır. Kadının anlattığı dertlerin, sorunların erkeği bunalttığını ifade eder. Erkek, eğlence ve haz varsa ilgi gösteren, sıkıntı ve problem varsa kaçan çocuk ego durumundadır⁸¹.

b-Erkeklik ispatlama pratiği olarak cinsel, fiziksel şiddet

[C]06:49-07:33-Ev/İç/Gün. Kamera yatak odasının kapısını gösterir. Şiddet içeren cinsel ilişki sesleri gelir. Cemal odadan çıkar banyoya girer, kapı açık, Ayşe kapının önüne yaklaşık üzeri hırpalanmış.

Sahneye göre ataerkil toplumsal düzendeki aile yapısında, çocuk olmuyorsa suçlu kadındır. Filmin bu sahnesinde olduğu gibi eğer tersi tıbbi olarak tespit edilirse, erkek erkekliğini kanıtlamak için şiddete başvurur. Sahne erkekliğin ispatı olarak cinsel ve fiziksel şiddet gösterilir. Sahne Ayşe cinsel şiddette maruz kalarak, erkekliğin cinsel ispatının nesnesi olarak konumlandırılır. Sahne cinsel, fiziksel şiddeti erkeklikle eşitler. Bu şiddeti normal bir cinsel deneyim gibi anlatır. Sahne bunu böyle anlatarak şiddetle ilişkilendirilen cinselliği, normal alanın içine dâhil eder.

c-Erkekliğin gereği olarak çocuk sahibi olma

[C]11:08-13:05-Atölye/İç/Gün. Cemal’in çalıştığı metal işi yapan atölye. Cemal’i ustabaşısıyla birlikte çay içerken görürüz... Ustabaşı “üzülüyorum be oğlum, çocuksuz aile olmaz, seni de böyle üzgün görünce”. Cemal “ne yapalım be abi, olmuyomuş işte, erkek değilmiz” der.

Sahne ataerkil aile yapısı söyleminden konuşur ve ataerkil ailede erkekliği üreme yetisi ile eşitler. Aynı kurguyu yapan bir başka sahne de şöyledir:

[C]19:32-22:00-Ev/İç/Gün... Cemal “yav olmuyomuş işte Ayşe’m benden olmuyomuş. Yav ne hayallerlen geldik biz buraya, ben o kadar şeyi göze almışım seni kaçırmışım getirmişim seni buraya. Benim bi çocuğum olmayacak mı, ben erkek değil miyim, sen de ben de bu çocuğu çok istiyoz”...

[C]1:09:03-1:11:11-Bahçe/Dış/Gün. Fevzi’nin çalıştığı yerinin bahçesinde Ayşe ve Fevzi bankta otururlar... Ayşe “ben erkek değil miyim dedi. Çocuğum olmayacak mı dedi. Laf olur dedi”...

⁸¹ Transaksiyonel analizde çocuk ego durumunda öznenin davranışları, düşünceleri, hisleri çocuktakilerle benzerlik gösterir. Çocuk ego durumunda özne yetişkin gibi sorumluluk alamaz, eğlence ve haz alma isteği davranışlara yön verir (Stewart & Joines, 2014, s. 12-13).

Bu sahnelerde biyolojik sorunlar nedeniyle çocuk sahibi olamamak erkeklikte bir kusur, bir araz olarak kurulur. Kısır erkeği erkek adam değildir ve çocuksuz aile olunmaz hakikatleri kurulur. Ayrıca sahne mikro iktidar ilişkilerinde bir üst iktidarı altındakilerin sorunlarını çözen olarak inşa eder.

d-Erkek kendi evinin reisidir: Ataerkil ailede evlilik çocuk için baba tahakkümünden kurtulma ve kendi iktidar alanını kurma yoludur

[Ç]09:53-10:32-Ofis/İç/Gün. Mertkan bir binanın balkonunda, ana cadde manzarası, gürültü eşliğinde abisiyle konuşur. Elinde telefonunu sinirden çevirir. “Boşu boşuna İzmit’e göndermiş beni. Bi saat çay içmeye gittik ondan yapıyo”. Abisi “alışamadın mı olum hala bunlara?” Mertkan “alışamadım abi, alışmicam yaa... Sen ne güzel evlendin de kurtardın kendini valla”. Abisi tebessümle “sen de evlen kurtul... Başka türlü zor”.

Sahne evlilik baba tahakkümünden bir kurtuluş olarak kurulur. Ataerkil ailede kendi evini kuran erkek kendi tahakküm alanını kurmuş olur hakikati inşa edilir.

6.6.DİĞER KURGULAR

Filmlerde itaatkâr özelliğin inşasıyla dolaylı olarak ilgili bir takım kurgular da ortaya çıkar. Örneğin tahakkümün ekonomik avantaj üzerinden kurulduğuna, bu grubun daha az avantajlı öznelerin eylemlerini belirleme hakkının olduğuna ilişkin kurgular göze çarpar. Ayrıca bazı filmlerde de siyasi eksende kurulan söylemler ve hakikat inşaları görülmektedir. Filmlerde muhafazakâr milliyetçi söylemle ilgili kurgular öznellik inşasıyla doğrudan ilişkilendirilmiş ve bazı karakterlerin bu kurgular yoluyla inşa edildiği görülmüştür.

6.6.1.EKONOMİK AVANTAJA DAYALI TAHAKKÜM

Filmlerde ekonomik olarak güçlü olmanın tahakküm hakkını da beraberinde getirdiği görülür. Zengin kesim iktidar sahibidir ve diğerlerinin sadece eylemlerini değil, bütün yaşamını belirleme hakkına sahiptir. Ayrıca bu ayrıcalıklı kesim için herhangi bir ahlaki sınır veya norm söz konusu değildir.

a-Dışsal bir etmen olarak sosyal ve maddi sahipliğin tahakküm etme aracı olarak çalışması

[C]1:13:23-1:17:43-İş/İç/Gün. Cem çocuğun kendisine ait olamayacağını kayınpederine söyledikten sonra kayınpeder sert, kızarak “şimdi beni iyi dinle. Bu çocuk senden. Anladın mı? (Vurgulu tekrar) bu çocuk senden”. Cem şaşkın, “baba...” der. Kayınpeder aynı tonda devam eder

“çeneni kapalı tutucaksın. Bu ikimizin arasında kalıcak. Bu çocuk senin”. Cem “baba...” Kayınpeder sert “sözümü kesme, sana verdiklerime say. Buraya geldiğinde baldırı çıplaktın, tepeye tırmandın. Kolay mı tepede kalmak. Bu çocuk senin çocuğun”. Kayınpeder Cem’in yakasını toparlar, kızgın “eğer ağzını açarsan senin ümüğünü sökerim. Bi kişiye söylersen, seni sokak iti gibi gebertirim. (Bağırarak) duydun mu lan beni. Duydun mu?” Cem korkmuş, tamam diye başını sallar. Kayınpeder devam “kiminmiş bu çocuk”. Cem benim diye başını sallar. Kayınpeder “aferin... Akşam eve gidicez, sen eğleniceksin kahkalarla. Benim kızım üzölmicek”. Cem’in yakasını bırakır “aferin...” Cem’in yanağına çocuk sever gibi vurur. “O zaman akşam görüşürüz. Başka bi diyeğin var mı?” Cem yok diye kafa sallar. Kayınpeder “Eyi... Hadi işinin başına”.

Sahne zengin ailenin kızı Serap ahlaksızlık da yapsa bunun üstü örtölür. Zengin kayınpeder damat üzerinde tahakküm kurar. Tahakküm kurma yöntemi olarak doğrudan tehdit etme tekniğı çalışır. Sahnedeki aile bir monarşi iktidar örneğidir. Bu aile modelinde tahakküm altında olan erkek karakter Cem’dir. Sahne bütünüyle tehdit anlatısından ibarettir. Bu tehdit söyleminin eylem yönelimi doğrudan tahakküm kurmadır. Cem bu iktidar ilişkisinde gönölsüz olarak disipline olmak zorundadır. Kendilikle ilişkisini kayınpederi ve eşi Serap’ın belirledikleri sınırlar içerisinde kurmak zorundadır. Asıl iktidar olan kayınpeder, hem Cem’in hem Serap’ın eylemleri üzerinde eylemde bulunabilen figür olarak filmde yüceltilir. Ayrıca zengin bir patron olan kayınpeder sahnede en üst iktidar olarak anlatılır ve bu bir hakikat olarak kurulur. Başka bir ifadeyle filmde iktidar sahibi, zengin şirket patronudur. Örneğin filmde ahlaklı bir özne iktidar sahibi olarak gösterilmez. Dolayısıyla zengin olan kişi(ler) iktidar sahibidir hakikati filmde yeniden üretilir.

b-Bir tahakküm aracı olarak ekonomik avantaj

[Ç]01:57-03:00-Ev/İç/Gün. Mertkan (çocukluğu) ve babası Kemal evlerine gelirler. Kemal Mertkan’ın ensesinden tutuyordu, annesi kapıyı tebessümle açınca babası Mertkan’ın ensesine hafifçe vurur, içeri girerler. Babasıyla birlikte ayakkabılarını çıkartırlar. Evde elektrikli süpürge sesi. Orta sınıf bir aile evi görüntüsü. Kemal “bunun ne işi var bugün burda?” Nazan “bu hafta böyle oldu işte. Başka günü yokmuş”. Mertkan odasına gider ve odasındaki fişte takılı süpürge fişini öfkeyle çıkarır, temizlik yapan kadına fırlatır. Kadın “Mert’cim yapmaa”. Kemal tersleyerek “Mertkan onun adı Mert’cim değil” der. Temizlikçi kadın fişi alır başka bir prize takar süpürmeye devam eder. Mertkan mutfığa girerken temizlik yapan kadını ayağıyla itekler. Kadın hiçbir şey olmamış gibi temizliğe devam eder.

Sahne Şükriye alt sınıftan itaatkâr bir özne olarak konumlandırılır. Mertkan ise babası gibi kaba, duygusuz karakterdedir. Sahne maddi varlığı iktidar sahibi olmakla ilişkilendirir ve bu yönüyle toplumsal genel kabulü yinelemiş olur. Sahne maddi gücü olanın ekonomik olarak zayıf olan üzerinde tahakküm hakkı vardır hakikatini kurar.

[Ç]06:10-07:42-Ev/İç/Gün. Mertkan mutfığa girer, mutfakta annesi ve aynı temizlikçi kadın ve kadının çocuğu oturuyorlardır. Kadın Mertkan'ı görünce ayağa kalkar "Mert, ayyy nasılsın oğlum" diye yanaklarına sarılır, öper... Nazan Şükriye'yi uğurladıktan sonra gelir Mertkan'ın yanına oturur. Mertkan "ne stiyö para mı istiyö?" Nazan "yoo, öle bizi görmek için uğramış. Kocasına para yetiştiremiyomuş. Çok dayak yiyomuş, dertleşti biraz benle". Mertkan "ya hala çok kötü kokuyo yaa". Nazan "köylü kadın işte, parfüm sürmesini bekleyemezsin ki".

Sahne ekonomik olarak güçsüz kesim hakkında konumlandırma yapar. Bu kesimi daha aşağıda insanlar olarak konumlandırır. Sahnenin eylem yönelimi toplumun bir grubunu normal, yaşamaya hakkı olan, diğer grubunu ise insanlıktan çıkartmaktır.

c-Kapitale sahip olan iktidar, nesnesinin eylemleri üzerinde eylemde bulunabilme hakkını kendisinde görür

[KU]1:49:37-1:54:23- Ev/İç/Gece. Nihal odasında çalışırken Aydın içeri girer, Nihal masada oturuyorken Aydın karşısında ayakta diyalog başlar, Aydın "akşam toplantıda yardım da topladığınızı öğrendim, doğru mu?" Nihal "evet topladık, noolmuş?" Aydın "sen niye bana söylemedin ki bunu?" Nihal "söylemem mi gerekiyordu?" Aydın "yani... Gerekirse de söylemen iyi olurdu. Bakarsın ben de yüklü bi katkıda bulunmak isteyebilirdim". Nihal "bence bu pek iyi bi fikir sayılmaz. Zaten şu anda her şey yolunda, sana ihtiyaç yok sağol". Aydın "olur mu canım öle şey, her zaman ihtiyaç vardır. Kaldı ki ben varlıklı bi adamım. Eğitime öğretime yardım etmek istememden daha doğal ne olabilir?". Nihal "iyi de kimse senden böyle bişiy istemiyo ki". Aydın "e Nihal'cim senden de kimse böyle bişiy istemiyo, ama bunun için evimizde koskoca bi komite bile kurmuşsun haberimiz yok... Dimi..." Nihal bıkkın "bana bak Aydın lütfen, son iki yıldır kimse kimseye karışmadan huzur içinde yaşayıp gidiyoruz, noldu ki şimdi birden bire? Dün yanıma geldiğinde amacın misafirleri ve beni küçük düşürüp aşağılamaktı, anlamadığımı mı zannediyosun?" Aydın şaşkın "kim ben mi? Aklımın ucundan bile geçmedi". Nihal "bırak Allah aşkına. Dün gece sinirden uyku kaçtı. Yine geçmiş yıllardaki gibi kavgalara, didişmelere başlıcağsak... Burda asla kalamam onu söylüyüm". Aydın acı acı tebessüm eder mırıltıyla "oy oy oy oy..." der ve Nihal'in karşısındaki koltuğun kenarına oturur "tehdit mi ediyosun?" Nihal "bırak Allah aşkına ne tehdit edicem. Olucak olan şeyi söylüyorum". Aydın "hmmm... Peki diyelim gittin... Nereye gidiceksin?" Nihal "valla nereye olursa oraya gidicem Aydın bilmiyorum, İstanbul'a gidicem. Noolmuş yani bi iş bulur çalışırım Allahalla". Aydın gülerek "aaayyyy Nihaaallll, ah Nihal ah iki gözüm yaaavvhh. Yıllardır aynı davulu dövüp durmaktan bıkmadın yav. Sanki ben seni burda zorla tutuyorum. Ben sana hiç bi zaman engel olmadım ki, oldum mu? Ne zaman istersen git. Hatta bence git, bi dene. Bi işe gir asgari, ücretle, sabah sekiz akşam altı, çıktıktan sonra halin ve vaktin kalırsa dünyayı kurtarmaya devam edersin yine". Nihal "gerekirse yaparım. Burda senin gibi kibirli bi adamla ömür tüketip asalak gibi yaşamaktan iyidir... Sayende boşluk içinde yüzüyorum burda. Senin sırtından geçiniyorum, senin parayı yiyorum, ama özgürlüğüm ve hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunları. Üç kuruşluk yardımı bile başkasının parasıyla yapmak ne demek biliyo musun sen?". Aydın alaycı gülümsemeyle "hayır bilmiyorum... Neden... Çünkü bunu bilmemek için çocukluğumdan beri köpek gibi çalışıyorum. Çocukluğumu da gençliğimi de yaşayamadım... Rahat batıyo size yaaavvv. Valla... Şükretmek denen şeyden zerre nasibini almamışsın" der kalkar kapıdan çıkacakken döner "ayrıca senden çok rica ediyorum bu gizli gizli buluşmalara benden habersiz evimde düzenlediğin toplantılara bi son ver. Ben evime sadece yakından tanıdığım insanları alırım. O hergele takımı hayır işleriyle uğraşmak istiyorsa kendisine başka bi yer bulsun. Kimse buraya gelip gecenin bi vakti bravo yaşa diye bağırıp benim huzurumu kaçıramaz. Ben buna izin vermem. Öğretmen olacak zibidinin de çok umurundaydı sanki. Yok okulun şüyü eksikmiş buyu eksikmiş... Herifin tek amacı düpedüz senin gibi canı sıkılan sinir hastalarını yakalayıp tuzağa düşürmek" der ve çıkar.

Sahnenin tamamında disiplin söylemi kurulmaktadır. Başta Nihal Aydın'ı sonrasında Aydın Nihal'i disiplin etmeye çalışır ve ikisi de tehdit stratejileri kullanır. Aydın anlatısında kendisini varlıklı ve hayatın çetrefillerini bilen olarak konumlandırır. Nihal ise anlatısında kendisini tutsak olarak konumlandırır. Sahnenin sonlarına doğru Aydın ataerkil aile yapısındaki iktidar ilişkilerine geri döner. İktidarın kim olduğunu Nihal'e hissettirmek için evinde neye müsamaha göstereceğinin sınırlarını kesin olarak çizer. Bu diyalogda Aydın kapitale sahip olan dolayısıyla da iktidara sahip olan olarak kurulur. Nihal, deneyimleri iktidar tarafından belirlenen öznedir. Sahnedeki iktidar ilişkisinde gücün bir takım söylem stratejileri yoluyla el değiştirdiği görülür. Tehdit etme, blöf yapma, sınır çizme ve duygusal yoğunluklar yaşama bu sahnede kullanılan stratejilerdir.

d-Ekonomik ve Siyasi İktidar tebaasının insani haklarını elinden alabilir

[ÜM]05:30-06:20-Ev/İç/Gece. Gecenin bir yarısı Eyüp'ün cep telefonu uzun uzun çalar. Arayan patronu Servet'tir. Eyüp telefonu açar "efendim abi?.. Şimdi mi?.. tamam, hemen geliyorum abi.. Tamam". Eyüp'ü acil görüşmeye çağırır.

Sahne Eyüp'ü üzerinde tahakküm kurulan özne olarak konumlandırır. Patronu Servet onun özel hayatına nüfuz edebilir. Eyüp tamamen itaatkâr öznedir. Ekonomik ve siyasi tahakküme boyun eğdirilmiştir.

[ÜM]06:43-08:06-Park/Dış/Gece. Eyüp ve Servet bir bankta oturmuş konuşuyorlar, Servet "biraz önce avukatla aradım konuştum. Zaten şoförüm olduğun için şüphelenmezler diyo. En fazla altı ay, taş çatlasın bi sene. Çıktığında hiç olmazsa elinde toplu bi paran olur. Benim şu adaylık durumum olmasa senden böyle bişiy istemezdim biliyosun. Ama şimdi seçim arefesinde bu kaza bi duyulursa benim siyasi hayatım o saat biter yav, biliyosun işte. Zaten fırsat kolluyo ibneler. Maaşın da devam eder. Senin oğlan her ay gelir alır. Toplu parayı da çıktığında elden nakit veririm sana. Olur mu? Bankayı filan bulaştırmayalım şimdi nolur neolmaz. Tamam mı?" Eyüp yorgun, bıkkın "tamam sorun değil abi". Servet "anahtarı veriyim mi sana? Hemen otoparkın girişine bıraktım. Sağ tarafta." Eyüp anahtarı alır. Servet korkudan terlemiş, etrafta kimsenin olmadığından emin olmak için bakınır.

Sahnede siyasi, hukuki ve ekonomik söylem söz konusudur. Servet'in anlatısının eylem yönelimi kriminal bir pratikten sıyrılmak ve suçu tahakkümü altındaki şoförüne yıkmaktır. Disiplin teknolojisi olarak ekonomik gücünü kullanır. Eyüp'ün sadece eylemlerini belirlemekle kalmaz, en temel insani hakkını elinden alır. Servet Eyüp'ün her türlü hakkı üzerinde söz sahibidir. Sahne Servet karakterini egemen, Eyüp karakterini köle olarak konumlandırır.

e-Ekonomi ve bilgiden kaynaklı iktidarın disipline etme hakkı vardır

[KU]47:54-50:02- Ev/İç/Gün. Aydın çalışma odasında Necla'yla oturuyordur, Aydın yazdığı köşe yazısını Necla'ya okur “yüzde doksan dokuzu Müslüman olan bi ülkenin halkı, iyi yetişmiş, oturmasını kalkmasını bilen, kılık kıyafeti düzgün ve çevresine güven veren din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın petekten bal süzer gibi okudukları eserlerden bilgiler süzerek hazırlıkları hutbe cemaat tarafından zevk ve beğeniyle dinlenicek onları da yükselticektir. İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir”.

Sahnenin söylemi teolojik ve ahlak söylemdir. Bu metnin eylem yönelimi Aydın'ın hiç de umursamadığı pratikler alanında söylem inşa ederek, o alanın öznelere disiplin etmeye yeltenmesidir. Aynı sahne devam eder:

[KU]47:54-50:02-Ev/İç/Gün. Aydın “hani öle içinde yanlış anlaşılabilir bir şey falan da yok?” Necla “yoo... Sen dine yönelik bir şey söylemiyorsun ki, hani onun pratiğine, uygulamasına, onu uygulayanlara yönelik bir şey söylüyorsun zaten”. Aydın “zaten sonunda İslamiyet yüksek kültür dinidir falan da diyoruz”. Necla “tabi canım”. Aydın “yani ben böyle şeylere aldırman da, yani... Konu hassas ya ne de olsa... Fakat herife o kadar sinir oldum ki yazmadan edemedim. Adam köşe yazısına konu olmayı başardı yani bi yerde. Pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne üdüğü belirsizliğiyle...”

Bu diyalogun söylemi halk arasında gündelik yaşamda uygulanan İslam dini formuna eleştiride bulunan ahlakçı bir söylemdir. Sahne Aydın ve Necla'yı ahlakı ve olması gerekeni en iyi bilen konumunda pozisyonlandırırken, din adamlarını ise pasaklılık, pespayelikle ilişkilendirir. Aydın hiç umursamadığı bir dünyanın öznelere disiplin etme hakkını kendinde gören ve bu hakkı da bilgiden ve entelektüellikten alan narsist bir öznedir.

6.6.2.SİYASİ SÖYLEMLER EKSENİNDE ÖZNE KURGULARI

Filmlerde muhafazakâr milliyetçi ideolojiyle ilgili kurgular da vardır. Bu kurgular çeşitli hakikatler olarak inşa edilir ve karakterlerin özneleştirilmesi süreçlerinde bu hakikatlerin çalıştırıldığı görülür.

a-Milliyetçi muhafazakâr sağ kesim müzakereden uzaktır

[Ç]14:00-14:22-Sokak/Dış/Gece. Hamam çıkışı Mertkan arabayı kullanır. Evlerinin önünde babasını indirir. Park yerine başka bir araç park ettiği için Mertkan park yeri aramaya devam eder. Kemal elleri cebinde o arabanın yanına gelir, kapıyı kontrol eder açık mı diye. Sileceğini kaldırır ve arabanın aynasına tekme atarak kırar.

Sahne milliyetçi muhafazakâr sağ kesimi müzakereden uzak, şiddete meyilli olarak konumlandırır.

b-Milliyetçi muhafazakâr sağ kesim kendi değerlerine yabancıdır

[Ç]20:23-20:50-Cami/İç/Gün. Kemal ve Mertkan camideler. Hoca'nın Cuma vaazını dinlerler. Hoca "sevgili kardeşlerim, peki çoluğumuzu çocuğumuzu cehennem azabından korumanın yolu nedir? Onlara güzel ahlakı benimseteceğiz, helali haramı hakkı hukuku anlatacaz" der ve namaz kılınır.

Sahne dini, ahlaki söylem söz konusudur. Helal, haram, hak, hukuk kavramları, dini ahlaki kodlarla ilişkilendirilir. Fakat filmde ne Kemal'in ne Mertkan'ın bu kavramlarla uzaktan ilgisi yoktur. Sahne muhafazakâr milliyetçi grubun kendi kimliklerinin köklerinin bulunduğu bilgi alanına muhalif eylemde bulunduklarını ifade eder.

c-Muhafazakâr milliyetçi kesimin ırkçı düşünme pratiği kurgusu

[Ç]35:57-37:37-Ev/İç/Gece. Nazan evin kapısını açar, Kemal gelir. Nazan "hoş geldin". Kemal "hoş bulduk". O esnada Mertkan ve Gül odadan çıkarlar, Mertkan tanıştırmak için "babam". Gül "iyi akşamlar, nasılsınız?" Kemal "sağol kızım. Sen nasılsın?" Kız iyiyim, teşekkür ederim". Nazan "noldu gidiyo musun, yemeğe kalsaydın". Mertkan "evet kalsana ya". Gül "yok". Kemal bu sırada memnuniyetsiz kızı tepeden aşağıya süzer. Gül Kemal'in rahatsızlığını anlayarak "bi dahaki sefere inşallah" der. Nazan "peki kızım sen bilirsin". Mertkan "ben Gül'ü bi durağa bırakıyım de geliyim o zaman" der. Kemal "tamam". Mertkan ve Gül çıkarlar.

Sahnenin söylemi ırkçı söylemdir. Kemal muhafazakâr milliyetçi grubu normal, vatansever kabul ederek ülkede yaşayan diğer ırka dayalı grupları insan dışılığına itmiş olur. Kemal, Gül'ün kendi grubundan olmadığını anladığı için Mertkan'ın da düşünceleri, pratikleri ve eylemleri üzerinde eylemde bulunur. Sahne bir eylem olarak muhafazakâr milliyetçi kesimin ırkçı düşünme pratiğini kurar ve bunlar böyle düşünür der.

[Ç]37:40-38:13-Ev/İç/Gece. Yemek masası, yemek sahnesi. Nazan "kız arkadaşın nerden?" Mertkan gözünü tvden ayırmadan "hiç öle arkadaşın arkadaşı". Nazan "ailesi ne iş yapıyo?" Mertkan "bilmiyorum hiç sormadım. Ama ailesi burda diyor ya". Kemal "nerden?" Mertkan "ya sordum ama unuttum". Kemal "nereli bu kız?" Mertkan "ya bilmiyorum baba. Ama sorarım tekrardan." Kemal "yav insan çıktığı kızın nereli olduğunu bilmez mi?" Mertkan "ya, unuttum dedim ya baba ya".

Sahne Gül'ün nereli olduğu onun ırka dayalı kimliği konusunda önemli bir ipucudur.

[Ç]39:36-40:26-Şantiye/İç/Gün. Mertkan inşaatta baygın baygın etrafa bakınırken Kemal "noldu öğrenebildin mi sen kızın nereli olduğunu?" Mertkan "Van'mış baba". Kemal ters ters bakar ve "sen sepetle olum bu kız". Mertkan "ne alakası var baba ya". Kemal "ulan kızın anası belli değil, babası belli değil. Ne yer ne içer nerden para bulur belli değil. Ne bk olduğu belli değil. Sepetle gitsin, gönder o kız bi daha görnicem bizim evde..."

Sahnenin söylemi ırkçı ayrımcı söylemdir. Kemal açık bir ırkçı söylem kurar ve Mertkan'ı kendi tahakküm alanında disiplin etmeye çalışır.

[Ç]56:06-58:36-Ev/İç/Gece. Kemal "bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar daha büyük sorumluluklar alçak yaşa geldin. Yarın öbür gün askere gidiceksin. Sonra geliceksin evleniceksin.

İşinin başına geçiceksin. O yüzden takıldığın adamlara dikkat etmen onları dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz elhamdürillah Müslümanız, Türküz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Tabi geziceksin tozucaksın etrafa havanı da atcaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat ediceksin. Bak ben her gün, sizin için vatan için en şerefli si hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için çocuğun için çalışıcaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat ediceksin. Kimle yatıp kalktığına dikkat ediceksin ki birbirimizi üzmeyelim. Bu gibi tipler vatani bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Tamam mı koçum” der ve sırtına vurur, ensesinden tutar, sonra da kalkar.

Sahnenin söylemi ırkçı ayrımcı söylemdir. Muhafazakâr milliyetçi grubu kutsayan bir söylemle Kemal Mertkan’ı disipline eder. Kemal Mertkan’ın eylemleri ve düşünceleri üzerinde eylemde bulunur. Onu itaatkâr özne olarak inşa eder.

d-Her Türk asker doğar

[Ç]13:15-13:38-Hamam/İç/Gün. Necmi Mertkan’ı görür “şşş alooo... Sesimizi mi beğenmedin paşaa?” Mertkan döner “duymadım ya Necmi abi”. Necmi “oğlum bak, askerlikten kaçmak olmaz tamam mı? Üzme babanı”. Mertkan “ne alakası var ya”. Necmi “işte anlamam... (tehditkâr tonda) Babanı üzme oğlum”.

Sahne askere gitmek saygın bir deneyim olarak kurulur.

e-Kemalist değer eleştirisi

[HB]30:30-30:45-Ev/İç/Gün. Geniş aile yemeği sahnesi. Nil “benim fotoğrafımın yanında niye Atatürk’ün fotoğrafı var ki?” Büyük anne “Atatürk’ün fotoğrafı yıllardır senden evvel orda duruyo”. Nil “ben koymam öle evime putperest gibi”.

Bu sahnenin eylem yönelimi Kemalist grubun değerlerini eleştirmek, zayıflatmaktır. Sahne Cumhuriyet’in iki farklı kuşağı arasındaki düşünsel ideolojik boşluğu da ortaya koyar.

f-Devlet kurumlarında işler bağlantıyla hallolur

[A]11:51-14:12-Sahil/Dış/Gün. Selma “tayin işini Rıfat halleder, merak etmeyin. Hele sizin iş olsun da”. Rıfat “müsterih olun canım. Gerçi Cüneyt bilir...”.

Sahne tayin olma işinin dolayısıyla devletin kurumlarıyla ilgili işlerin yürütmesinde bağlantıların, halk arasında torpilin, adam kayırmanın çalıştığına yönelik hakikati kurar.

6.7.FİMLERDE SORUNSALLAŞTIRMALAR VE KURULAN SÖYLEMLER

a-Bir erkeklik krizi olarak çocuk sahibi olamama: Albüm, Can

Filmlerde çocuk sahibi olamama aile için, özellikle erkek için bir kriz olarak gösterilir. Albüm ve Can filmlerinin anlatısında ortak olan şey, biyolojik sorunlar nedeniyle çocukları olamayan ailelerin yaşamlarının tamamını etkileyen karar alma süreçleri ve sonrasında yaşadıklarıdır. Can filminde üreme problemi erkek açısından erkekliği tehdit eden bir araz olarak kurulurken, albüm filminde çocuğu olamama hususunda etrafın ne düşündüğü önem kazanır. Can filminde illegal yollardan çocuk edinme yoluna gidilirken, albüm filminde yasal yollardan evlat edinmeye çalışılır. İki filmde de ortak olan, ailenin dışarıdan evlat edindiği veya aldığı çocuğun, etraftan gizlenmesi, saklanması, sahte hamilelik tezgâhı kurulması veya şehir değiştirerek bunun gizlenmesidir. Dolayısıyla aile için çocuğun olmaması veya legal/illegal yollarla dışarıdan evlat edinilmesi toplumdan gizlenmesi gereken bir eylem olarak kurulur. Yani evlat edinme filmlerde normativite alanının dışında konumlandırılır. Filmler biyolojik olarak çocuk sahibi olamamanın toplumsal ve sosyal tepkilerle ilişkili olduğuna dair sosyal uyuşum ve bu uyuşumlarla bağlantılı söylemler kümesini yineler.

'Albüm' filminin görsel üslubu belgesel ve kurmaca arasında, daha çok canlandırma belgesele yakındır. Film dramatik anlatı yapısına uymaz. Sorunsallaştırılan merkezi mesele, çocuğu olmayan memur bir çiftin çocuk esirgeme kurumlarından çocuk edinme ve çocuğu aldıktan sonra ona bakamamasıdır. Filmde kurulan söylemler şunlardır: "Çocuğu olmayan aileler zaten bakabilecek sorumluluğa sahip olmadıkları için çocukları yoktur; onların çocukları olsa da zaten o sorumluluğu taşıyabilecek durumda değillerdir; Allah biliyor da onlara çocuk vermiyor".

Filmin yan öyküsü olarak kabul edilebilecek okul yaşamı, öğretmen-öğrenci ilişkisi, emniyet teşkilatı, çocuk esirgeme kurumu gibi kurumlar ise filmin ele almaya çalıştığı ikincil meselelerdir. Okul yaşamında öğrenciler öğretmenlerden korkan edilgen özneler olarak konumlandırılmış, öğretmenler ise eğitimin haricinde başka her şeyle uğraşan, sigara içen ve eğitimle ilgileri kalmamış bir grup olarak konumlandırılmıştır.

Filmdeki ailede ataerkil aile yapısındaki iktidar ilişkileri görülmez. Aileyle ilgili karar almalarda kadın ve erkek ortaklaşa fikir beyan ederler. Film kadın ve erkeği eşit

olarak konumlandırır. Ailenin kararlarında daha çok ‘etraf ne der’ kaygısı belirleyicidir. Örneğin, çocuk evlat edindikleri anlaşılır anlaşılmaz aile hemen şehir değiştirir.

‘*Can*’ filminin sorunsallaştırdığı mesele de çocuk sahibi olamamak ve bunun getirdiği sorunlardır. ‘*Albüm*’ filminden farklı olarak, ailede cinsiyet rolleri ve ataerkil toplumda yalnız, çocuklu bir kadının yaşam mücadelesi konu edilir. Filmin genel olarak söylemi “hayat böyle, hayatta bunlar da var” şeklindedir. Film toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin genel kabulleri yeniden üretir. Örneğin Cemal karakteri Ayşe’yi ev işlerini yapmadığı ve çocuğa bakmadığı için terk eder. Filmde, gerçek yaşamda kriminal vakalar olan çocuk alıp satma, çocuğu dışarıda bırakma, çocuğu hapsetme, çocuğa şiddet gibi eylemler normal olaylarmış gibi anlatılır. Dolayısıyla film bütün bu illegal eylemleri izleyici açısından normalleştirmiş olur.

Film Cemal’in Ayşe’yi terk etmesinin sorumluluğu kadına yükleyerek kadını suçlar. Cemal’in Ayşe’yi terk edişinin Cemal’e herhangi bir yaptırımını gösterilmez. Tam tersine film bunun vebalini İlahi adaletle teslim eder. Film aynı zamanda böyle bir anlatımla ilahi adalet söylemi içerisinden konuşur. İlahi adaletle havale etme, filmde gizli bir hakikat olarak çalışır. Filmde hayat hem terbiye edici hem cezalandırıcıdır hakikati kurulur.

Diğer yandan filmde erkeğin kadını ev işlerini yapmadığı gerekçesiyle terk etmesi normal alanda konumlanırken, erkeğin üreme konusundaki yetersizliği kadın için bir ayrılık nedeni değildir. Örneğin Cemal, çocuk sahibi olmaya tıbben elverişli olmadığı için bir bakıma ataerkil ailede üzerine düşen yükümlülüğü yerine getiremeyen taraf olur. Fakat Ayşe onu terk etmek yerine onunla birlikte türlü sıkıntılara katlanır, özveride bulunur. Film bu özveri için Ayşe’yi övmez. Özetle, kadın üzerine düşen görevi yerine getirmediğinde cezalandırılırken, erkek yerine getirmediğinde kadının özverisi beklenir.

Film tahakküm durumlarına ve özneleştirme süreçlerine direnişi kriminal alana çeker. Cem’in durumunda kayınpederinin tahakkümünden ve Serap’la ilişkisinden özgürleşmek ancak cinayetle mümkün olur. Film tahakkümden kurtulmayı kriminal bir eylemle ilişkilendirir, fakat filme göre bu da bir özgürlük değildir, çünkü bu eylemin sonunda Cem hapse girer. Dolayısıyla filme göre tahakküm durumundan kurtuluş yoktur.

Filmde Ayşe'nin ise verili hakikat oyununa, yani ataerkil toplumsal düzende cinsiyet rollerine dair direnişi yoktur. Onun meselesi filmin başından sonuna kadar bu verili hakikat oyununda hayatta kalma mücadelesidir.

b-Ataerkil muhafazakâr milliyetçi aile eleştirisi: Çoğunluk, Tereddüt, Üç Maymun

Bu üç filmde ortak olan şey ataerkil toplumsal düzende muhafazakâr aile eleştirisidir. Çoğunluk filmi ırkçı bağlamda muhafazakâr ailede öznenin disiplin pratiklerini anlatır. Tereddüt filmi muhafazakâr ailede kadın öznenin tutsaklığından kaynaklı psikolojik travmaları, modern ailedeki kadın öznenin özgürlüğünden kaynaklı psikolojik travmalarla kıyaslayarak anlatır. Üç maymun filmi ise ataerkil toplumsal düzendeki ailede ahlaki normların dışına çıkan kadın öznenin sebep olduğu yıkımı anlatır. Çoğunluk filminde tahakküm durumunda disipline edilen evin oğlu iken, diğer iki filmde kadın özneler tahakküm altındadır.

'Çoğunluk' filminin⁸² sorunsallaştırdığı mesele ataerkil toplumsal düzende muhafazakâr milliyetçi ailede özneleştirme süreçleridir. Film baştan sona Mertkan'ın muhafazakâr bir ailedeki tahakküm durumunda itaatkâr özne olması için disipline edilme sürecini anlatılır. Baba figürü muhafazakâr, milliyetçi, otoriter Kemal, Mertkan'ın bütün eylemleri üzerinde eylemde bulunur. Filmin sonunda Mertkan disiplin edilir, milliyetçi muhafazakâr normlara uyan ve Kemal'in belirlediği normativite sınırları içerisinde düşünen, eyleyen itaatkâr bir özne olur.

Ayrıca film toplumun bir grubunu yaşamayı hak eden, diğer grubunu insanlık dışına iten söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri merkezine yerleştirir. İstanbul'u tekinsiz bir yer olarak kurarken Türkiye'nin doğusundan gelen insanları bu tekinsizliğin sebebi olarak gösterir. Muhafazakâr, milliyetçi Türk'leri ayrımcı pratiklerin aktörleri olarak konumlandırır.

Kemal'in normativite alanı da devletin kurumları ve muhafazakâr milliyetçi grubun ahlaki kodları tarafından belirlenmiş durumdadır. Dolayısıyla Kemal'in kendisi

⁸² Filmle ilgili yazılan makalelerden birisi filmde yaratılan kurmaca dünyada demokratik süreçlerin işleyip işlemediği ile ilgilidir (Göncü&Sim, 2018). Bir diğeri filmin ana karakterlerini Sartre'ın varoluşçu felsefesi ekseninde analiz etmiştir (Sancar, 2016). Başka bir yazı 'Çoğunluk' filmini, 'Üç Maymun', 'Atlı Karınca', 'Geriye Kalan' filmleriyle birlikte aynı bağlama yerleştirerek, çekirdek ailenin işlevi-işlevsizlikleri çerçevesinde incelemiştir (Yaşartürk, 2014). Son yazı ise filmi toplumdaki farklı sınıfa ait grupların kendi içinde ve öteki gruplarla etkileşimi çerçevesinde incelemiştir (Akmeşe&Deniz, 2015).

muhafazakâr ideolojinin normativite alanında disipline edilmiştir, sonra da oğlunu bu normativite alanında disiplin etmeye çalışmaktadır.

Foucault'nun devlet ırkçılığı (state racism) kavramı bu film kapsamında açıklayıcıdır. Foucault ırkçılık hakkında şunları söyler:

“Gerçekten de nedir ırkçılık? Öncelikle, iktidarın sorumluluğunu yüklediği o yaşam alanı içerisinde bir kopukluk yaratmanın yoludur: Yaşamayı gerekenle ölmesi gereken arasındaki kesinti. İnsan soyunun biyolojik *continuum*’u içerisinde, ırkların ortaya çıkışı, ırkların ayrışması, ırkların hiyerarşisi, bazı ırkların iyi ve başkalarının, tersine, aşağı ırk olarak nitelendirilmesi, bütün bunlar iktidarın yüklediği bu biyolojik alanı parçalara ayırmanın yolu olacaktır; nüfus içerisinde, birbirlerine oranla toplulukları ileriye ya da geriye konumlamının bir yolu” (Foucault, s. 2002, 260).

Foucault, iktidarın ırkçılık yoluyla bir ırkın ötekine tercih edildiği; bir ırkın yaşamaya hakkı olan ırk olarak kabul edildiğinde, ötekinin otomatikman insanlık dışına çıkarılan grup olarak kurulduğunu ifade eder. Ona göre ırkların hiyerarşisi biyolojiden çok tarihsel olarak inşa edilen bir şeydir. Ayrıca egemen, modern çağın yönetiminde biyoiktidarın ırkçılık yoluyla monarşik iktidar zamanında hakkı olan “kimin yaşayıp kimin öleceği üzerine karar verme” hakkını da geri kazanmış olur (Fiaccadori, 2015, s. 161-162). Filmde Kemal ve onun gibiler için muhafazakâr milliyetçi grup yaşamaya hakkı olan olarak kabul edilmekte ve diğer gruplar otomatik olarak insanlıktan çıkarılmaktadır.

‘*Tereddüt*’ filmi çocuk gelin olgusunu, ataerkil düzende muhafazakâr aile yapısını ve modern ailede sadakati sorunsallaştırır. Fakat bu muhafazakâr aile hakkında oldukça klişe bilgilerle yetinerek konuyu derinlemesine ele almada yetersiz kalır.

Elmas on üç yaşında okuldan alınarak evlendirilen çocuk gelindir ve kocasıyla kayınvalidesinin evinde tutsaktır. Ataerkil ailede kocası Elmas’a yumuşak davranırsa da kocası tarafından değil ama ataerkil aileye içkin tahakküm durumları tarafından tutsak olmuştur.

Film muhafazakâr kesimi ve ataerkil aile yapısını boğucu, bunaltıcı olarak kurar, dahası bu yapıların öznelere de sapkınlığın ve şiddetin kaynağı olarak gösterir. Muhafazakâr ailedeki cinselliği tecavüzle eşleştirirken, modern ailedeki cinselliği istenen ve normal kabul edilen bir ilişki olarak kurar. Şehnaz kocasının porno fantezilerine nesne olur ama film bu cinselliği tutkulu bir fantezi olarak anlatır. Bu iki ailedeki cinsellik içeren sahnelerin ışık kullanımı da farklıdır. Muhafazakâr olanı anlatırken karanlık, soğuk, mavi

renkler kullanırken; modern aileyi sıcak renklerle gösterir. Film muhafazakâr, ataerkil aile ve modern aile karşılaştırması yaparken kasıtlı olarak modern ataerkiye tercih eder. Elmas'ın cinsellik hakkında konuşmaktan günah olduğu için kaçınması; kayınvalidenin büyü yaptırmaya hikâyesi muhafazakâr dünya hakkında oldukça klişe etiketlemelerdir. Diğer yandan film modern aileyi de sadakat sorunlarıyla ilişkilendirir. Modern ailede merkezsiz iktidar ve sonuna kadar özgürlük, kadının ihanetine ve erkeğin porno bağımlılığına neden olur.

Ana karakter Şehnaz çocukları problemlili ailelerle görüşüp, çocuklarını tedavi eden ve psikolojik olarak rahatsızlanan Elmas'ı tedavi etmeye çalışan bir psikiyatristtir. Dolayısıyla film hastane ve psikiyatri kurumunu bir sağaltım merkezi olarak kurar.

Elmas ataerkil aile yapısının kurbanı bir çocuk gelin olarak, kendisine koyulmuş normativite sınırlarına ruhen ve bedenlen hapsedilmiştir. Bu durumda bir tahakküm durumu söz konusudur. Bu sınırlar içerisinde zorunlu olarak özneleştirilmeye çalışılmıştır. Sonunda kayınvalidesini ve kocasını öldürerek bu tahakkümden kurtulmuştur, fakat neticede psikiyatrinin sağaltım nesnesi olur. Film bu anlamda ataerkil sistemden kadının kurtuluşunun mümkün olmadığını, kurtulmak için her tür eylemin patoloji veya kriminal bir alanda olacağını bir hakikat olarak inşa eder. Bu anlamda film kadın özneler için yaralayıcı bir filmidir.

'Üç Maymun' filmine⁸³ yönelik çeşitli festivallerde, yönetmeni filmin ismiyle paralel olarak filmin temel meselesinin, aile içerisinde üç maymunun oynanması olduğunu ifade etse de, filmde aile içerisinde sessiz ama çok şiddetli diyalogların olduğu görülmektedir. Karakterler susarak çok yüksek sesle iletişime geçmektedirler. Filmde iletişim dil aygıtı üzerinden gerçekleşmez fakat davranışsal düzlemde şiddetli diyaloglar

⁸³ Filmle ilgili yazılan makalelerden birisi filmi, 'Kış Uykusu' ve 'Bir Zamanlar Anadolu'da' filmleriyle birlikte ele alarak, filmlerdeki anlatısal dönüşümü ortaya koymaya çalışır. Fotoğrafik anlatıdan öyküsel anlatıya olan geçişin izlerini sürer (Erdal Aytekin, 2015). Bir diğer makale Türkiye'nin tarihindeki travmatik olaylarla başa çıkma yönteminin bir metaforu olarak filmi okumaya çalışır (Suner, 2011). Başka bir yazı Ceylan'ın filmografisini geniş bir perspektiften düşünerek, yönetmeni hümanist bir sinemacı olarak tanımlar (Harvey-Davitt, 2016). Diğer bir yazı yönetmenin 'iklimler' (2006) filminden başlayarak uluslararası ortak yapımcılar ve uluslararası desteklerle film yapmaya başlamasının, onun filmlerindeki dil, üslup ve stilde değişim meydana getirdiğini savunur (Cerrahoğlu Zıraman, 2019). Sonuncu yazı ise 'Üç Maymun' filmini Ernst Bloch, Marc Augé ve Friedrich Nietzsche'nin felsefi düşünceleri bağlamında analiz eder (Hammond, 2018).

kurulur. Mead (1972, s. 14) sosyal etkileşimde dil dışı iletişime ‘davranışsal diyalog’ diyordu. Filmde de aile içinde bu anlamda bir etkileşim olduğu görülür.

Diğer yandan filmin asıl sorunsallaştırdığı mesele ataerkil düzendeki ailede kadının ihanetidir. Filmde kadının dürtülerine yenik düşerek ihaneti sonucu ailenin parçalanması ve kadının yol açtığı sorunların evin erkekleri tarafından temizlenmesi anlatılır. Film kadını güçsüzleştirmekte ve aşağı bir varlık olarak konumlandırmaktadır. Filmde kadın aldatan ve aile kurumunu yıkan, tutkularına, dürtülerine yenik düşen, rasyonel düşünemeyen olarak konumlandırılır. Evin erkekleri ise kadının neden olduğu yıkımı temizlemeye çalışanlardır. Film “kadının ahlaksız olursa yıkım getirir” söylemini kurar.

Film ayrıca siyasi ve ekonomik iktidarın daha az ayrıcalıklı kesim üzerindeki sınırsız tahakkümünü norm olarak sunar. Bu norma Eyüp karakteri sessiz kalırken, İsmail karakteri egemenin eylemlerine direnir. Öte yandan direnişin köklendiği yer ise ahlaki normlardır. Bu bakımdan kendi öznelliğini belirleyen mekanizmalara karşı bir direniş söz konusu değildir. Film ayrıca toplumsal yaşamdaki iktidar ilişkilerine yönelik “hayat böyledir” söylemini üreterek izleyici özneyi güçsüzleştirir.

c-Ataerkil ailede kocasına bağımlı kadının suçları: Sofra Sırları, Geriye Kalan

Filmlerdeki ataerkil düzendeki ailede evin yönetiminin erkekte olması, kadının ekonomik olarak erkeğe bağımlı olması, kadının iktidar sahibi erkek tarafından disipline edilmesine yol açar. Bu iki filmde ortak olan şey, kadınların erkeklere bağımlı özneler olarak kurulmaları, erkeklerin ihaneti ve bunun sonucunda kadının intikam cinayeti işlemesidir. Filmlerdeki iki kadın ana karakter de pasif, edilgen ve kocasına bağımlı hayat yaşamaktan mutlu olarak kurgulanmışlardır. Kocalarını ihanete sürükleyen de kadınların bu formda özneler olmalarıdır. İki film de erkeğin ihanetinin sorumlusu olarak kadının pasif özne formu olduğunu işaret ederler, kadını suçlarlar.

‘Sofra Sırları’ filminde sorunsallaştırılan şey bir özne formudur: Neslihan. Edilgen, pasif, sınırlarını çizemeyen⁸⁴, kocasının her türlü zorbalığına severek maruz

⁸⁴ Neslihan’ın sınırlarını çizememe durumu ‘Dogville’ filmindeki ‘Grace’ karakterine benzer. Lars Von Trier’in yönetmenliğini yaptığı 2003 yapımı filmde ‘Grace’ karakterini Nicole Kidman canlandırır. Grace filmde kasabadaki herkesin özel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken, kendisiyle etkileşime geçenlerle

kalan, fiziki veya duygusal her türlü müdahaleye açık, ataerkil düzenin ev kadını pozisyonuna kendisini konumlandırmış itaatkâr kadın özneliği. Film böyle bir kadın formu var der ama bu formu inşa eden iktidar ilişkileri ve hakikat oyunlarını eleştirmez. Bu bakımdan kadını güçlendirecek bir perspektif çizme konusunda başarısızdır. Aksine film bu özne formunu kuran fail olarak kadını suçlar.

Filmin bütününe söylemi iki şekilde düşünülebilir: **İlki**, direniş ve özelde kadının ataerkil düzende erkeğe direnişi ya sadece kriminal alanın meselesi veya akli sınırların dışında delilikle ilişkilendirilebilir olan patolojik bir mesele olabilir. **İkincisi**, boyun eğdirme, tahakküm pratiklerine uzun süreli maruz kalmalarda özne, bu pratikleri normativite aralığına çekecek ve etik aksta itaatkâr olarak kendisiyle ilişki kurarak itaatkâr özne olacaktır. Bunun sonucunda, bu öznenin senaryosu⁸⁵ artık boyun eğdirilme olacaktır. Boyun eğdiği iktidarın öznesi değişse de o yine yeni özneyi boyun eğdirici iktidar olmaya zorlayacaktır. Filmin daha genel söylemi ise şudur: Kadın ataerkil konumlandırmadan dolayı kendisi suçludur ve kadın değersizdir.

Filmdeki bütün kadın öznelerin değersiz olduğu görülür. Öğretmen Meral okumuş kadındır ama erkeklerin cinsel arzu nesnesidir. Kamile, Müjgân ev kadını olarak rasyonel düşünme becerisinden yoksun, oldukça saf, uyuşturucu bağımlısıdır. Ana karakter Neslihan ise psikiyatri ve kriminaloloji alanlarının nesnesi olabilecek patolojik ve suçlu öznellikler arasında gidip gelen ve rasyonel düşünme yetisi olmayan öznedir. Filmde, toplumsal cinsiyet rollerini eleştirdiğini gösterir metinsel herhangi bir ifade yer almaz. Aksine film kadını zayıf gösterir, kadının toplumsal cinsiyet rollerinde pozisyonlandırmayı seve isteye kabul ettiğini ifade eder. Filmde Neslihan kocası Ethem'i de sonrasında çiçekçi Ramo'yu da kendi senaryosunda aynı oyunu, yani aile içinde ona tahakküm eden erkek iktidar oyununu oynamaya zorlar.

arasına fiziki veya duygusal herhangi bir sınır koyamaz, bunun sonucu olarak her türden şiddete maruz kalır.

⁸⁵ Transaksiyonel analizde senaryo kuramı Neslihan'ın içinde bulunduğu durumu açıklar. Kişisel gelişimin sistematik psikoterapisi olarak tanımlanan Eric Berne'nin transaksiyonel analiz kuramında, çocuğun 4 yaşında yaşam senaryosunun ana hatlarının belirlendiği, 7-12 yaş arasında bir takım ekleme-çıkarmalarla netlik kazandığı, yetişkinlikte ise gerçek karakterlerle ve bir ömür sürecek oyunun başladığı ileri sürülür. Bu senaryoda yer alan insanlar, senaryoya uygun olarak seçilen oyuncularlardır. Örneğin kadın senaryosuna uygun erkeği kocası olarak seçer (Stewart & Joines, 2014, s. 3, 103-191). Filmde de Neslihan'ın senaryosu kocasına hizmet eden itaatkâr kadındır. Bu rolü oynayabileceği erkekleri sever ve kocası olarak seçer.

Diğer yandan filmde erkek öznelere de rasyonel düşünme yetisinden yoksun ve ahlaki yükümlülükler konusunda zaafı olan beceriksiz karakterler olarak tasarlanmıştır. Film bu zaafın azmettiricisi olarak da kadını işaret eder. Filmde erkek herhangi bir eyleminden ötürü sorumlu değildir, olsa olsa onu azmettiren kadındır ve erkek dürtülerine yenik düşen kurbandır. Karısı adeta erkeği dürtülerine uymaya zorlar. Film kadını azmettirici olarak kurar. Özellikle [46:09-54:54] arasındaki Meral'in Neslihan'a itirafının anlatısı, erkeği şiddet eylemlerinden ötürü sorumlu tutmaz. Bu sahnede tecavüz anlatımı oldukça yumuşaktır. Hatta bu anlatı kadının 'istemem yan cebime koy' der gibi yaptığı, erkeğin de gururlandığı bir deneyimmiş gibi tasarlanmıştır. Tecavüz kriminal bir söylem içerisinden değil, romantik bir söylem içerisinden anlatılır. Dolayısıyla bu anlatımda fiziki şiddet hem uygulayan hem maruz kalan tarafından normativite aralığına yerleştirilir.

Filmde Neslihan'ın Ethem'i öldürmesi, ataerkil cinsiyet rollerinde özneleştirilmeye bir direniş olarak görünse de, bu eylem özneleştirme biçimine bir direnme değil, tam aksine Neslihan'ı o konumlandırmadan sıyıran bir eylemi cezalandırmadır. Yani Ethem'in ihaneti ve boşanma isteği, Neslihan'ın itaatkâr özne pozisyonunu ve kocasına hizmet eden itaatkâr eş senaryosunu sekteye uğrattığı için Neslihan Ethem'i öldürür. Başka bir ifadeyle cinayetin sebebi Ethem'in Neslihan'ın özneleştirilme formunu yıkıyor, onu geleneksel konumdan kurtarıyor, özgürleştiriyor olmasıdır. Neslihan, Butler'ın 'performans' kavramıyla açıkladığı, cinsiyet rollerine dair performansı, yani filmde geleneksel ev kadını performansını saplantılı bir şekilde oynamaya devam eder. Bu performansı ondan almaya kalkanları da öldürür. Yani Neslihan'ın itaatkârlığı öyle bir yere varmıştır ki, bu itaatkârlığı bozanı öldürür. Yerine aynı şekilde itaat edebileceği bir başkasını, Ramo'yu koyar ve ona Ethem'le oynadığı oyunu zorla oynatmaya çalışır. Ramo da oyunu bozduğu için, Neslihan'ın kurbanı olur. Tüm bu anlatılarla filmin kurduğu söylem kadın özne açısından yaralayıcıdır, çünkü film ataerkil cinsiyet rollerini inşa eden iktidar ilişkileri ve hakikat oyunlarının eleştirisi yerine, bizatihi kadını suçlar ve ataerkil cinsiyet rollerini normalleştirerek yeniden üretir.

'*Geriye Kalan*' filmde sorunsallaştırılan mesele ataerkil ailede erkek ve kadının çalkantılı duygu durumları, farklı varoluş formları, itaatkâr-edilgen kadın ve erkeğin

ihanetidir. Film erkeği dürtülerine yenik düşerek eşini aldatan taraf olarak konumlandırır, fakat bunun sebebini ise kadının zayıflığı, kocasına bağımlılığı olarak kurar.

Film Seveda'yı ev işleri yapan ve güzel görünmek için sürekli kendisiyle ilgilenen bir ev kadını olarak anlatır. Cezmi'nin Seveda'yı aldatarak ilişkiye girdiği Zuhal'i ise hafif meşrep işveli, çekici bir kadın olarak kurar. Film 'Sofra Sırları' filminde olduğu gibi, erkeğin karısını aldatmasının sebebini kadının edilgen özne formu olduğunu ifade eder. Filme göre kadın kocasını ihanete zorla azmettirir, ihanet erkeğin hatası değildir.

Cezmi ve Seveda'nın evliliğindeki iktidar modeli pastoral iktidar modelidir. Cezmi karısını ve çocuğunu besler, onların maddi giderlerini karşılar.

Film, kadının ihanete uğradığında yapması gerekenin, ne pahasına olursa olsun erkeğin sevgisini geri kazanmaya çalışmak ve aile bütünlüğünü korumak olduğunu söyleminin merkezine yerleştirir. Ayrıca erkek, dürtüleri onu nereye götürürse oraya giden bir varlık olarak kurulur. Eğer erkek eşini aldatıyorsa sebebi karısıdır söylemi kurulur.

d-Ataerkil toplumsal düzendeki ailede iktidarın sapkınlıkları: Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi, Atlıkarınca

Filmlerde erkek, entelektüel seviyesi yüksek, toplumda saygınlık kazanmış ama cinsel yönden zaafı olan özneler olarak kurulur. Erkekler aile içerisinde karar verme süreçlerini tekellerinde bulunduran iktidar figürü baba olarak gösterilirler. İki filmde de bu iktidarın kendisinden yaşça küçük karşı cinse zaafı vardır. Üniversitede Profesör Celal Tan'ın öğrencisine, Atlıkarınca filminde baba figürü Erdem karakterinin ise kendi kızına cinsel açıdan zaafı vardır. İlk filmde zaaf film ahlaki açıdan sapkınlık olarak kurulmaz; ikinci filmdeki zaaf film tarafından sapkınlık olarak kabul edilir.

'*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi*' filminin sorunsallaştırdığı temel mesele modern görünen ama ataerkil düzende bir aile, bu ailedeki çıkar ilişkileri, modern kurumlardaki yozlaşmadır. Film (a) ihanet varsa cinayet normaldir ve iktidarı tehdit eden özne şiddetle cezalandırılır; (b) kol kırılır yen içinde kalır ve (c) bir iktidar ilişkisi stratejisi olarak 'doldurma'yı, üç farklı hakikat olarak normativite alanına dâhil eder. Ayrıca film kadınları aldatan, erkekleri kadınlar tarafından istismar edilen özneler olarak

kurar. Filmde Jülide de Özge de erkekleri aldatmıştır, erkekler onların yüzünden suç işlemeye, cinayet işlemeye mecbur kalmışlardır.

Diğer yandan film aile kurumunu ve modern görünen ama ataerkil toplumsal düzene sıkı sıkıya bağlı aile yapısındaki ilişkileri eleştirir. Bunu Ergun'un tiradıyla açıkça ortaya koyar:

[CT]1:12:16-1:15:03-Ev/İç/Gece. Ergun Özge'yi kimin öldürdüğünü anlamıştır ve bir bir anlatır. Celal Tan "yalan söylüyor" der. Komiser Ergun'a "sen de bol keseden atmayı kesersen iyi olucak" der. Ergun "sadece iki gün içerisinde edindiğim bilgileri mantık çerçevesinde yerli yerine oturtmaya çalışıyorum. Sizin göreviniz de bunu yapmak diil mi zaten" Ergun üzüntüyle devam eder "bırakın konuşuyum yav, neden korkuyosunuz kardeşim neden?". Kamuran ayağa kalkar hiddetli "ne korkucaz lan senden" der ve küfrederek. Ergun "korkuyosunuz işte hepiniz korkuyosunuz. Sizin asıl meseleniz de bu. Hepiniz korkuyosunuz. Gerçek yüzünüz ortaya çıkacak diye ödünüz kopuyo. Bu iğrenç ailede dönen dolapları herkes öğrenicek diye ödünüz kopuyo. Hiç bi işe yaramayan bu boktan aileniz dağılıcak da hepiniz ortada kalacaksınız diye ödünüz kopuyo... Siz bi aradasınız da nolu lan, ha? Birbirinize ne faydanız var? Hee? Hepiniz yalnızsınız".

Ayrıca, Kamuran Hanım'ın hastanedeki sahnede söyledikleri, günümüzün aile kurumunun hazlar, tutkular, ihtiraslar yüzünden çöktüğünü ifade eder.

1:17:10-1:17:50-Hastane/İç/Gece. Kamuran Hanım hastanede sedyede, aile üyeleri de başında Kamuran Hanım "biz ne şahane bi aileyiz farkında mısınız? Hepimiz her şeyi elimize yüzümüze bulaştırıyoruz. Neden biliyo musunuz? Çünkü istiyoruz ki, her şey aynı anda olsun. Ne istiyosak olsun. Hemen olsun. Öyle de olsun ama öbür türlü de olsun".

Bu iki sahne, özellikle Ergun'un tiradı, adalet kurumlarından biri polis, diğeri hukuk ve üniversite kurumlarının yozlaşmışlığını ifade eder. Bu bakımdan film postmoderndir ve modernitenin kurumlarını eleştirir. Buradaki aile sadece maddi çıkarlarla birbirine bağlanmış bir ailedir. Maddi çıkarlar kaybedilecek diye adalet, doğruluk, sevgi, saygı ve diğer bütün değerlerin rafa kaldırıldığı bir aile kurumu örneğidir. Filme göre değerlerin yok olmasıyla aile de yok olmuştur. Film haz, tutku ve arzular tarafından yönetilen öznelerin aileyi ve bütün değerleri yıktığını, rasyonel akli susturduğunu ileri sürerek bir durum değerlendirmesi yapar. Bilinçli bir kendi olma kabiliyetini kaybetmiş, hazları tarafından yönetilen öznelerden oluşan bir aileyi anlatarak, postmodern öznelerden oluşan bir aile tablosunu çizer.

'Atlıkarınca' filmin sorunsallaştırdığı mesele ise aile içi ensest problemi ve fiziksel şiddettir. Sevil iş gezisine gittiğinde onun yerine yemek, bulaşık gibi işleri kızı Sevgi yapar. Bu yönüyle filmde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ayrımın çalıştığı görülür.

Ensestin kız çocuğunda meydana getirdiği travmanın boyutları klinik psikiyatri ve psikoloji disiplinlerinin alanına girdiği için, bu tez kapsamında ben haddimi aşmayarak, Sevgi'nin psikolojik durumuna ilişkin analizi o disiplinlere havale ediyorum. Yalnız bu tez kapsamında şu kadarını söylemeye cesaret edebilirim: Sevgi'nin babası tarafından cinsel tacize uğraması, babası tarafından fiziksel şiddete maruz kalması anlamına gelir. Bu olay Sevgi'nin bütün deneyimini etkileyerek onun kendiliğiyle ilişkisini fiziksel şiddetin nesnesi olarak kurmasına sebep olur. Filmde Sevgi'nin şiddet olayından sonra nasıl etkilendiği, nasıl bir özne formu haline geldiği gösterilmeye çalışılmıştır. Sevgi yaşadığı sürekli şiddet karşısında sessizleşir ve içine kapanık bir kişiliğe doğru evrilir. Yani Sevgi yaşadığı travma sonucunda egemenin tahakkümü karşısında sessizleşen bir özne olarak inşa edilmiştir.

e-Modern ailede merkezsiz iktidar ve sebep olduğu bunalımlar: Kış Uykusu, Hayatboyu

Filmlerdeki ailede iktidar sürekli el değiştirir, bazen kadın, bazen erkek karar verme süreçlerinde söz sahibidir. Kadın ve erkek arasındaki etkileşimler eşit düzlemde gerçekleşir, çocuklar da dâhil olmak üzere ailedeki taraflar özerk öznelere olarak kurulur. İki filmde de aile modeli modern aile formundadır. İki filmde de ortak olan şey aile fertlerinin birbirlerine yabancılaşmaları ve bitmek bilmez bunalımlarıdır.

'*Kış Uykusu*' filminin⁸⁶ sorunsallaştırdığı merkezi mesele toplumda kendilerini aydın olarak tanımlayan kesimin riyakârlıkları, kibirleri, tembellikleri ve modern ailedeki huzursuzluklardır. Film Aydın karakterini toplumdaki aydın zümreye bir metafor olarak kullanır ve bu zümreyi her konuda eleştiri yapan narsist öznelere olarak kurar.

Film kadın ve erkekleri eşit olarak konumlandırır. Fakat aralarındaki iletişim tek yönlüdür, yani hiç biri gerçekten ötekini dinlemez. Aydın ve Necla birbirlerini dinler gibi yaparlar, aslında tek umursadıkları kendi benlik sunumlarıdır. Aslında sadece kendilerini dinlerler.

⁸⁶ Filmle ilgili yazılan makalelerden ikisi filmin ana karakteri Aydın'ı, Türk Aydın imgesi ekseninde (Kesova, 2018) ve Cumhuriyet Aydın'ının erkekliği ve bunu krizi bağlamında inceler (Erhart&Eslen Ziya, 2017). Bir başka yazı filmdeki din adamı tasvirinin gerçekçiliği üzerinedir (Öncü, 2017). Diğer bir yazı bu filmi üçüncü dünya modernizmi veya klasik modernizm kavramları bağlamında inceler ve yönetmeni klasik modernizmin sürdürücüsü olarak tanımlar (Aymaz, 2018).

Film aşğıdaki alıntıda Aydın karakterinin kimlik formunu Nihal'in ağzından sayarken, ÷lkedeki aydın z÷mrenin özelliklerini de ortaya koymuş olur.

[KU]2:10:20-2:11:55- Ev/İç/Gece. Nihal “aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten adil bi insansın. Yani genel olarak böyle olduğun söylenebilir, buna diycek bişey yok. Ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşğılayan bi hava taşıyosun. Bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyosun gibisin. İnananlardan nefret ediyosun, çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi. Öte yandan herhangi bi inanç ideal taşımıyolar diye inanmayanlardan da nefret ediyosun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları, özgür düşünemedikleri için; gençleri ise özgür düşünceleri yüzünden, geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyosun. Halkın, ÷lkenin çıkarlarının en önde olması gerektiğini söyler durursun, ama her karşına çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi kuşkulandığın için halktan da nefret ediyosun. Nefret etmediğin insan yok nerdeyse. Yalnız bi kez olsun durumunu gerçekten güçleştirebilecek bi davayı savunduğunu, kendine bi fayda sağlamicak duygular beslediğini görebilmeyi ne çok isterdim. Ama bu mümkün değil”.

Film bu sahnede aydın z÷mreyi halktan nefret eden, kibirli ve eyleme geçme yeteneğinden yoksun bir grup olarak kurar.

[KU]2:14:15-2:15:19-Ev/İç/Gece. Aydın “bizim gençliğimiz kuru geçti Nihal, mutlu olmayı bilemedik... Belki bu yüzden mutlu etmeyi de... Ama dediğim gibi, kötü bi niyetimiz yoktu, hiç bi kötü niyetimiz yoktu. İyi niyetlerle, masum temiz hayallerle çıktık yola. Daha iyi bi yaşam, daha iyi bi toplum...” Derken Nihal lafını keser “kusura bakma ama sana inanmıyorum. Çok dinledim bunları. Sahnede diyilsin artık yapma lütfen. Herkes iyi niyetlerle yola çıkıyo. Ama demin kendin dedin, cehenneme giden yollar da iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir diye. O yüzden bunların bi anlamı yok. Bu romantik laflar bana komik geliyor artık. Şimdi böyle konuşmaya başladığın zaman, sadece istediğini elde etmek için iki numaralı taktiğe geçiyomuşsun gibi geliyor o kadar. Benden gerçekten ne istediğini ise gerçekten hiç bi zaman anlamış değilim”.

Bu sahnede de aydın z÷mrenin romantik söylemlerinin aslında riyakârlık olduğu, bunun da sadece bir strateji olduğu ifade edilir. Aydın z÷mre romantik söylemlerle manipölasyon yapan riyakârlar olarak kurulur.

[KU]2:18:35-2:19:44-Ev/İç/Gece. Aydın “yalnız sen gene de o öğretmene fazla güvenme. Bana biraz içten pazarlıklı hesapçı biri gibi geldi. Ben böylelerini yüz metreden tanırım. Yanına biraz daha ahlak, biraz daha vicdan sahibi, ilkeli insanlar alarak yola çıkmanı tavsiye ederim hepsi bu... Gün gelicek ne dediğimi daha iyi anlıcaksın”. Nihal “vicdan, ahlak, ideal, ilkeli olmak, yaşamın amacı... Bu sözler ağzından hiç eksilmedi. Birini küçük düşürmek, incitmek, karalamak istediğin zaman hep böyle sözler söylersin. Ama bence, bi insan bu kelimeleri bu kadar fazla kullanıyorsa, esas ondan şüphe etmek lazım...” Aydın alaycı bakar.

Sahnenin söylemi etik söylemdir. Vicdan, ahlak, ideal, ilkeli olmak, yaşamın amacı gibi kavramların aydın z÷mre tarafından, kendi yozlaşmalarının üstünü örtmek ve diğerini disiplin etmek için bir strateji olarak kullanıldığını ifade eder.

‘Hayatboyu’ filmin sorunsallaştırdığı mesele ise modern ailede eşit iki insanın birbirlerine yabancılaşması ve bunalımlarıdır. Filmde aynı *‘Kış Uykusu’* filmindeki gibi kadın ve erkek eşit düzlemde konumlandırılır. Her ne kadar evlilikleri sallantılı olsa da ve birbirlerine oldukça yabancılaşmış olsalar da, Ela ve Can arasında iktidar ilişkisi

yoktur, onlar daha çok aynı evi paylaşan iki farklı karakterdir. Birbirlerinin varlıklarına tahammül ederek yaşamaktadırlar. Filmde modern aile yapısı anlatılır ve bu hikâyenin geçtiği evin modern tasarımıyla da görsel düzlemde desteklenir. Hem Ela hem Cam kendilerini yaşamlarının merkezine yerleştirmiş narsist öznelerdir. Kendi yalnızlıklarında yaşarken yine de kibirlerinden vazgeçemez ve ilişkileri konusunda herhangi bir müzakere yoluna gidemezler, bunun sonucu olarak da sebepsiz bunalım yaşarlar. Hem ‘Haytboyu’, hem ‘Kış Uykusu’ filmlerinde bitmek bilmez bunalımlar ve nedensiz sorunlar sebebiyle modernite aile filmlerinde istenen, arzu edilen bir form olarak kurulmaz. Bu yönüyle filmler “modern aile üzerinde bulanık bir söylem” (Kaya, 2010, s. 418) üretir.

Kızları Nil’le olan ilişkilerinde de eşit düzlemde etkileşim söz konusudur. Nil’in geleceğini etkileyecek kararlarda Nil’i yönlendirmeye çalışırlar ama bu asla bir tahakküm durumunu içermez. Nil ebeveynleri tarafından herhangi bir disiplin pratiğine maruz kalmamıştır, dolayısıyla ‘Çoğunluk’ filminin karakteri Mertkan’ın tamamen zıddı bir şekilde, Nil bu aile içerisinde öyle veya böyle bir özne formunda inşa edilmez.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu bölümde ilk olarak filmlerde ortaya çıkan ve bulgular bölümünde yazdığım genel kabuller, hakikat kurguları ve disiplin tekniklerini kuramsal bölümde ele aldığım Foucault’cu öznellik inşası bağlamında değerlendireceğim. Daha sonra filmlerin merkezi meselelerini eleştirme konusunda nasıl konumlandıklarını ele alacağım. Son olarak bu çalışmayla paralel, ileride yapılabilecek çalışmalar için yararlı olacak bazı öngörülere yer vereceğim.

7.1.Bulgular ekseninde öznel deneyimin inşasındaki üç aks

Daha önceki bölümlerde ayrıntılı olarak değindiğim üzere, Foucault’cu özneliliğin tanımı kısaca şöyle özetlenebilir: Hakikat oyunları ve bilgi alanı tarafından üretilen ve kategorize edici belli normativiteler üreten, belli pratikler yoluyla ve yine bu hakikat oyunlarının etrafında kümelenip onu destekleyen iktidar pratikleri yoluyla öznenin kendisini belli bir formda inşa etmesi. Diğer bir ifadeyle Foucault’nun öznellik tanımı:

- 1-Delilik, hastalık, yaşam, dil, emek, suç, cinsellik gibi bir deneyimi sorunsallaştıran bilgi alanına özgü söylemsel pratiklerin ve hakikat oyunlarının ürünü olan;
- 2-Tarihsel olarak kurulmuş bir deneyimin pratiklerini düzenleyen normatize edici bir sistemin ve bu sistemdeki hakikat oyunlarının ürünü olan;
- 3-Bireylerin kendilerini deli, hasta, suçlu, normal, anormal, arzulandır, arzulamaz gibi tarihsel bir deneyimin özneleri olarak kurma, tanıma, kabullenme ya da reddetme pratiklerinin ve burada çalışan hakikat oyunlarının ürünü olan öznellik tanımıdır (Keskin, 2014).

Foucault'cu perspektifte kişi, bir takım inanış, arzulama, hissetme, eyleme, davranma biçimlerinden oluşan deneyim alanlarının özne pozisyonuna kendisini yerleştirdiğinde belirli bir formda özneleşmiş olur. Ona göre özne deneyimin inşası süreci üç akstan oluşur. Bunlar (a) sorunsallaştırma ve hakikat oyunlarından, bilimsel bilgi alanından oluşan söylemsel pratikler; (b) normatif sistemler ve iktidar sistemlerinden oluşan söylemsel olmayan pratikler; (c) kişinin kendini bu sistemlere göre tasarlaması-özneleştirmesinden oluşan etik aks (Foucault, 1990, s. 4). Özne deneyimin inşası sürecinde kişi kendini sınırları çizilmiş bir deneyim alanının içinde o deneyimin öznesi olarak konumlandırır, böylece öznellik inşa edilmiş olur.

Birinci aksta söylem kavramı ön plana çıkar. Foucault, 'Archeology of Knowledge' kitabında 'söylem' kavramını fikirlerden, tutumlardan, eylemlerden, inanç ve pratiklerden oluşan düşünce sistemleri olarak tanımlar ve söylem yoluyla hakikatin nasıl kurulduğunu, nasıl devam ettirildiğini ve hangi iktidar ilişkilerinin ve pratiklerinin bunu yaptığını/yapmaya devam ettiğini analiz eder (Lessa, 2006, s. 285). Söylem ve bilgi ikilisi sosyal pratikleri, bedene ve düşünceye ait sosyal normları, dolayısıyla öznellik formlarını kurarlar. Öznelliğin söylemsel inşası demek bireyin zihninin, düşüncesinin, bedeninin, duygularının, hislerinin söylem tarafından inşa edilmesi anlamına gelmektedir.

İkinci aksta iktidar kavramı ön plana çıkar. Foucault iktidar derken toplumsal yapının tamamına dağılmış bir ağ yapıdan bahseder, yani onun iktidar kavramı, toplumun en küçük biriminde görülebilen iktidar ilişkileridir. İktidar ilişkileri ve tahakküm durumları arasında, Foucault'nun çok geniş anlamda ele aldığı yönetim teknolojileri vardır (Foucault, 1997, s. 299). İktidar bir 'yönetim' meselesidir. Yönetim sözcüğü

sadece devletlerin idare edilmesine gönderme yapmamakta, bireylerin ya da grupların idaresi, yönetimi anlamına da gelmektedir. Çocukların yönetilmesi, zihinlerin- düşüncelerin, hislerin, arzuların, ruhların, toplulukların, ailelerin, hastaların yönetilmesi. Dolayısıyla diğer insanların muhtemel eylemleri üzerinde eylemde bulunmalar yönetimin kapsamı alanındadır. Bu anlamda yönetmek ötekilerin muhtemel eylem alanlarını yapılandırmak demektir (Foucault, 1983, s. 221).

Foucault, iktidar ilişkisini ötekilerin eylemleri üzerinde eylemde bulunma olarak tanımlayarak ve bu eylemleri ‘insanlar tarafından ötekilerin eylemlerinin yönetilmesi’ olarak karakterize ederek önemli bir unsuru dâhil etmiş olur: Özgürlük. İktidar sadece özgür özneler üzerine ve onlar özgür olduğu sürece uygulanır. Dolayısıyla üçüncü aksta ön plana çıkan etik, Foucault’cu perspektifte iki farklı şekilde kullanıma sahiptir. İlkinde söylemsel olan ve söylemsel olmayan pratikler ve hakikat oyunlarının inşa ettiği normativite aralığında kişinin kendiliğiyle gönüllü veya zorunlu etkileşime geçmesi söz konusudur. İkincisinde ise kaynağı Antik Yunan’dan gelen, kişinin kendini bir sanat eseri gibi tasarlaması ve etik özne olma çabasıdır.

Bu üç aks Foucault’cu perspektifte öznel deneyimin ve bu yolla öznenin inşasının sürecidir. Bu üç aksın özneleştirme süreçlerindeki işlevlerinin filmlerde aile içi etkileşimlerde yansımalarına rastlanır. Filmlerde sorunsallaştırmalar, kurulan hakikatler, kurulan söylemler, disiplin teknikleri, boyun eğdirmek-disiplin etmek için uygulanan cezalandırma yöntemleri, bu süreçlere direniş imkânları vardır. Bu bakımdan merkezine aile etkileşimlerini yerleştirmiş filmlerde, aile içerisinde şiddetli bir özneleştirme, tahakküm ve boyun eğdirme süreçlerinin çalıştığı görülür.

Aşağıda, bulgular bölümünde detaylı olarak sunduğum, tezin analiz nesnesi olan filmlerde inşa edilen hakikatler, söylemler, disiplin teknikleri, cezalandırma yöntemleri ve direniş imkânlarını, bulgulara biraz daha geniş perspektiften bakarak, özneleştirme süreçlerindeki üç aksla ilişkilendiriyorum.

7.1.1.Öznel deneyimin inşasındaki birinci aks, sorunsallaştırma ve hakikat oyunlarının ve bilimsel bilgi alanının oluşturduğu söylemsel pratikler

Söylemsel pratikleri filmlerdeki sorunsallaştırmalar, filmlerin kurduğu söylemler, genel kabuller ve inşa edilen filmsel hakikatler olarak alıyorum⁸⁷.

Filmlerde sorunsallaştırılan temel meseleler çocuk sahibi olamamak, ataerkil toplumsal düzendeki aile ve modern aile olmak üzere üç genel kategoride toparlanabilir. Sorunsallaştırmalar daha detaylı olarak aşağıdaki gibi sıralanabilir:

a-Çocuk sahibi olamamak, çocuğun sorumluluğunu alamamak ve bunun getirdiği sorunlar.

b-Ataerkil toplumsal düzende muhafazakâr milliyetçi ailede özneleştirme süreçleri; muhafazakâr, geleneksel aile yapısı; bu ailede edilgen, pasif, itaatkâr kadın; bu ailede erkek ve kadının çalkantılı duygu durumları, farklı varoluş formları; bu ailede kadının ve erkeğin ihaneti; ataerkil ailede aile içi enstest problemi ve fiziksel şiddet.

c-Modern ailede eşit iki insanın birbirlerine yabancılaşması, bunalımlar, huzursuzluklar ve sadakat. Ataerkil düzende modern görünmeye çalışan aile, bu ailedeki çıkar ilişkileri, modern kurumlardaki yozlaşma. Toplumda kendilerini aydın olarak tanımlayan kesimin riyakârlıkları, kibirleri ve tembellikleri.

Filmlerin bu üç temel kategoride toplumsal olguları, olayları, meseleleri anlatılarının merkezine konumlandırarak, bunları üzerine düşünülen ve düşünülmesi gereken meseleler olarak kurarlar. Filmler bu sorunsallar üzerine söylem üretirler; bu söylemlerle bir takım deneyimleri normativite aralığında pozisyonlandırma işlevi görürler; bu sorunsallarla ilgili verili hakikatleri yeniden üretirler veya yeni hakikatler üretirler.

Filmlerde kurulan söylemler ve filmsel hakikatler: Filmlerde toplumsal yapıya içkin verili söylemler veya yeni baştan kurulan söylemler aile içiyle, aile dışıyla, kadın ve çocukla ilgili olmak üzere dört temel kategoride toparlanabilir. Bunlar daha detaylı olarak şu şekilde sıralanır:

⁸⁷Öznel deneyimin inşasındaki üç aksın filmlerde nasıl çalıştığını “Söylem, Hakikat, Normativizasyon ve Disiplin Makinesi Olarak Filmler” başlıklı bölümde ayrıntılı olarak tartıştım.

a-Çocuğu olmayan ailelerin evlatlık edinmesini toplumun onaylamaz. Bu aileler zaten bakabilecek sorumluluğa sahip olmadıkları için çocukları yoktur; onların çocukları olsa da zaten o sorumluluğu taşıyabilecek durumda değillerdir.

b-Boyun eğdirme, tahakküm pratiklerine uzun süreli maruz kalmalarda özne, bu pratikleri normativite aralığına yerleştirecek ve etik aksta kendiliğiyle ilişkisini itaatkâr özne olarak kuracaktır.

c-Muhafazakâr ailede kadın fiziksel ve ruhsal açıdan tutsaktır.

d-Hafif meşrep işveli, cilveli kadın erkekleri baştan çıkarırken, evine bağlı, kocasına sadık kadın kocası tarafından aldatılır. Eğitimli kadın arzu nesnesidir. Erkek aldatıyorsa suçlu karısıdır. Kadın aldatılsa bile kocasını geri kazanmaya çalışmalı ve aile bütünlüğünü sağlamalıdır.

e-Kadın ahlaksızlık yaparsa yıkım getirir, aileyi parçalar, erkekler de ya hapse ya mezara girer.

f-Modern ailede aile fertleri arasında eşitlik söz konusudur, biri ötekinden üstün değildir, fakat aile fertleri sebepsiz bunalım içerisindeyler ve mutsuzdurlar. Dolayısıyla modern aile eşitlikçi ama huzursuzdur.

g-Günümüzde modern kurumlar ve en başta da aile kurumu yozlaşmıştır; aile fertleri maddi çıkar peşinde, adalet, doğruluk, sevgi, saygı ve diğer bütün değerleri rafa kaldırmıştır. Aile bilinçli bir kendi olma kabiliyetini kaybetmiş, hazları tarafından yönetilen öznelerden oluşur.

h-Evin dışı tekinsiz bir yerdir, baba bu tekinsizlikle hakkıyla baş edebilen bir iktidardır.

i-Aile içinde vukua gelen her olay (yasa dışı, ahlaksız, şiddet, sapkınlık, cinayet gibi) aile içerisinde kalır, dışarıya çıkmaz.

j-Ailede erkek çocuk büyüyünce babası gibi, kız çocuk annesi gibi olur.

k-Ahlaki normların dışındaki deneyim alanları ya patolojik özne formları olarak kurulur ya da fiziki şiddet yoluyla cezalandırılır.

l-Çocuksuz aile olmaz ve çocuğu olmayan erkek, adam değildir.

m-Hayatta her türlü dert, acı vardır, hayat böyledir.

Filmler çocuk sahibi olamamak, ataerkil toplumsal düzendeki aile, modern aile olgularını sorunsallaştırarak aile içi, aile dışı, kadın ve çocuk hakkında söylemler ve hakikatler kurmuşlardır. Buna göre aile kendi içinde her türlü sıkıntı ve sorunun gizli

yaşandığı bir yerdir. Çocuk sahibi olamamak aile için yıkıcı bir problemdir. Ataerkil toplum düzeninde iktidar figürü tartışmasız babadır ve ailede kadın yıkıcıdır; kadın ve çocuk ise her türlü yol kullanılarak disipline edilmelidir. Diğer yandan söylemsel olmayan pratikler aile içinde bu disiplin tekniklerini ortaya koyar.

7.1.2.Öznel deneyimin inşasındaki İkinci aks söylemsel olmayan pratikler

Bu pratikler iktidar sistemleridir. İktidar sistemleri, deneyim pratiklerini düzenlemeye yarar. Bunu yaparken de söylemsel pratikler olan bilgi alanından aldığı kavramsallaştırmaları kullanır ve bir takım kurumsal kurallar ve normlara göre deneyim pratiklerini düzenler. Filmlerde, aile içerisinde kurulan hakikatler ve genel kabuller bir takım normlar oluştururlar. Filmlerde söylemsel olmayan pratikleri, aile içerisindeki iktidar formları, normativite alanına dâhil edilen deneyimler ve disiplin teknolojileri olarak alıyorum. Disiplin teknolojileri de aile içerisinde aile fertlerinin eylemlerini normal-anormal/arzu edilen-arzu edilmeyen kategorilere göre düzenler.

Filmlerdeki iktidar formlarına ilişkin kurgularda genel hatlarıyla baba figürü, ekonomik açıdan güçlü olan insanlar, milliyetçi muhafazakâr insanlar, toplumdaki aydın kimliğindeki insanlar olmak üzere dört temel kategoride iktidar sahibi grup ön plana çıkar. Bu gruplarla ilgili kurgular şu şekildedir:

a-Ailede baba karar vericidir, aile fertleri tarafından kendi yönetme eylemine ilişkin en ufak eleştiriyi dinlemez, müzakereden uzaktır, yönetim yetkisini paylaşmaz ve bir başkasına devretmez.

b-Ekonomik açıdan güçlü olan güçsüzü ezer.

c-Milliyetçi, muhafazakâr insanlar müzakereden uzak, şiddete meyilli, kendi değerlerine yabancı, ırkçıdırlar.

d-Aydın kesim vicdan, ahlak, ideal, ilkeli olmak, yaşamın amacı gibi kavramları kendi yozlaşmalarının üstünü örtmek ve diğerini disiplin etmek için bir strateji olarak kullanan riyakâr, korkak insanlardır.

Filmlerde bu dört grup ötekilerin eylemlerini tanımlamaya, belirlemeye çalışarak onları disipline ederler.

Filmlerdeki disiplin teknikleri bedene ve psişeye uygulanan olmak üzere iki kategoride toparlanabilir. Bunlar genellikle ailede kadına ve çocuğa uygulanan

yöntemlerdir. Erkeğin de disipline edildiği görülür, fakat bu tutkularına yenik düşerek gönüllü kabul ettiği bir disiplin edilmedir.

Disiplin teknikleri şunlardır: Baba karısı ve çocuklarıyla konuşurken, anne çocuklarıyla konuşurken emir cümleleriyle konuşur. Baba karısını ve çocuklarını, anne çocuklarını bedene ve psişeye uygulanan sözlü ve fiziki şiddet, cezalandırma, ev işleri yaptırma, hapsetme, nasihat etme, ikaz etme, ötekileştirme, el öptürme gibi fiziki bir takım eylemler yaptırma, evden uzağa gönderme yöntemleriyle disipline eder.

Aile içinde erkek ancak tutkuları yoluyla isteyerek kadının dilediği gibi olabilir veya kadın tarafından disipline edilebilir.

Filmlerde cezalandırmalar yukarıda saydığım iktidar figürleri tarafından uygulanır. Cezalandırmalar disiplin etme yöntemi gibi de çalışırlar. Yukarıdaki disiplin yöntemlerinin her biri aynı zamanda cezalandırma yöntemine de örnektir. Fakat cezalandırma yönteminin en uç örneği, ahlaki normların korunmasına yönelik gerçekleştirilen cinayettir. Filmlerde aile içerisinde ahlaki normların dışına çıkan veya babanın iktidarına tehdit unsuru oluşturan özneler cinayete kurban gider. Filmlerde bu cinayetler normativite alanının içerisinde konumlandırılır.

7.1.3.Öznel deneyimin inşasındaki üçüncü aks, etik

Etik aksta öznenin kendilikle ilişkisini nasıl kurduğu, hangi normativite alanını içselleştirdiği önemlidir. Filmlerde aile içi iktidar formları, kurulan söylemler, inşa edilen hakikatler ve disiplin teknikleri yoluyla kadın ve çocuk öznelerin itaatkâr özne olarak inşa edildiği görülür. Kadın ve çocuğun kendiliğiyle ilişkisinde, verili hakikat oyunlarına kimi zaman gönüllü fakat çoğu zaman zorunlu olarak itaat etme görülür. Bu açıdan ailede itaatkâr öznellik kadın ve çocuk özneler için zorunlu bir inşadır, zorunlu bir boyun eğdirme sonucu kurulur. Filmlerde erkek çok nadir olarak itaatkâr özne olur, bu ise gönüllü itaatkâr özne formunda inşadır.

Filmlerde aile içinde kadına, çocuğa ve erkeğe yönelik inşa edilen özne formları şunlardır: Filmler kadın ve erkeğe yönelik bir takım konumlandırmalar yaparak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin söylem üretirler. Buna göre kadın güçsüz, zayıf, çocuk gibi, rasyonel düşünemeyen, erkeğe bağımlı, ev işlerinden sorumlu, kocası tarafından kolaylıkla ihanete uğrayan, kocasının sözlü ve fiziki şiddetine maruz kalan aile

içerisindeki edilgen öznedir. Kadına ev içinde uygulanan şiddet mahremi pratiğidir ve kadın kocasının şiddetinden zevk alır. Bu filmlerin çoğunda kadın iktidar karşısında suskundur. Türk sinemasında kadının suskunluğunu Takımcı (2004) ataerki toplum düzeninde kadının bir anlamda direnişi olarak değerlendirir. Gönül Dönmez-Colin (2008) de Türk sinemasında kadının pasif, edilgen, üzerinde iktidar uygulanan güçsüz özneler olarak temsil edildiklerini söyler (s. 142). Benzer şekilde Asuman Suner (2010) kadının yokluğunun Yeni Türk Sinemasının tanımlayıcı karakteristiği olduğunu ileri sürer. Ona göre bu filmler kadının sorunlarını, kadınların hikâyesini görmezden gelirler ve kadını erkeğin iktidarının nesnesi olarak kurarlar (s. 163).

Filmlerdeki ailede çocuklar her türlü disiplin tekniği kullanılarak itaatkâr özne olarak inşa edilirler. Erkek çocuklar babaları gibi kız çocuklar da anneleri gibi olmak üzere disipline edilirler. Filmlerde erkek heyecan ve haz peşinde koşan, çocuksu, rasyonel düşünemeyen, eylemlerinden ahlaki sorumluluk duymayan ve sorumlu tutulmayan, şiddet uygulayan, tahakküm uygulayan öznedir. Erkek için bu durum bir öznellik inşasından ziyade bir konumlandırmadır. Filmlerde ‘erkek fitratı itibarıyla böyledir’ hakikati kurulur.

Filmlerde kendi varlığını etik olarak tasarlayan karakter görülmezken, öznel deneyimlerini sınır-tutumda tasarlayan veya direniş gösteren karakterlere nadir olarak rastlanır. Filmler direniş imkânını ya patolojik alanda veya kriminal alanda kurar, dolayısıyla direniş ya hastalık ya da suçla ilişkilendirilir. Bir istisna olarak ‘Kış Uykusu’ filminde Necla karakterinin ‘parresia’ örneğine ve olasılıkları düşünerek sınır-tutumda deneyim alanını kurduğuna, aynı filmde İsmail ve oğlu İlyas’ın egemene itaat etmeyerek deneyim alanlarını sınır-tutumda tasarladıklarına ve direniş gösterdiklerine rastlanır. Dolayısıyla filmlerin geneline bakarak itaatkâr öznenin inşası süreçlerinde çalışan disiplin etme, tahakküm, cezalandırma gibi iktidar figürlerinin eylemlerine direniş yok denecek kadar azdır.

Bu tezin örneklemini oluşturan filmlerde aile, bulgular bölümünde detaylıca ortaya koyulduğu gibi boyun eğdirmenin, tahakkümün, mikro iktidar ilişkilerinin, disiplin etmenin, ihanetin, sıkıntıların, şiddetin merkezi ve zorunlu mekânı olarak kurulur. Zorunludur çünkü bütün bu sıkıntılara rağmen kimse orayı terk edemez. Hiç bir filmde aileye ilişkin pozitif bir anlatı kurulmaz. Filmlerin tamamında aileler problemlidir, aile

fertleri arasındaki ilişkilerin tamamı sorunludur. Aile birbirlerine sözlü, fiziksel ve duygusal şiddet uygulayan insanların bir arada olduğu boğucu bir alan olarak kurulur. Bütün filmlerde ya aldatma ya terk edip gitme ya da cinayet vardır. Tamamına bakınca filmlerin aileyle ilgili inşa ettiği söylem şudur: Aile altı tarafı duvarla çevirili bir “azap küpüdür”; aile sıkıntılar, sorunlar, cezalandırmalar, tahakküm, şiddet, aşağılamalar ve cinayetlerin mekânıdır. Filmlerde ailede bütün bu boyun eğdirme ve disiplin teknolojileri yoluyla itaatkâr özne üretilir. Bu yüzden filmlerde “aile itaatkâr özne üreten bir makinedir”. Filmler aileyi böyle kurarak izleyici özneyi de belli bir formda özneleştirmiş olur. Aile içerisinde kadına, erkeğe, çocuğa yönelik konumlandırmalar, ailenin nasıl bir yer olduğuna yönelik kurgular yoluyla ve verili olanı tekrar ettiği veya yeni baştan kurduğu hakikatler yoluyla izleyici özneyi de bir özne formunda inşa eder. Bunun için alan çalışmasına ihtiyaç duyulduğunun, alan araştırması verileri olmadan bunu iddia etmenin zorluğunun farkında olarak, bu filmlerin inşa etmeye çalıştığı izleyici öznelerin de yukarıda üç aks yoluyla inşa edilen özne formlarıyla paralel olduğu söylenebilir.

Filmlerde aile içinde çalışan disiplinci teknolojilerden yola çıkarak makro iktidar sistemlerinde çalışan teknolojilerin işleyişine yönelik öngörü yakalamak için Foucault’nun mikro-makro iktidar ilişkilerinin etkileşimini nasıl yorumladığına bakmak işlevsel olabilir. Foucault ‘İktidarın Gözü’nde aile ve devlet ilişkisini şu şekilde kuruyor:

“Aile, günümüzde dahi, devlet iktidarının basit bir yansıması, uzantısı değildir. Çocuklar karşısında devletin temsilcisi değildir, tıpkı erkeğin kadın karşısında devletin temsilcisi olmaması gibi. Devletin, işlediği gibi işleyebilmesi için erkekten kadına ya da yetişkinden çocuğa, kendilerine özgü konfigürasyonları ve görece özerklikleri olan çok spesifik tahakküm ilişkileri olması gerekir” (Foucault, 2012, s. 110-111).

Burada anlattığı iktidar daha önce de değindiğim gibi sosyal bedenin atomlarına kadar nüfuz eden tek ve büyük bir iktidar değildir, ama atomlarda da benzer şekilde çalışan ağ yapısıdır. Bu durumda yine bu alıntıdan çıkarılabilecek olan başka bir şey de makro iktidarın belli bir biçimde işliyor olması mikro iktidarın da bunun gibi veya buna yakın işliyor olmasıyla mümkündür. Yani devletin işlediği gibi işlemesi için ailenin de işlediği gibi işlemesi gerekir. O halde ailenin içinde çalışan tahakküm durumları devletin içinde çalışan tahakküm durumlarının garantörüdür denebilir. Tezde elde ettiğim bulgular aile filmlerindeki teknolojilerin ne kadar karanlık olduğunu gösteriyor. Foucault olsaydı bu coğrafyadaki aile içerisinde çalışan teknolojilerle makro iktidar içerisinde çalışan

teknolojiler arasında net bir ilişki kurabilir ve o öyleyse bu böyledir diyebilirdi. Ben bu durumda makro iktidar içerisinde işleyen tahakküm durumlarına yönelik elimde yeterli veri olmadığı ön kabulüyle ancak öznel bir spekülasyonla yetinerek sadece aydınlığı umud edebiliyorum.

İktidar formuna ilişkin diğer bir bulgu olarak, filmlerdeki ailelerde iktidar formunun monarşi ve pastoral iktidar formları olduğu görülüyor. Böyle bir iktidar modelinde çocuk veya kadın bir kez tahakkümü içselleştirirse, yani kendiliğiyle ilişkisini bu iktidar modelinde itaatkâr özne olarak kurarsa, bu iktidar modelinin tahakküm stratejileri ve disiplin teknikleri ona normal gelirse, o özne bunu bütün hayatı boyunca taşıyabilir. Bu durumda böyle bir ailede disipline edilen bir çocuğu, yetişkin olduğu zaman yönetmek için ona tahakküm uygulamak o çocuğa normal gelecektir. Yani tahakküm o çocuğun normativite aralığında olacaktır. Filmlere baktığımızda bütününde disiplin teknikleri, boyun eğdirme ve istibdat formunda meydana gelir. Yani biyoiktidar formunda bir iktidarda veya liberal yönetim modelinde olduğu gibi onun üretkenlik potansiyelini artırmak için bir disiplin söz konusu değildir. Filmlerdeki ailelerde iktidar, tahakküm ve boyun eğdirme formundadır. Öyleyse istibdat, bu iktidar formunda disipline edilerek özneleştirilen insanın normativite aralığında zorunlu veya gönüllü yerleşmiş olur. Buradaki asıl tehlike, bu öznenin ve öznelerin bulunduğu toprakların yönetiminde siyasi bir istibdat formu normal bir pratik olacaktır hatta başka bir yönetim formu ona yabancı da gelecektir. O açıdan filmlerde aile, bu istibdadı ve tahakkümü normalleştirme işlevi gören yerler olarak da çalışıyor, adeta aile tahakküme razı itaatkâr özne üretme makinesi olarak çalışıyor. Bu açıdan filmlerin ailenin bu işlevini en azından eleştiriyor olması gerekmektedir. Aşağıda filmlerin eleştiri işlevi konusunda nerede pozisyon alıyor olduklarını tartışıyorum.

7.2. Filmlerdeki eleştirel tavır ya da yeterlilik

Philip Smallwood (1996) eleştiriye, eleştirinin işlevi, eleştiri kategorileri ve çeşitleri, eleştiri üzerine kuramcıların ifadeleri olmak üzere üç boyutlu bir perspektiften anlatır ve Terry Eagleton'un eleştirinin işlevine yönelik düşüncesine atıfta bulunur. Eagleton'un ifadesi özetle şunu önerir: Sosyal bedende baskın olana karşı (bu güç, iktidar, metalaştırma, kapitalist sistem olabilir), bireysel ilgi ve ihtiyaçları kolektif politik güce

dönüştürerek, söylem ve pratik alanda direniş göstermek (s. 257-258). Smallwood eleştiri çeşitlerine yönelik üç kategori sıralar. Bunlar, profesyonel eleştiri dediği yazarın işi; beğeni ifade eden ve yazarı öven eleştiri ve sonuncusu akademik ve kuramsal eleştiridir. Sonuncusu Eagleton'un söylem boyutuna vurgu yapar. Hem eleştirinin işlevini hem de kategorilerini düşündüğümüzde bunlar bizi Mary Anne Francis'in (2008) sanat yapıtının eleştirel işlevine yönelik savunduğu teze götürür: Eleştiriye sanatçının pratiği, onun işi olarak almak (241). Bu ise Eagleton'un pratik alandaki direniş imasına vurgu yapar. Yani literatürde yer alan eleştirilerden birisi de sanatçının ortaya çıkardığı eserdir. O halde filmin kendisi bir eleştiri olarak kabul edilebilir; en azından sorunsallaştırdığı meseleyi merkezine yerleştirmesi bakımından bir eleştiri olarak kabul edilebilir. Fakat tezde analiz ettiğim filmlerde iki sorun ortaya çıkıyor. Bunlardan ilki bazı filmler anlatmaya çalıştığı meseleyi merkezine yerleştirmeyi beceremiyor, yani toplumsal bir problemi veya baskın ideolojiyi hakkıyla teşhis edip, onu merkezine yerleştirip, ona odaklanarak anlatmayı ıskalıyor. İkincisinde, bir meseleyi merkezine alıp sorunsallaştırdığını ve bunu yaparak o mesele hakkında eleştiri ortaya koyduğunu kabul etsek bile, filmin anlatısında kurduğu söylemler ve inşa ettiği hakikatler, merkeze aldığı meseleyi kültürel bedende yeniden kurarak kemikleştiriyor. Başka bir ifadeyle, eleştirmek isterken (filmlerde bu istek de bulanık görünüyor ve böyle düşünmek naiflik olabilir) sorunu yeniden kuruyor, özneyi konumlandığı pozisyon yoluyla özneyi sakatlıyor. Örneğin ataerkil toplum düzenindeki aileyi eleştirmeye çalışırken kadını edilgen, pasif konumlandırıyor; kocasının ihanetinin azmettiricisi olarak kadını işaret ediyor; fiziki şiddeti romantik söyleme yerleştiriyor. Bütün bunları izleyici özne açısından normativite alanına yerleştiriyor. Diğer bir ifadeyle, baskın olanı eleştirerek özneyi güçlendirmek yerine özneyi güçsüzleştiriyor, sakatlıyor.

Aşağıda, her filmin sorunsallaştırdığı (veya sorunsallaştırmaya çalıştığı) mesele üzerinde⁸⁸ aslında ne yapmış olduğuna yönelik bir tablo sunuyorum. Örnek olarak tabloda 'Kış Uykusu' filminin sorunsallaştırdığı mesele olan "toplumda kendilerini aydın olarak tanımlayan kesimin riyakârlıkları, kibirleri, tembellikleri ve modern ailedeki

⁸⁸ Her filmin sorunsallaştırdığı meseleleri tezin 'bulgular' bölümünün sonunda yazdım.

huzursuzluklar” konusunda durum tespiti yaptığını, bunun karşısında durduğunu ve eleştirdiğini gösteriyorum.

	Eleştirme	Şikâyet Etme	Durum Tespiti	Olumlama	Karşısında Durma
Albüm		✓	✓		
Atlıkarınca					✓
Can		✓	✓		
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi	✓		✓		✓
Çoğunluk	✓		✓		✓
Geriye Kalan			✓	✓	
Hayatboyu			✓		
Kış Uykusu	✓		✓		✓
Sofra Sırları			✓	✓	
Tereddüt			✓		✓
Üç Maymun			✓	✓	

Tabloya göre bütün filmlerin sorunsallaştırdıkları mesele hakkında en azından durum tespiti yaptığı görülmektedir. Filmlerde kadının pasif ve edilgen konumlandırılışının olumlandığı görülür. Eleştiri literatüründe bir işlev olarak sanat eserinin eleştiri yapıyor olmasını, merkeze aldığı meseleleri düşünerek yalnızca üç filmin başarabildiği görülüyor.

Bu tezde itaatkâr özneliğin inşası süreçlerini, merkezine aileyi yerleştiren yapılandırılmış anlatılar olan aile filmleri üzerinden analiz ettiğim için, ailenin itaatkâr özne inşa eden alanlar olduğuna yönelik geniş ölçekte alan çalışmaları bu tezde ileri sürdüğüm fikirlerin doğruluğunu, geçerliliğini test edebilir. Alan çalışmasında özellikle daha dar bir zamansal ve uzamsal alan tercih edilerek (örneğin akşam yemeğinde aile içindeki konuşmalar) söylem analizi yapılabilir. Ailede itaatkâr öznenin inşa süreçleri alan çalışmasından alınan veriler yoluyla ortaya koyulabilir. Diğer yandan bu tezin örneklemini yeni sinemada sanat/festival filmleri oluşturduğundan, tezde ileri sürdüğüm filmlerin izleyici özneyi inşa edebilme yeteneğinin olup olmadığı da geniş ölçekte alan çalışması yapılarak test edilebilir.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (2009). *What is an Apparatus and Other Essays*. California: Stanford University Press.
- Akmeşe, Z. & Deniz, K. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: “Çoğunluk” Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(1). doi: 10.17680/akademia.v4i1.5000015889
- Alberts, P. (2013). Foucault, Nature, and the Environment. İçinde Falzon, C., O’Leary, T., Sawicki, J. (Der.) *A Companion to Foucault* (s. 554-561). West Sussex: Blackwell Publishing Limited.
- Alcoff, L. M. (2013). Foucault’s Normative Epistemology. İçinde Falzon, C., O’Leary, T., Sawicki, J. (Der.) *A Companion to Foucault* (s.207-225). West Sussex: Blackwell Publishing Limited.
- Allen, A. (2013). “Power and the subject.” İçinde Falzon, C., O’Leary, T., Sawicki, J. (Der.) *A Companion to Foucault* (s. 337-352). West Sussex: Blackwell Publishing Limited.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Özışık, M. & Alp, Y.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün Çalışma, 1970).
- Anderson C. A. (2016). Media Violence Effects on Children, Adolescents and Young Adults. *Journal of Catholic Health Association of The United States*. 97(4), 59-62.
- Aristoteles. (1983). *Poetika*. (Çev. Tunalı, İ.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Özgün çalışma MÖ.4yy).
- Arkonaç, S. A. (2014). *Psikolojide Söz ve Anlam Analizi: Niteliksel Duruş*. İstanbul: Ayrıntı.
- Arribas-Ayllon, M. & Walkerdine, V. (2008). Foucauldian Discourse Analysis. İçinde Willig, C. & Stainton-Rogers, W. (Der.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research in Psychology*. (s. 91-108) London: SAGE Publication.
- Aymaz, G. (2018). Kötü Dünyanın Tasviri -Üçüncü Dünya Modernizmi Ve Kış Uykusu. *Intermedia International Peer-Reviewed E-Journal Of Communication Sciences*, 5(8), 1-11.

- Balice, G., Kohlman, S., Baig, A., DiRubbo, C., Placencia, L., Skale, K., Thomas, J., Flitter, J., Mirzad, F., Moeckler, H., Aquino, S. (2014). Contribution of Media to the Normalization and Perpetuation of Domestic Violence. *Austin Journal of Psychiatry and Behavioral Sciences*. 1(4): 1018.
- Banet-Weiser, S. (2013). Locating Critique. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 10(2-3), 229-232. doi: 10.1080/14791420.2013.806140
- Barsam, R. (2007). *Looking at Movies*. USA: W.W. Norton&Company Inc. Press.
- Baudry, J. L. (1974-1975). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*. 28(2), 39-47.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. (Çev. Çavuş, S. O.). İstanbul: Can Yayınları. (Özgün çalışma, 1999).
- Bauman, Z. (2018). *Yaşam Sanatı*. (Çev. Sarı, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 2008).
- Behlil, M. (2012). East is East? New Turkish Cinema and Eastern Europe. İçinde. Anikó Imre (Der.), *A Companion to Eastern European Cinemas*. (s. 504-518). UK: Wiley & Blackwell Publication.
- Beistegui, M. (2014). Philosophy. İçinde. Leonard Lawlor & John Nale (Der.), *The Cambridge Foucault Lexicon*. (s. 345-355). USA: Cambridge University Press.
- Belton J. (2005). *American Cinema/American Culture*. NY: McGraw-Hill.
- Berger, J. (2004). *Görme Biçimleri*. (Çev. Salman, Y.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1972).
- Blumer, H. (1962). Society as Symbolic Interaction. İçinde A. Rose (Der.), *Human Behaviour and Social Process*, (s. 179-192). London: Routledge and Kegan Paul.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. Yaşar, İ.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1976).
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. USA: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. New York&London: Routledge.

- Buchberg, L. (2014). Oedipus in Brooklyn: Reading Freud on Women, Watching Lena Dunham's Girls. *The Psychoanalytic Quarterly*, 83(1), 121-150. doi: 10.1002/j.2167-4086.2014.00079.x.
- Butler, J. (2010). *Gender Trouble-Feminism and the Subversion of Identity*. UK: Rotledge.
- Burr, V. (2012). *Sosyal İnşacılık*. (Çev. Arkonaç, S.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. (Özgün çalışma, 2003).
- Callewaert, S. (2017). Foucault's Concept of Dispositif. *Praktiske Grunde*, 1(2), 29-52.
- Casetti, F. (2009). Filmic Experience. *Screen*, 50(1), 56-66.
- Cárdenas, J.D. (2017). Cinema as a foucauldian dispositif: An anachronistic and materialistic Approach. *Palabra Clave*, 20(1), 69-95.
- Cerrahoğlu Zıraman, Z. (2019). European co-productions and film style: *Nuri Bilge Ceylan*. *Studies in European Cinema*, 16(1), 73-89. doi: 10.1080/17411548.2018.1554774
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filimde ve Anlatıda Kurmaca Yapısı*. (Çev. Yaren, Ö.). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Özgün çalışma, 1978).
- Cheek, J. (2008). Foucauldian discourse analysis. İçinde L. M. Given (Der.), *The SAGE encyclopedia of qualitative research methods* (s. 356-357). CA: SAGE Publications Ltd.
- Chen, Y. K. (2010). Examining the Presentation of Self in Popular Blogs: a cultural perspective. *Chinese Journal of Communication*, 3(1), 28-41. doi: 10.1080/17544750903528773
- Chiesa, L. (2007). *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*. UK: The MIT Press.
- Cole, D. R. (2011). The Actions of Affect in Deleuze: Others Using Language and the Language that We Make... *Educational Philosophy and Theory*, 43(6), 549-561. doi: 10.1111/j.1469-5812.2009.00604.x
- Comolli, J. L. & Narboni, J. (2009). Cinema/Ideology/Criticism. İçinde Braudy, L. & Cohen, M. (Der.), *Film, Theory and Criticism*. (s. 686-693). NY: Oxford University Press.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer*. Massachusetts: October Books.

- Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception*. Massachusetts: MIT Press.
- Davies, B. & Harr , R. (1999). Positioning and personhood.  inde R. Harr  & L. Van Langenhove (Der.), *Positioning Theory: Moral Contexts of International Action*. Oxford: Blackwell.
- Dayan, D. (1974). The Tutor Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28(1), 22-31.
- De Beauvoir, S. (1952). *The Second Sex*. NewYork: Bantam.
- Deere, D. T. (2014). Truth.  inde Leonard Lawlor & John Nale (Der.), *The Cambridge Foucault Lexicon* (s. 517-527). USA: Cambridge University Press.
- Deleuze, G.& Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations 1972-1990*. ( ng.  ev. Joughin, M.). New York: Colombia University Press. ( zg n  alı ma, 1990).
- Deleuze, G& Guattari, F. (2004). *A Thousand Plateaus*. New York: Continuum.
- De Valck, M. & Soeteman, M. (2010). ‘And the winner is ...’: What happens behind the scenes of film festival competitions. *International Journal of Cultural Studies*, 13(3), 290-307. doi: 10.1177/1367877909359735
- Dickens, D. R. (2015). Dimensions Of The Postmodern Self. *Studies in Symbolic Interaction*, 30, 183–196. doi: 10.1016/S0163-2396(08)30011-8
- D nmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. UK: Reaktion Books Ltd.
- Duschinsky, R. (2013). Abjection and Self-Identity: Towards a Revised Account of Purity and Impurity”. *The Sociological Review*, 61, 709–727. doi: 10.1111/1467-954X.12081
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., Rawle, S. (2010). *The Language of Film*. USA: AVA Publishing.
- Eken, B. (2015). Spinoza: Bir  zg rle me Siyaset Ontolojisi.  inde Ate o lu, G. & Canaslan, E. (Der.), *Spinoza ile Kar ıla malar*. (s. 194-202).  stanbul: Ayrıntı.
- Elliott, A. (2005). *Concepts of the self*. UK: Polity Press.

- Erdal Aytekin, P. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 9(1), 247-265.
- Erhart, I. & Ziya, H. (2017). Bozkırdaki Çiçekler: Cumhuriyet Erkekliğinin Krizi. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, (14), 17-29.
- Faubion, J. D. (2013). Foucault's Ontology and Epistemology of Ethics. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 493-509). West Sussex: Blackwell Publishing Limited.
- Felson, R. B. (1996). Mass Media Effects on Violent Behavior. *Annual Review of Sociology*, 22, 103-128. doi: 10.1146/annurev.soc.22.1.103
- Ferguson, C. J. (2009). Media Violence Effects: Confirmed Truth or Just Another X-File? *Journal of Forensic Psychology Practice*, 9(2), 103-126.
- Fiaccadori, E. (2015). State Racism and the Paradox of Biopower. *Foucault Studies*, 19, 151-171. doi: 10.22439/fs.v0i19.4828
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1974). Film and Popular Memory: An Interview with Michel Foucault. *Cahiers du Cinema*. 251(2), 24-29.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality Volume 1 An Introduction*. USA: Random House.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Gordon, C. (Der.), USA: The Harvester Press.
- Foucault, M. (1982). *Technologies Of The Self A Seminar With Michel Foucault*. Martin, L. H., Gutman, H., Hutton, P.H. (Der.), USA: The University of Massachusetts Press.
- Foucault, M. (1983). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Dreyfus, H. L. ve Rabinow, P. (Der.), Chicago: The University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1984). *The Foucault Reader*. Rabinow, P. (Der.), New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1986). *The History of Sexuality Volume 3 The Care of the Self*. New York: Pantheon Books.

- Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality Volume 2 The Use of Pleasure*. USA: Vintage Books
- Foucault, M. (1997). *The Essential Works Of Michel Foucault 1954-1984 ETHICS*. Rabinow, P. (Der.), New York: The New Press.
- Foucault, M. (2000). *The Essential Works of Foucault, 1954–1984, POWER*. Faubion, J. D.(Der.), New York: The New Press.
- Foucault, M. (2002). *Toplumu Savunmak Gerekir*. (Çev. Aktaş, Ş.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma, 1997).
- Foucault, M. (2005). *The Hermeneutics of the Subject Lectures At The College De France, 1981-1982*. Gros, F. (Der.), (Çev. Burchell, G.). NewYork: Palgrave Macmillan.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. Uğur Tanrıöver, H.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1984).
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma*. (Çev. Ergüden, I. & Keskin, F.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. (Çev. Ergüden, I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev. Ergüden, I & Akınhay, O.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev. Kılıçbay, M. A.). Ankara: İmge Kitapevi. (Özgün çalışma, 1975).
- Foucault, M. (2016). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (Çev. Ergüden, I., Akınhay, O., Keskin, F.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1994).
- Foucault, M. (2017). *Öznellik ve Hakikat: College de France Dersleri 1980-1981*. (Çev. Yardımcı, S.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Özgün çalışma, 2014).
- Francis, M. A. (2008). A theory of critique...in practice: practice as critique. *Journal of Visual Art Practice*, 7(3), 241-251. doi: 10.1386/jvap.7.3.241_1
- Funk, B. J., Baldacci, H. B., Pasold, T., Baumgardner, J. (2004). Violence exposure in real-life, video games, television, movies, and the internet: is there desensitization?. *Journal of Adolescence*, 27, 23-39. doi: 10.1016/j.adolescence.2003.10.005
- Gergen, K. J. (1991). *The Saturated Self*. New York: Basic Books.

- Gezer, S. (2018). Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve *Diriliş*'te Anlatı. İçinde Ruken Öztürk, S. & Akbulut, H. (Der.), *Perdeyi Aralamak*. (s. 15-38). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. UK: University of Edinburg Press.
- Gordon, C. (2000). Introduction. İçinde Faubion, J. D. (Der.), *Essential Works of Foucault, Power. 1954–1984* (s. x1-xxxix). New York: The New Press.
- Göncü, S. & Sim, Ş. (2018). Demokrasi Bağlamında Son Dönem Türk Sinemasına Bir Bakış: Tepenin Ardı ve Çoğunluk Film Örnekleri. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (30 - Medya ve Demokrasi), 75-92. doi: 10.17829/turcom.468663
- Gutting, G. (1989). *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*. NewYork: Cambridge University Press.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, Ü. H. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hammond (2018). Three Monkeys (2008): oblivion, anamnesis and the latent spectrality of hope. *Culture and Religion*, 19(4), 376-393, doi: 10.1080/14755610.2018.1500382
- Hadot, P. (1995). *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates to Foucault*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- Harvey-Davitt, J. (2016). Conflicted selves: the humanist cinema of Nuri Bilge Ceylan. *New Review of Film and Television Studies*, 14(2), 249-267. doi: 10.1080/17400309.2015.1136123
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. London: Macmillian.
- Hewitt, J. (1989). *Dilemmas of the American self*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hing-Yuk Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. USA: Rutgers University Press.
- Huijer, M. (1999). The aesthetics of existence in the work of Michel Foucault. *Philosophy & Social Criticism*, 25(2), 61-85. doi: 10.1177/019145379902500204
- Ingram, D. (1994). Foucault and Habermas. İçinde Gary Gutting (Der.), *A Cambridge Companion to Foucault* (s.240-283). Cambridge: Cambridge University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which is Not One*. NewYork: Cornell University Press.

- Jagose, A. (2015). *Queer Teori Bir Giriş*. (Çev. Toprak, A.). Ankara: NotaBene Yayınları. (Özgün çalışma, 1996).
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press.
- Jancovich, M. (1995). Screen Theory. İçinde Hollows, J. & Jancovich, M. (Der.), *Approaches to Popular Film*, (s. 123-150). UK: Manchester University Press.
- Jäger S. (1999). *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg: DISS.
- Jäger S. (2001). Discourse and knowledge: Theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositif analysis. İçinde Wodak, R. & Meyer, M. (Der.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (s. 32-62). California: SAGE Publications Ltd.
- Jenkins, J. & Finneman, T. (2018). Gender Trouble in the Workplace: Applying Judith Butler's Theory of Performativity to News Organizations. *Feminist Media Studies*, 18(2), 157-172. doi: 10.1080/14680777.2017.1308412
- Jones, G. Y. (1999). Beyond the Oedipal Complex: Freud and Lacan Revisited. *Psychodynamic Counselling*, 5(4), 453-463. doi: 10.1080/13533339908404983
- Jun, N. (2010). Toward an Anarchist Film Theory: Reflections on the Politics of Cinema. *Anarchist Developments in Cultural Studies*, 1.
- Kaya, D. (2010). Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences. *Middle Eastern Studies*, 46(3), 417-431. doi: 10.1080/00263200902907169
- Kelly, M. G. E. (2013). Foucault, Subjectivity, and Technologies of the Self. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 510-525). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Kendall, G. & Wickham, G. (2003). *Using Foucault's Methods*. London: SAGE Publication.
- Kesova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *TRT Akademi*, 3(5), 164-185.
- Keskin, F. (2002). *Problematization and Games of Truth: Michel Foucault's Analytics of the Constitution of the Subject in Political Modernity*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Columbia University, New York, Graduate School of Arts and Science, Department of Philosophy, USA.

- Keskin, F. (2014). Özne ve İktidar. İçinde Keskin, F. (Der.), *Özne ve İktidar* (s. 7-24). (Çev. Ergüden, I & Akınhay, O.). İstanbul: Ayrıntı.
- Koopman, C. (2013). The Formation and Self-Transformation of the Subject in Foucault's Ethics. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 526-543). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Kristeva, J. (1982). *Powers Of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Colombia University Press.
- Kroker, A., Kroker, M., Cook, D. (1989). *Panic Encyclopaedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene*. Basingstoke: MacMillan.
- Kuhn, A. (2009). Screen and Screen Theorising Today. *Screen*, 50(1), 1-12. doi: 10.1093/screen/hjp001
- Lasch, C. (1979). *The Culture Of Narcissism*. New York: Norton.
- Lessa, L. (2006). Discursive Struggles Within Social Welfare: Restaging Teen Motherhood. *The British Journal of Social Work*, 36(2), 283-298.
- Lorenzini, D. (2015). What is a 'Regime of Truth'? *Le Foucauldien*, 1(1).
- Lynch, G. (1997). The Oedipus Complex in the Work of Sigmund Freud and Heinz Kohut: A Post-modern Critique. *Psychodynamic Counselling*, 3(4), 371-385. doi: 10.1080/13533339708402502
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. USA: NYU Press.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi, Makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Markula, P. (2006). Deleuze and the Body Without Organs: Disreading the Fit Feminine Identity. *Journal of Sport & Social Issues*. 30(1), 29-44.
- Massumi, B. (1993). *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McCabe, C. (1974). Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Thesis. *Screen*. 15(2), 21-27. doi: 10.1093/screen/15.2.7
- McCall, C. (2014). Parrēsia. İçinde Lawlor, L & Nale, J. (Der.), *Foucault Lexicon* (s. 334-337). USA: Cambridge University Press.

- McNay, L. (1994). *Foucault: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity.
- Mead, G. H. (1972). *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of A Social Behaviorist*. USA: The University of Chicago Press.
- Meyer, M. D. E. & Wood, M. M. (2013). Sexuality and Teen Television: Emerging Adults Respond to Representations of Queer Identity on Glee. *Sexuality & Culture*, 17(3), 434-448. doi: 10.1007/s12119-013-9185-2
- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillian Press.
- Miyamoto, Y. (2015). Unbearable light/ness of the bombing: normalizing violence and banalizing the horror of the atomic bomb experiences. *Critical Military Studies*, 1(2). 116-130. doi: 10.1080/23337486.2015.1050268
- Munro, V. E. (1999). On Power and Domination: Feminism and the Final Foucault. *European Journal of Political Theory*, 2(1). 79-99. doi: 10.1177/1474885103002001280
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Odabaşı, E. (2016). Gezici Festival: Multiple identities of a traveling film festival in Turkey. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 149-163.
- O'Leary, T. (2002). *Foucault and the Art of Ethics*. NewYork: Continuum.
- Öncü, A. (2017). Çağdaş Türk Sinemasında Din Adamı Tasviri: 'Kış Uykusu' Filmi Örneği. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(2), 947-976. doi: 10.18505/cuid.327667
- Önür, N. (1989). Sembolik Etkileşimci Bir Perspektifle Aile İçi İletişim İlişkilerinin Çözümlemesi. E.Ü. B.Y.Y.O. Düşünceler Dergisi, 3(3), 51-66.
- Paker, K. O. (2005). *Günlük Düşüncede Modernlik, Din ve Laiklik*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Paker, K. O. (2007). Sıradan Düşüncenin Müzakere Alanı Olarak Medya: Kadın Programları Üzerinden Bir İnceleme. *Düşünceler Dergisi*, 2.
- Paker, K. O. (2011). Postmodern Bilgelik: Yeni Çağ Söyleminde Kişisel Gelişim ve 'Ruhsal Alıştırmalar'. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 31. 61-98.
- Paras, E. (2016). *Foucault-Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna*. (Çev. Çetin, Y.). İstanbul: Kolektif Kitap.

- Parente, A. & de Carvalho, V. (2008). Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art. *Cinémas*, 19(1), 37-55.
- Patton, P. (2013). From Resistance to Government Foucault's Lectures 1976–1979. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 172-188). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Pribram, E. D. (2004). Spectatorship and Subjectivity. İçinde Miller, T & Stam, R. (Der.), *A Companion to Film Theory* (s. 146-164). USA: Blackwell Publishing.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folktale*. (Çev. Scott, L.). Austin, Texas: University of Texas Press.
- Protevi, J. (2014). Body. İçinde. Leonard Lawlor & John Nale (Der.), *The Cambridge Foucault Lexicon*. (s. 51-56). USA: Cambridge University Press.
- Quendler, C. (2011). Rethinking the camera eye: dispositive and subjectivity. *New Review of Film and Television Studies*, 9(4), 395-414.
- Rabate, J. M. (2003). Lacan's turn to Freud. İçinde Rabate, J-M. (Der.), *The Cambridge Companion to Lacan* (s. 1-24). UK: Cambridge University Press.
- Rae, G. (2014). Traces of Identity In Deleuze's Differential Ontology. *International Journal of Philosophical Studies*, 22(1), 86-105.
doi: 10.1080/09672559.2013.861003
- Rifat, M. (2014). *Göstegebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Roberts, A. (2000). *Fredric Jameson*. London: Routledge.
- Robé, C., Wolfson, T. & Funke, P. N. (2016). Rewiring the Apparatus: Screen Theory, Media Activism, and Working-Class Subjectivities. *Rethinking Marxism*, 28(1), 57-72. doi: 10.1080/08935696.2015.1123017
- Rouse, J. (2005). Power/Knowledge. İçinde Gutting, G. (Der.), *A Cambridge Companion to Foucault* (s.95-122). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sancar, M. (2016). Jean-Paul Sartre'in Varoluşçu Felsefesi ve Bir "Kendinde Varlık" Olarak Çoğunluk'un Mertkan'ı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (26), 69-84. DOI: 10.31123/akil.438559
- Savage, J. & Yancey, C. (2008). The Effects of Media Violence Exposure on Criminal Aggression: A Meta- Analysis. *Criminal Justice and Behavior*, 35(6), 772-791. doi: 10.1177/0093854808316487

- Schrift, A. D. (2013). Discipline and Punish. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 137-153). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sheikh, F. A. (2017). Subjectivity, desire and theory: Reading Lacan. *Cogent Arts & Humanities*, 4. doi: 10.1080/23311983.2017.1299565
- Simons, J. (2013). Power, Resistance, and Freedom. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 301-319). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Smallwood, P. (1996). Problems in The Definition Of Criticism. *British Journal of Aesthetics*. 36(3), 252-264. doi: 10.1093/bjaesthetics/36.3.252
- Stewart, I & Joines, V. (2014). *TA Today: A New Introduction to Transactional Analysis*. England: Lifespace Publishing.
- Suner, A. (2004). Horror of a different kind: dissonant voices of the new Turkish cinema. *Screen*, 45(4), 305-323. doi: 10.1093/screen/45.4.305
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Suner, A. (2011). A lonely and beautiful country: reflecting upon the state of oblivion in Turkey through Nuri Bilge Ceylan's Three Monkeys. *Inter-Asia Cultural Studies*, 12(1), 13-27. doi: 10.1080/14649373.2011.532937
- Şeriati, A. (1997). *İnsanın Dört Zindanı*. (Çev. Hatemi, H.) İstanbul: İşaret Yayınları.
- Takımcı, D. (2002). Feminizm ve Yeni Yönelimler. *Doğu-Batı*, 5(19), 151-174.
- Takımcı, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi, *Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal bilimler Dergisi*, 6(12), 117-125.
- Taylor, C. (2014). Psychiatry. İçinde Lawlor, L. & Nale, J. (Der.), *The Cambridge Foucault Lexicon* (s. 404-410). USA: Cambridge University Press.
- Taylor, D. (2013). Toward a Feminist Politics of Ourselves. İçinde Falzon, C., O'Leary, T., Sawicki, J. (Der.), *A Companion to Foucault* (s. 403-418). West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- Tyler, I. (2009). Against abjection. *Feminist Theory*, 10(1), 77-98. doi: 10.1177/1464700108100393

- Todorov, T. (1981). *Introduction to Poetics*. Brighton: Harvester Press.
- Weedon, C. (1993). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell Publishing Limited.
- Whiteside, B. & Kelly, J. (2016). The presentation of self in the classical ballet class: dancing with Erving Goffman. *Research in Dance Education*, 17(1), 14-27. doi: 10.1080/14647893.2015.1110570
- Widawsky, R. (2014). Julia Kristeva's Psychoanalytic Work. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 62(1), 61-67. doi: 10.1177/0003065113520041
- Willig, C. (2013). *Introducing Qualitative Research in Psychology*. UK: Open University Press.
- Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press.
- Wood, L. A. & Kroger, R. O. (2000). *Doing Discourse Analysis: Methods for Studying Action in Talk and Text*. London: Sage.
- Yaşartürk, G. (2014). Çekirdek Ailenin Kâbusları: 2000'li Yıllar Türkiye Sineması'nda Çekirdek Aileye Değişen Bakış. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 1-28.
- Zayani, M. (2000). Gilles Deleuze, Félix Guattari and the total system. *Philosophy & Social Criticism*, 26(1), 93-114. doi: 10.1177/019145370002600105
- Zurcher, L. (1977). *The Mutable Self*. USA: Sage.

FİLMLER

- Albüm. (2016). Yön. Mehmet Can Mertoğlu. Oyn. Şebnem Bozoklu, Murat Kılıç. Kamara, A.S.A.P. Films, Parada Film, Arte France Cinema.
- Atlıkarınca. (2010). Yön. İlksen Başarır. Oyn. Nergis Öztürk, Mert Fırat, Sercan Badur, Zeynep Oral. Kutu Film.
- Bir Zamanlar Anadolu'da. (2011). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Ercan Kesal, Muhammet Uzuner, Taner Bırsel, Yılmaz Erdoğan, Fırat Tanış. NBC Film.
- Can. (2011). Yön. Raşit Çelikezer. Oyn. Serdar Orçin, Selen Uçer, Cengiz Bozkurt. Defne Film, Şafak Film.
- Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi. (2011). Yön. Onur Ünlü. Oyn. Türkü Turan, Ezgi Mola, Selçuk Yöntem, Bülent Emin Yarar. Eflatun Film.

Çoğunluk. (2010). Yön. Seren Yüce. Oyn. Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Nihal Koldaş, Esme Madra. Yeni Sinemacılar.

Dogville. (2003). Yön. Lars Von Trier. Oyn. Nicole Kidman, Paul Bettany, Lauren Bacal, Stellan Skarsgard, Patricia Clarkson. Lions Gate Films.

Geriye Kalan. (2012). Yön. Çiğdem Vitrinel. Oyn. Şebnem Hassanisoughi, Devin Özgür Çınar, Erkan Bektaş. Firuz Film.

Hayatboyu. (2013). Yön. Aslı Özge. Oyn. Defne Halman, Gizem Akman, Hakan Çimenser. Bulut Film, Augustus Film.

İklimler. (2006). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kesal, Ebru Ceylan. NBC Film.

Kış Uykusu. (2014). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Alberk Pekcan, Serhat Kılıç, Nejat İşler. NBC Film, Zeyno Film, Memento Films Production, Bredok Film Production, Arte France Cinema.

Sarmaşık. (2015). Yön. Tolga Karaçelik. Oyn. Nadir Karabacak, Kadir Çermir. Karaçelik Film.

Sofra Sırları. (2017). Yön. Ümit Ünal. Oyn. Demet Evgar, Fatih Al, Alican Yücesoy, Fırat Altunmeşe, Elin Andaç Çam. Anka Film, Chantier Films, Rtnt Film.

Tereddüt. (2016). Yön. Yeşim Ustaoglu. Oyn. Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Okan Yalabık. Ustaoglu Film, Slot Machine, Una Film, Aeroplan Film.

Uzak. (2002). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Ebru Ceylan, Mehmet Emin Toprak, Muzaffer Özdemir. NBC Film.

Üç Maymun. (2008). Yön. Nuri Bilge Ceylan. Oyn. Hatice Aslan, Yavuz Bingöl, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal. NBC Film, Zeyno Film, Pyramide Productions.

Yeraltı (2012). Yön. Zeki Demirkubuz. Oyn. Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın. Mavi Film.

A. Özgür ve Özerk Birey	B. ÖZNE BİR İNŞADIR							C. Post-Spinozist Öznellikler
Aydınlanma Düşünürleri	1. Etkileşimde Kurulan Özne Modeli (Self, Society, Everydaylife)	2. Kendine Yeterli Bireyi Amaç Edinen Öznellik Modeli (Repression of the Self)	3. Nihai Hapishane Olarak Görülen Öznellik Modeli (Technologies of the Subject)	4. Öznelğin Cinsiyetçi Kurulumlarını Analiz Eden Model (Self, Sexuality and Gender)	5. Postmodern Öznellikler	6. Kendini Tasarlayan Özne Modeli (Technologies of the Self & Spiritual Exercises)	7.Etnisite ve Öznellik	Rizomatik ve Şizoanaliz: Deleuze ve Guattari
Descartes (Cogito)	Giddens	Freud	Nietzsche	Simone deBeauvoir	Lyotard	Foucault	Bourdieu	
Rousseau (Duyarlılık)	Gergen	Lacan	Althusser	Chodorow	Frederic Jameson	Pierre Hadot	Frantz Fanon	
Kant (Aklın Birliği)	Berger&Luckman	Wilhelm Reich	Foucault	Kristeva	Massumi	Ali Şeriatî	Gayatri	
Heidegger	(İnşacı yaklaşım)	Marcuse	McNay	Butler	Jean Baudrillard		Chakravorty	
	-Mead - Herbert Blumer -Goffman -Gouldner (Chicago Okulu)		Bryan S. Turner	Irigaray	Richard Sennett		Spivak	
			Mark Poster	Mulvey	Christopher Lash (Narsist Özne)			
					-Sherry Turkle -Donna Haraway -Paul Virilio (Cyber Özne)			
					-Diana Fuss -Eve Kosofsky Sedgwick -Butler (Queer özne)			

EK-A: Öznellik Haritası.

Not: Bu haritanın hazırlanmasında Mansfield (2000) ve Elliott'un (2005) öznellik kuramları üzerine yazdıkları kitaplar esas alınmıştır.

EK-B: ANALİZİN İLK BASAMAĞI-ÇOĞUNLUK

00:45-01:56- Sık ağaçlık ormanlık bir alanda Kemal hızlı adamlarla yürür, arkasından Mertkan'ın (çocukluk hali) onu takip eder. Kemal "hadi oğlum". Mertkan soluk soluğa kalmış babasını takip ederken zorlanmaktadır.

01:57-03:00- Evlerine gelirler. Babası Mertkan'ın ensesinden tutuyordur, annesi kapıyı tebessümle açınca babası Mertkan'ın ensesine hafifçe vurur, içeri girerler. Babasıyla birlikte ayakbılarını çıkartırlar. Evde elektirikli süpürge sesi. Orta sınıf bir aile evi görüntüsü. Kemal "bunun ne işi var bugün burda?" Nazan "bu hafta böyle oldu işte. Başka günü yokmuş". Mertkan odasına gider ve odasındaki fişte takılı süpürgeyi fişini öfkeyle çıkarır, temizlik yapan kadına fırlatır. Kadın "Mert'cim yapmaa". Kemal tersleyerek "Mertkan onun adı Mercim değil" der. Temizlikçi kadın fişi alır başka bir prize takar süpürmeye devam eder. Mertkan mutfığa girerken temizlik yapan kadını ayağıyla itekler. Kadın hiçbir şey olmamış gibi temizliğe devam eder.

05:05-05:45-Yemek masası sahnesi. Kemal Nazan karşılıklı oturmuşlar yemeğe başlamışlar, televizyon sesi. Mertkan gelirken annesi "hadi oğlum nerdesin?" Mertkan mırıldanır, annesi "oğlum kaç defa söylicem şu sofraya zamanında otur diye". Annesi tabağına yemek koyarken babası ağzında yemekle Mertkan'a "nerdeydin sen bugün?" Mertkan "ya iş çıkışı Ersan'larla çay içmeye gittik". Kemal "ne iş çıkışı, öğleden sonra hiç görmedim ben seni". Mertkan "oralardaydım baba sen görmemiştir". Kemal bir yandan yemek yiyip bir yandan tv seyrederek, Mertkan'ın yüzüne bakmadan "yarın sabah sekizde ofiste olucaksın... Kamyonette keresteler var onları izmit'e götürceksin". Mertkan "niye İsmail abi yok mu yaa?" Kemal kızarak "oğlum sana ne İsmail abiden. Götür diyosak götürceksin o kadar". Mertkan başını öne eğip yemeğe başlarken "peki".

05:46-06:00- Mertkan yatağında uyurken odasının kapısı sertçe açılır, babası Kemal kızarak "şşş! Hadi kalk artık" der gider. Mertkan yavaşça ayılmaya çalışır.

06:01-06:09- Mertkan lavabodadır ve lavabonun kapısı açıktır, Kemal evin içinde iç çamaşırıyla "oha ulan kapıyı kapat öküz oğlu" der ve başka bir odaya girer.

06:10-07:42- Mertkan mutfığa girer, mutfakta annesi ve aynı temizlikçi kadın ve kadının çocuğu oturuyorlardır. Kadın Mertkan'ı görünce ayağa kalkar "Mert, ayyy nasılsın oğlum" diye yanaklarına sarılır, öper. Kadın "bak bu benim oğlan" der ve oturur, Mertkan'a bakarak "eee napıyosun?" Mertkan buzdolabından bir şeyler almaya çalışıyordu bu sırada. Mertkan "nabalım, iş-güc işte" der ve kahvaltılık masaya koymaya çalışır. Annesi "ya dur oğlum ne acelen var". Mertkan "ya annecim izmit'e gidicem biliyosun". TK "abinin yanında çalışıyo muşsun ha?" Mertkan "evet abinin yanında çalışıyorum". Kahvaltılık çıkarılmaya devam eder. TK "abla bize müsaade siz kahvaltı ediceksiniz". Nazan "Peki Şükriyecim gene gel daha uzun otururuz kahve içeriz birlikte". Şükriye "gelirim abla çok sevindim ben sizi gördüğüme". Nazan "ben de". Şükriye "seni de iyi gördüm Mert" der ve yanaklarından öper "kendine dikkat et oğlum" dedikten sonra çıkarlar. Mertkan masaya oturur kahvaltıya başlar. Nazan Şükriye'yi uğurladıktan sonra gelir Mertkan'ın yanına oturur. Mertkan "ne stiyo para mı istiyo?" Nazan "yoo, öle bizi görmek için uğramış. Kocasına para yetiştiremiyomuş. Çok dayak yiyomuş, dertleşti biraz benle". Mertkan "ya hala çok kötü kokuyo yaa". Nazan "köylü kadın işte, parfüm sürmesini bekleyemezsin ki". Kemal kapıdan görünür "günaydın" der.

09:53-10:32- Mertkan bir binanın balkonunda, ana cadde manzarası, gürültü eşliğinde abisiyle konuşur. Elinde telefonunu sinirden çevirir. "Boşu boşuna izmit'e göndermiş beni. Bi saat çay içmeye gittik ondan yapıyo". Abisi "alışamadın mı olum hala bunlara?" Mertkan "alışamadım abi, alışmicam yaa... Sen ne güzel evlendin de kurtardın kendini valla". Abisi tebessümle "sen de evlen kurtul... Başka türlü zor". Mertkan "yok lan ne evlenicem daha erken ya. Şimdi bi de saunaya çağırıyo beni akşam.

Açıklamalı [sg1]: Sahnede Şükriye alt sınıftan itaatkâr bir özne olarak konumlandırılır. Mertkan ise kaba duygusuz, saygısız karakterde çocuk olarak konumlandırılır.

Açıklamalı [sg2]: Sahnede Kemal iktidar olarak, Mertkan ise itaatkâr özne olmak üzere Kemal tarafından disiplin edilen olarak kurulur. Evde belli kurallar vardır ve bu kurallara Mertkan'ın uyması gerekir. Evin kuralları hakkında disiplin tekniği anne tarafından sözlü uyarıdır. Mertkan boş zamanlarındaki eylemleri için baba tarafından disiplin edilir. Disiplin tekniği ise Mertkan'ın hatası için bir görev vermektir. Kemal Mertkan'a iş vererek onu disiplin eder. Kemal sorgusuz sualsiz itaat bekler. Filmdeki ailede Kemal tarafından uygulanan bir tahakküm durumu söz konusudur.

Açıklamalı [sg3]: Uyanma saatleri konusunda sözlü ikaz yoluyla disiplin edilmeye çalışılır.

Açıklamalı [sg4]: Kişisel ihtiyaçları karşılarken uyulması gereken kurallar vardır ve Kemal Mertkan'ı küfürle disiplin eder.

Açıklamalı [sg5]: Sahnede ekonomik olarak güçsüz kesim hakkında konumlandırma yapar. Bu kesimi daha aşağıda insanlar olarak konumlandırır. Sahnenin eylem yönelimi toplumun bir grubunu normal, yaşamaya hakkı olan, diğer grubunu ise insanlıktan çıkartmadır. Sahnedeki söylemler Foucault'cu perspektiften ayrımcı bir pratikler olarak düşünülebilir.

Açıklamalı [sg6]: İki kardeş tarafından babaları Kemal'in disiplin tekniği kabul edilir. Mertkan küçük bir hatasından ötürü Kemal tarafından iş verilerek disiplin edilir. Evlilik tahakküm durumundan bir kurtuluş yolu olarak kurulur. Bu anlamda aile kurma işi pozitif bir eylem olarak kurulur. Geleneksel ailede baba tahakkümünden kurtulmak için evlilik bir teknik olarak kurulur. Geleneksel ailede kendi evini kuran erkek kendi tahakküm alanını kurmuş olur hakikati inşa edilir.

İstemiyorum ben ya saunaya gitmek, sauna ne yaa". İçerden bir çalışan sesi "Mertkan baban seni çağırıyor". Mertkan telaşla elindeki sigarayı atar "tamam geliyorum" der ve abisine "sen de gelsene ya". Abisi "hadi len" der.

10:40-12:50- Kemal önden yürür Mertkan arkasından hamamda takip eder. Saunada birkaç kişi otururken içeriye girerler "selamün aleyküm-aleyküm selam". Kemal oğluna "çık bakiyim yukarı". Mertkan "çok sıcak oluyo o yukarı ya". Kemal "e ben mi çıkıcam, çık hadi". Mertkan çıkar. İçerdekilerden biri "Kemal abi nehaber?" Kemal "iyiyim be Necmi seni sormalı". Necmi "ne olsun be abi aynı işte yaaa.. Turistlere halı satıp ekmeğimizi çıkarıyoruz". Kemal "bi bize getirmedin ecdadını sktmin şunlardan yaa. Yapıcam yapıcam diyosun hep kendine hep kendine". Necmi "abi valla bak denk gelmedi, unutmuş değilim çok samimi söylüyorum ya..". Kemal "yok lan sen bana bakma dilimize vurdu artık yapıcamızdan değil". Necmi Mertkan'a döner "senden ne haber yakışıklı". Mertkan "iyidir Necmi abi". Necmi "hadi orda boş durma birazcık omzumu sık hadi".

12:55-13:10- Mertkan hamamda dinlenme odasında uyuyakalmıştır. Babası yüzüne havlu atar. Babası çoktan giyinmiş, Mertkan'a "kalk hadi giyin gidelim" der. Mertkan kalkar.

13:15-13:38- Necmi Mertkan'ı görür "şşş alooo... Sesimizi mi beğenmedin paşaa?" Mertkan döner "duymadım ya Necmi abi". Necmi "oğlum bak, askerlikten kaçmak olmaz tamam mı? Üzme babanı". Mertkan "ne alakası var ya". Necmi "işte anlamam... (tehditkâr tonda)Babanı üzme oğlum".

14:00-14:22- Hamam çıkışı Mertkan arabayı kullanır. Evlerinin önünde babasını indirir. Park yerine başka bir araç park ettiği için Mertkan park yeri aramaya devam eder. Kemal elleri cebinde o arabanın yanına gelir, kapiyı kontrol eder açık mı diye. Sileceğini kaldırır ve arabanın aynasına tekme atarak kırar.

14:27- 15:34-Nazan kapıyı açar "hoş geldin". Kemal "hoşbulduk" der içeri girer ve tabureye oturup ayakkabılarını çıkarırken Nazan kapının yanında ayakta "ne haber". Kemal "eyii". Nazan içeri girer. Kemal kalkar odaya girer. Kamera geniş açıda aynı yerde çekime devam ederken kapı çalar, Nazan kapıyı açar, Mertkan girerken "naber anne". Nazan "iyilik" der içeri geçer. Mertkan babasıyla aynı hareketleri yaparak tabureye oturur ve ayakkabılarını çıkartır.

15:35-16:03- Kemal yemek masasında oturmuş tv izlerken Nazan sofrayı kurar ve "Eve geldiğinde bi hal hatır sor bi, bi güler yüz göster". Kemal tabağını alırken "ne diyosun ya?" Nazan "biraz ilgi göster diyorum, bu kadar mı bıktın bizden?" Kemal sert "tamam uzatma". Mertkan gelir o sırada masaya oturur. Nazan "işine gelmeyince uzatma". Mertkan "anne tamam". Nazan "aferin oğlum". Kemal "bırak da bi huzurla bi yemek yiyelim yav". Nazan susar ve oturur, çorbalarını içerler.

16:30-16:40- Kemal elinde gazete salonda oturmuş tv de spor haberlerini seyrederken Mertkan yanına gelir, Kemal sırtı dönük, Mertkan "baba?". Kemal "hıı?" Mertkan "ben biraz dışarı çıkıyorum ya. Hem açılmışsa arabayı da sokarım içeri". Kemal "tamam".

16:50-17:05-Mertkan binadan çıkar, binanın önünde aynası kırılan arabanın yanında araba sahibi aynayla uğraşırken Mertkan yanlarından geçer ve "orası otopark girişi ama". Araba sahibi "iyi ama böyle mi yapmak lazım?" Mertkan mırıldanarak devam eder "böyle toplarsınız aynanızı işte amcıklr" der.

20:23-20:50- Kemal ve Mertkan camideler. Hocanın Cuma vaazını dinlerler. Hoca "sevgili kardeşlerim, peki çocuğumuzu çocuğumuzu cehennem azabından korumanın yolu nedir? Onlara güzel ahlakı benimseteceğiz, helali haramı hakkı hukuku anlatacaz" der ve namaz kılınır.

Açıklamalı [sg7]: Sahnede askere gitmek saygın bir eylem olarak konumlandırılır.

Açıklamalı [sg8]: Kemal saygısız, kaba, müzakereden uzak olarak konumlandırılır.

Açıklamalı [sg9]: Bu sahnede film Kemal ve Mertkan'ın aynı karaktere sahip olduklarını ifade eder. Mertkan potansiyel olarak küçük bir Kemal'dir. Kemal'in film boyunca disiplin teknikleri yoluyla filmin sonunda Mertkan genç bir Kemal olarak inşa edilir.

Açıklamalı [sg10]: Kemal Nazan'la ilişkisinde de kaba ve duygusuz olarak konumlandırılır. Nazan da Kemal'in tahakküm alanındadır. Kemal Nazan'ın da eylemleri üzerinde eylemde bulunur.

Açıklamalı [sg11]: Bu sahne de Kemal ve Mertkan'ın aynı olduklarını ifade eder.

Açıklamalı [sg12]: Sahnede dini ahlakî söylem söz konusudur. Helal haram hak hukuk kavramları dinsel ahlakî kodlar olarak kurulur. Fakat filmde ne Kemal'in ne Mertkan'ın bu kavramlarla uzaktan ilgisi yoktur. Film bu sahneyi koyarak eylem yönelimi muhafazakar milliyetçi grubun sözde kendi kimliklerinin köklerinin bulunduğu bilgi alanına muhalif eylemde bulunduklarını ifade etmektedir.

28:20-29:35- Mertkan gece eve gelir, çekinerek babasının yanına salona girer. Kemal Tv seyrediyor. Tv’de tartışma programından gelen ses “biz asker ülkeyiz”. Kemal “nerdesin lan sen?” Mertkan “baba özür dilerim yaa”. Nazan gelir “nerdesin oğlum sen, otel mi burası?” Mertkan “arabaya hırsız girdi”. Kemal “nerde?” Mertkan “otoparkta, çay içiyoduk arkadaşlarla”. Kemal “bk iç”. Mertkan “ya baba ne alakası var ya? Teyp çalındı işte, karakola gittim ben de ifade vermeye.” Nazan “nası olmuş oğlum?” Mertkan “anne nası olcak işte camı kırmış sökmüş almış gitmiş yaa” der ve odasına girer. Annesi arkasından gelir, yumuşak tonda “yemek ısıtıyım mı?” Mertkan “yok anne yerim ben sonra”. Nazan “ne zaman yedin be oluum?” Mertkan “anne istemiyorum tamam. (fısıltıyla) hem bugün Cuma niye bağırıyor ki hemen”. Nazan “oğlum biliyosun istemiyoy yemeğe geç kalınmasını” der ve çıkar.

Açıklamalı [sg13]: Mertkan anne-babası tarafından disiplin edilmesi. Evde uyulması gereken belli normatif kurallara riayet konusunda ikaz edilmesi.

35:57-37:37- Mertkan’ın odasında kız arkadaşı Gül’le beraber bilgisayardan müzik dinlerler. Nazan kapıyı çalar. Elinde çay tepsiyle Nazan girer, Mertkan tepsiyi alırken “anne yaa”. Nazan tebessümle tepsiyi uzatır. Gül “çok teşekkürler”. Nazan “afiyet olsun” der ve çıkar. Nazan evin kapısını açar, Kemal gelir. Nazan “hoş geldin”. Kemal “hoş bulduk”. O esnada Mertkan ve Gül odadan çıkarlar, Mertkan tanıştırmak için “babam”. Gül “iyi akşamlar, nasılsınız?” Kemal “sağol kızım. Sen nasısın?” Kız iyiyim, teşekkür ederim”. Nazan “noldu gidiyo musun, yemeğe kalsaydın”. Mertkan “evet kalsana ya”. Gül “yok”. Kemal bu sırada memnuniyetsiz kızı tepeden aşağıya süzer. Gül Kemal’in rahatsızlığını anlayarak “bi dahaki sefere inşallah” der. Nazan “peki kızım sen bilirsin”. Mertkan “ben Gül’ü bi durağa bırakıyım de geliyim o zaman” der. Kemal “tamam”. Mertkan ve Gül çıkarlar.

Açıklamalı [sg14]: Cuma günü hakkında dini ahlaki söylem. Ahlaki bir kod olarak Cuma gününün muhafazakar grup tarafından önemi tekrarlanıyor.

37:40-38:13- Yemek masası, yemek sahnesi. Nazan “kız arkadaşın nerden?” Mertkan gözünü Tvden ayırmadan “hiç öle arkadaşın arkadaş”. Nazan “ailesi ne iş yapıyo?” Mertkan “bilmiyorum hiç sormadım. Ama ailesi burda diyor ya.” Kemal “nerde?” Mertkan “ya sordum ama unuttum”. Kemal “nereli bu kız?” Mertkan “ya bilmiyorum baba. Ama sorarım tekrardan.” Kemal “yav insan çıktığı kızın nereli olduğunu bilmez mi?” Mertkan “ya, unuttum dedim ya baba ya”.

Açıklamalı [sg15]: Sahnenin söylemi ırkçı söylemdir. Kemal muhafazakar milliyetçi grubu normal vatansever kabul ederek ülkede yaşayan diğer ırka dayalı grupları insan dışılığına itmiş olur. Kemal Gül’ün kendi grubundan olmadığını anladığı için Mertkan’ın da düşünceleri ve dolayısıyla pratikleri ve eylemleri üzerinde eylemde bulunur. Gül’le bir daha görüşmemesini ister.

39:36-40:26-Kemal ve Mertkan şantiyedeler inşaatı denetliyorlar. Usta “Kemal abi baya toplarladık. 7-8 gün bi örme işimiz kaldı duvar işimiz kaldı. Ondan sonra da tesisat işine döncez.”. Kemal memnun “iyi Erol, yukarı da bakalım bi”. Usta “oldu Kemal abi”. Mertkan baygı baygın etrafa bakınırken Kemal “noldu öğrenebildin mi sen kızın nereli olduğunu?”. Mertkan “Van’mış baba”. Kemal ters ters bakar ve “sen sepetle olum bu kız”. Mertkan “ne alakası var baba ya”. Kemal “ulan kızın anası belli değil, babası belli değil. Ne yer e içer nerden para bulur belli değil. Ne bk olduğu belli değil. Sepetle gitsin, gönder o kızı bi daha görmicem bizim evde... Yukarı bakım geliyorum”.

Açıklamalı [sg16]: Sahnede Gül’ün nereli olduğu onun ırka dayalı kimliği konusunda önemli bir ipucudur.

41:16-42:35- Nazan arabadan poşetleri taşıması için telefonla Mertkan’ı çağırır, Mertkan poşetleri alır arabanın bagajından, apartman merdivenlerinde Nazan “oğlum bu ne surat?” Mertkan “yok bişiy”. Nazan “çok mu yoruldu iki tane torba taşıdın diye? Biz gidelim eşek gibi alış veriş yapalım, beyefendi iki tane torba taşıyınca yüzü beş karış.” Mertkan “ya anne”. Nazan “ne ya annesi. Bi kere eve gelirken açıp sordun mu anne bişey lazım mı diye. hiç. Nasolsa evde uşak var. Alışveriş de yapar yemeği de pişirir. (daireye girerler) Defolup gitme var ama anne yüreği işte”. Mertkan “yaa anne senle bi alakası yok”. Nazan bağırarak “neyle alakası var anlat o zaman”. Mertkan “ya boşver.” Nazan “zaten bi şeyi de benimle paylaşıp kafamı kırıcım. Sen hiç bişiy anlatma sus otur”. Poşetleri mutfağa bırakırlar. Mertkan “babam Gül’le beraber olmamı istemiyoy”. Nazan işlerine devam ederken “peki sen istiyoy musun?” Mertkan “bilmem... İstiyorum galiba.” Nazan “daha sen ne istediğini bilmiyosun ki... Ben senin bu güne kadar gerçekten bi şeyi istediğini görmedim ki hiç. Baban istemiyosa vardır bi bildiği. Babanla münakaşa ettirme beni” der. Mertkan mutfaktan çıkar.

Açıklamalı [sg17]: Sahnenin söylemi ırkçı ayrımcı söylemdir. Kemal açık bir ırkçı söylem kurar ve Mertkan’ı kendi tahakküm alanında disiplin etmeye çalışır.

44:10-44:55-Mertkan gecenin bi yarısı uyuyamaz, Gül’ü arar, konuşurlar. Ardından mutfağa gider buz dolabından soğuk su içer, o sırada mutfakta karanlıkta sigara içen annesini fark eder “anne noldu?” Nazan üzgün elinde sigara “yok bişey, uyku tutmadı”. Mertkan “niye?” Nazan “boş ver oğlum. Sen

sıkma tatlı canını". Mertkan "anne bana niye kızyosun şimdi ya". Nazan "sana kızmıyorum. Kendime kızyorum. Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızyorum. Nası böyle duygusuz adamların arasına düştüm." Mertkan şişeden bir yudum daha alır "anne ne diyosun sabah sabah ya" der şişeyi bırakır çıkar.

50:20-51:20-Mertkan araba kazası yapmış, taksiye çarpmıştır. Karakolda taksiciyle beklerken Kemal gelir "geçmiş olsun" der, Taksici "sağol". Kemal Mertkan'a döner naptın len?" O esnada polis girer odaya "trafikten arkadaşlar senin ehliyete el koyucak. İlk defa olduğu için altı aylığına alınır ehliyetin. Şansın var hayati tehlike yok. 140 promil alkollüsün. Bi de trafik sigortanın zamanı geçmiş. Arkadaşın masrafını ödemeniz gerekir. Sen asli suçlusun. Aranızda anlaşsınız artık. Hadi geçmiş olsun" der ve belgeleri Mertkan'a uzatır. Karakoldan üçü çıkarken taksici "abi bu işi konuşalım, benim bu arabayı hemen yaptırmam lazım" der. Kemal "arabayı biz yaptırırız kardeşim". Taksici "tamam da bişiy fark etmez abi. Benim serviste yaptırırım faturayı size getiririm". Kemal "maden parayı biz vericez, arabayı da biz yaptırırız. İş bitince seni ararlar." Taksici Mertkan'a "bilader biz senle böle mi konuştuk ya?" der. Kemal "hadi kardeşim üzme bizi sabahın bu saatinde hadi" der döner giderler.

51:23-51:40-Kemal ve Mertkan arabaya binerler. Kemal "ulan hem dışarı çıkıyosun, hem içki içiyosun, hem kaza yapıyosun". Mertkan'a bir tokat yapıtırır "bu sigorta niye eski lan?.. İt..Kemiklerini kırarım senin puşt herif". Mertkan'dan ses çıkmaz.

52:13-53:36-Kemal ve Mertkan arabadalar. Kemal arabayı kullanıyor. Kemal "noldu ne diyo kasko?" Mertkan "parayı hemen verirlermiş, ama sonra alkollü olduğum için, rica ederlirmiş parayı geri". Kemal "rücu lan o salak... Şu bizi uğraştırdığın işe bak amn kym ya... Bana bak, git o polise, raporu düzelttir kaskoyu öyle ver evrakları". Mertkan "nası yani?" Kemal "olum ne diyorum, kulağını aç beni dinle, polise git, o alkollü yazan yeri düzelttir. Kibarca konuş. Orda alkollü yazmasın. Ondan sonra ver evrakları sigortaya". Mertkan "peki baba". Mertkan'ın telefonu çalar "alo naaber?.. Ya ben yoldayım şimdi sonra arıyım mi seni? Ha yok ters bişiy yok ya... Tamam" der telefonu kapatır. Kemal "kimdi arayan?" Mertkan "Ersan". Kemal "emin misin?". Mertkan "evet". Kemal "bitti demi o iş?" Mertkan başını evet diye sallar.

54:48-55:10-Kemal ofiste masasında otururken Mertkan gelir krşısında ayakta durur. Kemal "beceremedin demi len?" Mertkan'dan ses yok. Kemal "e tamam hadi git". Mertkan çıkar.

55:30-56:04- Gül Mertkan'ların evin önünde beklerken arabayla Kemal gelir, arabayı park eder ve iner. Gül "iyi akşamlar, nasılsınız?" Kemal Gül'ü görünce canı sıkılır "iyi akşamlar" der. Mertkan da arabadan iner Gül'ün yanına gelir "nehaber?" der. Gül "ya sen telefonları açmayınca ben de burda şansımı deniyim dedim ama... Pek iyi etmedim galiba..." Mertkan eller cepte "evet... Ya ben kaza yaptım". Gül şaşkın "neh! İyisin şimdi dimi.. Bişiy olmadı" der. Mertkan "iyiyim ya sağol... Ben sonra arıyım mi seni?" Gül "tamam tamam tabi, görüşürüz.

56:06-58:36-Kemal eve girer, taburede oturup ayakkabılarını çıkartırken Mertkan içeri girer. Kemal mutfığa geçer. Mertkan da odasına geçer. Kemal Mertkan'la muhatap olmaz. Mertkan masasının üzerinde Gül'ün hediye ettiği kitabı alır yere fırlatır. Kemal kapının önünden geçerken bunu görür ve eğilir kitabı alır çekmecelerin üzerine bırakır. Mertkan'ın yatağına oturur yanını işaret ederek "gel bakalım buraya konuşalım biraz" der. Mertkan yanına gelir oturur. Kemal "bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar daha büyük sorumluluklar alçak yaşa geldin. Yarın öbür gün askere gidiceksin. Sonra geliceksin evleniceksin. İşinin başına geçiceksin. O yüzden takıldığın adamlara dikkat etmen onları dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle beraber olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız, Türküz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Tabi geziceksin tozucaksın etrafa havanı da atcaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat ediceksin. Bak ben her gün, sizin için vatan için en şerefli hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için çocuğun için çalışıcaksın.

Açıklamalı [sg18]: Mertkan'ın babası Kemal tarafından sözlü ve fiziki şiddet yoluyla disiplin edilmesi ve itaatkar özne olarak kurulması. Kemal'in normativite alanı devletin yönetim kurumları tarafından da belirlenmiş durumda.

Açıklamalı [sg19]: Sahne Mertkan'ı beceriksiz olarak kurarken, Kemal'i hayat tecrübesi olan iktidar olarak kurar. Mertkan bu durumda çocuk özne konumuna indirgenmiş olur.

Ama takıldığın adamlara da dikkat ediceksin. Kimle yatıp kalktığına dikkat ediceksin ki birbirimizi üzmeylem. Bu gibi tipler vatanı bölme derdindedir. Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir. Tamam mı koçum” der ve sırtına vurur, ensesinden tutar, sonra da kalkar.

59:00-59:25- Araba sahnesi. Mertkan arabayı çalıştırmış babasını bekler. Kemal arabaya biner “niye erkenden çalıştırıyosun lan arabayı?” Mertkan “ısınsın diye baba”. Kemal “ulan antifiriz var bunda çalıştırdın mı hemen ısınyo... Arap yağı bol bulunca tşklarına sürermiş...”

59:50-1:01:27- Mertkan, abisi ve babası Kemal ofistelerdir. Mertkan’ın kaza yaptığı taksici içeri girer. Taksici “ben Kemal beye bakmıştım”. Sekreter “bi saniye” der. Sekreter telefonda arar “Kemal bey.. bi bey sizinle görüşmek istiyö”. Kemal taksiciyle konuşmaya yan odaya geçer. Taksici “abi araba olmamış ya... Sağ arka kapı kapanmıyor, ön takım desen hiç olmamış. Bi daha baktırsak şu arabaya”. Kemal “ulan bırak bu dilenci ayaklarını”. Taksici “ne dilencisi ya, ekmek tekne o araba benim iki tane daha aile ekmek yiyo o arabadan”. Kemal cüzdanından para çıkarır “al” der. Taksici “abi ben senden para istemedim ki... Anlaşamadık senlen.” Kemal “kardeşim aldın parayı git işte ya, yapıştın kaldın üstüme ya Allahallah, hadi ya” der arkasını döner giderken taksici parayı arkasından fırlatarak “sen beni ne zannettin lan”. Kemal küfrederek taksiciye saldırır. Mertkan’ın abisi de dâhil olur ve taksiciyi dışarı atarlar. Kemal ofise geri döner, koltukta oturan Mertkan’a “git sen de al o raporu düzelttirdik” der. Mertkan kalkar “nerden alcam baba?” Kemal “Necmi’nin dükkândan” der bir kâğıda bir şeyler yazar “al... Bulamazsan telefon edersin” der. Mertkan kâğıdı alır çıkar.

1:07:30- 1:09:20- Mertkan Gül’ün evinden kendi evlerine taksiyle gelir. Evlerinin önünde parası yetişmez. Taksici “lan madem o kadar paran yok ne diye taksiyle geliyosun onca yolu, hee?” Mertkan “abi hemen iki dakika bekle ben yukardan alıp getireyim”. Taksici “yok ya... Ben nerden bilicem evinin burası olduğunu?” Mertkan “niye inanmıyosun ya”. Taksici “had elen telefon yok mu ara getirsinler”. Mertkan “abi valla burası bırak getiriyim ya”. Taksici arkaya döner bağırarak “ara laan”. Mertkan annesini arar “alo anne, ben aşada takside kaldım para çıkmadı bana 20 lira getirebilir misin ya... Ya işte taksici güvenmedi bana” der telefonu kapatır. Taksici “kardeşim sen burdan çıkıp gitsen ben nerden bulcam bidaha seni ha? Ya sen yaparsın diye söylemiyorum... Nerden bulucam ben seni? Olum burası İstanbul, it kopuk dolu. ” Mertkan’ın babası binadan çıkar gelir. Kemal taksiciye “ne bırakmıyosun lan çocuğu?” Taksici “abi nerden bilicem parayı getirceni çocuğun?” Kemal “konuşma lan al parayı” der parayı fırlatır “peznk, hırsız mıyız lan biz?” Taksici “düzgün konuş len”. Kemal taksiciye vurmaya başlar “sen konuş lan düzgün...” binadan başkaları da çıkınca taksici gaza basar kaçır. Binanın kapısından girerken Kemal Mertkan’a “araba olmayınca taksiyle mi geziyosun lan it”. Mertkan “yok baba dolmuş yoktu hiç orda mecburen bindim”. Kemal “nerde?” Mertkan “kuştepede”. Kemal “ne işin var lan kuş tepede senin?” Mertkan “ya bi arkadaş var da işte”. Kapı açılır girerler.

1:09:20- 1:09:39- Mertkan eve girer arkasından Kemal girer içeri. Kemal “sen hala görüyo musun o kızı?” Mertkan “ayrılmaya gitmişim” der ve odasına girer.

1:09:57-1:11:09- Mertkan odasında karanlıkta kulaklıkla müzik dinlerken annesi içeri girer “napiyosun olum karanlıkta?” Mertkan “müzik dinliyorum anne noldu?” Nazan “meyve getireyim mi sana” Mertkan “anne istemem sağol ya” der annesi kapıyı kapatır. Mertkan’ın telefonu çalar. Telefonu meşgule atar. Müzik dinlerken ağlamaya başlar.

1:14:07-1:16:04- Mertkan dışarıdan eve gelir, mutfakta sigara içip tv izleyerek ağlayan annesini görür “nehaber anne?” Nazan “iyilik”. Mertkan yanına oturur. Mertkan “anne noldu?” Nazan “Şükriye ölmüş.” Mertkan “nolmuş ki?” Nazan “karşıdan karşıya geçerken araba çarpmış, çocuğuyla beraber...” Mertkan “Allah rahmet eylesin” der mutfaktan çıkar odasına gider. Çocukken Şükriyenin camları silişini hatırlar.

Açıklamalı [sg20]: Sahnenin söylemi ırkçı ayrımcı söylemdir. Orta sınıf muhazakar milliyetçi grubu kutsayan bir söylemle Kemal Mertkan’ı disiplin eder. Kemal Mertkan’ın eylemleri ve düşünceleri üzerinde eylemde bulunur. Onu itaatkar özne olarak kurar.

Açıklamalı [sg21]: Sahne İstanbul’u ve Kürt kökenli grubu tekinsiz olarak kurar. Kemal’i ise bu tekinsizlikle hakkıyla baş eden pastoral iktidar sahibi olarak kurar. Kemal oğlunu bir yandan disiplin ederken bir yandan da onu dışarıdan gelen tehlikelere karşı korumaktadır.

1:16:05-1:16:34-Kemal Nazan’la konuşur “noldu neyin var?” Nazan “Şükriye ölmüş.” Kemal “Allah rahmet eylesin” der ve Mertkan’ın odasının önünden geçerken Mertkan’ın yattığını görür. Kemal “ne yatıyorsun lan öyle?” Mertkan “e hiiç yatıyorum işte öyle”. Kemal dik dik biraz bakar sonra odasına gider.

1:21:40-1:23:00- Kemal Mertkan ağaçlık alandalar. Mertkan arabanın yanında. Kemal gelir “Mertkan efendi. Yaptığın hareketler iyice fazla olmaya başladı. Burda benim elime ayağıma dolaşıyorsun. O yüzden ayağıma dolaşma diye, Gebze’deki şantiyeye gidiceksin. İnşaat bitinceye kadar da orda durcaksın başında. Sonra da askere gidiyorsun zaten”. Mertkan eller cepte “okul var?” Kemal “ulan içine tükürürüm ben böyle okulun. Mektupla okul mu olur lan. Hemen pazartesi gidiyorsun kaydını sildiriyosun, ondan sonra doğru şubeye. Lan orda millet vatan için çatır çatır geberiyö, paşamız burda alemden aleme koşuyo. Ne ala memleket ya. Senin neyin fazla da gitmiyosun lan askere? Sendeki tşk bende yok lan”. Mertkan “tamam, olur. Bana da iyi gelir zaten. Kafamı dinlemiş olurum”. Kemal “terbiyesiz herif... Sen eve gidiyorsun. Ben tuzlaya inşaata gidiyorum. Akşam abinlerde yemekte görüşürüz” der arabaya biner “gitmeden şu saçlarını da adam gibi bi kestir” der arabayı çalıştırır gider. Mertkan arazide kalır.

1:23:00-1:24:00- Mertkan’ın abisinin evi akşam aile yemeği. Yenge “baba tabağını versene”. Abisi Mertkan’a “ne kadar gidip geleceksin Gebze’ye?” Mertkan “ne biliyim babam karar veriyö ona”. Kemal bağırarak “doğru konuş lan hıyarağası”. Abisi “baba tamam”. Nazan “şş çocuğun yanında”. Mertkan “askerlik kararım gelinceye kadar ya işte”. Abisi “hmm sonunda silah tutucaksın”. Abisinin oğlu masadan kalkar, yenge “olum nereye gel buraya yemeğini bitir”. Çocuk oyuncak silah alır Mertkan’a silahı sıkarak oyuncak ateş sesi çıkartır. Kemal çocuğa “aslanım benim be gel buraya”. Çocuk Kemal’in yanına gelir. Kemal torununu kucağına alır. Çocuk bağırır “ben de gidicem”. Kemal “tabi gidiceksin lan sıran geldiğinde sen de gidiceksin... Aç bakiyim ağzını, geldi geldi geldii...” Çocuğun ağzına yemek uzatır. Abisi “oraya her gün arabayla gidip gelinmez her halde?”. Kemal “heralde... Kalıcak orda”.

Açıklamalı [sg22]: Kemal Mertkan’ı aileden evden uzak bir yere uzun süreliğine gönderir. Bu bir disipline etme tekniğidir. Mertkan’ı hatalarından ötürü cezalandırır. Sürüden uzağa göndererek disiplin etme tekniği. Sanhe Kemal’i iktidar, Mertkan’ı itaatkâr olarak konumlandırır.

EK-C: Bulgular Haritası.

Bulgulara genel hatlarıyla bakmayı kolaylaştıracak harita aşağıdaki gibidir:

6.1. AİLEDE İKTİDAR

6.1.1. ATAERKİL AİLE

6.1.1.1. BABA FİĞÜRÜNDE BEDENLENMİŞ İKTİDAR

- a-Ailede iktidar olan babanın eleştiriyeye tahammülü yoktur.
- b-Ailede iktidar olan babanın hayat tecrübesi ailenin diğer fertlerinden daha fazladır.
- c-Ataerkil sistemin tutsağı olan kadın özne ve geleneksel ailedeki cinsiyet rolleri.
- d-Ailede baba hapishanede de olsa aileyi yönetme ve karar verme işini sürdürür.
- e-Ailede iktidar sahibi ve karar verici erkektir.
- f-Bir manipölasyon stratejisi olarak “doldurma”.
- g-Kol kırılır yen içinde kalır.
- h-Armüt ağacın dibine düşer.

6.1.1.2. İKTİDARIN DİLİ

- a-Ailede cinsiyet rollerine dayalı iktidar ilişkilerinde kadınla emir cümleleriyle iletişim kurulur.
- b-Ailede cinsiyet rollerine dayalı iktidar ilişkilerinde ebeveynler çocuklarıyla emir cümleleriyle iletişim kurarlar.

6.1.2. MODERN AİLE

6.1.2.1. MERKEZİNİ KAYBETMİŞ İKTİDAR

- a-Modern ailede idealize edilen cinsiyet rolleri.
- b-Modern ailede ebeveyn disiplin edici değil yol göstericidir.
- c-Eşit düzlemde bir anne oğul ilişkisi.

6.2. AİLEDE DİSİPLİN TEKNOLOJİLERİ

6.2.1. BEDENDE UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

- a-Sözlü ve fiziki şiddet yoluyla disiplin etme.
- b- Koca şiddeti mahrem alanda bir pratiktir ve bu kadın için övünülecek bir şeydir.
- c-Bir disiplin tekniğı olarak ev işleri.
- d-Cezalandırma yoluyla disiplin etme
- e-Disiplin etme ve tahakküm tekniğı olarak emir verme ve hapsetme.
- f-Çocuğa ailesi tarafından egemene itaati öğretme stratejisi olarak el öptürme.

6.2.2. PSİŞEYE UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

6.2.2.1. RIZA ÜRETEREK UYGULANAN DİSİPLİN TEKNİKLERİ

- a-Nasihat yöntemiyle disiplin etme.
- b-Tutkular yoluyla gönüllü disiplin edilme.

- c-Severek ve isteyerek itaatkâr özne olma.
- d-Kiskandırma, ilgisizlik ve uzaklaştırma yoluyla disipline edilen erkek özne.

6.2.2.2.ZORUNLU DİSİPLİN TEKNİKLERİ

- a-Sözlü ikaz ve sözlü şiddet yoluyla disiplin etme.
- b-Duygusal şiddet yoluyla disipline etme.
- c-Bir disiplin tekniği olarak ötekileştirme.
- d-Sözlü ikaz yoluyla disiplin etme.

6.3.DİSİPLİNE EDİLEMEMİŞ OLANA KARŞI NORMATİVİTE ALANININ KORUNMASI

- a-Ahlaki normların ihlali fiziki şiddet yoluyla cezalandırılır.
- b-Cinayetin normalleştirilmesi: Ahlaki kodlar yoluyla kendiliğiyle ilişki kuran özne.
- c-Cinayetin normalleştirilmesi: İktidara ihanet ve iktidarı tehdit şiddetle cezalandırılır.
- d-Normativite alanı dışında kabul edilen deneyimler ve davranışlar psikiyatri biliminin alanında sağaltımın nesnesidir.

6.4.DİRENİŞ İMKÂN(SIZLIK)LARI

- a-Tahakküme direniş olarak kriminal eylem.
- b-Direnişi normalleştiren baba ve çocuk.
- c-Olasılıkları düşünerek direnen kadın özne.
- d-Parrësia örneği olarak egemenin oyununu ifşa etmek.

6.5.TOPLUMSAL CİNSİYETLE İLGİLİ KONUMLANDIRMALAR VE TANIMLAMALAR

6.5.1.KADINLIĞIN KONUMLANDIRILIŞI

- a-Kadın güçsüz, zayıf, erkeğe bağımlıdır.
- b-Kadın bilgisiz, güçsüz, zayıf bir çocuktur.
- c-Kadın ev işlerini yapmakla mükellef bir hizmetçi ve kolaylıkla aldatılabilir bir eştir.
- d-Kadın kocasının sağlığından sorumlu olan ve hakarete maruz kalandır.
- e-Takdir etme yoluyla cinsiyete dayalı rollerin inşası.
- f-Bilgi sahipliği üzerinden kurgulanan iktidar karşısında kadının çocuk benliğe sıkıştırılması.

6.5.2.ERKEKLİĞİN KONUMLANDIRILIŞI

- a-Erkek, heyecan ve eğlence varsa duran, dert tasa varsa kaçan çocuktur.
- b-Erkeklik ispatlama pratiği olarak cinsel, fiziksel şiddet.
- c-Erkekliğin gereği olarak çocuk sahibi olma.
- d-Erkek kendi evinin reisidir: Ataerkil ailede evlilik çocuk için baba tahakkümünden kurtulma ve kendi iktidar alanını kurma yoludur.

6.6.DİĞER KURGULAR

6.6.1.EKONOMİK AVANTAJA DAYALI TAHAKKÜM

- a-Dışsal bir etmen olarak sosyal ve maddi sahipliğin tahakküm etme aracı olarak çalışması.
- b-Bir tahakküm aracı olarak ekonomik avantaj.

- c-Kapitale sahip olan iktidar, nesnesinin eylemleri üzerinde eylemde bulunabilme hakkını kendisinde görür.
- d-Ekonomik ve Siyasi İktidar tebaasının insani haklarını elinden alabilir.
- e-Ekonomi ve bilgiden kaynaklı iktidarın disipline etme hakkı vardır.

6.6.2.SİYASİ SÖYLEMLER EKSENİNDE ÖZNE KURGULARI

- a-Milliyetçi muhafazakâr sağ kesim müzakereden uzaktır.
- b-Milliyetçi muhafazakâr sağ kesim kendi değerlerine yabancıdır.
- c-Muhafazakâr milliyetçi kesimin ırkçı düşünme pratiği kurgusu.
- d-Her Türk asker doğar.
- e-Kemalist değer eleştirisi.
- f-Devlet kurumlarında işler bağlantıyla hallolur.

6.7.FİLMLERDE SORUNSALLAŞTIRMALAR VE KURULAN SÖYLEMLER

- a-Bir erkeklik krizi olarak çocuk sahibi olamama: Albüm, Can.
- b-Ataerkil muhafazakâr milliyetçi aile eleştirisi: Çoğunluk, Tereddüt, Üç Maymun.
- c-Ataerkil ailede kocasına bağımlı kadının suçları: Sofra Sırları, Geriye Kalan.
- d-Ataerkil toplumsal düzendeki ailede iktidarın sapkınlıkları: Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi, Atlıkarınca.
- e-Modern ailede merkezsiz iktidar ve sebep olduğu bunalımlar: Kış Uykusu, Hayatboyu.

YIL	FİLM	SİNOPSİS
2018	<i>Sofra Sırları</i> (Ümit Ünal)	Neslihan mükemmel bir ev hanımı, mükemmel bir aşçı... Ve bir seri katil... Neslihan hayatını kocasına ve evine adamıştır. Yıllardır çok sakin, hiç olağanüstü olay olmayan uzak bir taşra şehrinde yaşamaktadırlar. Neslihan utangaç, sevimli bir kadındır. Çok da iyi bir aşçıdır. Neslihan'ın çevresindekilerin esrarengiz ölümü tüm gözleri ona çevirir. Şehre yeni atanmış, çok zeki, Amerika'da eğitim görmüş, hırslı ve genç bir komiser, Neslihan'ın bir şeyler çevirdiğini ve peş peşe cinayetlerde parmağı olduğunu anlar ama bir türlü somut bir kanıt bulup Neslihan'ı ele geçiremez. Neslihan, her cinayetten tereyağından kıl çeker gibi, son derece masum, hafif çatlak görünerek sıyrılmayı başarır. http://film.iksv.org/tr/otuzyedinci-istanbul-film-festivali-2018/sofra-sirlari
2017	<i>Tereddüt</i> (Yeşim Ustaoglu)	İstanbul'da genç bir kadın psikiyatrist, tayinle geldiği ama şehre çok da uzak olmayan bir taşra kasabasında mecburi göreve başlar. Hafta içi görevine kasabada devam ederken, hafta sonları da İstanbul'daki evine gelir. Çekici kocası Cem ile dışardan kusursuz gibi görünen bir evlilik sürdürmektedir; ama içten içe ters giden bir şeylerin olduğunu hisseder... Öte yandan bir gün hastaneye getirilen küçük yaşta bir kadın hasta olan Elmas ile ilişkisi Şehnaz'a bambaşka bir kapı açarken, akli dengesini yitirmek üzere olan Elmas da Şehnaz'ın yardımıyla ruhudaki düğümleri bir bir çözecektir. http://www.beyazperde.com/filmler/film-230915/
2016	<i>Album</i> (Mehmet Can Mertoğlu)	Antalya'da yaşamlarını sürdüren Cüneyt Bahtiyaroğlu (Murat Kılıç) ile Bahar Bahtiyaroğlu (Şebnem Bozoklu) çifti, 8 yıllık evlilikleri boyunca çocuk sahibi olabilmek için her şeyi denemiş, ama başarılı olamamıştır. 30'lu yaşların sonlarına yaklaşmaları nedeniyle bir çocuk evlat edinmek isterler. Ancak niyetleri sadece çocuğa ana-babalık yapmak değil, çocuğun da büyüdüğü zaman onları öz anne ve babası sanmasıdır. Bu nedenle Bahar'ı hamilemiş gibi gösteren kılıkarda fotoğraflar çekerek, sahte bir fotoğraf albümü oluşturmaya başlarlar. https://www.sinemalar.com/film/240064/album-2016
2014	<i>Kış Uykusu</i> (Nuri Bilge Ceylan)	Aydın emekli bir tiyatrocudur; oyunculuğu bıraktıktan sonra Kapadokya'ya babasından yadigar kalan butik oteli işletmek için geri döner. Aydın o günden sonra başlayan kış uykusu bu gözlerden irak otelin içerisindeki gündelikleriyle, kah yerel bir gazeteye köşe yazıları yazarak kah her zaman niyetlendiği ancak bir türlü başlamadığı tiyatro tarihi kitabını yazmayı düşünerek geçer. Tüm bu süreçte hayatında iki kadın vardır: Kendisine her anlamda uzak ve soğuk davranan genç karısı Nihal ve boşandıktan sonra yanlarına taşınan kız kardeşi Necla... Kışın bastırması ve artan kar yağışı bu küçük taşrada en çok Aydın'ın sinirlerine dokunur ve onu uzaklara gitmeye teşvik eder. http://www.beyazperde.com/filmler/film-218023/
2013	<i>Hayatboyu</i> (Aslı Özge)	Hayatboyu'nda evlilikleri içerisinde yaşadıkları sorunlara rağmen birbirlerinden kopamayan ve birbirlerine yabancılaşmış bir çiftin; aile, toplum ve sosyal çevreleri içerisindeki durumlarına tanık oluyoruz. İkisi için de ayrılmak belki de en iyi çözüm olacakken, yılların getirdiği alışkanlık ve bağlılık karşılarında öylece durmaktadır. Saat gibi işleyen günlük rutinlerinin arasında kaybolan çiftin önemli kaygılarından biri de üstüne titredikleri kızıdır. http://www.beyazperde.com/filmler/film-217669/
2012	<i>Can</i> (Raşit Çelikezer)	Ayşe ve Cemal birbirlerini çok severek evlenmiş, maddi açıdan iyi-kötü geçinen mutlu bir çifttir. Fakat bir türlü çocukları olmaz. Normal yollardan çocuk sahibi olamayınca, Ayşe'nin karşı çıkışlarına rağmen Cemal, yasa dışı bir şekilde çocuk sahibi olur. Ayşe, Can adını verdikleri bu bebeği hiçbir zaman tam olarak sahiplenemez. Diğer yandan bu tutum yüzünden Cemal ile de arası gitgide açılacaktır; Cemal'in bir sene boyunca çabalaması sonuç vermez, nihayetinde evi terk eder. Ayşe şimdi Can ile tek başına kalır. Bir yandan tam annelik yapamadığı ve başından da atamadığı Can vardır, diğer yanda tek düze giden hayatından gitgide sıkılmıştır. Bir gün karşısına yeniden birlikte olabileceği bir adam çıkınca, Ayşe kâğıt üstünde hala evli görüldüğü Cemal ile yüzleşmek için onun karşısına çıkar. http://www.beyazperde.com/filmler/film-198931/
2011	<i>Geriye Kalan</i> (Çiğdem Vitrinel)	Sevda yedi yıllık evliliğini kocası Cezmi ile düzen ve huzur içinde sürdürmeye çalışan ve evliliğini hayatının merkezine koymuş bir kadındır. Fakat eşi Cezmi'nin kendisini aynı hastanede çalıştığı Zühal adında bir kadınla aldattığını öğrendiğinde dünyası altüst olacaktır. Çünkü hayattaki bütün varlığını ve geleceğini kocası üzerine kurmuştur. Üçgenin diğer ucundaki Zühal ise 10 yaşındaki hasta oğlunu yanına alarak birkaç sene önce kocasından boşanmıştır. Hem yoğun iş temposuna yetişmeye hem çocuğunun ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan Zühal için Cezmi tedirginlik içinde geçen hayatına bir anda heyecan, tutku ve güven duygusu getirir. Bir yanda evliliğine sınırsız sarılan ve 'öteki kadının' hayatına bir şekilde sızan Sevdâ, diğer yanda ayakları üzerinde durmaya çalışırken tutunacak bir dal bulan Zühal, Cezmi'den vazgeçmek istemezken Zühal'in eski kocası Mustafa'nın karısıyla barışmak için aniden geri gelişi üç kişi arasındaki dengeleri de alt üst edecektir. http://www.beyazperde.com/filmler/film-198482/

2011	Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (Onur Ünlü)	Tanınmış anayasa profesörü Celal Tan, çevresi ve ailesi tarafından sevilen, örnek gösterilen önemli simadır. Eşini kaybetmesinin ardından hayatını kurtardığı genç öğrencisiyle evlenmiştir. Ailesi Celal Tan'ın 65. doğum gününü kutlamak için kendisine sürpriz bir doğum günü partisi düzenler, fakat kutlama öncesi yaşananlar tüm ailenin hayatını değiştirecektir... Polis, Güneşin Oğlu ve Beş Şehir gibi filmlerle, farklı türlere olan hâkimiyetini gösteren senarist/yönetmen Onur Ünlü'nün yeni filmi "Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi" alıştığımız aile kavramına eleştirel bir bakış getiriyor. http://www.beyazperde.com/filmler/film-196306/
2010	Çoğunluk (Seren Yüce)	Mertkan'ın hayatı basittir; babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Ne zaman ki Gül ile tanışır, boşluğu ve basitliği değerlendirmek için bir fırsat çıkar karşısına. Ancak babası Gül'ün kökenleri konusunda şüphecidir. Hayatta ayrımcılıkla karşılaştığı ilk anda ona teslim olan Mertkan, çoğunluğa uyar, babasının kendisi için çizdiği yolda hayatına bir anlam bulur. http://www.beyazperde.com/filmler/film-183951/
2010	Atlıkarınca (İlksen Başarır)	Erdem, Sevil ve çocukları Edip ve Sevgi'nin küçük bir kasabada süren yaşamları, Sevil'in annesinin felç geçirmesi sonucu İstanbul'a taşınmalarıyla değişime uğrar. Edip, yatılı okulda olduğu on yıl boyunca evden uzaklaşmıştır; Erdem'in ise iyi bir yazar olma hayalleri sürmektedir. Bir şekilde değişen tavırlarını, içine kapanmasını ve mutsuzluğunu fark eden Sevgi'nin ani tavır değişikliklerinden şüphelenen Sevil, evin içerisinde yaşanan bazı olayları sorgulamaya girişir ve yıllardır kapalı kapılar ardında saklanan sırrı keşfeder. Erdem bir trafik kazasında yaşamını kaybedince, ölümü ailede yeni sırların ortaya çıkmasına neden olur. Küçük bir ailenin her üyesi hayatları boyunca tek başlarına taşımak zorunda kalacakları gerçeklerle baş başa kalır. Kendilerine bile itiraf edemedikleri bu sır nedir? http://www.beyazperde.com/filmler/film-187049/
2008	Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan)	Yaklaşan genel seçimlere bir muhalefet partisinden aday olarak girecek iş adamı Servet, ıssız bir yolda trafik kazası yapar. Ölümle sonuçlanan kaza sırasında araçta bile olmayan şoförü Eyüp'e para verip yalan söyleterek ölümün sorumluluğunu almasını ister. Servet, kendisi yerine hapse giren Eyüp'ün karısı Hacer ile de ilişkiye girmeye başlayınca, olaylar sonunda bir aile dramına sebep olacak kadar karışır. Gerçeği bilmek, görmek istememek, duymamak veya hakkında konuşmamak, kısacası? Üç Maymunu oynamak onun var olduğu gerçeğini değiştirir mi? http://www.beyazperde.com/filmler/film-135824/

TEŞEKKÜR

Gerek doktora ders döneminde ve gerekse takip eden tez döneminde 4 yıl boyunca şefkati, sabrı, cesareti, motivasyonu ve derin ilmiyle bana karanlık sularda yön gösteren deniz feneri olduğu ve literatürdeki fikirler okyanusunda beni karanlık dehlizlerden çekip çıkaran kurtarıcı emin bir hat olduğu için danışman hocam Sayın Prof. Dr. Oya Parker'e en samimi ve kalpten şükranlarımı sunuyorum.

Tez izleme kurullarında tezimin izleyeceği güzergâha ilişkin bana yol gösterici desteklerinden ve yardımlarından ötürü Sayın Prof. Dr. Dilek Takımcı'ya en içten teşekkürlerimi sunuyorum. Tez çalışmam süresince desteklerini benden esirgemeyen, hem Türk Sinemasına, hem film yapımına ilişkin derin bilgisi ve tecrübesiyle sinema alanındaki çalışmalarını örnek aldığım Sayın hocam Prof. Dr. Dilek Kaya'ya kalpten teşekkür ediyorum.

Son olarak tez çalışmam süresince beni her zaman yüreklendiren, destekleyen Sayın hocam Prof. Dr. Nimet Öner'e ve çalışmamla ilgili yapıcı tavsiyelerini esirgemeyen Doç. Dr. Nazım Ankaralıgil'e teşekkür ediyorum.

ÖZGEÇMİŞ

SERDAR GEZER

Tel: 0549 323 2999

E-mail: serdar.gezer@outlook.com

2008 yılında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İletişim ve Tasarım Bölümü'nde lisans eğitimimi, 2013 yılında Kadir Has üniversitesi Film ve Drama programında Yönetmenlik Yüksek Lisans eğitimimi tamamladım. Yüksek Lisans tezim “Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış”. 2019 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde Doktora eğitimimi tamamladım. Doktora tazim “Yeni Türk Sinemasında Aile Konulu Filmlerde İtaatkâr Özne İnşası”.