

-Araştırma Makalesi-

Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği

Serbay Çelebi*

Özet

Blaxploitation sineması, 1970’lerin başında Amerika Birleşik Devletleri’nde sömürü filmleri türünde bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Ana belirleyici özelliği, siyahi bir karakterin kentsel ortamlardaki deneyimlerine odaklanmasıdır. Bu tür, esas olarak dönemin sosyo-politik ortamına bağlı olarak geliştirilmiştir; esas olarak, sivil haklar hareketinin yükselişiyle damgalanmıştır. Bu siyasi ortam, güçlü Siyah ana karakterler ve güncel sosyal meselelerle ilgili temalar içeren filmlerin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Shaft’ın ve diğer çağdaşlarının siyahi izleyiciler nezdindeki başarısında baskın olan şey, heterojen bir tekilliğin yaratılmasına katkıda bulunmak olmuştur. Bu tekillik hem dönemin Hollywood hikaye geleneğine hem de sosyopolitik bağlamların altını çizen daha büyük güç yapılarına karşı anlatılar sunmaya devam etmiştir. Genel olarak, siyahi deneyim ve bakış açısını ön plana çıkaran Blaxploitation filmleri, hegemonik Hollywood anlatılarına meydan okumuş ve siyahi temsiller ve anlatılar için bir platform sağlamıştır.

Hardt ve Negri’nin biyopolitik çerçevede ele aldığı, “çokluk”, tek bir birim ya da kimlik olarak birleştirilmek istemeyen çeşitli iç farklılıkları barındırır. Kavramsal olarak farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler, cinsel yönelimler, dünya görüşleri ve arzular arasında inşa edilir. Heterojenlik ve çeşitliliğe odaklanma yönünde bir hareket söz konusudur; bu da egemen güç oluşumlarına ilişkin tekdüzeliklerin tam tersidir. Dolayısıyla çokluk, birleşik, tutarlı ve homojen bir unsur değil, ifadeleri ve çıkarları farklı olan ancak iş birliği yapma kabiliyetine sahip çok sayıda tekilliğin varlığıdır. Bu nedenle bu makale, Shaft filmi aracılığıyla sunulan egemen güç yapıları içindeki çokluğu ortaya çıkarmayı ve içerdiği heterojen tekillikleri biyopolitik eleştiri yoluyla analiz etmeyi amaçlamaktadır. Makale, filmin metinsel analizi olarak nitel içerik analizini kullanmaktadır. Hibrit kimlikler bu bağlamda, Hardt ve Negri’ye göre ‘çokluğun’ görsel bir örneği olarak görülebilecek John Shaft, Vic Androzzi ve Ben Buford’un belirli sekansları aracılığıyla incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Shaft, Blaxploitation, Çokluk, İktidar, Hardt ve Negri

*Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye.

E-mail: serbaycelebi@trakya.edu.tr

ORCID : 0009-0001-9248-4035

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Çelebi, M., (2025). Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 115-140. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Geliş Tarihi: 01.07.2024

Kabul Tarihi: 12.11.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

“Multiplicity” in Blaxploitation Cinema: The Case of *Shaft* (1971)

Serbay Çelebi*

Abstract

Blaxploitation cinema emerged in the United States in the early 1970s as an innovation in the exploitation film genre. Its main defining characteristic is its focus on the experiences of black characters in urban settings. This genre was developed mainly due to the socio-political environment of the time, mainly marked by the rise of the civil rights movement. This political environment allowed for the development of films with strong black lead characters and themes related to contemporary social issues. What was dominant in the success of Shaft and its contemporaries with black audiences was that they contributed to the creation of a heterogeneous singularity. This singularity continued to offer counter-narratives to both the Hollywood narrative tradition of the time and to larger power structures that underscored sociopolitical contexts. Overall, by foregrounding black experience and perspective, Blaxploitation films challenged hegemonic Hollywood narratives and provided a platform for black representations and narratives.

As Hardt and Negri put it, multiplicity contains a variety of internal differences that do not want to be unified into a single unit or identity. It is conceptually constructed across different cultures, races, ethnicities, genders, sexual orientations, worldviews, and desires. There is a movement towards a focus on heterogeneity and diversity, which is the opposite of the uniformity associated with dominant power formations. Multiplicity is therefore not a unified, coherent, and homogeneous element but rather the presence of multiple singularities with different expressions and interests but with the ability to cooperate. Therefore, this article aims to reveal the multiplicity within the dominant power structures presented through the film Shaft and to analyze the heterogeneous singularities it contains through character and narrative analysis. The article uses qualitative content analysis as a textual analysis of the film. Hybrid identities are analyzed in this context as represented through specific sequences of John Shaft, Vic Androzzi, and Ben Buford, which, according to Hardt and Negri, can be seen as a visual example of ‘multiplicity’.

Keywords: Shaft, Blaxploitation, Multitude, Power, Hardt & Negri

* Res. Assist., Trakya University, Faculty of Fine Arts, Türkiye.

E-mail: serbaycelebi@trakya.edu.tr

ORCID : 0009-0001-9248-4035

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Çelebi, M., (2025). Blaxploitation Sinemasında “Çokluk”: Shaft (1971) Filmi Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 115-140. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1508245

Received: 01.07.2024

Accepted: 12.11.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

Film criticism often tries to establish a relationship between the films under analysis and the audience, thereby providing avenues for arriving at various perspectives and intellectual engagement with the film rather than mere sensory appreciation. It looks at films as texts and locates criticism to reopen and sustain the influence of the movie on one's cognitive faculties. Film criticism does not take care of the absolute truth; it opens up the meaning spectrum through intellectual interaction. This approach to biopolitical film criticism takes on board a manner in which films reflect and subvert at once social power arrangements of surveillance, control, and resistance. This makes it possible to comprehend films differently: how they deal with politics and life.

Blaxploitation, developed in the early 1970s, is a form of cinema that portrays black characters in an urban setting and is a response to the economic crisis of Hollywood and the Civil Rights Movement. Movies like "Cotton Comes to Harlem" and "Sweet Sweetback's Baadasssss Song" enhanced blacks' consumer power, so Blaxploitation was the fastest-growing sector of cinema. These movies have generated excitement among black audiences with antagonistic, even militant, characters in open rebellion against all types of stereotyping and discrimination. In films like "Super Fly," "Sweet Sweetback's Badass Song," and "Blue Collar," the real lives of blacks in urban America are entertainingly commented on, even in social and political aspects. Blaxploitation films, though almost all criticized for being exploitation and stereotypes, gave power back to black audiences by realistically representing images of urban life that addressed crime, poverty, and racism. As such, strong black characters who rebel against oppression will be presented, thus contributing to the social and cultural topography of the 1970s. The genre came out of the black community and an increasing political consciousness and dissatisfaction with the images Hollywood was giving to African Americans. Such controversy does not diminish the importance of these films for contemporary cinematography and culture, where they stand out as a nuanced vision of black life and power.

Antonio Negri and Michael Hardt, leading political philosophers, further did the most to enlarge biopolitics from a Foucauldian concept: worldwide power relations governing lives and the process of socialization. They postulate that it is biopower that creates and governs social life, with an emphasis on the potential of the multitude to generate resistance against power and change in society. In his opinion, modern biopower invests in life, gets entangled with capitalism, produces the social order, and practices managing populations. This kind of governance extends to all aspects of existence and, hence, calls for resistance and transformation from within.

The biopolitics of production interweaves economic production with the regulation of life. According to Hardt and Negri, modern biopolitical power expands its exercise through economic and social devices that structure labor and production. This reiterates the multitudes' resistance and transformation against such power articulations, which would provide ways for a new form of democratic politics that is based on life and collective action. It in turn supports the theorization of new sovereign arrangements and juridical structures that will operate within and against developments in biopolitics.

Shaft is a landmark film in the Blaxploitation genre, directed by Gordon Parks in 1971. The film took the leading elements of crime and thriller genres, creating a story about private detective John Shaft, who smoothly made his way through the mean and criminal world of New York City. Shaft was hired by a crime boss from Harlem to rescue his kidnapped daughter, taken by the Italian mafia. The movie is not only a powerful representation of a strong Black lead character but also carries in its core the forever iconic soundtrack by the great Isaac Hayes, a true defining signature for the legacy of this movie. The three acts develop the character of Shaft and proceed with the escalation of tension due to confrontations and coalitions. An independent shaft and strategic alliances point toward a conflict between institutional power and individual resistance. The story deals with racial dynamics and prejudices, reflecting the struggles of black Americans during the 1970s.

"Shaft" would be considered a classic example of Blaxploitation cinema, where the setting within the urban landscape is well utilized to mirror African-American life, which is rife with crime, poverty,

and racism. A solid black lead, represented by a character like John Shaft, who is a very independent man facing all forms of racial threats and intimidation, is never uncommon in Blaxploitation films. Isaac Hayes's soundtrack to the movie is as iconic and, in its own way, equally vital to this cultural resonance. The strong visual style of this movie also helps the case. Shaft's powerful and wanted character denies the negative images of black characters given by the cinema. As such, narrative, music, and visual elements go towards creating a unique aesthetic and strike common chords amongst black audiences regarding issues of identity and empowerment. The character of Shaft in that movie, like this independent and powerful character, embodies the resistance of many against imperialist power. It truly speaks to the takeover of public space and the larger struggle of marginalized communities against the dominant power structure. His being haunted by all sorts of people in Harlem underlies the importance of being one with others—of solidarity and the collective power of people. The character of Shaft is effectively a biopolitical figure who is integrated into the system but retains autonomy, reflecting the potentiality of the multitude to resist and navigate institutional domination. The film thus epitomizes the biopolitical concept of multiplicity, emphasizing collective strength and empowerment against oppressive forces

Giriş

Biyopolitika ve film eleştirisi arasındaki diyalektik etkileşim, sinema metinlerindeki iktidar, yaşam ve temsil arasındaki dinamik ilişkiyi aydınlatmaktadır. Yaşamın ve bedenlerin yönetimini inceleyen biyopolitika, filmlerin toplumsal güç yapılarını nasıl hem yansıtabildiğini hem de bunlara nasıl karşı çıkabildiğini ortaya koyarak film eleştirisiyle kesişir. Bu mercekle sayesinde, film eleştirisi yalnızca bir filmin estetik ve anlatı unsurlarını deşifre etmekle kalmaz, aynı zamanda bu unsurların gözetim, kontrol ve direniş gibi daha geniş biyopolitik temalarla nasıl ilişki kurduğunu da sorgular. Filmleri bu çerçevede eleştirel olarak analiz ederek, sinemanın biyopolitik söyleme nasıl katıldığını, insan varlığını yöneten normları ve ideolojileri nasıl güçlendirdiğini ya da bunlara nasıl meydan okuduğunu öngörebilmek mümkündür. Dolayısıyla biyopolitik yaklaşım, bu filmlere dair kavrayışımızı zenginleştirerek, sinemasal temsil ile yaşam politikasının kendisi arasındaki etkileşime dair derin kavrayışlar sunmaktadır.

Bir film analizi yöntemi olarak biyopolitik eleştiri, tematik ve stilistik incelemesiyle kendisini diğer eleştiri biçimlerinden ayırarak eseri daha iyi kavramamıza olanak sağlamaktadır. Bu çerçevede, *Shaft* filminde (Gordon Parks, 1971) incelenen egemen iktidar, çokluk ve melezlik gibi çerçevelerle biyopolitik eleştirinin ele aldığı temel konular arasında kayda değer bir paralellik gözlemlenmiştir.

Bu bağlamda bu makale nitel analitik bir inceleme olmakla birlikte, çalışmanın temel amacı; metinsel ve görsel analiz yoluyla *Shaft* filminin tematik ve biçimsel boyutları hakkında farklı niteliksel okumalara ulaşabilmektir. Bu sayede filmin Blaxploitation sinemasında oynadığı rolün netleştirilmesi ve biyopolitik ve sosyolojik eleştiriye yeni bir vizyon kazandırılması hedeflenmektedir. Bu bağlamda araştırma, özellikle Blaxploitation sineması bağlamında metinsel ve görsel analiz yoluyla ele alınan çokluk, egemen iktidar ve melezlik gibi eleştirel kavramların birbirine bağlanmasına katkıda bulunacaktır.

Dolayısıyla bu çalışma üç farklı başlık altında irdelenmiştir. İlk kısımda; Blaxploitation filmlerin politik ve sosyolojik boyutları incelenmiştir. İkinci kısımda; Hardt ve Negri'nin kuramsallaştırdığı "Çokluk" kavramı biyopolitik pencereden egemen iktidar, melezlik, heterojenlik çerçevesinde incelenmiştir. Son kısımda; *Shaft* (1971) filmindeki belirli sekanslar aracılığıyla Hardt ve Negri'ye göre "çokluğun" görsel bir örneği olarak görülebilecek John Shaft, Vic Androzzi ve Ben Buford'un çerçevesinde şekillenen anlatı etrafındaki karakterler ve durumlar metinsel analiz yöntemiyle filmde görsellerle desteklenmiştir.

Blaxploitation Sineması

“Savaş sonrası yıllarda ırk meselesi, genellikle toplumsal sorun filmleri olarak adlandırılan bir grup sinema filminde yaygın bir tema haline gelmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 11). Blaxploitation sineması, 70’li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri’nde filizlenen ve siyahi karakterlerin kentsel yaşamı içinde rol almasına dayanan bir sömürü filmi türüdür. “Blaxploitation filmleri 1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yönetmenleri tarafından siyah film izleyicisini sömürmek için yapılan filmler olarak tanımlanmaktadır” (Lawrence, 2007, pp. 18). Bu filmlerde “kahramanlar, olay örgüsünün ayrılmaz bir parçası olan diğer siyah karakterlerle çevrilidir. Filmlerin kahramanları genellikle bu karakterlerle birlikte ya da onlara karşıt olarak işlev görür” (Lawrence, 2007, pp. 19).

“Sömürü filmi yapımcıları, filmlerinin tanınmış yıldızlardan ya da geleneksel türlerin sağladığı tanınırlıktan yoksun olması nedeniyle, izleyicilerin dikkatini çekmek için ekstra bir avantaja ihtiyaç duyduklarını kabul etmişlerdir” (Schaefer, 1999, pp. 4). Sömürü filmi terimi, tipik afişler, fragmanlar ve gazete ilanlarının ötesine geçen sömürü, reklam veya tanıtım tekniklerinden türetilmiştir “Savaş sonrası yıllarda, sömürü filmi tanımı giderek genişlemiş ve neredeyse tüm düşük bütçeli filmleri kapsar hale gelmiştir. 1960’lar ve 1970’lerde bu terim, “Sexploitation” ve “Blaxploitation” filmlerinde olduğu gibi, sömürülen konuyu belirtmek için değiştirilmiştir” (Schaefer, 1999, pp. 4) “Blaxploitation filmleri genellikle Amerika’daki siyah deneyimini ele alan olay örgüsü temaları içerir. Daha önce de belirtildiği gibi, baskı genellikle metaforik olarak ele alınırken, uyuşturucu kullanımının tehlikeleri, polis şiddeti ve ırksal profillemeye gibi konular daha doğrudan sunulur” (Lawrence, 2007, pp. 19).

“Beyaz film yapımcıları 1970’lerde Afro-Amerikan izleyicileri hedef alan Blaxploitation filmlerinde aşırı cinselleştirilmiş, şiddet yanlısı siyah erkeklik stereotipini tartışmalı bir şekilde indirgeyici bir şekilde geliştirdiklerinde bile “(Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 182) “stüdyolar iflasın eşiğinde olduğu zaman ve kendilerini mali çöküşten kurtarmanın yollarını aramışlardır. Başarılı filmlerin gösterime girmesinin ardından Hollywood siyah izleyicinin tüketici gücünün farkına varmış ve bu da Blaxploitation filmlerinin” akınına yol açmıştır (Guerrero, 1993, pp. 83). “Film yapımcıları, siyah topluluklarda süregelen yoksulluk ve kamu kaynaklarının yetersizliği konusundaki, aşırı tüketimi, toplumsal cinsiyetin sömürülmesini ve uyuşturucu ticareti de dahil olmak üzere yasa dışı faaliyetleri, “sistemi alt etmenin” geçerli bir stratejisi olarak yücelten çarpık bir politik mesaj yaymışlardır” (Brown ve Kopano, 2014, p. 103). Filmler, Hollywood’un düşen gelirlerini artırmak amacıyla Afrikalı Amerikalıları sinema salonlarına çekmek için tasarlanmıştır. “Bu filmlerdeki Siyah Güç Hareketi’nin (BPM) temsili, sinemaseverler için siyah güç ideolojisinin çekiciliğini etkisiz hale getirmek amacıyla tasarlanmıştır” (Brown ve Kopano, 2014, p. 103).

1909 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde kurulan NAACP (National Association for the Advancement of Colored People / Renkli İnsanların Gelişimi İçin Ulusal Dernek), Afro-Amerikan toplulukların haklarını savunmayı ve sosyal adaletsizliklere karşı mücadele etmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ortalarına doğru Amerikan sinemasında Afro-Amerikan toplulukların temsili üzerinde önemli bir etki yaratılmıştır. “NAACP, “siyah” ve “sömürü” kelimelerini birleştirerek yeni bir film türünü tanımlamak amacıyla “Blaxploitation” terimi ortaya atılmıştır “(Webb ve Savage, 2004, p. 3). Bu tür, Afro-Amerikan karakterlerin hem ekonomik hem de sosyal baskılara karşı verdikleri mücadeleyi yaratıcı yollarla sergileyerek bir nevi direnişi temsil etmiştir. Nitekim, “Blaxploitation türü, baskıya karşı yaratıcı yollarla mücadele eden Afro-Amerikan kahramanların sergilenmesine yardımcı olmuştur” (Webb ve Savage, 2004, p. 3).

Bu filmler, genellikle düşük bütçelerle çekilmiş olmasına rağmen, karakterlerin karizmatik konuşmaları ve güçlü cinsel çekicilikleriyle dikkat çekmiştir. Ayrıca, filmlerin taşıdığı güçlendirme mesajı, Afro-Amerikan izleyici kitlesi üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu nedenle, “bu filmlerin bütçeleri en iyi ihtimalle asgari düzeyde olmuştur,

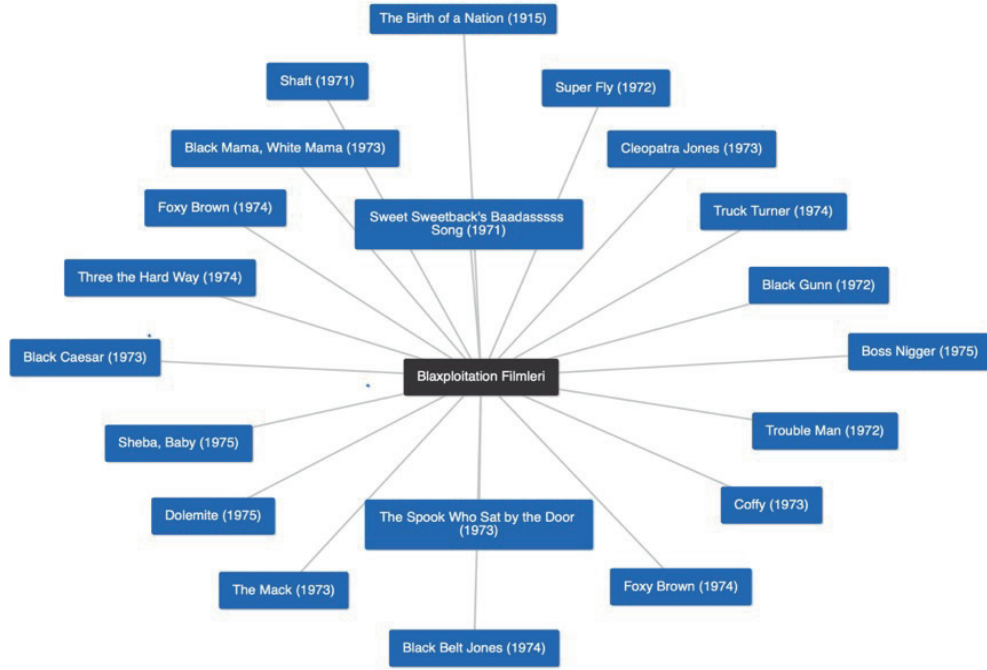
ancak karakterlerin havalı konuşmaları, büyük cinsel çekicilikleri ve güçlendirme mesajı, Blaxploitation sinemasını ve kahramanlarını hedef kitleleri arasında bir hit haline getirmiştir” (Webb ve Savage, 2004, p. 5). Bu yönüyle Blaxploitation, Afro-Amerikan sinemasının ve kültürel temsiline önemli bir dönüm noktası olmuştur. “Bu filmlerin bütçeleri en iyi ihtimalle asgari düzeyde olmuştur, ancak karakterlerin havalı konuşmaları, büyük cinsel çekicilikleri ve güçlendirme mesajı, Blaxploitation sinemasını ve kahramanlarını hedef kitleleri arasında bir hit haline getirmiştir” (Webb ve Savage, 2004, p. 5) Blaxploitation sineması, Afro-Amerikan deneyimini beyaz perdede daha önce hiç görülmemiş bir şekilde sunarak, siyah topluluğa hem eğlence hem de güçlendirme fırsatı sağlamıştır. Düşük bütçelere rağmen karakterlerin kendinden emin duruşları ve havalı tavırlarıyla izleyiciyi cezbetmiştir. Ancak, eleştirmenler Blaxploitation filmlerinin karakter gelişimindeki statiklik ve yüzeyselliği vurgulamışlardır. Bunun aksine, 1970’lerden sonra üretilen Siyah realizmi filmleri, Blaxploitation filmlerinin aksine karakterlerin dinamik bir şekilde büyüyüp olgunlaştığı ve sosyal bilinç kazandığı daha derinlikli hikayelere odaklanmıştır. “Siyah realizmi filmleri, 1970’lerin Blaxploitation serisinden karakter gelişimi açısından ayrılır. Blaxploitation’daki statik karakterlerden farklı olarak, yeni realizm filmlerinin karakterleri, hikaye ilerledikçe engelleri aşarak olgunlaşır ve topluma yönelik bir duyarlılık politikası geliştirirler, değişirler” (Diawara, 1993, pp. 19).

“Blaxploitation sineması, çoğunluğu beyaz, erkek, heteroseksüel izleyicilere hitap etmekten ibaret değildir. Sadece karakterleri sömürmek de değildir. Bu, sosyal bir açıklama yapmak için senaryoları, karakterleri ve malzemeyi kullanmakla ilgilidir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 186) “1970’lerde, iki büyük çizgi roman yayınevi olan DC Comics ve Marvel Comics, siyah süper kahraman karakterleri yaratmaya çalışmıştır. Ancak kalıcı bir başarı elde edememişlerdir, çünkü siyah karakterleri yaygın olarak gösteren blaxploitation filmlerindeki sınırlı stereotiplerle fazla özdeşleşmiştir” (Brown, 2001, pp. 4). Çünkü “Blaxploitation, esasen gerçek bir türden ziyade, ağırlıklı olarak Afrikalı Amerikalı izleyicileri hedeflemeyi amaçlayan bir yapım, pazarlama ve dağıtım taktiği olarak kullanılmıştır.” (Brown ve Kopano, 2014, p. 162). Bu yüzden bağımsız sömürü film yapımcıları, “mahalle” pazarına girebilmek için Siyah oyuncular ve temalar içeren filmler yaratmışlardır. *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1971) ve *Shaft* (1971) gibi filmler bunu daha da kanıtlayarak türün belirlenmesine katkıda bulunmuştur.

Mathijs ve Mendik’e göre bu yöntem Blaxploitation filmleri için net bir analiz sunması şüphelidir. “1970’lerin sivil haklar grupları arasında Blaxploitation filmlerindeki indirgeyici stereotiplere yönelik tepkiler iyi belgelenmiş olsa da bu tür stereotipik rollerin aşırılığının o dönemde bazı Afrikalı Amerikalı izleyiciler için ne ölçüde (yarı) ironik bir zevk kaynağı olduğunu da sorabiliriz” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 193)

Bu yönüyle Blaxploitation filmleri, baskıcı “beyaz elit kesim”den gelen baskıya karşı muzaffer siyah muhalefet olarak hizmet etmek için klişelere ve siyah ayrımcılığına karşı duran agresif ve militan siyah karakterler sunarak siyah izleyicileri güçlendirmiştir. Lawrence bu filmleri;

1800’lerin sonlarında sinema endüstrisinin gelişmesinden bu yana, bu araç siyahları Amerika’daki sosyo-politik konumlarını yansıtacak şekilde sunmuştur. Beyaz çoğunluk tarafından aşağı görülen siyahlar, filmlerde de bu şekilde tasvir edilmiştir. Bu filmler ve dönemin diğer pek çok filmi, siyahları, beyaz efendileri için kendilerini feda etmedikleri sürece ciddiye alınmaması gereken alay nesneleri olarak tasvir etmektedir şeklinde betimlemektedir (Lawrence, 2007, pp. 1).



Görsel 1. Blaxploitation Filmleri Şeması (Yazar Tarafından Oluşturulmuştur)

Görsel 1’de de gösterildiği gibi; Blaxploitation filmlerinin popüler örneklerini detaylı bir şekilde irdeleyerek film içerikleri ve dönemin şartları hakkında söz sahibi olmak için konularının analiz edilmesi gerekir; ilk olarak *Super Fly* (Gordon Parks Jr 1972) filmini içerik bakımından incelenmelidir.

Super Fly (Gordon Parks Jr 1972), Gordon Parks Jr. tarafından yönetilen bir Blaxploitation filmidir. Harlem’de çalışan, bilgili ve yenilikçi bir kokain satıcısı olan Youngblood Priest’in hikayesini anlatır. Hayatını temizlemek için uyuşturucu oyunundan çıkmaya çalışır. Mümkün olan her şekilde, çıkış yolunu finanse edebilecek paraya sahip olabileceği son bir büyük anlaşma yapmak ister. Bu amaçla, 30 kilo kokain satmaya pek de istekli olmayan ortağı Eddie ile dostluk kurar. Priest, diğer polis arkadaşlarının ve diğer uyuşturucu tacirlerinin de tehdidi altına girer. Tüm bu süreç boyunca, sokak zekâsı ve aklı ona yardımcı olur. Sonunda Priest’in başarısı, tüm kötü adamları alt etmesi, kendini pençelerden kurtarması ve geleceğini bir suçlunun hayatından satın almayı başarmasıyla zafere ulaşır.

İkinci film; Melvin Van Peebles imzalı 1971’de çekilen ve tartışmalı bir film olan *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) filmidir. Filmde siyah bir kadın bir genelevde çalışmaktadır. İki beyaz polis hıçkırığa hıçkırığa ağlayan bir Kara Panter’i öldürünce, Sweetback ikisini de öldürür ve bir kaçak haline gelir, daha sonra Los Angeles’taki arkadaşları, ona saklanacak bir yer sağlarlar, böylece sürekli kanundan kaçan bir karaktere dönüşür. Film, Sweetback’in nihayet Meksika’ya geçmesiyle doruğa ulaşır, ancak o zaman bile Sweetback’in kaderi tam olarak belli değildir. Film Sweetback karakteri ve senaryo yapısıyla iktidara karşı devam eden mücadeleyi temsil eder.

Üçüncü film ise; Paul Schrader’in senaryosunu yazdığı *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978) filmidir. Detroit’te çalışan üç otomotiv işçisini (Zeke (Richard Pryor), Jerry (Harvey Keitel) ve Smokey (Yaphet Kotto) canlandırmaktadır. Bu işçiler hem az maaş çeklerinden hem de yozlaşmış sendikadan bıkip sonunda sendikanın kasasını soyamak için anlaşılır. Yaptıkları soygun onlara çok az para kazandırır ama çok daha fazlasını ortaya çıkarır: Kasada sendikanın yasadışı faaliyetlerinin listelendiği bir defter vardır. Sendika ve şirket arasında sıkışıp kalırlar ve işçilerin ihaneti yüzünden şiddet ve ihanet artar. Filmin sonunda, bu baskı onların dostluklarını kaybetmelerine neden olur, dolayısıyla işçi sınıfı sömürsünün ve sistemik yozlaşmanın bazı acımasız gerçekçi etkilerinin altını çizen bir trajik sonla biter.

Görsel 1’de gösterilen *The Birth of a Nation* (1915) filmi gibi anti-blaxploitation filmler ise “geçmişteki ve günümüzdeki sosyo-kültürel eşitsizlikler nedeniyle, beyaz, hegemonik kültürlerin beyaz olmayan, ikincilleştirilmiş kültürlerden malzeme pastışlemesi” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 183) yoluyla ile ters bir korelasyon kurmaktadır. Aynı zamanda “büyük ölçüde yanlış temsil edebilecek ifadeleri güvenli bir şekilde yapmanın bir yolu olarak beyaz olmayan karakterler aracılığıyla kolayca vantrilokluk yapabilir ve aynı zamanda bu tür yanlış temsillerin günümüzde devam etmesine izin veren eşitsiz ırksal güç tarihlerini inkar edebilir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 183). Bu filmler “beyaz erkekliğin egemenliğine yönelik çağdaş siyasi meydan okumalara potansiyel olarak direnebilir” (Mathijs ve Mendik, 2011, pp. 185).

Blaxploitation filmleri, Afro-Amerikan yaşamını şehir hayatında tasvir etmeleriyle her zaman büyük ilgi çekmiştir. Bu filmler, özellikle 1970’lerden itibaren şehir içindeki yaşamın gerçekliğini izleyicilere net ve somut bir şekilde sunmayı başarmıştır. Corbin’in belirttiği üzere, Blaxploitation filmleri, “şehir manzaralarının detaylı şekilde aktarılmasına yaptığı vurgu ile izleyiciye iki farklı bakış açısı sunar: Gettoya aşına olmayan izleyiciler için bu filmler antropolojik belge niteliği taşıırken, gettoya aşına olanlar için ise yerin otantikliğiyle ve oradaki dinamizmiyle özdeşleşme fırsatı sunar” (Corbin, 2019, pp. 74). Böylece, bu filmler hem getto dışındaki hem de içindeki izleyicileri farklı şekillerde etkileyerek, Afro-Amerikan yaşamının güçlü bir yansımasını oluşturur.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra Hollywood sinemasında yeni bir sosyal sorumluluk anlayışı doğmuş ve bu da sinemanın sorun odaklı filmler üretmesine yol açmıştır. 1940’ların sonları ve 1950’lerin başlarında, Amerikan film endüstrisi özellikle ırk ilişkilerine odaklanan filmler yaparak, toplumdaki siyah-beyaz etkileşimlerindeki eşitsizliklere dikkat çekmeye çalışmıştır. Bu filmler, genellikle “zenci sorunu” filmleri olarak anılmış ve bu etkileşimleri eğitici ve tartışmacı bir üslupla yansıtmıştır. Ancak Lawrence’ın belirttiği gibi, bu filmler ilerici sosyopolitik hedefler taşısa da kullanılan etnik terimler, dönemin ırksal normlarının ne kadar köklü olduğunu gözler önüne sermektedir. Lawrence, bunu şu şekilde ifade eder: Hollywood, “1940’ların sonları ve 1950’lerin başında yeniden sorun odaklı filmler yapmaya başlamıştır, ancak bu filmler, sıklıkla siyah-beyaz ilişkilerini ele alan filmler” olarak adlandırılmıştır (Lawrence, 2007, pp. 7).

Blaxploitation filmleri, çoğunlukla şehirde büyüyen genç Afrikalı Amerikalıların, özellikle erkeklerin, hikayelerine odaklanır. Corbin’e göre, “bu yapımlar genellikle mahalle ortamını sembolik bir alan olarak kullanır ve gençlik kültürü ile rap müziğiyle bağlantılı ergenlik anlatıları sunar. Ancak bu filmler, beyaz kurumlarla savaşmaktan çok, erkek rol modellerinin eksikliğine dikkat çeker” (Corbin, 2019, pp. 139). Öte yandan, Lawrence’ın belirttiği gibi, “tamamen siyahlardan oluşan Hollywood yapımları genellikle başarısız olmuş ve bu durum, siyah karakterlerin yanı sıra siyah oyuncuların da marjinalleştirildiğini gösterir. Siyah topluluklardan çıkan ırk filmleri varken, Hollywood’un tamamen siyah yapımları, Afrikalı Amerikalılar hakkındaki beyaz kültürel mitleri sürdürmeye devam etmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 7).

1960 ve 1970’li yıllar, Hollywood’un Afro-Amerikan izleyicilere yönelik filmlerle ticari başarı sağlayabileceğini fark ettiği ve bu nedenle “Blaxploitation” türünü geliştirdiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır. “Bu filmlerin, siyasallaştırılmış temsildeki çelişkileri müzakere etmedeki başarısızlığı, daha sonra ortaya çıkan endüstriyel belirsizliklerin habercisi olarak dikkat çekicidir” Blaxploitation, gerçek anlamda Siyah bir sinemanın önünü tıkamak amacıyla, Siyah militanlığın sulandırılmış bir biçimini sömürmüştür. “Blaxploitation filmleri, 1970-1975 yılları arasında hem siyah hem de beyaz film yapımcıları tarafından siyah izleyici kitlesini hedef alarak üretilmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 17). “Disiplin çağında direnişin temel kavramı sabotaj iken, imparatorluk kontrolünün hüküm sürdüğü dönemde moderniteye karşı-olmak genellikle güçlerin doğrudan ve/veya diyalektik bir karşıtlığı anlamına gelirken, postmodernitede karşı-olmak, ancak dolaylı veya çapraz bir duruşla gerçekleşebilir.” (Hardt and Negri 2000, p. 212). Bu yüzden sömürü sineması, sivil haklar hareketine ve siyah kültür ile

deneyimlerinin daha iyi temsil edilmesine yönelik taleplere yanıt olarak ortaya çıkmış ve daha önce yeterince hedeflenmeyen bir pazarı ticari bir strateji ile genişletmiştir. Lawrence’a göre, “Hareket, *Cotton Comes to Harlem* (1970) ile başlamış, ardından *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* (1970), *Shaft* (1971) ve *Super Fly* (1972) gibi öncü yapımlarla devam etmiştir” (Lawrence, 2007, pp. 17).

“Blaxploitation sineması, Siyah ruhunu beyaz iktidar yapısının tarihsel manipülasyonundan geri almaya çalışmıştır” (Bausch, 2013, pp. 259). Daha sonraki dönemlerde Amerika; 1950’ler ve 1960’lar boyunca ilerlerken sosyal, politik ve ekonomik iklim büyük ölçüde değişmeye başlamıştır. Lawrence bu durumu; “Sivil Haklar Hareketi, Vietnam Savaşı ve bir dizi başka olay ulusal tavrı değiştirerek kara sömürü ya da blaxploitation filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır” şeklinde aktarır (Lawrence, 2007, pp. 18). Guerrero’ya bunu destekleyerek siyasi bir arka planının olduğunu belirtir;

Blaxploitation filmleri, siyahların artan siyasi ve sosyal bilincinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve bu durum, sinema perdesinde Afro-Amerikan insanlığının tam anlamıyla yansıtılmasını arzulayan geniş bir siyah izleyici kitlesine evrilmiştir” (Guerrero, 1993, pp. 69-70). Artan siyah izleyici kitlesinin etkisi, sinema endüstrisini Blaxploitation’ın yükselişine tanıklık etmeye zorlamış; Afrikalı Amerikalılar, kendilerini Hollywood’un yaygın kaba stereotiplerinin ötesinde görme arzusuyla sinemada kendilerine yer edinmeye başlamışlardır. Guerrero’ya göre “Bu dönemde Afro-Amerikan kimlik politikalarındaki yükseliş, Hollywood’un Afro-Amerikalıları sürekli aşağılayıcı bir şekilde tasvir etmesine karşı, siyah liderler, sanatçılar ve entelektüeller arasında güçlü bir eleştirel hoşnutsuzluk yaratmıştır. (Guerrero, 1993, pp. 69-70)

Blaxploitation türü, siyah izleyicilerin daha doğru ve onurlu temsillere yönelik derin arzularına hitap ederek siyah kültürel anlatıların ön plana çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Lawrence, bu filmlerin pazarlanma stratejisini açıklarken, “1970-1975 yılları arasında kara sömürü filmlerinin hem siyah hem de beyaz yapımcılar tarafından, siyah izleyiciyi sömürmek amacıyla” yapıldığını belirtir. Reklam ve tanıtım kampanyalarının, Blaxploitation filmlerinde yer alan içerikle bağ kurabilecek siyahlara yönelik olarak tasarlandığını vurgular. Ancak Lawrence, “aynı zamanda tarihsel olarak tüm Hollywood filmlerinin benzer şekilde pazarladığını” ifade eder. Dolayısıyla, “Blaxploitation filmlerinin reklam ve tanıtım ekipleri, bu yapımları tanıtırken aslında standart endüstri uygulamalarını kullanmışlardır” (Lawrence, 2007, pp. 22).

1970’lerde Blaxploitation sineması, siyahların ekranda daha yenilikçi ve karmaşık bir şekilde temsil edilmesi için yeni bir standart belirlemiş ve popüler kültürde önemli bir araç haline gelmiştir. Lawrence’ın belirttiği gibi, “bu filmler siyah karakterleri polis dedektifleri, kanunsuzlar ve pezevenkler gibi rollerde göstererek siyahların tek tip bir grup olmadığını” vurgular. (Lawrence, 2007, pp. 19). Filmler, sistematik olarak ırkçı bir toplumda siyahların direncini trajik bir şekilde betimlerken aynı zamanda güçlendirici bir etki de yaratmıştır. Blaxploitation sineması, siyah toplumun farklı deneyim ve dinamik güçlerini yansıtan bir sosyokültürel temsil biçimi olarak dikkat çekmiştir. “Bu karakterler, siyahlıklarını muhafaza ederken, sistem içinde hayatta kalma ve düzene uyum sağlama becerisine sahiptir. Örneğin, John Shaft gibi karakterler, sistemin bir parçası olsalar da bunu kendi şartlarında ve siyah toplumun iyiliği için yaparlar” (Lawrence, 2007, pp. 19). Bu filmler, Nyong’o’nun ifadesiyle, “ırksal benliğin bir teknolojisi olarak duygunun stratejik bir kullanımı” işlevini görmektedirler.

Górny’e göre; “bu filmler, gerçek hayattan daha büyük Siyah karakterleri gerçek şehir ortamlarında tasvir ederek, Siyah Gücün siyasi enerjisini kanalize etmiştir ve siyah erkeklik temsillerini yeniden tanımlamıştır” (Górny, 2019, pp.244). “Blaxploitation sineması, film endüstrisinde ırk, temsil ve özgürleşme üzerine tartışmalara yol açmıştır” (Robinson, 1998, pp. 100). Benash, Blaxploitation filmlerine getirilen eğlence dışında bir şey içermediği eleştirisini; Blaxploitation filmi kentsel alanlarda geçer ve bu filmlerin içerdiği imgeler kuşkusuz kentli siyah izleyicileri için tanımlanabilir. Bu nedenle, saf eğlenceden daha fazlası olmuşlardır” şeklinde savunur (Benash, 2020, pp. 241).

“Blaxploitation” filmlerinin popülerliğinin azaldığını “Blaxploitation filmlerini çevreleyen büyük tartışmalar nedeniyle, 1974 yılına gelindiğinde büyük stüdyolar bu filmlerin yapımcılığından uzak durmaya başlamıştır. 1975’in sonunda Hollywood’un siyah temalı film üretimi neredeyse tamamen durmuştur” diye ifade eder (Lawrence, 2007, pp. 96).

Siyah aktör ve film yapımcılarına bazı fırsatlar sunmasına rağmen, eleştirmenler “Blaxploitation” filmlerinin suçluluğu yücelterek suçlu ve şiddet içeren tasvirler gibi stereotiplere de katkıda bulunduğunu ileri sürdüler. Bununla birlikte, siyahların filmlerdeki tasvirinin nüansını göstermesi ve siyah gücün hikayesini genişletmesi nedeniyle çağdaş sinematografi ve kültürün önemli bir parçası olmaya devam etmektedir.

Hardt ve Negri’nin Biyopolitika İlişkisi ve Çokluk Kavramı

Son zamanların en etkili yazarları haline gelen iki siyaset felsefecisi, Antonio Negri ve Michael Hardt’dır. Biyopolitikayı Foucault’cu bir kavramdan yola çıkarak geliştiren Negri ve Hardt, genellikle “Empire” olarak adlandırdıkları küresel güç ilişkilerinin dünya çapında yaşamı ve toplumsallaşma koşullarını yönettiği görüşündedir. Onlara göre, doğası gereği ulusötesi bir işleyişe sahip olan biyoiktidar, toplumsal yaşamı ele geçirir ve üretir. Ancak Negri ve Hardt, çokluğun, çağdaş maddi olmayan ve duygusal emeğin üretken kapasitelerini benimseyerek iktidar yapılarına direnme ve onları daha demokratik ve adil bir topluma dönüştürme potansiyeli üzerinde ısrar etmektedir.

Schuller’e göre; “Batı’da liberal demokrasinin genel eğilimi olan biyoiktidar rejimlerinde biyolojik varoluş, politikanın temel alanını oluşturmaktadır” (Schuller, 2018, pp. 2) Ayrıca Schuller; “kalıtım, nüfusun türünün etrafındaki dünya ile nasıl etkileşime girdiğini açıklayan biyolojik mekanizma olarak hizmete girmiştir. Bu kavramsallaştırma, biyopolitikanın işleyişinin anahtarıdır” diye aktarmaktadır (Schuller, 2018, pp. 28). Hardt ve Negri; bu argümanı somutlaştırmak için, yaşamın bir iktidar nesnesi haline geldiğini söyleyerek biyo-iktidarın dönüştürücü doğasının altını çizmektedir. İktidar, yaşama yatırım yaparak etkisini varoluşun her yönüne yayar. “Biyoiktidar” gelişir, sermayenin sistemik mekanizmalarıyla iç içe geçer ve yaşamın yeniden üretiminin ekonomik üretimdeki faaliyetin bir parçası olduğu senaryoyu geliştirir. Hardt ve Negri’ye göre; yaşam için gerekli olan kapasite ve ilişkiler kapitalizmin işleyişine çekilip metalara dönüştürüldükçe, üretim ve yeniden üretim alanları arasındaki sınırlar bulanıklaşır; “biyoiktidar, yaşamın eşit derecede entelektüel ve bedensel olan bu üretken kapasitelerini adlandırır. Üretim güçleri aslında bugün tamamen biyopolitiktir; başka bir deyişle, yalnızca üretimden değil, aynı zamanda yeniden üretimin tüm alanından geçer ve doğrudan onu oluştururlar (Hardt ve Negri, 2000, p. 365).

Lebovic’e göre; “Hardt ve Negri’nin ima ettiği şey, biyopolitikanın 1920’lerin perspektifinden yaşamın tarihi ve kavramı olarak açıklanabileceğidir” (Lebovic, 2013, pp. 183). “Modern egemenliğin gerçekleşmesi biyoiktidarın doğuşudur” (Hardt ve Negri, 2000, p. 89). Hardt ve Negri biyopolitik süreci;

Disiplin toplumu, toplumsal kontrolün, geleneklerin, alışkanlıkların ve üretim pratiklerinin oluşturulması ve düzenlenmesi amacıyla geniş bir aygıtlar ağı veya bu aygıtlar aracılığıyla inşa edildiği bir toplumsal yapıdır. Bu toplum, bireylerin toplumsal düzene uygun hareket etmelerini ve disiplinin işleyişine uyum sağlamalarını temin eden çeşitli disiplin kurumlarıyla (hapishane, fabrika, akıl hastanesi, hastane, üniversite, okul vb.) işlevsel hale getirilir. Disiplinci iktidar bu bağlamda, yürürlükte olan kuralları belirler; düşünce ve eylemin parametrelerini ve sınırlarını belirleyerek normal ve anormal davranış biçimlerini tanımlar ve bu davranışlara yaptırımlar uygular. Bu kurumlar, toplumsal alanı yapılandırırken disiplinin temel mantıklarına dayanan normatif çerçeveler sağlar, böylece toplumsal içme ve dışlama mekanizmaları aracılığıyla bireyler üzerinde tahakküm kurar olarak tanımlar (Hardt ve Negri, 2000, p. 23).

Toplum giderek bir kontrol toplumu haline gelirken, iktidar uygulama araçları da parçalara ayrılmış ve insanların gündelik faaliyetleriyle bütünleşmiştir. İktidar sadece hapisane, fabrika ya da okul gibi kurumlar aracılığıyla değil, aynı zamanda davranışları izleme ve yönetmeye yönelik daha ince ve yaygın teknikler aracılığıyla da işlemektedir. Görünür, resmîleşmiş disiplin sistemlerinden, modern sanayi toplumunun sürekli değişen karakterine uygulanabilen daha görünmez, esnek kontrol yöntemlerine doğru bir kayma söz konusudur. Hardt ve Negri'ye göre; bu tür iktidar yapılarındaki değişim, biyopolitik stratejilerin artan karmaşıklığını ortaya koymaktadır: nüfuslar yönetilecek olsa da bu sadece düzenleyici değil, aynı zamanda biçimlendirici araçlar ve arzuları, alışkanlıkları ve benlik algısını harekete geçirme çabaları yoluyla da gerçekleştirilecektir. Hardt ve Negri'ye göre; "Modernite, komutanın geleneksel aşkınlığının yerine emir verme işlevinin aşkınlığını koymuştur. Disiplin düzenlemeleri klasik çağda kurulmaya başlanmıştı, ancak disiplin şemasının hükümet şeması haline gelmesi moderniteyle birlikte olmuştur" (Hardt ve Negri, 2000, p. 89).

Orta çağ dünyasında iktidar, kralların ilahi hakkı ve katı bir sosyal düzen tarafından sağlanan merkezi ve hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Bu yapıda iktidar açık ve merkeziydi, ancak zamanla iktidarın dağınık ve çeşitli toplumsal yapıların içine gömülü olduğu bir topluma doğru genel bir hareket gerçekleşmiştir. Klasik dönemde ortaya çıkan disiplin mekanizmaları, bireylerin toplum içindeki davranışlarını yeniden yapılandıran modern yönetim rasyonalitesinin temel unsurları haline gelmiştir. Hardt ve Negri bu durumu şöyle özetler: "Genel akıl, birikmiş bilgi, teknik ve know-how tarafından yaratılan kolektif, toplumsal bir akıldır." Bu, emeğin değerini, yeni üretici güçlerin benimsenmesi ve özgürce kullanılması yoluyla şekillenen evrensel emek gücüne dönüştürür. Onlara göre, "Marx'ın gelecek olarak öngördüğü şey, bizim çağımızdır." Bu bağlamda, emek gücünün radikal dönüşümüyle birlikte bilim, iletişim ve dilin üretici güçlerin bir parçası haline gelmesi, "emek fenomenolojisinin tamamını ve dünya üretiminin tüm ufkunu yeniden tanımlamıştır" (Hardt ve Negri, 2000, p. 364).

Aklın üretici güçlerle bütünleşmesiyle bilimsel üretim sürecinin bir parçası haline geldiğinde, iletişim ve dil bulanıklaşır, bu da entelektüel ve fiziksel emek arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bu durum, bilgi ve enformasyonun, ekonomiyi materyallerden daha fazla yönlendirdiği yeni bir alanın doğmasına neden olur ve ekonomik üretim ile nüfusların biyopolitik düzenlenmesi arasındaki derin iç içe geçmişliği ortaya koyar. Hardt ve Negri bu süreci emperyal güç ilişkileri bağlamında ele alır. Onlara göre, "sistemin temel nesnesi, biyopolitik ekonomik ve kurumsal yapının üretici gücüdür." Emperyal düzen, yalnızca sermaye birikimi ve küresel yayılma gücü üzerine değil, aynı zamanda kendini sürekli olarak yeniden üretme, derinlemesine geliştirme ve dünya toplumunun biyopolitik yapısına nüfuz etme yeteneği üzerine inşa edilir. Emperyal gücün mutlaklığı, "üretim ve yeniden üretim süreçlerinin ontolojik yapısına tam anlamıyla içkindir" ve biyopolitik bağlamla yakından bağlantılıdır. Bu durum, emperyal düzenin kendisini sürdürme kapasitesinin temelini oluşturur (Hardt ve Negri, 2000, p. 41).

Üretim sürecinde biyopolitik yönetimin derinlemesine yerleşmiş bu biçimi, emperyal düzenin kendisini sadece geleneksel ekonomik birikim ve bölgesel genişleme yöntemleriyle değil, aynı zamanda yaşamın bizzat kendisinin yönetimi ve düzenlenmesi yoluyla da sürdürmesine olanak tanır. Hardt ve Negri'ye göre, "biyopolitik güç yaşamın her alanına yayılır ve bu durum, direnişi daha karmaşık ve çok boyutlu bir hale getirir. Bu bağlamda, modernite boyunca mutlak bir yasak, epistemolojik bir sınırlamanın nesnesi" olmuştur (Hardt ve Negri, 2000, p. 355). Ancak, Hardt ve Negri'nin belirttiği üzere, "günümüzde bu metafizik yanılısma ortadan kalkmış ve biyopolitik ontoloji içinde aşkınlık artık düşünülemez hale gelmiştir. Onlara göre, günümüzde politik aşkınlık iddia edildiğinde, hızla tiranlık ve barbarlığa dönüşme eğilimindedir" (Hardt ve Negri, 2000, p. 355).

Sonsuzluk idealinin bir zamanlar ölçülemez kavramını sürdürdüğü metafizik yanılmanın bu tür terimlerle çöküşü, iktidar ve yönetimin kavramsal manzarasında radikal bir değişime işaret etmektedir. “Dolayısıyla imparatorluğun alameti, yasal bir formalite değil, bu küreselleşmiş biyopolitik makinenin durmaksızın işlemesidir. Bu makine insan varlığının çeşitli boyutlarını bütünleştirir” (Hardt ve Negri, 2000, p. 41). Dolayısıyla biyopolitika daha önceki, daha yapılandırılmış hiyerarşilerden daha uyumlu ve birleşik bir kontrol sistemi haline gelir. Hardt ve Negri bu kontrol sistemini; “İmparatorluğun anayasası ne sözleşmeye ya da antlaşmaya dayalı bir mekanizma temelinde ne de federatif bir kaynak aracılığıyla oluşturulmaktadır. “Emperyal normatifliğin kaynağı, yeni bir makineden, yani yeni bir ekonomik-endüstriyel-iletişim makinesinden, kısacası küreselleşmiş bir biyopolitik makineden doğmaktadır” diye aktarır (Hardt ve Negri, 2000, p. 41). Bu ifade, günümüz küresel iktidar yapılarının temelini oluşturan mekanizmaların, sadece ekonomik ve endüstriyel süreçlerle sınırlı kalmayıp, iletişim ağları ve biyopolitik düzenlemelerle iç içe geçmiş bir yapıda olduğunu vurgular. Bu küresel biyopolitik makine, bireylerin yaşamını, toplumsal ilişkileri ve ekonomik üretimi aynı anda denetleyen ve yönlendiren karmaşık bir sistem olarak karşımıza çıkar.

Küreselleşmiş biyopolitik makine, egemenlik ya da yasal çerçevelerdeki geleneksel tarihsel normlardan uzak durarak, yeni bir emperyal normatifliğin karşısında konumlanır. Hardt ve Negri’ye göre, bu durum, “biyoiktidarın üretim ve kontrol dinamiklerinin nasıl işlediğini ve bu yeni yönetim biçimini yönlendiren kapitalist zorunlulukların dikkatle sorgulanmasını gerektirir. Onlar, biyoiktidar ve kontrol toplumu ile ilgili üretim kavramını incelerken, bu kavramları ortaya koyan yazarların çalışmalarında bir eksiklik olduğunu öne sürerler.” (Hardt ve Negri, 2000, p. 27-28). Hardt ve Negri, toplumun bireyler üzerindeki denetiminin yalnızca bilinç veya ideolojiyle değil, aynı zamanda “beden üzerinden ve bedenle birlikte” gerçekleştirildiğini belirtir. Kapitalist toplumda biyolojik, somatik ve bedensel olanın, yani biyopolitikanın, en önemli unsur olduğunu belirtirler (Hardt ve Negri, 2000, p. 27-28).

Kapitalizmin gelişimiyle birlikte, yaşamın yönetimi, üretim ve yeniden üretim süreçleri biyolojik ve bedensel unsurlarla giderek daha fazla iç içe geçmiştir. Bu süreç, biyopolitik stratejilerin yaşamın optimizasyonunu ekonomik ve politik kaygıların temel bir unsuru haline getirdiği günümüz kapitalist toplumlarının merkezinde yer almaktadır. Hardt ve Negri, bu durumu Foucault’nun şu sözleriyle açıklar: “Yaşam artık bir iktidar nesnesi haline gelmiştir. İktidarın en temel işlevi, yaşamın tüm yönlerine yatırım yaparak onu baştan sona yönetmektir” (Hardt ve Negri, 2000, p. 24-25). Bu bağlamda, “biyo-iktidar, yaşamın üretimi ve yeniden üretimi üzerinde doğrudan etkili olan bir iktidar biçimini” temsil eder (Hardt ve Negri, 2000, p. 24-25).

Foucault, iktidar paradigmasının biyo-iktidarın toplumsal yapılarda ve bireysel eylemlerde meydana getirdiği değişimi yansıttığını vurgular. Bu paradigmanın bütünselliği ve kontrol yeteneği, insanların kendileri tarafından içselleştirilmiş normlar ve pratikler aracılığıyla, dışsal bir kuruma ihtiyaç duymadan kendini yeniden üretebilen bir yapı oluşturur. Negri ise bu durumu sorgulayarak, postmodern toplumdaki çokluğu oluşturan bireylerin nasıl bir arada iş birliği yaparak bir yönetim mekanizması oluşturabileceğini tartışır. Ona göre, “Postmodern çokluk, yaşam araçları beyin olan ve üretici güçleri iş birliğinden oluşan bir tekilikler topluluğudur” (Negri, 2004, pp. 15). Bu tekiliklerin çoğul yapısı, iş birliğine dayalı ilişkiler geliştirir ve Negri şu soruyu sorar: “Bizim sorumuz şudur: ‘Çokluk’ dediğimiz bu biyopolitik (entelektüel ve işbirlikçi) kitle ‘kendi üzerinde’ nasıl bir yönetim uygulayabilir? Tekilliklerin çoğulluğu ve iş birliği, dünyanın kurucu gücünü oluşturdukları ölçüde, ortak olanın yönetişimini nasıl ifade edebilir?” (Negri, 2004, pp. 15).

Ayrıca Negri bu süreci; “dışarının kaybı, İmparatorluğun tanımında merkezi bir kavram olarak yeniden ortaya çıkıyor. Dışarısı yoktur; merkez de yoktur. Gerçekten de “imparatorluk tüm iktidar ilişkilerinin birlikte örüldüğü ontolojik dokuyu oluşturur” şeklinde tanımlar (Hardt ve Negri 2000, p. 354). Negri ise; “Çokluk Ancak, imparatorluk düzeninin ontolojik dokusu kurucu değil, kuruludur, yani direniş aslında iktidardan önce gelir” diye ekler (Negri, 2004, pp. 19).

Negri'ye göre; "zamanın sınırında her şey akar ve her şey melezleşir. Her tarafta, boşluğun ötesinde, tekillikler sınıra saldırılar düzenler, böylece ortak yaşam için başka bir bolluk inşa eder. Çokluğun biyopolitik üretimi, boşluğu doldurmak için kendini doluluktan boşluğa doğru genişletmekten ibarettir" (Negri, 2004, pp. 233). Negri'ye göre; "Politik olan her şey biyopolitiktir. "Politik olanın özerkliği" kavramı nihayetinde hain ve hastalıklı bir ideolojidir. Postmodernitede iktidarsızlığı (yani yararsızlığı) tamdır" (Negri, 2004, pp. 13). "Şimdi biyopolitik üretim tarafından üretilen değerlerin (ya da daha doğrusu dillerin ve kararların anlamının) dönüşümünü analiz etmeli ve bunu belirlediği ve gerçekliğin takımyıldızlarında ortaya çıkan yenilikler aracılığıyla izlemeliyiz" (Negri, 2004, pp. 13).

Negri; "biyopolitik postmodernitede, olayın kararı, insan-makine tarafından/üzerinde verilen bir kararın olayıdır, bu da onu yeni bir özne haline getirir ve yeni bir zamansallık olarak ifade eder" (Negri, 2004, pp. 256) ve "postmodern çokluğun, yaşam araçları beyin olan ve üretici güçleri iş birliğinden oluşan bir tekillikler topluluğu olduğunu; başka bir deyişle, çokluğu oluşturan tekillikler çoğulsa, ilişki kurma biçimleri de işbirlikçi" olduğunu ifade eder (Negri, 2004, pp. 15).

Hardt ve Negri, biyopolitika ve biyoiktidar yapılarına ilişkin olarak, bu yapıların içinde ya da dışında bir özgürlük alanı olmadığını, yani mücadelelerin biyopolitikasına ışık tutan bir "dışarı" ya da özgürleşmiş bir "içerisi" olamayacağını vurgular. "Biyopolitika ve biyoiktidarın gelişmeleri içinde ve bunlara karşı yeni kurumlar icat etmek zorunludur" (Hardt ve Negri, 2017, p. 235). Bunun yanında, çokluğun girişimciliğinin tarihsel olarak varoluşun ontolojik temelini oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Hardt ve Negri, "özgürlük ve eşitliği inşa etmenin, ortak alanlarda üretilen ve sürekli olarak yeniden üretilen varlığın tarihsel temeline dayandığını öne sürerler. Bu doğrultuda, her şeyin bu girişimcilik etrafında yeniden kurulabileceğini" savunur (Hardt ve Negri, 2017, p. 246).

Ortak olana ve onun etkinliğine yapılan bu yeni vurgu, toplumdaki kolektif eylemin, toplumu köklü bir şekilde dönüştürebilecek alternatif bir zemin oluşturmaya olanak tanır. Hardt ve Negri'ye göre, yeni kurumların inşası, değişen maddi koşulları göz önünde bulundurarak tasarlanmalı ve daha adil ve özgür bir toplum yaratmak amacıyla, siyasi eylem, toplumsal pratikler ve teknolojik gelişmeler arasında bir uyum sağlanmalıdır. "Yabancılaşmış, yani izole edilmiş ve araçsallaştırılmış emeğe karşı, özellikle endüstriyel rejimde işin reddi şeklinde ortaya çıkan ve günümüzde tüm toplumsal zeminde aktif olan yeni antagonizma biçimlerinde kendini gösteren ortak bir direniş de bu dönüşümün temel unsurlarından biridir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 42).

Hardt ve Negri'ye göre; "Biyopolitika bu ilişkinin en gelişmiş olduğu alandır: yaşamın gerçekliği içinde, ondan hüznü tabiiyet figürlerini silkeleyerek ve gerçekliğin kapitalist istilasının motoru olarak biyoiktidara karşı durur" (Hardt ve Negri, 2017, p. 235). Aynı zamanda bu; "kurucu iktidarı bir sürü kavramı, çoklu bir çoğulculuk olarak düşünmek, her türlü fetişist siyasi birlik anlayışından kopmak ve böylece geleneksel olarak birlikler olarak konumlandırıldıkları şekliyle halk ve ulus kavramlarını eleştirmek anlamına gelir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 37).

"Öncelikle, her yıkıcı eylem ve her toplumsal mücadele biyopolitik alana, toplumsal yaşam alanına daldırılmalı ve ortak olana yönlendirilmelidir" (Hardt ve Negri, 2017, p. 244). "Bu biyopolitik bağlamda, göreceğimiz gibi, öznelliğin üretimi politik mücadelenin merkezi alanı haline gelir" (Hardt ve Negri, 2004, p. 29). "Başka bir deyişle, biyopolitika kavramına geri dönmek için, yeni bir siyaset bilimi yaşam ve siyasetin tamamen iç içe geçmiş olduğunu kabul ederek başlamalıdır" (Hardt ve Negri, 2004, p. 94).

Hardt ve Negri'ye göre; "Biyopolitikanın temeli, günümüzde iktidarın öncelikle yaşama yatırıldığının ve dolayısıyla siyasetin görevinin yaşamı bütünüyle organize etmek, yönetmek ve kontrol etmek olduğunun kabul edilmesidir" (Hardt ve Negri, 2004, p. 95). "O halde

biyopolitika projesi, yaşamın bu güçlerini ele geçirmek ve bunları yeni bir demokratik siyaset biçiminde kullanmaktır” (Hardt ve Negri, 2004, p. 96). Ayrıca Hardt ve Negri; “Biyopolitika böylece yeni bir demokratik siyaset potansiyelini ortaya koyar; yaşamı temel alan ve onun güçlerini beslemek ve geliştirmek için onun içinden çalışan bir siyasettir” diye ekler (Hardt ve Negri, 2004, p. 98).

Hardt ve Negri’ye göre; “biyopolitika yalnızca yaşamın yönetimine değil, yaşamın kendisinden doğan bir siyasete gönderme yapar” (Hardt ve Negri, 2004, p. 114) ve “biyopolitika’da iktidar yukarıdan dayatılmaz, yaşamın kendi içinden üretilir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 117). Aynı zamanda “biyopolitika kavramı, iktidar ve direncin gündelik hayatın dokusu içinde nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur” (Hardt ve Negri, 2004, p. 128). Ve “merkezi meselenin artık meta üretimi değil, öznellik üretimi olduğunu kabul eder” (Hardt ve Negri, 2004, p. 136). Diğer bir meselede “biyopolitik bağlamda direniş, iktidarın dışında ya da karşısında durma meselesi değil, iktidar ilişkilerini içeriden dönüştürme meselesidir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 141).

Disiplinci iktidar mekanizmalarından neoliberal özelleştirme ve izolasyon stratejisine doğru gerçekleşen bu değişim, bedenlerin kurumlar içinde açıkça hapsedilmesinde değil, kişilerin dağınıklığında, toplumsal bağların zayıflatılmasında ve izolasyon pratiklerinde uygulanmaktadır. Dolayısıyla bu yönetim tarzı, piyasa güçlerinin serbestçe dizginlenmesi olarak değil, kolektif kimlikleri parçalayarak ve toplumsal ilişkileri atomize ederek toplumu yönetmenin bir aracı olarak çalışmaktadır.

Tarihsel olarak kontrol toplumu, kapitalizmin Fordist disiplinin katı standartlarından esnek ve dağınık bir iktidar mantığına geçişinin kaybolma noktasıdır. Bu kavramı inceleyen Hardt ve Negri, kontrol toplumlarının ortaya çıkışını 1960’ların karşı kültürlerinin disiplin karşıtı direnişinin ve yaratıcılığının bir sonucu olarak görür: “melez toplumsal öznelliklerin üretimi yoluyla, “çokluğun” hareketlerine ve zamansal ritimlerine göre sürekli olarak yeniden tanımlanan kurumlarla, sermayenin gücü yeni pragmatik esnekliğe ve verimli emeğe uyum sağlar, bunları bütünleştirir, normalleştirir ve bunlardan kâr elde eder” (Hardt ve Negri, 2000, p. 318).

Sürekli öz düzenleme, kimliklerin esnek bir şekilde yeniden tanımlanması ve işlenmesi, bu etik ve öznellikler ve zaman makinesi olarak sinema, neredeyse hiç bitmeyen bir olay tarafından tüketim kültürü deneyimlerine dönüştürülür. Gişe rekortmenleri tür ve anlatı kapanışını aşar, (film) tarihini ve tüketici biyografilerini yeniden işler ve piyasalar ile medya, beklentiler ve anılar, fragmanlar ve DVD’ler, yenilik ve nostalji arasında gidip gelir.

Shaft (1971) Filminin Anlatı Yapısı

1971 yapımı *Shaft*, Gordon Parks tarafından yönetilen ve *Ernest Tidyman* ile *John D. F. Black* tarafından yazılan bir Amerikan blaxploitation suç aksiyon gerilim filmidir. Ernest Tidyman’ın aynı adlı romanından uyarlanan bu yapım, *Shaft* film serisinin ilk filmidir. Briggs bu durumu; “John Shaft karakteri; beyaz polislerden, siyah devrimcilerden, Harlem patronlarından ya da mafya babalarından fırça yemeyen sert, sinirli özel dedektif olan ve bir gün siyah bir dedektif romanı yazmanın zamanının geldiğine karar veren sert biçimli beyaz bir gazeteci olan Ernest Tidyman’ın eseridir” diye aktarır (Briggs, 2003, pp. 25). Film genel hatları itibarıyla; Harlem’de büyümüş fakat New York sokaklarında çalışan özel dedektif John Shaft’ın bir Harlem gangsterinin kaçırılan kızını İtalyan mafyasının elinden kurtarmasını istemesini anlatmaktadır.

Shaft (1971), Blaxploitation filmi olarak bu dönemdeki çoğu filmde bulunan klasik üç perdelik anlatı yapısını içermektedir. Film, New York’ta yaşayan özel bir dedektif olan John Shaft karakterini tanıtarak açılır. Açılış sekansları, Shaft’ın kendine güvenen karakterini ortaya koyarak ve şehir düzeninde dolaşarak dünyaya karşı takındığı tavrı geliştirmektedir.

Her şey Shaft'ın bir grup gangsterin kendisini aradığını öğrenmesiyle başlar; bu durum Shaft'ın ofisinde bir tür yüzleşmeye yol açarak Vic Androzzi'nin gönderdiği adamlardan olan Sims ve Leroy'u pencereden atmasıyla gerilim tırmanmaktadır. Teğmen Vic Androzzi ile konuşan Shaft polislere ispiyonculuk yapmayacağını ama suç örgütlerine karşı iş birliği yapacağını belirtir. Shaft için her yeni sekans gerilim ve tehdit bir kademe daha yükseltir. Olaylar, Shaft'a kızının kaçırıldığını söyleyen Harlemlı siyahi mafya babası Bumpy Jonas'tan gelen bir telefonla gelişir. Jonas'ın sunduğu büyük para vaadi Shaft'ı davanın peşine düşmeye iter ve film, hikâye anlatıcılığından olay örgüsüne dayalı bir aksiyona dönüşür.

Shaft, Ben Buford'la birlikte kimliği belirsiz saldırganlarla bir çatışmanın içine çekilir. Bumpy'nin istihbaratına göre baş olarak gösterilen Siyah militan lider Ben Buford ile hareket eden Shaft'ı, Siyah Mafya ile İtalyan Mafyası arasındaki ırk gerilimi ile suç teşkil edebilecek olaylar silsilesinden yeni suçlar türeyeceği endişesinden dolayı Vic Androzzi uyarmıştır. Shaft, tüm gözler onun üzerindeyken arada kalmıştır. Dönüm noktası, Shaft'ın Ben Buford eşliğinde Bumpy Jonas'a kendi lehine çevirdiği bir konuda yaklaşmasıyla yaşanır. Bu artık koalisyonu zorunlu hale getirmiştir çünkü Bumpy, çete savaşında ölen Buford'un arkadaşlarının on bin dolarlık rehin alınma bedelini ödemeyi kabul eder. Böylesi bir adım karşılıklı çatışma ve tarafların birbirini öldürme risklerini artırsa da Bumpy'nin kızını kurtarmak amacıyla tüm taraflar iş birliği yapmak zorunda kalır.

Daha sonra Shaft, Ben Buford ve diğer arkadaşlarıyla birlikte mafyanın Marcy Jonas'ı tuttuğu otele nasıl gireceklerini organize eder. Shaft, gizemi çözecek son sahneye geçmeden önce Marcy'nin bilinen son yeri ve adresiyle ilgili bazı kritik bilgiler edinir. Son sahnede Shaft, bağımsız olduğunu ve hiçbir polisin ya da otoritenin kaprislerine tabi olmadığını çok iyi ifade eden bir şekilde Androzzi ile tek başına konuşur. Kahkaha atarak telefonu kapatır.

Shaft filminin anlatı yapısı hızlı tempolu ve epizodiktir, her bölüm daha büyük bir yüzleşmeye yol açarak gerilim ve olay örgüsü oluşturulmuştur. Her sahne, fiziksel çatışmalar, stratejik planlama veya ahlaki ikilemler yoluyla Shaft için riskleri artırır ve 1960 sonrası sömürü filmlerinin karakteristik temposunu korur. Amerika'daki, özellikle de kentlerdeki ırksal gerilimleri duyarlılık ve içgörüyle ele alarak dönemin ırksal dinamiklerini ve önyargılarını vurgulamaktadır. Anlatı, polis yolsuzluğu, ırksal profillemeye ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler gibi önemli konulara değinerek 1970'lerde Siyah Amerikalıların gerçek hayattaki mücadelelerini yansıtmaktadır.

Film İncelemesi: *Shaft* (1971)

Shaft (1971), Gordon Parks'ın yönettiği ve *Ernest Tidyman* ile *John D. F. Black*'in yazdığı, 1971 yapımı Amerikan Blaxploitation türünde, suç aksiyon gerilim dinamikleri içeren bir sömürü filmidir. Tidyman'ın aynı adlı romanından uyarlanmış olup, *Shaft* film serisinin ilk filmi olarak öne çıkar. Bu incelemede, filmin öncelikle biçimsel özellikleri analiz edilecek, ardından Hardt ve Negri'nin biyopolitik olarak kavramsallaştırdığı "çokluk" kavramı bağlamında egemen iktidar ve melezlik kavramları, filmin sahnelerinden örnekler aracılığıyla ele alınacaktır.

Filmin Biçimsel Analizi

Blaxploitation filmleri Afro-Amerikan yaşamının gerçeklerini yansıtmak için sıklıkla kentsel ortamları kullanmış ve bu ortamlarda suç, yoksulluk ve ırkçılık gibi konuları ele almıştır. Shaft, Bumpy Jonas'ın kızının kaçırılması ve Siyah suç aileleri ile Mafya arasındaki çatışmalar da dahil olmak üzere suç ve yolsuzluk etrafında döner. Shaft, adalet dağıtmak için bu tehlikeli sulara gezinir. Suçun işleniş öyküsü, çoğu Blaxploitation aracının temelini oluşturmuştur; çoğu zaman olay örgüsünün merkezinde uyuşturucu tacirleri, gangsterler ve sahtekar görevliler yer alır. Bu film, kent gettolarındaki yaşamın karmaşıklığını ve belirsizliğini özetler. Briggs'e göre;

Shaft 1971’de gösterime girdikten sonra New York sokakları bir daha asla eskisi gibi olmayacaktır. Her siyahi ergen ve belalı özentisi, yürüyüşünü, tarzını, havasını, trafiğe kayıtsızlığını ve oldukça yapmacık dilini taklit etmiştir. Eğer tek bir film bütün bir kültürü dönüştürdüyse, *Shaft* o filmidir. Bu, lise toplantısı için okul otobüsü ile getirilen siyah gururlu korkak bir çocuk değildir. *Shaft*, dünyayla kendi şartlarına göre başa çıkan sert bir yalnız bir adamdır, ara sıra birini pencereden atması ya da Village’daki bazı İtalyan goombah’ları pataklaması gerektiği anlamına geliyorsa, o zaman bunu yapar (Briggs, 2003, pp. 24).

Isaac Hayes’in ünlü “*Shaft*’ın Theme”nı da içeren ikonik film müziği filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Müzik, filmin aksiyonunu vurgular ve kültürel rezonansına katkıda bulunur. Filmin müziklerinde geçen sözler 1970’lerin sivil halk hareketine gönderme yaparak; “Kardeşi için boynunu tehlikeye atacak adam kimdir? *Shaft*. Anlayabiliyor musun? Tüm piliçler için bir seks makinesi olan siyah özel penis kim? *Shaft*! Aynen öyle” şarkı sözlerinin siyahi seyirciyi sinemaya çekmek için özenle seçilen sömürü filmi pratikleriyle sunulmuştur.

Blaxploitation filmleri genellikle çağdaş soul, funk ve R&B müziklerine yer vererek Siyah izleyicilerde yankı uyandıran farklı bir kültürel estetik yaratmaya yardımcı olur. Bazen film müzikleri filmlerden daha popüler olmuştur. John *Shaft*, suç dünyasına ve ırkçılığa karşı duran güçlü, özgür bir birey olarak tanımlanmaktadır. Zekâsı, cesareti ve ahlakıyla kendi şartlarına göre saldırır. Bu, Siyahların kendi kaderlerini belirlemelerine dair olumlu ve dinamik imgeleri gösterme çabasında olan Blaxploitation’ın türünün önemli bir unsurudur.

Shaft’ın karakteri, cinsel çekiciliğini ve kadınlarla ilişkilerini vurgulayan birkaç sahne ile bir kadın avcısı olarak tasvir edilir. “Kadınlar onu seviyordu elbette, hem muhteşem, mırıldanan siyah kadınlar hem de canı istediğinde tavladığı tuhaf beyaz kadınlar. *Shaft* doğanın bir gücüdür, para, seks ve aksiyon aşığıdır” (Briggs, 2003, pp. 24). Karakterinin bu yönü, güçlü ve arzulanan bir kahraman olarak imajına katkıda bulunur. “Blaxploitation” filmleri genellikle cinsellik ve maço oluk unsurları içerir, bazen de sömürüye varır. Bu özellikler filmlerin çekiciliğini artırmayı ve ana akım sinema normlarına karşı bir özgürlük ve isyan duygusunu yansıtmayı amaçlamaktadır. Canlı şehir manzaraları, dinamik kamera çalışması ve şehir hayatının çığ, gerçekçi bir tasviriyle farklı bir görsel stile sahiptir.

Yönetmenin sahneleri yakın planla ve aksiyon kamerasıyla çekmesi filme gerçekçi ve doğal bir görünüm kazandırmaktadır. Filmdeki; renk paletinin karanlık ve koyu tonlarda olması dönemin “Blaxploitation” filmlerinin sık kullandığı bir özelliktir. *Shaft*’ın ikonik deri ceketi de dahil olmak üzere moda da filmin estetiğini tanımlamada önemli bir rol oynamaktadır. “Blaxploitation” filmlerinin görsel tarzı genellikle cesur ve kendine özgüdür; moda, dekorlar ve sinematografi kullanılarak bu filmleri ana akım Hollywood yapımlarından ayıran benzersiz bir görünüm yaratılmıştır.

Mütevazı bir bütçeyle çekilen *Shaft*, düşük bütçeli sömürü filmlerine örnek teşkil etmektedir. Briggs bu durumu; “*Shaft* yılın en başarılı on ikinci filmi olmuştur ve 1,5 milyon dolarlık bir yatırımla 7 milyon dolarlık bir hasılat elde ederek MGM’yi geçici olarak mali yıkımdan kurtarmıştır” diye aktarır (Briggs, 2003, pp. 27). Bu, büyük paralar yapmadan ilgi çekici bir hikaye anlatmak için mekanların, setlerin ve pratik efektlerin verimli bir şekilde kullanılmasıyla elde edilmiştir. Filmin estetiği ham ve sadedir, bu da otantik kentsel hissine katkıda bulunur ve New York’taki gerçek mekanların kullanımı gerçekçiliğe katkıda bulunur. *Shaft*, 1970’ler özelinde Afro-Amerikan izleyicilere pazarlanmıştır ve güçlü bir Siyah baş karakter ve Amerika’daki Siyah deneyimiyle ilgili temalar içermiştir. Briggs bu durumu;

Pop-kültür meraklıları *Shaft*’ın popülaritesini durmaksızın analiz etmiş ve birçoğu onu (yanlış bir şekilde) ünlü olan ilk siyahi kahraman olarak görmüştür. O ilk değildir ve klasik anlamda bir kahraman da değildir. O sadece istediğini yapan, harika bir gardırobu olan sert bir adamdır şeklinde aktarır (Briggs, 2003, pp. 29).

Bu hedefe yönelik yaklaşım, yetersiz hizmet alan bir demografiden yararlanmaya çalışan “Blaxploitation” filmlerinin ayırt edici özelliğidir. Film, hedef kitlesinde yankı uyandırmak amacıyla moda, müzik (Isaac Hayes’in ikonik müziği gibi) ve kentsel ortamlar dahil olmak üzere Siyah kültürünün unsurlarını bir araya getirmiştir.

Isaac Hayes’in ikonik film müziği, özellikle de “Shaft Theme”, filmin belirleyici bir özelliğidir ve kahramanın havalı ve şık özünü somutlaştırır. Film müziği aksiyonla kusursuz bir şekilde bütünleşerek kilit sahnelerin duygusal ve dramatik etkisini artırıyor. Shaft, ana akım bir filmde siyahi bir başrol oyuncusu oynatarak Hollywood normlarına meydan okumuştur ki bu, sektörün o dönemki ırksal önyargılarından önemli bir karşı duruş filmi olarak anılmasına yol açmıştır. Filmin, kaderinin kontrolünü eline alan güçlü ve bağımsız bir Siyah kahramana odaklanan anlatısı, geleneksel sinemanın Siyah karakterlere yönelik genellikle olumsuz tasvirlerine meydan okumaktadır.

Filmin içinde geçen şarkı sözlerine bakıldığında; “Siyah adam da özgür doğar. Böyle olmalı ama söylemesi kolay. Onu bağlayan zincirleri görmek zor. Tabi benimle gelersen orası kolay. Yaşadığı yere gideriz. Bir sürü ismi vardır oranın çöplük gibi. Suç oranı büyüyor. Ne yapabilirsin ki karnın açsa” (*Shaft*, 1971) sözlerinin geçtiğini görürüz.

Filmde farklı arketipler kullanılmaktadır: John Shaft, arketipik olarak soğukkanlı, yetkin ve korkusuz bir kahraman olarak tasvir edilir ve sarsılmaz özgüveni, becerikliliği ve ahlaki karmaşıklığıyla izleyicide yankı uyandırır. Bumpy Jonas, özellikle kızına karşı acımasızlık ve kırılganlığı bir arada sergileyen arketipik bir suç patronudur. Teğmen Vic Androzzi, polis teşkilatının kısıtlamalarına ve önyargılarına rağmen Shaft’a saygı duyan, arketipik bir “kalbi olan polis” kimliği taşımaktadır. Androzzi adından da anlaşılacağı üzere Vic’in İtalyan-Amerikalı olması, bireyleri basmakalıp yargılarla değerlendirmenin anlamsızlığının ve yanlışlığının altını çizmektedir. Androzzi’nin mirası onu İtalyan-Amerikan toplumuna bağlarken, bir polis memuru ve toplumsal düzenin savunucusu olarak rolü onu İtalyan-Amerikan mafyasına karşı bir düşman olarak konumlandırır.

Film, aksiyon ve suç-gerilim türlerinin unsurlarını harmanlayarak araba kovalamacaları, çatışmalar ve dedektiflik çalışmalarıyla seyirciyi diken üstünde tutmaktadır. Shaft’ın karakteri, çeşitli romantik ve cinsel karşılaşmalarla birlikte, daha geniş bir izleyici kitlesini çekmek için bu filmlerde sıklıkla kullanılan cinsel çekicilikten yararlanır. Görsel olarak, filmin New York’taki, özellikle de Harlem’deki gerçek mekanları kullanması, anlatının özgünlüğüne ve sürükleyiciliğine katkıda bulunmaktadır. Sinematografi, aksiyonun yoğunluğunu ve anındalığını yakalayan dinamik kamera açıları ve hareketleri içeriyor ve bu da filmin genel kinetik enerjisine katkıda bulunmuştur. Işık ve renk kullanımı, Shaft’ın dünyasının hem çekici hem de tehlikeli ikiliğini yansıtan gölgeli iç mekanlar ve canlı dış mekanlarla filmin ruh halini güçlendirmiştir.

John Shaft, Siyahların güçlenmesini ve direncini simgeleyen kültürel bir ikon haline gelmiştir ve karakterin etkisi sinemanın ötesine geçerek popüler kültür, müzik ve modaya kadar uzanmıştır. Shaft, “Blaxploitation” türünün sağlamlaşmasına yardımcı olarak, benzer temaları işleyen ve güçlü Siyah kahramanlar içeren gelecek filmlerin önünü açmıştır. Anlatı yapısının diğer örneklerinden ayrılması, Grindhouse sömürü filmlerini yansıtacak şekilde, sansasyonel içeriği, arketipik karakterleri, hızlı tempolu epizodik anlatısı, sosyal yorumu, seyirci katılımı, tür geleneklerinin sömürüsü, dinamik sinema teknikleri, ikonik müziği ve geleneksel sinema normlarını altüst etmesidir. Shaft, tüm Blaxploitation türü gibi, yoksulluk ve görünür kutuplaşma ile güçlü bir şekilde karakterize edilen, örneğin ABD şehirlerindeki şiddetli protestolarda ve çatışmalarda kendini gösteren daha geniş bir sosyo-politik bağlamın parçasıdır. Sosyal adalet ve ırkçılıkla mücadelenin odak noktası olduğu sivil haklar hareketi başta olmak üzere, 1960’ların sonlarındaki siyasi iklimin izinde güçlü bir kolektif seferberlik yaşanmıştır. Bu bağlamda hem popüler filmlerde hem de müzikte açık siyasi imaların öne çıktığı bir kültür radikalleşmesi ortaya çıkmıştır.

Filmin Biyopolitik Analizi

Açılış Sekansı



Görsel 2. *Shaft*, Açılış Sekansından Bir Kare, (*Shaft*, 1971)

Açılış sekansında John Shaft'ın New York sokaklarında yürüyüşü, onun kentsel çevre ve Afro-Amerikan toplumu ile olan bağını ortaya koymaktadır. Şehir sadece bir fon değil, filmin ayrılmaz bir karakteridir ve dönemin sosyo-politik bağlamını yansıtır. Shaft şehirde dolaşırken, onunla "grindhouse sinemaları, siyah işportacılar, eşcinsel aktivist yürüyüşleri, işlerinden kaçan depresifler, ucuz eğlence arayan cinsel takıntılı şehir sakinleri, okuldan kaçan gençler, randevuya çıkan maceracı çiftler, parafililer, uyuşturucu bağımlıları, uyuyan evsizler, yankesiciler" de yürümektedir (Landis ve Clifford 2002, pp. 3).

Times Meydanı, güç dinamiklerinin sürekli devrede olduğu, son derece gözetlenen bir alanı temsil eder. Agamben'e göre; "Kentte, kutsal yaşamın yasaklanması her içsellikten daha içsel ve her dışsallıktan daha dışsaldır. Kutsal yaşamın yasaklanması, her kuralı koşullandıran egemen nomos, her yerelleşmeyi ve her bölgeselleşmeyi yöneten ve mümkün kılan orijinal mekânsallaştırmadır" (Agamben, 1998, pp. 111). Shaft'ın bu iktidar tarafından mekansallaştırılan alanda kendinden emin adımlarla ilerlemesi, bu gözetimin farkında olduğunu ve onu altüst ettiğini simgeler. Şehrin dikkatli gözleri onu korkutmaz, bu da onun kontrol edilmeye karşı direncini gösterir.

Toplumsal cinsiyet savunucuları, Foucault'nun bakış açısından, kentsel çevre, gözetim ve iktidar dinamiklerinin sürekli devrede olduğu bir panoptikon olarak karşımıza çıkar. Filmde "mikro iktidarların yayılması, tek bir örgütlenme sistemi, merkezi veya odağı olmayan dağınık aygıtlar ağı, farklı kurum ve teknolojilerin çapraz koordinasyonu" (Foucault ve Gordon, 1980, p. 71) ile oluşan Times Meydanı'nda varlığını sürdüren Shaft'ın, kentsel ortamdaki görünürlüğü bir güç ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Shaft'ın şehirdeki hareketi, Afro-Amerikan topluluklara dayatılan sistematik gözetimi vurgulayabilecek bu güç ve kontrol alanlarında gezinmesini yansıtır. Davranışları izlemek ve düzenlemek için tasarlanmış bir alanda varlığını ve kontrolünü ortaya koyar ve gözetim mekanizmaları üzerindeki hakimiyetini sergilemektedir.

Shaft'ın şehirdeki umursamaz, kavgacı ve güçlü betimlenmesi Hardt ve Negri'nin ifadesiyle hem ırkçılığın hem de suç örgütlerinin baskıcı güçlerine direnen "çokluk" kavramını somutlaştıran biri olduğunu göstermektedir. "Çokluk, tüm bu tekil farklılıkların çokluğudur. Kitleler de halkla karşıtlık oluşturur çünkü onlar da bir birliğe ya da kimliğe indirgenemez" Hardt ve Negri, 2004, p. 6). Shaft'ın eylemleri hem devlet hem de suç unsurları tarafından

uygulanen biyopolitik kontrole karşı kolektif bir mücadeleyi temsil etmektedir. Shaft'ın etrafındaki kaosa (trafik, yayalar) kayıtsızlığı, çokluğun baskıya karşı direnişinin güçlü bir ifadesidir. Shaft'ın eylemleri kamusal alanın geri alınmasını yansıtmakta ve marjinalleştirilmiş toplulukların egemen güç yapılarına karşı daha geniş çaplı mücadelesini temsil etmektedir.

Shaft ve Vic Androzzi'nin Buluşma Sekansı



Görsel 3. Shaft, Buluşma Sekansından Bir Kare (Shaft, Leibowitz, Vic Androzzi, 1971)

Shaft ofisine gelen gangsterlerle ölümcül bir boğuşma geçirdikten Leroy'u camdan aşağı atarak New York Meydanı'na düşmesini sağlar. Gangsterlerden Sims, onu Harlem'e götürmesi gerektiğini ve kendilerini Bumpy'nin tuttuğunu söyler. Shaft, karakolda, gangsterin pencereden atladığını ve gelenlerin arkadaşı olduğunu söylese de Leibowitz bunu kabul etmediğini söyler. Shaft hem durumu tam anlamıyla aktarmaz hem de Teğmenle bu konuyu görüşerek ikili bir denge kurar. Buluşma sekansında Teğmen Vic Androzzi ile tartışır ve ispiyonculuk yapmayacağını söyler.

Vic Androzzi ona yardım ederse bu durumdan kurtulacağını söyler. Shaft daha fazla bilgi toplamak için 48 saat süre ister. Vic Androzzi ile Shaft arasında geçen bu sekans özerk ve kamusal diyalektiği gözler önüne serer; "Shaft: Azınlıklarla bu kadar yakından hissetmen kara kalbimi ısıttı. Vic Androzzi: (Siyah bir dolma kalemi Shaft'ın yüzüne yaklaştırarak) Hadi ama o kadar da siyah değilsin! Shaft: (Elindeki beyaz fincanı yukarı kaldırarak) Sende o kadar beyaz değilsin!" (Shaft, 1971)

Ofis alanı bir kontrol ve profesyonel disiplin alanını temsil eder. Androzzi'nin ziyareti devlet gücü ile bireysel eylemlilik arasındaki etkileşimi vurgular; Shaft bir yandan özerkliğini korurken bir yandan da kurumsal otoriteyle etkileşim halindedir. Bu etkileşim, iktidarın Shaft ve devlet aygıtı arasında nasıl müzakere edildiğini gösterir.

Bu sekans aynı zamanda stratejik ittifakların değerini de gösterir. Farklılıklarına rağmen, Shaft ve Androzzi'nin iş birliği, baskı ve kanun yaptırımının karmaşıklığını aşmak için çok önemlidir. Etkileşim, kurumsal güç ile bireysel direnişi dengelemenin zorluğunu vurgular. Shaft bir yandan bağımsızlığını korurken bir yandan da sistemde yol almakta ve kolektif eylemin kurumsal kontrole meydan okuma ve onu yönlendirme potansiyelini göstermektedir. Ofis, Shaft'ın özerkliğini kullandığı bir alan olarak görülebilir. Androzzi'nin varlığı, devletin bu alanı etkileme ve kontrolünü dayatma girişimini temsil eder.

Foucault'nun perspektifine göre; Vic Androzzi'nin polis komiseri olarak rolü, devletin gözetim aygıtını temsil eder. Shaft'ın onunla etkileşimi, hedeflerine ulaşmak için "tek tip ve kapsamlı bir şekilde hareket eder; basit ve sonsuza dek yeniden üretilen yasa, tabu ve sansür

mekanizmalarına göre işler: devletten aileye, prensten babaya, mahkemeden günlük yaşamın küçük değişimlerine kadar” (Foucault, 1990, pp. 84) bu kontrol sistemleriyle stratejik ilişkisini gösterir. Ofis alanı bir kontrol ve profesyonel disiplin alanını temsil eder.

Androzzi’nin ziyareti devlet gücü ile bireysel eylemlilik arasındaki etkileşimi vurgular; Shaft bir yandan özerkliğini korurken bir yandan da kurumsal otoriteyle etkileşim halindedir. Androzzi ile etkileşim, Shaft ve devlet aygıtı arasındaki güç müzakeresini vurgular. Androzzi’nin devletin Shaft’a dava açarak silahı elinden alması ve Bumpy’ye karşı silahsız ve savunmasız kalacağını söylese de Shaft ispiyonculuk yapmayacağını ve düşünceğini söyler. Androzzi’nin 48 saat süre tanınması, akışkan güç dinamiklerini ve Shaft’ın bu etkileşimlerdeki kaldıraç gücünü yansıtmaktadır.

Hardt ve Negri’nin perspektifine göre; bu sahne stratejik ittifakların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Farklılıklarına rağmen Shaft ve Androzzi’nin iş birliği, baskı ve kolluk kuvvetlerinin karmaşıklığını aşmak için hayati önem taşıdığını görürüz. Shaft’ın özel dedektif olarak bağımsızlığı, Androzzi tarafından temsil edilen kurumsal iktidarla tezat oluşturur. Hardt ve Negri’ye göre; “Çokluğun anayasal gücünün iletişim ve iş birliği ağları ve ortak olanın üretimi yoluyla alternatif bir demokratik toplumu kendi başına sürdürebilecek kadar olgunlaşmış olması nedeniyle elverişlidir” (Hardt ve Negri, 2004, p. 357). Androzzi ile etkileşimleri, kurumsal güç ile bireysel direniş arasındaki gerilimin altını çizer. Shaft sistem içinde faaliyet gösterir ama bağımsızlığını korur; bu da çokluğun kurumsal kontrole direnme ve onu yönlendirme potansiyeline örnek teşkil etmektedir.

Bumpy’nin Shaft’ın Ofisinde Buluşma Sekansı



Görsel 4. Shaft, Buluşma Sekansından Bir Kare, (Shaft, Leroy, Bumpy Jonas, 1971)

Shaft, satıcıdan kestane aldıktan sonra taksi çağırır. Taksi duracak gibi yapıp durmaz ve biraz ilerdeki beyaz müşteriyi alır. Bu toplumsal olarak sosyal hayatın içinde ikinci sınıf insan muamelesi gören siyahilerini durumunu yansıtmaktadır. Shaft ofisine geldiğinde Bumpy’nin onun yerine oturduğunu görürüz. Sömürü filmlerinin ortak özelliği olan düşük maliyetli prodüksiyon, gerçekçi dekor ve sanat tasarımı bu sekansta da karşımıza çıkmaktadır. Shaft’ın ofisi normal ve alelade tasarlanmıştır. Bir mafya’nın ofisi olmadığı detaylarıyla kendini göstermektedir.

Shaft, Bumpy Jonas ile loş ve تنها bir ortamda buluşur. Yeraltı suç dünyasında güçlü bir figür olan Bumpy, kızının kaçırıldığını açıklarken gözle görülür bir şekilde sıkıntılıdır. Otoriter varlığına rağmen, Bumpy’nin çaresizliği aşikârdır. Shaft’tan yardım isteyerek nadir bir kırılmalı anını açığa vurur. Bumpy bu iş için polise gidemeyeceğini ve siyahi olduğu ve

beyazlarla iyi anlaştığı için onla çalışması gerektiğini söyler. Bumpy kızını kaçıran kişinin 'La Bumba' çetesinin başı Ben Buford olduğunu söyler. Ağlayarak parayı Shaft'ın önüne bırakır. Shaft işi istemeyerek de olsa kabul eder.

Foucault'nun perspektifine göre; "iktidar aygıtları kurucu bir karşılıklı bağımlılık içinde birbirine bağlıdır" (Foucault ve Gordon, 1980, pp. 239). Daha önce yeraltı suç dünyasındaki hükmedici varlığıyla karakterize edilen Bumpy Jonas şimdi savunmasız bir konumdadır. Shaft'tan yardım istemesi, gücünün sınırlarını göstermeye hizmet eder. Bu sahne, yeraltı dünyasındaki kontrol ve bağımlılığın karmaşık etkileşimini aydınlatır. Bumpy'nin savunmasızlığı, hakimiyetinin kırılganlığını ortaya çıkarır ve önemli bir güce sahip olanların bile kontrolleri dışındaki güçlere tabi olduğunu gösterir. Bumpy ve Shaft arasındaki etkileşim, Bumpy'nin yardıma ihtiyaç duymasının otoriter statüsünü azalttığı ve geleneksel güç dinamiklerini geçici olarak tersine çevirdiği güç dinamiklerinin akışkanlığını gösterir. Tipik olarak bağımsız bir güç olan Shaft, sınırlı bir süre için de olsa potansiyel bir güç unsuru haline gelmiştir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre; Bumpy'nin kişisel krizi bireysel kaygıların ötesine geçerek ortak bir düşmana karşı kolektif bir mücadelenin başlangıcına işaret eder. Hardt ve Negri'ye göre; "çokluk, asla bir kimlik içinde sentezlenemeyecek radikal farklılıklardan, tekilliklerden oluşur. Hiyerarşi endeksi haline getiren her türlü emek, duygulanım ve iktidar disiplini yok edildiğinde, toplumsal yaşamın biyopolitik örgütlenmesine, "çokluk" tarafından yenilenen yaşama dahil edilebilir" (Hardt ve Negri, 2004, pp. 355) Shaft'ın Bumpy'ye yardım etme kararı kişisel bir iyilikten daha fazlasını ifade eder; "çokluk" içinde ittifakların oluşumunu temsil eder. Bu iş birliği hem Shaft'ın hem de Bumpy'nin her gün içinde gezindiği şiddete karşı bir direniş eylemidir. Güçlerini birleştirerek, çokluğun kolektif gücünü somutlaştırır ve mücadelelerini sürdüren hegemonik yapıları meydan okurlar. Bu ittifak, Hardt ve Negri'nin birlik yoluyla direniş kavramını örneklerken; farklı varlıklar, kapsayıcı baskıcı güçlere karşı koymak için bir araya gelmektedir.

Harlem Sekansı



Görsel 5. Shaft, Harlem Sekansından Bir Kare, (Shaft, Bir Adam, 1971)

Shaft, temizliğin gerçekleştiği ortamda bir yabancı olarak görünmez, ancak açıkça orada yaşayan biri de değildir. Western kahramanı gibi, suç çetelerini, yolsuzluğu ve adaletsizliği sonlandırmak için dışarıdan gelir. John Shaft, Ben Buford'u ararken Harlem'i dolaşarak çeşitli sakinlerle etkileşime girer, kapıları çalar ve Buford'un yerini sorar. Bu sorgu işi bir suçlamadan çok karşılıklı arkadaşlık bağlarının olduğu bir sohbet gibidir. Buford'un kirasını ödemediğini, uzun süredir arkadaşlarının görmediğini görürüz. Shaft, Harlem'de devletin gözetim aygıtı değil oranın yerlisi gibi dolaşır. Eski arkadaşlarını gördüğünde sohbet eder ve sarılır.

“Çokluk” terimi, direniş ve toplumsal dönüşüm alanlarının yaratılmasında çoğulcu veya grup gücü kavramını ifade etmek için kullanılır. Hardt ve Negri’ye göre, “Küresel hiyerarşinin her düzeyinde, iktidarın yozlaşmasının her işareti ve demokratik temsilin her krizi, demokratik iktidar talebiyle karşı karşıya gelir” (Hardt ve Negri, 2004, pp. 353). Shaft’ın farklı sakinlerle saygılı etkileşimi, bu kolektif gücü tanıdığını ve desteklediğini gösteren bir işarettir. Shaft’ın Harlem’deki varlığı, topluluk üyeleri arasındaki dayanışmanın önemini göstermektedir. Shaft’ın buradaki eylemler bütünü, kalabalıklara kendilerini baskı altında tutan güce karşı direniş alanları yaratabileceklerini ve sürdürebileceklerini hatırlatmaktadır. Shaft’ın toplulukla kendi koşullarına göre diyalog kurması, otomatik olarak birlik ve kolektif güç oluşturmaktadır. Bu, toplulukları kontrol eden ve marjinalleştiren egemen iktidar yapılarına karşı direnişte dayanışma için önemlidir. Dolayısıyla Shaft bireysel bir kahraman değil, kolektif direniş ve güçlenmenin tetikleyicisidir.

Marcy Jonas’ın Kurtarılma Sekansı



Görsel 6. *Shaft*, Kurtarılma Sekansından Bir Kare (Ben Buford , Marcy Jonas, Shaft, 1971)

Shaft sokak satıcısına rüşvet verdikten sonra Buford’un yerini öğrenir. Taksiye atlayıp Harlem’in kalabalık sokaklarında titizlikle gezinmeye başlar, bir çocuğa para verir. gözleri Ben Buford’a dair herhangi bir işaret arar. İki kişinin kapıda beklediğini görünce gizlice merdivenleri çıkar ve kapıyı çalarak adını söyler. Kapı ihtiyatla açılır ve Buford’un temkinli yüzü ortaya çıkar. Buford ile Shaft’ın bir zamanlar birlikte çalıştıklarını öğreniriz. Daha birkaç kelime konuşmadan, kırılan camların sesi ve hızlı bir silah patlaması duyulur. Dışarıdan gelen adam son sözlerine söylerken kaçmalarını söyler. Diğerleri çatıya çıkarken Shaft ve Buford bir daireye girerler. Çatıya çıkan adamlar öldürülür. Yakındaki bir binanın gölgelerinde gizlenen kimliği belirsiz bir saldırgan daireye ateş açar. Shaft, Buford’u kurtarır. Shaft, Buford’un izini sürer ve bilinmeyen bir saldırganla çatışma çıkar. Daha sonra Androzzi, Shaft’a hedefin ben değil Shaft olduğunu ve Bumpy Jonas’a bağlı şehir dışındaki mahalleliler ile şehir merkezindeki mafyalar arasındaki gerilimin başka cinayetlerle doruğa ulaştığını söyler. Androzzi, konunun halk tarafından siyah-beyaz karşıtlığı olarak görülmesinden yakınmakta ve tam bir ırk savaşına dönüşmesinden endişe etmektedir. Ayrıca Shaft’a New York’a yeni gelen İtalyan-Amerikan mafyasının adamlarının bazı resimlerini gösterir. Shaft ve Ben, Bumpy ile buluşur ve onu çatışmayı ayarlamakla suçlar. Ben’in ölen her adamı için 10.000 dolar ödemeyi kabul ettikten sonra Ben ve Shaft, Bumpy’nin kızını bulmak için güçlerini birleştirir.

Filmin doruk noktası, yüksek riskli kurtarma görevidir. Shaft, Ben ve ekipleri otele koordineli bir saldırı düzenler. Shaft binaya sızar, korumaları etkisiz hale getirir ve Marcy’nin yerini tespit eder. Gerilim ve aksiyon dolu sekans, Shaft’ın yaralandığı ama Marcy’yi başarıyla kurtardığı bir çatışmayla sonuçlanır. Kurtarma sonrasında Shaft, Bumpy tarafından ayarlanan taksilerin yardımıyla Marcy’nin güvenli bir şekilde çıkarılmasını sağlar. Başarılı görev

hakkında bilgi vermek için Androzzi'yi arar ve davayı onun bakış açısından etkili bir şekilde kapatır. Çözüm, Shaft'ın stratejik zekâsını ve kararlılığını sergiler.

Daha sonra Shaft, gangsterlerin yerel bir bardan dairesini izlediğini tahmin eder. Shaft barmen gibi davranır ve Androzzi'yi arayarak gangsterleri tutuklatır. Shaft daha sonra tutuklanan gangsterlerle Bumpy'nin kızı hakkında yüzleşir ve bir buluşma ayarlar. Eve döndüğünde Vic gelir ve Shaft'a karakoldaki odanın dinlendiğini ve amirinin Shaft'ı kaçırma olayıyla ilgili sorgulamak için getirmek istediğini söyler. Androzzi onu içeri almak yerine oradan ayrılır. Shaft, bir Mafya üyesi tarafından Marcy Jonas'ın tutulduğu daireye götürülür ve Ben ile iki adamı onları takip eder. Oraya vardıklarında bir çatışma çıkar: iki mafya adamı öldürülür ve Shaft vurulur ve yere düşer. Tıbbi müdahaleden sonra Shaft, Ben'e adamlarını toplamasını ve Marcy'nin götürüldüğü otelde kendisiyle buluşmasını söyler. Bumpy'yi arayarak kızının iyi olduğunu ama kaçış için otelde taksiye ihtiyacı olduğunu söyler.

Otelde Shaft, Ben ve Ben'in adamları otel çalışanı kılığında girer ve yavaşça otele sızar. Film, Shaft'ın silahlı bir ekip eşliğinde kaçırılan kızın tutulduğu otele baskın yaptığı yoğun bir final çatışmasıyla doruğa ulaşır. Dramatik çatışma kızın kurtarılmasıyla sonuçlanır ve ekip polis gelmeden önce hızla dağılır. Shaft otelin çatısına çıkar ve Marcy'nin tutulduğu odaya girer. Onu koruyan gangsteri öldürür ve dışarı çıkarır. Bu sırada Ben ve adamları çevredeki odalardaki gangsterleri öldürür ve dışarı çıkar. Kapanış sahnesinde Shaft, Androzzi'yi ikonik tema şarkısı eşliğinde arayarak davanın kapandığını bildirir. Kendisinin ve Kara Panterler'i andıran bir grubun olayı hallettiğini, geriye sadece polisin temizlemesi gereken olay sonrasının kaldığını söyler. Bu açıklamanın ardından, arketipik western kahramanını canlandıran Shaft sahneden iner ve karanlığın içinde kaybolur.

Foucault'nun perspektifine göre; Mafyanın elindeki otel, mafyanın tutsakları ve toprakları üzerinde "disipline edilmesi, yeteneklerinin en iyi hale getirilmesi, güçlerinin gasp edilmesi, kullanışlılığının ve uysallığının paralel olarak artırılması, verimli ve ekonomik kontrol sistemlerine entegre edilmesi" (Foucault, 1990, pp. 139) gibi kontrol ve gözetim uyguladığı yerleşik bir iktidar yapısını sembolize eder. Shaft ve ekibi tarafından düzenlenen kurtarma görevi, bu güç yapılarıyla doğrudan bir yüzleşmeyi temsil eder. Koordineli bir saldırı planlayıp uygulayarak mafyanın kontrolünü bozar, yerleşik iktidar ve gözetim mekanizmalarına meydan okurlar. Bu eylem, örgütlü direnişin baskıcı güç yapılarını nasıl etkili bir şekilde zayıflatabileceğini etkili bir şekilde göstermektedir.

Hardt ve Negri'nin perspektifine göre; birlikte çalışan bireylerden oluşan kolektif bir grup olan çokluğun, egemen güçlere karşı önemli bir direniş yaratma potansiyelini vurgulamaktadır. Hardt ve Negri'ye göre; "çokluk, asla bir birliğe ya da tek bir kimliğe indirgenemeyecek sayısız iç farklılıktan oluşur: farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler ve cinsel yönelimler; farklı çalışma biçimleri farklı yaşam tarzları farklı dünya görüşleri ve farklı arzular" (Hardt ve Negri, 2004, pp. 6) ile oluşmaktadır. Bu kavram, toplumsal çeşitliliğin ve bireysel farklılıkların bir bütün içinde homojenleştirilmeden var olabileceğini ifade eder. Çokluk, bireysel ve kolektif kimliklerin çeşitli formlarını kabul eden ve onları tek bir kalıba sıkıştırmaya çalışmayan bir anlayışı temsil eder. Başarılı kurtarma misyonu bu kavramın en iyi örneğidir. Shaft ve ekibi tarafından sergilenen birlik ve iş birliği, kolektif eylemin etkinliğini örneklemektedir. Eşgüdümlü çabaları yalnızca kaçırılan kızı kurtarmak gibi acil bir hedefe ulaşmakla kalmaz, aynı zamanda çokluğun dönüştürücü potansiyelini de gösterir. Bu kolektif direniş, mafya tarafından temsil edilen baskıcı sistemleri bozma ve onlara meydan okuma gücüne sahiptir.

Sonuç ve Değerlendirme

Michel Foucault tarafından ortaya atılan biyoiktidar ve gözetim kavramları, Times Meydanı ve Harlem'in sürekli gözlem ve kontrol alanları olan kentsel mekanlar olarak temsil edilmesinde kendini göstermiştir. Filmde Shaft'ın, gözetim altındaki ortamlarda kendinden emin ve küstahça hareket etmesiyle, görünüşteki geleneksel güç ilişkilerini tersine çevirdiği

görülmektedir. Bu durum, insan failliğinin yaygın disiplin ve gözetim sistemlerine karşı “siyah hareketi” yoluyla direnmeye başladığını gösterir. Bu bağlamda, Shaft’ın varlığı ve eylemleri, sömürü sineması pratikleri üzerinden güç dinamiklerini sorgulayan bir direniş sembolü olarak sunulmaktadır.

Bu sayede Shaft’ın kurumsal otoriteler ve marjinal topluluklarla etkileşimleri, devlet iktidarı ile kişisel özerklik arasındaki ince gerilim hattına ışık tutulmuştur. Bu da filmde yüksek düzeyde kontrol edilen kentsel alanlarda kontrol sağlamanın karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Hardt ve Negri’nin “çokluk” anlayışı, kolektif direnişin temsilcisi olarak Shaft’a siyah hareketlerinin temsili açısından geniş bir temsil ağı ortaya koymaktadır.

Vic Androzzi ve Bumpy Jonas ile kurduğu ittifaklar sayesinde Shaft, gruplar içindeki farklılıkların ortak baskıcı güçlere karşı nasıl birleşebileceğinin örnek bir figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçevede; Shaft’ın filmdeki eylemleri, “çokluğun” iktidar yapılarını kesintiye uğratma ve biyopolitik kontrol üzerinde karşı kolektivist güç kullanma potansiyelini hayata geçirdiği ortaya konulmuştur. Bu kolektif direniş, Shaft’ın Harlem’deki stratejik hareketleri ve mafya tarafından işletilen otele yaptığı son müdahale gibi, iktidar alanlarına itiraz etmek ve onları yeniden şekillendirmek için önemli bir dayanak noktası oluşturmaktadır. Böylece film, sömürü filmi izleyicilerine, siyah gruplar için marjinalleştirilmiş topluluklar arasındaki dayanışma ve iş birliğinin dönüşümü getireceğine dair bir umut inşa etmektedir. Giorgio Agamben’in biyopolitik çerçevesiyle Shaft (1971), bir “istisna hali” içinde yasal ve ahlaki sınırlar altındaki akışkanlığı örneklemektedir.

Filmdeki Harlem sekansı, mafyanın merkezi ve otel temsili, bu tür ortamlarda çoğu zaman teamüllerin askıya alındığını, keyfi kontrol ve şiddetin ortaya çıktığını göstermektedir. Shaft’ın bu tür bir mekânda yaptığı stratejik eylemler bütünü, yerleşik düzene meydan okumak ve dolayısıyla adalet ve ahlaki düzen kavramlarını yeniden tesis eden bir karşı egemenlik ilan etmektir. Shaft, bu tür istisna durumlarıyla yaptığı dedektif rolüyle hukuk normlarının temel istikrarsızlığını, bu dışlanmış topluluklar içinde özerklik ve hakların olası bir yeniden ele geçirilişini gün ışığına çıkarır. Film böylece, sömürü filmi pratikleriyle; güç, direniş ve kolektif eylemin şehir manzarasında nasıl beyaz perdeye taşındığına dair bir görüntü vermek için biyopolitik bir analiz sunmaktadır.

“Egemenlik, yaşam ve ölüm gücü aracılığıyla, yaşam hakkını yalnızca öldürme hakkını kullanarak ya da öldürmekten iktidar; öldürme ya da hayatta tutma gücünü dolaylı olarak içermektedir” (Foucault, 1990, s. 141). Foucault’nun “panoptikon” ve gözetim devleti hakkındaki fikirleri, siyahi bir özel dedektif olan Shaft’ın iktidar ve kontrol alanlarında gezinme biçimleriyle örtüşmektedir. 1970’lerin Blaxploitation filmlerinde siyah nüfusun maruz kaldığı ırkçılık ve gözetim kavramlarının belirgin olarak kullanıldığı film türüdür. Shaft, siyah topluluk için, diğer siyah topluluklara yaptıkları gibi “siyah Amerikalıların siyasi ve sosyal kaygılarını sınırlı bir şekilde yansıtan Blaxploitation filmleri içerdiği imgelerle kuşkusuz kentli siyah izleyicileri için tanımlanan” (Benash, 2020, pp. 241). Shaft üzerinde de düzenleme yapmaya çalışan iktidar sahiplerine karşı bir direniştir sergilemektedir. Bu, Shaft’ın kendi kişiliği ve topluluğu üzerindeki gözetim ya da kontrole aktif olarak direnmesinin ya da karşı koymasının sofistike bir yolu olarak karşımıza çıkar. Agamben’e göre; “kaosa uygulanabilecek bir kural olmadığından”, kaosun hukuk düzenine dahil edilebilmesi için öncelikle iç ve dış, kaos ve normal durum “istisna hali” arasında bir ayırım alanı yaratılması gerekmektedir” (Agamben, 1998, pp. 19). Agamben’in bu “istisna hali” kavramı, Shaft’ın yasadan ırksal olarak dışlanmasında ortaya çıkarken, Shaft’ın varlığı, kayırılan güçler tarafından oluşturulan normlara karşı bir mücadele alanıdır. Hardt ve Negri’ye göre; “çokluk, asla bir birliğe ya da tek bir kimliğe indirgenemeyecek sayısız iç farklılıktan oluşur: farklı kültürler, ırklar, etnik kökenler, cinsiyetler ve cinsel yönelimler; farklı çalışma biçimleri; farklı yaşam tarzları; farklı dünya görüşleri ve farklı arzular” (Hardt ve Negri, 2004, p. 6) ile ortaya koyulan John Shaft ve Vic Androzzi melez kimlikleri bakışıyla Hardt ve Negri tarafından tanımlanan ‘çokluk’ kavramının görünür halleri olarak karşımıza çıktığı sekanslardaki örnekleriyle gösterilmiştir.

Bu çalışma, Blaxploitation sinemasının yalnızca sansasyonel bir eğlence olmaktan uzak, politik izlenimler için güçlü bir araç olarak hizmet ettiğini göstermiştir. Bedenlerin metalaştırılmasını ve mekânların manipüle edilmesini dramatize eden bu filmler, toplumu şekillendiren altta yatan güç yapılarını ve biyopolitik mekanizmalarını film pratikleri yoluyla ortaya koyulduğu detaylıca aktarılmıştır. Bu sayede sömürü filmi yapımcıları; izleyicileri iktidar, kontrol ve direnişin doğasına dair rahatsız edici manipülasyonlarla şok etmeyi amaçlamışlardır. Aynı zamanda sömürü filmi yapımcı ve yönetmenleri, seyircileri şiddet ve vahşet görüntüleriyle şok ettiği ve farklı alt-kültürleri sinemasına dayattığı ölçüde biyopolitik ağa takılmışlardır. Bu filmlerin biyopolitik bir çerçevede kapsamlı bir şekilde analiz edilmesi, sinemanın daha geniş toplumsal güç yapılarını yansıtabildiği ve eleştirebildiği karmaşık yolları daha iyi anlamamızı olanak sağlamıştır. Sömürü sineması, kışkırtıcı içeriği ve marjinalleştirilmiş statüsüyle, kültürel üretim ve biyopolitik kontrol arasında süregelen etkileşime dair eşsiz ve değerli bir perspektif sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu makale sömürü sinemasının biyopolitika, iktidar ve kültürel temsilin kesişim noktalarını incelemek için eleştirel bir mercekle olarak öneminin altını çizmektedir. Bu filmleri sağlam bir kuramsal çerçeveye oturtarak, sömürü sinemasının yalnızca toplumsal kaygıları ve merakları yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda modern hayata nüfuz eden kontrol mekanizmalarıyla nasıl aktif bir şekilde ilişki kurduğunu ve bunları nasıl görselleştirdiğini belirgin bir şekilde ortaya koymak mümkün hale gelmektedir; bu da konunun yeni çalışmalara yol açması ve örnek teşkil etmesi açısından önemlidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power And Bare Life* (çev. D. Heller-Roazen). Stanford University Press.
- Bausch, K. (2013). Superflies Into Superkillers: Black Masculinity In Film From Blaxploitation To New Black Realism, *The Journal Of Popular Culture*, Yıl 46(2), 257-276.
- Benash, W. R. (2020). *Scum Cinema: America Through The Eyes Of The Exploitation Film*. United States: Independently Published.
- Briggs, J. B. (2003). Who Dat Man? Shaft And The Blaxploitation Genre, *Cinéaste*, 28 (2), 24–29.
- Brown, J. A. (2001). *Black Superheroes, Milestone Comics, And Their Fans*. University Press of Mississippi.
- Brown, T. L., & Kopano, B. N. (2014). *Soul Thieves: The Appropriation And Misrepresentation Of African American Popular Culture*. Palgrave Macmillan.
- Corbin, A. L. (2019). *Cinematic Geographies And Multicultural Spectatorship in America*. United States: Independently Published.
- Diawara, M. (1993). *Black American Cinema: Aesthetics And Spectatorship*. Routledge.
- Foucault, M. (1990). *The History Of Sexuality: Volume I: An Introduction* (çev. R. Hurley,). Vintage Books.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews And Other Writings 1972-1977*. Pantheon Books.
- Górny, A. (2019). Appalling! Terrifying! Wonderful! Blaxploitation And The Cinematic Image Of The South, *Polish Journal of American Studies*, 4 (13), 237-252.

- Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. United States: Temple University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2000). *Empire*. United States: Harvard University Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2004). *Multitude: War And Democracy in The Age of Empire*. United States: Penguin Press.
- Hardt, M., & Negri, A. (2017). *Assembly*. United Kingdom: Oxford University Press.
- James, D. E. (1989). *Allegories Of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton University Press.
- Landis, B., & Clifford, M. (2002). *Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through The Grindhouse Cinema Of Times Square*. United States: Fireside.
- Lawrence, N. (2007). *Blaxploitation Films Of The 1970s*. United Kingdom: Routledge.
- Lebovic, N. (2013). *The Philosophy Of Life And Death: Ludwig Klages And The Rise Of A Nazi Biopolitics*. United States: Palgrave Macmillan.
- Mathijs, E., & Mendik, X. (2011). *Grindhouse: Cultural Exchange On 42nd Street, and Beyond*. Columbia University Press.
- Negri, A. (2004). *Time For Revolution* (M. Mandarini, Çev.). United Kingdom: Continuum.
- Nyong'o, Tavia. (2009) *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True! A History Of Exploitation Films, 1919-1959*. Duke University Press.
- Schuller, K. (2018). *The Biopolitics of Feeling*. In Duke University Press.
- Webb, D., & Savage, R. H. (2004). *D20 Modern Solid: The D20 Blaxploitation Experience*. Wingnut Games.

-Araştırma Makalesi-

**Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri
Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişkisini
Anlamlandırmak**

Bercesto Gülçin Özdemir*

Özet

Belgesel sinemada biçim ve model vermeye çalışma, belgeselin temsil ilişkilerini ve gerçeklikle olan çelişkili bFilm fenomenolojisi, filmler aracılığıyla dünyayı ve hayatı anlamlandırmaya çalışan bireyin kendisi, hayatın içindeki nesneler, algının kendi içindeki algılama süreci ve bu süreçten doğan sorgulamalarla bireyin hayatla kurduğu ilişki üzerine çokça düşündürür. Maurice Merleau-Ponty, Göz ve Tin (1964) adlı eserinde, düşünsel imgenin, yok olanı var kılan görünü, Varlığın kalbine yönelmesinin bir parantez açtığını belirtir. Bu çalışma, film fenomenolojisi alanında haptik imge ve beden ilişkisini analiz ederken, feminist film fenomenolojisi perspektifinden kazı yöntemiyle dokunsal algının bu ilişkideki yerini incelemektedir. Laura Marks'ın Filmin Teni: The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses (2000) adlı kitabı, çalışmada ana hatları çizilen temel sorgulama konularının tartışılması için temel oluşturmaktadır. Bu çerçevede, Merleau-Ponty'nin feminist film fenomenolojisi alanındaki tartışmalara alan açan düşünceleri, çalışmada örneklem alınan Elles (Kadınlar, Malgorzata Szumowska, 2011) ve Body (Beden, Malgorzata Szumowska, 2015) filmleri üzerinden film ile seyirci arasındaki mesafeye felsefi bir perspektiften bakmanın yolunu açıyor ve filmin tenine dair fenomenolojik bakışı derinleştiriyor.

Anahtar Sözcükler: : Feminist Film Fenomenolojisi, Haptik Görsel, Beden, Kadın Karakter, Film Derisi

*Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişkisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 141-158. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Geliş Tarihi: 19.07.2024

Kabul Tarihi: 02.10.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

Feminist Film Phenomenology: Making Sense of the Haptic Image's Relationship with the Body and Touch through the Films of Malgorzata Szumowska

Bercestte Gülçin Özdemir*

Abstract

Human sensations play an important role in the process of making sense of one's own existence. Phenomenology starts to ask questions about how knowledge is formed by focusing on the relationship between the subject and the object in the questioning of the individual about himself and life, and develops his own method. Film phenomenology makes think a lot about the individual who attempts to make sense of the world and life through films, about himself, about the objects in life, about the perception process within the perception itself, and about connecting the individual's relationship with life through the interrogations arising from this process. Maurice Merleau-Ponty, in his work *The Eye and Spirit* (1964), states that the intellectual image, the vision that makes the vanishing exist, is directed towards the heart of Being opens a parenthesis. While this study analyzes the relationship between haptic image and body in the field of film phenomenology, it examines the place of tactile perception in this relationship with the excavation method from the perspective of feminist film phenomenology. Laura Marks' *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses* (2000) constitutes the basis for the discussion of the main questioning issues outlined in the study. In this framework, Merleau-Ponty's thoughts, which open up a space for discussions in the field of feminist film phenomenology, pave the way for a philosophical perspective on the distance between the film and the audience through the films *Elles* (Women, Malgorzata Szumowska, 2011) and *Body* (Body, Malgorzata Szumowska, 2015), which are sampled in the study, and deepen the phenomenological view of the skin of the film.

Keywords: Feminist Film Phenomenology, Haptic Visual, Body, Female Character, Film Skin

*Assoc. Prof. Dr., İstanbul University, Türkiye.

E-mail: glcnzdmr.777@gmail.com

ORCID : 0000-0002-3742-2739

Özdemir, B. G., (2025). Feminist Film Fenomenolojisi: Malgorzata Szumowska'nın Filmleri Üzerinden Haptik Görselin Beden ve Dokunma ile İlişisini Anlamlandırmak. *Sinefilozofi Dergisi*, No: 19, 141-158.

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1518944

Recieved: 19.07.2024

Accepted: 02.10.2024



Extended Abstract

According to Merleau-Ponty, phenomenology is self-supporting and self-founding as the disclosure of the world, and its most important achievement is expressed as bringing together extreme subjectivism and extreme objectivism in its notion of world or rationality. Film phenomenology, which opens invaluable areas of discussion for film philosophy, also contributes to feminist film theories in the context of this dialectic of thinking. In the field of cinema, discussions on touch and the body have continued with different perspectives over the last ten years. While the claims and questions raised by feminist film theories in the 1970s opened the existence of the female character in cinema to discussion with its various aspects, the inquiries based on feminist film phenomenology opened the representation of women in cinema to discussion in a more phenomenological and epistemological context. Film phenomenology makes a polyphonic contribution to cinema theories in order to understand the presentation of phenomena, films, while understanding the phenomena enables the advancement of phenomenology. The topics that are open to discussion in the field of film phenomenology do not only make the film understandable, but also help to establish the interaction between the film and the audience. Feminist theory's concerns with difference and the recognition, expression, and reevaluation of difference make it a close friend of existential phenomenological concerns about worldliness, reciprocity, and exchange, therefore, feminist phenomenological discourses have been used in cinema studies, in the relation of viewing issues to screen issues, and in the questioning of these areas close to the fields. While discussing the effects of the images penetrating under the skin of the film on the audience, Marks also paves the way for the phenomenological interpretation of the film.

In film phenomenology, the excavation method to see the philosophical reflections of famous film theories, directors and even films with phenomenological practice; explanation method to shed light on film interpretations and explanations through the philosophies of famous phenomenologists, as the phenomenological practice aims; exemplification method, which aims to clarify a film sequence, which allows phenomenological studies to be carried out by being unnoticed or generally reflected on the film, unless it is taken into account by cinema theorists; extrapolation, which tries to predict what famous philosophers or thinkers would have said if they had said their phenomenological stand on a film; expansion is a method of extending certain phenomenological approaches of certain philosophers that opens the way for reflection on the film experience (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). In this study, the relationship between haptic images, body and touch in some of Szumowska's *Elles* and *Body* films are examined on the basis of feminist film phenomenology.

The narrative strategies used in the representation of haptic images support the decoding of the codes found in the connections between the characters, the audience and the film. On the basis of analysis, using the excavation method, the concept of haptic, interpreted by Marx with a feminist approach, mediates the interpretation of images associated with female characters. In the phenomenological context, Merleau-Ponty's thoughts on the body and touch also take on the task of understanding the haptic visuals that stick to the skin of the film by adding depth to the analysis of the film in terms of feminist film phenomenology.

Giriş

Fenomenoloji, fenomeni betimlemeye dayanan bir yöntem olarak felsefe alanında kullanılan bir kavramdır. Duyularla algılanan, usla kavranan her şeyi dile getiren numen deyimi karşıtı olarak kullanılan fenomen kavramı, Türkçe'de olay ve görüngü kelimeleriyle ifade edilmektedir. Hançerlioğlu, fenomenolojiyi, olaybilim olarak tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1976, p. 158). Fenomenolojinin konusu özdür (wesen), fenomenlerin ancak akılla erişilebilen idelerle ilgili içeriğidir. Edmund Husserl, bu alandaki öncü filozoflardan biri olarak fenomenolojinin yöntemini, özü (eidos, essence) görüleme olarak geliştirmiştir. Fenomenoloji bir felsefe dizgesi değil, bir yöntem olarak açıklanmaktadır (Akarsu, 1979, pp. 68-79). Gerçekliğin insan bilincinde algılandıkları ya da anlaşıldıkları halleriyle cisimlerden ya da olaylardan oluştuğu ve insan bilincinden bağımsız hiçbir şey içermediği noktasına

dayanan araştırma yöntemi, fenomenolojinin başka bir açıklamasıdır (Cushing, 2006, p. 266). Fenomenolojinin araştırma alanının, saf bilinç veya saf ben olduğu belirtilirken, saf benin, her yaşanan yaşantıda bulunan, her düşünenle düşünülen şeye ulaşan, her yaşantıda aynı kalan şey olarak ifade edildiği görülmektedir (Husserl, 2003, p. 19). Özel felsefi bir düşünme biçimi olan fenomenolojinin, bir düşünme yöntemi olduğunun altı çizilmektedir (2003, p. 51). Husserl'in Brentano'dan (onun da skolastik felsefeden) ödünç aldığı yönelimsellik kavramı fenomenolojinin yöntem olarak insan zihnine gösterdiği yolu bilincin anlamlandırılmasıyla ortaya koyar.

Bilinç yaşantılarının ya da bilinç edimlerinin ana yapısını ortaya koymaya çalışır. Husserl bu sözcüğü, fenomenlerin yapıları gereği hep "bir şeyin bilinci" olmalarını, hep bir şeye gönderme yapmalarını anlatmak için kullanır. Her bilinç yaşantısı bir nesneyi içerir; her bilinç yaşantısı "bir şeyin bilincidir. (Husserl, 2003, p. 114).

Film fenomenolojisi, film felsefesi alanında, filme dair sorgulanan konuların, bağlamların, sinematografik öğelerin vb. gibi detay başlıkların, felsefi yaklaşımlarla, teorilerle anlamlandırılarak ve tartışmaya açılarak film analizlerinin gerçekleştirilmesine aracılık eden fenomenolojiye içkin bir film felsefesi alanı ve filmleri felsefi izlemekle anlamlandırma yöntemidir. Christian Ferencz-Flatz & Julian Hanich'e göre, film ile fenomenoloji arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Fenomenoloji, zihin ve beden birliğinin nasıl tezahür ettiğini anlatmaya çalışırken film de bunu yapmaktadır. Çeşitli konuları film fenomenolojisi bağlamında anlamlandırma ve analiz etme safhasında da farklı yöntem çeşitleri ortaya çıkmaktadır. Kazı, açıklama, örnekleme, ekstrapolasyon ve genişletme, filmlerin analizinde kullanılan beş farklı yöntemdir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-10). Entelektüel tarihle örtüşen ilk film fenomenolojisi pratiği, ünlü film akademisyenlerinin, film teorisi okullarının VE fenomenolojideki belirli film yapımcılarının felsefi köklerini araştırmaktadır. Siegfried Kracauer'in Scheler ya da Husserl ile olan bağlantısı düşünülebilir. Bu bağlamda örnek verilecek olursa, Ian Aitken, Kracauer'in gerçekçi film teorisi ile Husserl'in fenomenolojisi ve özellikle de Lebenswelt kavramı arasındaki bağları çeşitli şekillerde göstermiştir. Kazı yöntemini detaylandırırken, kazı pratiğinin film fenomenolojisini doğru anlamamızı etkileyen bir yöntem olduğunu belirtmiştir (Ferencz-Flatz & Hanich, 2016, pp. 6-18). Bu çalışmada temel alınan; beden, dokunma ve haptik görsel konuları, film analizi çerçevesinde tartışmaya açılırken, bu analiz feminist film fenomenolojisi kapsamında gerçekleştirilmekte ve bu film fenomenolojisi analiz yöntemlerinden, kazı yöntemi çalışmada kullanılmaktadır. Kazı yöntemi, ünlü film kuramlarının, yönetmenlerin ve filmlerin felsefi yansımalarını fenomenolojik uygulamayla görülmesini ve anlaşılmasını sağlayan yöntem olarak belirtilmektedir (a.g.e). Bu yöntemin çalışmada kullanılmasının nedeni, kadın karakterlerin varoluş durumlarını, sorgulanan belirlenmiş konularla tartışmaya açarak analizin derinlikli bir felsefi izlekte gerçekleşmesini sağlamak ve saf beni düşünmenin yolunu filmlerin anlamlandırılmasıyla anlaşılır kılmaktır. Bu yöntemle filmler analiz edilirken haptik kavramının sinemada yarattığı etkinin de anlaşılması amaçlanmaktadır. Haptik zihinsel imajda gözler, dokunabilen organlar gibi işlev görmektedir. Bu kavram, 19. yüzyıl sanat tarihçisi Alois Riegl'in haptik ve optik imajlar arasında yaptığı ayrımlardan yola çıkarak türettiği bir kavramdır. Riegl bu kavramı, fizyolojiden ödünç alarak dokunma duyusuyla algılanabilen (tactile) bağlamında ilişkilendirmiştir. Haptik görsel, izleyiciyi anlatıya çekmek yerine görüntünün kendisini düşünmeye zorlamaktadır. Haptik görsel, diğer duyuşal görseller gibi, zaman-görüntü (time-image) sinemasına özel bir duygulanma-görüntüsü (affection-time) olarak da anlaşılabilir. Duygulanma-görüntüsü izleyiciyi, bedenin içinden direkt zamanın deneyimine götürmektedir (Marks, 2000, pp. 162- 163). Film fenomenolojisi alanında çalışan Laura Marks'ın sinema teorileri bağlamında kullandığı kavramlarla film içinde kazı yapılarak filmdeki felsefi yansımaları bulmak ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerinin araştırmada fenomenolojik yaklaşımla detaylandırılması da dayanak olarak kullanılmıştır. Teresa De Lauretis, politik bir müdahale olarak feminizmin, sinemada kadınların temsiline karşı gerekli bir duyarlılığı ikna edici bir şekilde savunduğunu

söylemektedir. Bu noktada, de Lauretis, fenomenolojinin, biliş/algı eyleminde hem özneyi hem de nesneyi fark etmemizi sağlayan bir temsil açıklaması sağladığını öne sürmektedir (Casebier, 2009, p. 127). İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerin sunumunda fallosantrik bakışı temel alan anlatıların ideolojisinin nasıl ters yüz edildiği tartışmaya açılmakta ve özneliği anlamlandırılmaya çalışılan kadın karakterlerin temsilinin, beden ve dokunmayla ilişkisi haptik görseller aracılığıyla incelenmektedir.

Haptik Görselle Bedenin ve Tenin İzini Sürmek: Beden Filmi

Malgorzata Szumowska'nın *Body* (2007) filmi, ruh ve beden düalizminde ruha yüklediği yoğun yüceliği, Attorney, Olga ve Anna karakterleri aracılığıyla anlatmaya çalışırken haptiğin sinemada sunduğu etkiden yararlanmaktadır. Film anlatısı, olay odaklı ilerlemekten daha çok karakterlerin yaşantıladığı deneyimler odağında ilerlemektedir. Olay örgüsü çizgisinin filmin başlangıcından itibaren beliren eğilimli hali, izleyicinin çağdaş anlatı sineması örneğini izlediğini hatırlatmaktadır. Attorney'nin ve Anna'nın eşzamanlı hayatlarını olay örgüsüne taşıyan film, iki karakterin birbirinin hayatına girmesiyle film içeriğine yoğunlaşarak izleyiciyi düşünsel bir seyir deneyimine sokar. Anna, çocuğunu kaybetmiş bir psikiyatrdir ve kendisine gelen hastaların ölüm gerçeğiyle başa çıkmalarını sağlamak için bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntemde, ölmüş tanıdıklar, yaşayanlarla iletişime geçebilmektedir ve buna inanmaktadır. Kendisi de bu yolla zorlu geçen sürecin içinden çıkmaya çalışmaktadır. Olga'nın annesinin ölümü ise, Olga ile Attorney'nin (baba karakteri) hayatla arasına mesafe çekmiştir. Bu mesafe o kadar kalın çizgilerle belirlenmiştir ki Olga ve Attorney arasında da görünür biçimde tezahür etmektedir. Filozofların düşünceleriyle paralellik taşıyacak biçimde ölüm hayatın içinde yüce ve olağan bir mertebeye koyulur, aslında geçici olanın, içinde yaşanan fani dünya olduğu vurgusunu yapar. Bu vurguyu yaparken bedenin insan hayatındaki rolü film anlatısı boyunca imlenir.

Olga'nın yaşamla bağlantısının kopması, annesinin ölümüyle gerçekleşmiştir. Annesinin ölümünden sonra yemek yemeden kesilerek bulemiabulimia hastası olan Olga'nın anoreksik görüntüsü yaşamın içindeki zayıflığını işaretler. Olga'nın zayıf vücudu, hayata karşı duruşunun ifadesidir. Yıpranmışlık, tutkusuzluk, hayattan zevk almama ve yemeyi reddetme halleri Olga'nın yaşamla arasındaki ilişkiyi açıklar. Olga'nın bedeni, hayata karşı isyanının somut halidir. Olga'nın bedenine ve zaman zaman yüzüne yapılan yakın planlar, izleyiciyi, haptik görüntünün doğasındaki görüntüye odaklanma hissine sürükler. Szumowska'nın, Olga'nın yüzü aracılığıyla yakın plan çekimle bağ kurduran görüntüleri, kendini arayan bir kadın ile kendini örgütlemekten alıkoyan bir babanın gerçekliğini bulanık bir suda bulmaya çalışan bir suret gibi görünür yapar. Film boyunca Olga'nın bedenine odaklanan izleyici, onun bedenindeki zayıflığı anlamlandırma çabası içine girerken, bedenin doğasına ilişkin sorgulamalara kapı aralar. Olga kustuğunda ya da grup terapisi esnasında kambur durduğunda adeta izleyici kusar ve kamburlaşır. Bu durum haptik görselin, zihinde yarattığı görme ediminin ulaşılır niteliğine götürür. Bu bakışı daha derinlikli anlatmak istersek Luce Irigaray'nin Irigaray'nin bakışa dair betimlemesi hatırlanmalı: "dünyayı keşfeden çocuk içeriyle dışarının aynı anlama geldiği bir ikamet etrafında daireler çizerken dünyayı, araştırır ve bilmeye sonsuz bir açlık duyar." (IrigarayIrigaray, 2021, p. 33). İmgesel düzenden çıkan bebek, simgesel düzene giriş yaptığında nasıl babanın yasasıyla karşılaşılıyorsa, Olga da annesinin ölümüyle adeta bir bebek gibi imgeselden çıkmak istemeyerek simgesel düzende zorla karşılaştığı babasının reddeder ve bunu yemek yemeyerek gösterir. Bu isyan hali, izleyicinin hissetmekte zorlandığı, ancak anlamlandırmaya çaba sarf ettiği anoreksik bir bedene gözlerle dokunma hissini vermektedir. Anoreksik beden izleyicinin mimetik zekasında yer alan düşünceleri somutlaştırır ve tenin bedenle ayrılmaz ilişkisini vurgular. Ten sadece vücudu dışarı karşı koruyan bir koruma değildir, aynı zamanda bedene dokunurken aracılık eden bir yüzeydir. Bu yüzeyin gözle görünür hali, bireyin dünyayla bağlantısında somut bir rol oynadığı gibi metaforik bir rol de sunar.



Görsel 1. Olga, terapist Anna ve terapideki diğer arkadaşlarıyla.

Marks, *The Skin of Film* eserinde yazdığı düşüncelerini *Touch* eserinde geliştirerek Deleuze'ü eleştirdiği görülmektedir. BBU eleştiriden mütevellit filmsel görüntülere dokunmanın daha derinlikli boyutu düşünülebilir. Deleuze'ün, filmsel görüntülerde ellere odaklanılmasını tartışarak bu durumu dokunsal bir duygu uyandırması açısından gereksiz hissettirdiği düşüncesini hatırlatır. Deleuze elin sunumunu tartışırken eli odağa koyduğu noktada onun film anlatılarındaki işlevselliğini işaretlemiş olur. Ellere bakmanın ya elleri olan kişiyle ya da ellerin kendisiyle özdeşleşme yoluyla dokunma duygusunu uyandırıyor gibi görüldüğünü aktarır (2002, pp. 7- 8). Olga'nın bedenine bakarak ona dokunan ve tüm duyularıyla filmi algılamaya çalışan izleyici kendi bedeni ve teniyle karakteri düşünürken filme dair filmozofik düşünme sürecine girer. Bedeni saran ten, dünyada oluşumuzu hatırlatır ve duyumsamanın yolunu açar.

Elsaesser ve Hagener için sinemadaki içeri ve dışarı, ben ve öteki arasındaki dönüşüm ve ihlal yapısına benzer. Ten bu noktada, içeri ve dışarı arasındaki bağı tartarken benliğe dair çıkarım yapılmasını sağlar. Zarfa benzeyen ten, kesik ve yarık olanı çağırıştır. Sinemanın bedenle bağı gereçlendiren ten, cinsiyet belirleyicidir (Elsaesser & Hagener, 2021, p. 209). Olga'nın kendi bedeniyle kurduğu ilişkide ten ihlali hatırlatır. Yemek yemenin ihlali hayata tutunmanın da ihlalidir. Olga'nın iç dünyasındaki yarık, bedeninin zayıflığıyla dışa yansır. Bu nedenle izleyici, Olga'nın kendi bedenine mesafeli duruşunu anlamlandırırken onun bedenine gözleriyle dokunma anında uzaklık hissi hissedebilir. İzleyicinin tene ve bedene dokunma arzusunu açıklayan Sobchack, *The Piano* (Piyano, Jane Campion, 1993) filmini örnek gösterir. Sobchack filmi izlerken, cildinin dokunma arzusunun ekrana doğru aktığını, kendi kendine geri döndüğünü ve sonra tekrar ekrana döndüğünü betimler. Bu süreçte, Sobchack cildinin, ekranda gördüğü dokuya ve dokunsallığa karşı yoğun bir şekilde hassaslaştığını ancak üzerinde hissettiğinin ne Ada'nın taftanlarının ve yünlülerinin ne de gerçekte giydiği ipek bluzun özelliği olmadığını ekler (2004, p. 78). *The Piano* filminin Sobchack'e hissettirdikleri, beden, dokunmayla ilişkisinin yakın bağlantılılığına dikkat çektiği gibi kadın karakterin sunumunda kalıplaşmış sunum stratejilerinden farklı bir anlatı stratejisiyle kadın karakterin sunumunun gerçekleştirildiğini gösterir niteliktedir. Kadın karakterin özne oluşuna mahal veren anlatı stratejileri bu bağlamda filmin derisinin derinlikli katmanlarının algılanmasına olanak tanımaktadır.

Haptiğin Duyumsama ve Bedenleşmiş Seyirciyle İlişkisi

Merleau-Ponty'nin bedene ilişkin düşünceleri bu noktadan hareketle derinlemesine düşünce sürecine dahil edilebilir. Bedeni algılayabilmek duyumla başlar. Duyum, Merleau-Ponty açısından oldukça bulanık bir kavram olarak belirir, duyumu olduğu gibi kabullen

klasik analizlerin ise algı fenomenini iskaladığını belirtmiştir (Merleau-Ponty, 2017, p. 29). Duyum, bedensel fenomenler perspektifinden anlam taşıyan bir biçimlenme içindedir, bu biçimlenmede karmaşık algılardan derece olarak farklı iken saf duyulur olanı kısıtlama gayretinde ilerleme göstermemektedir, bu açıdan Merleau-Ponty, duyumun fizyolojik tanımı olmadığını söylemektedir (2017, p. 37). “ [...] Cezanne bir tablonun manzarasının kokusunu dahi kendisine içerdiğini söylüyordu.” cümlesi (2017, p. 430) duyumun tahayyülle ve fenomenler dünyasıyla bağlantılılığını ortaya koyarken, duyumun sadece fizyolojik olmadığı vurgusunu da anlamlandırmaktadır. Olga’nın yaşamı deneyimlerken bedeni aracılığıyla yaşama mesafe koyuşu, dokunmanın bedenle ilişkisinin yakın bağlantısını göstermekte ve film derisiyle izleyicinin kurduğu ilişkide karakterin sunumunun ne denli önemli olduğunu hatırlatmaktadır. Marks’a göre, sinemasal karşılaşma yalnızca izleyicinin bedeni ile filmin bedeni arasında değil, aynı zamanda izleyicinin ve filmin duyularıyla da karşılaşmaktır (Marks, 2000, p. 153). Olga’nın yaşamı duyumsayısıyla, izleyicinin Olga’yı duyumsayışı arasındaki fark duyumun kendisinin ne kadar subjektif olduğunu ve soyutlama gerektirdiğini gösterir. Peki filmsel görüntülerdeki duyumsama hissi izleyiciyi nereye götürür?

Film boyunca Olga’nın içsel dünyası içinde geziniriz. Olga’nın düşündükleri, aileyle ilişkisi, annesine ve babasına karşı hissettikleri, hayata karşı tutumu onun ruhuna inmemiz sağlar. Bedenin dünya ile kurduğu bağlantı, insanın varoluş biçimini de etkiler. Bedeni diğer tarafa göçenlerin bu dünyaya bıraktıkları hüznünler ise burada yaşayanların zorlu mücadelesi haline gelir. Bu noktada, Anna’nın ölümlerle iletişim kurarak Olga’ya yardım etmek istemesi, izleyicinin sadece bedeni duyumsamaya yönelik hislerini değil, bu dünya üzerinde var oluş halini de sorgulamaya açar. Attorney’nin ölüm sonrası hayata rasyonel bakma çabası onunla Anna arasındaki mesafeyi açar. Anna, Attorney’nin eşinin bu dünyayla bağlantı kurmak istediğini Attorney’e ve Olga’ya söyler. Attorney, uzun süre bu durumun saçma ve olanaksız olduğunu düşünür. Ancak, evde kendi kendine yanan sönen ışıklar, açılıp kapanan pencereler, kapılar, kendi kendine müzik setinin açılıp kapanması vb gibi olaylar Attorney’e bu durumlarda bir anormallik olduğunu düşündürmeye başlar. Var oluşunu şimdiye dek sorgulamayan Attorney, ölen birinin bu dünyayla bağlantı kurabileceği olasılığını yavaş yavaş düşünür. Bir gece bir odadan çıkan seslere doğru yönelir ve camların kendi kendine açılıp kapandığını görür. Bu esnada Attorney camda kendi yansımalarını görürken izleyici, Attorney’nin haptik görsele bulaşmış yansımasıyla camda karşı karşıya gelir. Bu yansıma adeta Attorney ve eşinin iç içe geçmiş metaforu gibidir, haptik sinemaya hizmet eden bu sahne, olasılığın ve fenomenlerin arkasındaki görünmeyenlerin tartışılmasına olanak sağlar. Dokunarak elleyebildiğimiz her şey bu dünyada ise, dokunamadığımız birçok şey bu dünyada var olmaz mı sorusunu sorabiliriz? Bedenle bu soruyu tekrar ilişkilendirebiliriz. Merleau-Ponty, bedeni, dünyada var olmanın aracı olarak görür. Bir bedene sahip olmak, bir canlı için bir ortama katılabilmek ve bazı tasarımlarla iç içe geçebilmesini sağlayarak oraya bağlanmasını kolaylaştırmaktadır (Merleau-Ponty, 2017, p. 127). Olga’nın zayıf bedeniyle ve izleyici arasında kurulan bağ, dünyada var olmanın somut bir örneği olduğu gibi hayata tutunmanın metaforik zayıf hali Olga ile gösterilmektedir. İzleyici adeta sinestetik yaklaşımla Olga’yı anlamlandırmaya çalışır. Dokunmanın bedenle ilişkisini sinestetik boyutta anlamlandırmaya çalışan izleyici için Olga’ya bakmak bu nedenle haptik kavramını hatırlatmaktadır. Juhani Pallasmaa, “ [...] Merleau-Ponty felsefesi insan bedenini deneyim dünyasının merkezi yapar.” cümlesinin önemi burada anlaşılır hale gelir (Pallasmaa, 2011, p. 50). Ancak, izleyici sadece Olga’nın bedenine gözleriyle dokunmaz, ölen annesinin ruhuna da haptik görsele aracılığıyla dokunabilme olanağına erişir. Merleau-Ponty’e göre, dokunma deneyimi bedenimizin yüzeyine yapışır, onu önümüzde açamayız ve hiçbir zaman tam anlamıyla bir nesne haline gelmez, dolayısıyla “ [...] dokunan ben değilim, bedenim.” der (2000, p. 148). Ancak, haptik aracılığıyla sadece somut şekilde dokunma edimi gerçekleşmez, gözlerle dokunabildiğimiz gibi, ruhen de dokunabilmenin kapıları açılır. Böylece izleyici, Olga’ya, ölen annesine, Anna’nın ölen bebeğine bedenine ve ruhuna haptik kavramı bağlamında bakabilirken dokunmanın ötesini deneyimlemeyi de anlamlandırabilir. Bu seyircinin bedenlenme durumunu da işaret eder. Sobchack, bedenlenmeyi; insanın bedenini, bilincini, nesnelliğini ve öznelliğini içerdiğini

söyler (Sobchack, 2004, p. 4). Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, bedenlenmiş bakış "[...] görünür olanın somut olanın içinde ve somut olanın görünür olanın içinde ikiye katlanmış ve çaprazlanmış bir şekilde konumlandırılması" olarak aktarılır (Sobchack, 2004, p. 100). Bu mesafede izleyicinin filmle ve karakterlerle kurduğu bağ, filmin önemli anlamlandırma aşamalarından biri olarak düşünülebilir. İzleyici gözleriyle de dokunabilir ve duyumsamak isteyebilir ruhen de bunu gerçekleştirebilir. Her iki dokunma isteği farklı şeylerdir. Ve bu iki dokunma ve duyumsama hissi, seyircinin bedenleşen konumuyla film arasında ilişki kurabildiğini gösteren olgulardır. Olga'nın hayatla arasında kurduğu kopuk bağlantı haptik görüntülerle izleyicinin zihninde soyutlamalar yapmasına da izin verir. Bu noktada seyircinin bedenleştirmesi ve duyumsama hem Marks'ın düşünceleri açısından hem de Sobchack'ın söylemleri bağlamında düşünüldüğünde, duyumsayan bedenin film deneyimi temelinde önemi anlaşılır hale gelir. Bu iki kavramı sentez şekilde düşünebilmek için, Olga'yı izleyen izleyiciyi anlamlandırabiliriz.

Szumowska da bir röportajında filmde bedeni ne denli soyutlama yaparak düşündüğünü şöyle açıklar: "[...] Başlangıçta, bu durumla mücadele eden biriyle tanıştıktan sonra anoreksiya hakkında yazma fikrim vardı. Ancak sonuçta bu bana çok sınırlayıcı geldi. Burada bir sorun filmi yapmak istemedim, daha ziyade beden kavramını daha geniş bir şekilde araştıran bir şey yapmak istedim." (Szumowska, 2015). Bu noktada, Studlar'ın kadın özneliğini fenomenolojiyle ilişkilendirdiği söylemleri akla gelmektedir:

Algılama ve anlamaya yönelik özcü bir erkek paradigmasının, kadını öznellikten çıkaran genel bir 'insan' deneyimi paradigması haline gelmesine izin vermek yerine, kadınlar seyirci niyetliliğe yenden yatırım yapmaya cesaret etmeli ve bir dünyayı ifşa etmek ile bu sözün karşısında kendini anlamak arasındaki bir tür 'diyalektik' olarak fenomenolojiye katılmalıdır. (Koivunen, 2015, p. 101).

O halde fenomenolojik yaklaşımla kadın karakterin bedenle ilişkisini feminist perspektiften nasıl okuyabiliriz? Martin Lefebvre, Charles Peirce'nin fenomenolojiye dair düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: "Fenomenoloji ve onun gözleme dayalı 'yöntemi' Peirce için estetiğe çok yakındı; aradaki temel fark estetiğin normatifliğinde, yani idealler üretirken estetiğin saf fenomenolojik gözlemin bir adım 'ötesine' geçerek yalnızca genel olarak neyin hissedilebileceğini değil, neyin hissedilmesi gerektiğini de dikkate almasında yatıyordu." (Lefebvre, 2013, p. 259). Bu iki söylem, feminist film fenomenolojisinin özünü açıklar ve filmin kadın karaktere bakıştaki gizil eril yapıların ortaya çıkarılıp anlaşılmasına aracılık eder. Olga'nın bedeninin izleyici tarafından anlamlandırılma hali erkek egemen nazara ket vurmaktadır. Bu nedenle haptik görüntülerin izleyici ile film arasına koyduğu mesafe dokunmanın ontolojisi bağlamında anlaşılır hale gelmektedir.



Görsel 2. Olga, terapi sırasında terapistini dinlerken.

Szumowska, Olga'nın ruhsal durumunu, çevresiyle ilişkisini, ailesiyle bağlantısını izleyiciye gösterirken kadın yönetmenin bakış açısı çekimiyle bunu gösterebilmiştir. Bakış açısı çekimlerinde bedenın karakterle birlikteliğı, Olga'nın dünyasından hayata bakabilmenin de önünü açar. Bu durum, feminist yaklaşımla gerçekleştirilen çekimin örneğidir. Yaşanan beden, öznel duygu ile nesnel bilgi arasında, duyular ile bunların duyu veya bilinçli anlamı arasında değişmeli bir tersine çevrilebilirliği hem sağlamakta hem de eylemsizleştirmektedir (Sobchack, 2004, p. 61). Burası, Sobchack'ın düşünceleri izleğinde derinleştirilirse, filmleri sadece gözlerimiz aracılığıyla deneyimlemediğimizi, algılar ve tüm bedensel varlığımızla, kültürlenmiş duyu organlarının tüm tarihi ve cinsel bilgileriyle zihnimizi bilgilendirerek olanı görüp, anladığımız ve hissettiğimiz algılanmışanladığımızı ve hissettiğimizi algılamış hale gelmekteyiz (2004, p. 63). Body filmi, feminist film fenomenolojisini sadece haptik görsellerle somutlaştırmamakta, bunun yanı sıra tahayyülü güçlendiren algılama süreçleriyle de buna destek vermektedir. Merleau-Ponty'nin "vücudum" [...] vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman gördüğünde kendi görme gücünün öbür yanını tanıyabilir." der (Merleau-Ponty, 2012, p. 33). Zeynep Direk, Merleau-Ponty'nin tene dair düşüncelerini de hatırlatırken okuyucuya tekrar; beden, ten, dokunma ve görmenin ayrılmaz bütünlüğünü sunar. Olga'nın bedenine, tenine bakan izleyici kendi ontolojik varlığını da sorgular. Direk, ten bedeni çağırır, ama tenin kendisi beden değildir, der. Bedenin dünyadan olduğu ve ontolojik olarak ona ait olduğu vurgusu yapılır. Ten ve bedenın kendi içinde bütünleşik, ancak kendi adına münferit gerçekliklerine dair dikkatle düşünülmesi gereken ayrımları önemlidir. Direk, bu ayrımı, tenin, dünyaya ait olmanın ontolojik temeli olduğu düşüncesini aktarır. "Kısacası, ben dünyadan olduğum içindir ki dünyadayım, Varlık'tan olduğum içindir ki tendenim ve bedenliyim yani bedenli bir varlığım." diyerek bu sentez ilişki biçimini özetler (Direk, 2017, p. 187). Film, Merleau-Ponty'nin belirttiğı gibi vücuda bakarken bedeni görür ve görmenin gücünün keşfedilmesine izin verir. İzleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine bağlı sahnelerle birlikte, izleyicinin görüntünün figürleriyle ve ekranın kendisiyle bedensel bir ilişkiyi sorguladığı anları gösteren film, feminist film fenomenolojisinin tartışma alanlarına sunduğı görseller ve kadın bedenine dair yapılan temsil stratejisiyle katkıda bulunmaktadır. Bu durum, haptik görüntünün haptik sinemadaki yansımaları sunarken feminist film fenomenolojisine katkıda bulunur. Feminizm kadının kadın olarak var olabilmesini görünür kılma çabasıdaysa, feminist fenomenoloji de eril kalıplaşmış bilincinin özünü değiştirebilme çabasını göstermektedir. Film anlatısı, feminist fenomenolojinin sinemada düşünülmesinin yolunu açarken eril öze ait kalıp yargıların da dönüşümüne olanak sağlar..

Kadın Bedeninde Haptiğın İzi: *Elles* Filmi

Bu filmde film stili, tek bir hikayeye odaklanmadığı için çalışmada da tek hikaye üzerinden analiz yapılmamaktadır. Alicja ve Charlotte'un anlattığı hikayelerle ilerleyen anlatıda her hikaye birbirinden bağlantısız bir çizgide ilerlemektedir. Bu noktada, haptik görüntülerin feminist film fenomenolojisi bağlamında sorgulanabilir sahneleri üzerinden inceleme gerçekleştirilmektedir.

Szumowska'nın *Elles* (2013) filmi, Paris'te yaşayan genç kadın öğrencilerin kendi bedenlerini satmaları üzerine odaklanmaktadır. Anne adlı araştırmacı gazeteci, Paris'te yaşamakta güçlük çektiğı için bedenini satmak zorunda kalan iki kadının hikayesini makale haline getirmeye çalışmaktadır. Alicja ve Charlotte adlı kadınlarla zaman zaman görüşen Anne, onların hikayelerini kayıt altına alırken bedene, kadına, kadınsılığa, varoluşa, toplumsal düzeninin kurallarına, eril tahakküme, kendi yaşamına ve dokunmaya dair sorgulamalar geliştirmeye başlar. Zaman zaman diegetik zaman zaman diegetik olmayan seslerle film anlatısı içine sürüklenen izleyici, kadınların hikayelerine odaklanırken çevreden gelen seslerden ve öykü zamanı dışındaki seslerden dahi rahatsız olmaz. Charlotte ve Alicja, erkeklerle yakınlaştıkları anları anlatırken film kurgusu onların o anlarla ilgili deneyimlerini görüntülerle somutlaştırır. Zaman atlamalarıyla görüntüye gelen o anlar izleyicinin zihnindeki

görüntülere varlık kazandırır. Her iki karakterin hayatı düz bir anlatı çizgisinde anlatılmaz, her karakterin hikayesi çapraz anlatımlarla kesişir. Alicja'dan Charlotte'a, Charlotte'dan Alicja'nın hikayesine geçişler yapılır.

Her iki kadın da genç, güzel ve alımlıdır. Erkeklerle olan iletişimleri bedensel yakınlaşma üzerine kurulu olduğu için onların en seksapeli halleri ve bazen en doğal halleri izleyiciye sunulur. Anne ise, bu hikayeleri dinleyen bir dinleyici olarak hikayeleri zihninde somutlaştıran ve anlamaya çalışandır. İzleyici ise, hikayelerin görünür sahneleriyle karşı karşıya kalanlar olarak her duyumsamaya açık olarak film boyunca konumlanır.

Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896) adlı eserinde, hafızayı bedende konumlanmış olarak anlamının bir yolunu açıklamaktadır. Bergson, kısmen, belleğin gerektiğinde kolayca ortaya çıkarılabileceğini varsaydığı ve belleğin gerçekleşmesine ilişkin bireysel ve toplumsal yasakları kabul etmediği için, somutlaşmış belleği hafife almaktadır. Bellek imajları ve vücudun modifikasyonları olarak iki türlü bellek ayrımı yapmıştır. Biri imajlarla, diğeri tekrarlarla ilgilidir. İlki nihai olarak eylemdir, çünkü bellek yalnızca eylem halinde bilince getirilebilir (Bergson, 2007, pp. 60- 63). Bergson, hafızanın bedensel duyumlarda gerçekleştiğini ve buna bağlı olarak sadece zihinsel değil, somutlaşmış bir süreç olduğunu, algının ise, vücudun zekâsına hitap ettiğini belirtir. Bergson'a göre bir görüntü görsel değil, çok duyusaldır, kişinin duyularının bir nesne hakkında algıladığı tüm bilgileri içermektedir. Algı sadece fenomenolojik bir şimdide değil, bireysel ve kültürel hafıza ile bir ilişki içinde gerçekleşmektedir (2000, p. 147). Merleau-Ponty ise, insanın cinsel tarihini, onun yaşamının anahtarı olarak görür, çünkü insanın cinselliğinde onun dünyaya, zamana ve diğer insanlarla olan ilişkisinde bunun yansımalarının ortaya çıktığını belirtmektedir (2017, p. 226). Bergson'un ve Merleau-Ponty'nin düşüncelerini yanıma alarak kadın karakterlerin bedenine yönelen bakış, bellekle birlikte incelendiğinde toplumsalın izini sürmenin pratiğe dökülebileceğini, duyusalın izlerinin takibinin de gerçekleşebileceğini gösterir. Bu noktada hafızada var olan birçok şeyin izleyici tarafından da tekrar hatırlanabildiği sonucu ortaya çıkar. Filmsel zaman süreci içinde izleyici karaktere gözleriyle dokunarak sadece onu anlamlandırma sürecine girmez, aynı zamanda karakterin kişisel tarihinde neler deneyimlediğini de düşünür. Bu düşünme çizgisinde karakterlerin deneyimleri açısından onların bedenlerinde ve ruhlarında var olagelen duygular hafızayla, bedenin yakın bağlantısını görünür kılar. Bu görünürlüğü somutlaştıran da haptığın film sürecine teğellenmiş çizgisidir.



Görsel 3. *Elles* filminden bir sahne. Charlotte zorlayıcı bedensel yakınlaşma sırasında acı çekerken.

Haptiğin İzi Sinestetik İzleyiciyi Filmin Derisine Bağlarken

Şiddetin farklı çeşitlerini yaşayan iki kadının deneyimledikleri her olay, perdede özellikle kadın karakterlerin özdeşleşme hissine mesafe koymaktadır. Bu mesafe, fallosentrik egemenliğin, kadın bedeni üzerindeki şiddet içerikli hakimiyetidir. Kadınlar, bazen aşağılanır bazen şiddete maruz kalır bazen de erkeklerin iktidarsızlıklarıyla yüzleşirlerken onların çaresizliklerine tanık olurlar. Özellikle, kadınların olayları anlattıkları birleşme anları hem kadınların hem erkeklerin bedenlerinin çıplak gösterildiği anlardır. Bu durum, klasik anlatı sinemasının uyuşmalarını ters yüz eden bir strateji olarak kabul edilebilir, çünkü erkek bedeninin çıplaklığıyla verilmesi erkeğin iğdiş edilmesini akla getirir. Keza, ereksiyon problemi yaşayan iktidarsız erkek karakteri de sunan film, erkek egemen hazza ket vuran anlatı stratejisinin altını çizer. Kadın karakterlerin çaresizlikten dolayı bedenlerini satmaya çalışmaları, eril düzenin çığılığı olarak yansımaları bulduğu için film anlatısı feminist film teorisi bağlamında feminist bir film örneği değildir'i düşündürebilir. Ancak, ataerkil kodlarla çevrili olan bir düzende bu kodların kurallarıyla hayatlarını idame ettirmeye zorlanan kadın karakterler, bu düzenin hakkaniyetsizliğini gerçekçi bir perspektiften göstermektedir. Bu perspektifin temelinde ise haptik görsellerin sunumunun nasıl planlanacağı konusu önemlidir.

Film boyunca haptik görselin kullanıldığı birçok sahne izleyicinin zihninde açılan sorulara bir yenisini daha ekler ve daha felsefi bir izlekte film izleme deneyimi sunmanın da önünü açar. En önemli sahnelerden biri de Alicja'nın yaşlı bir erkekle deneyimlediği bedensel yakınlaşma sonrası romantik şarkılar eşliğinde şarap içerek şarkı söylediği anlardır. Kamera ön plandaki nesneleri blur hale getirirken, Alicja ve erkek müşteri net alan derinliği içinde netleşmiş şekilde iki blur nesne arasında sunulur. İzleyici Alicja'nın bedeninden uzaklaşarak yaşanan ana odaklanırken haptik görsel buna imkan verir. Bu imkan, Alicja'nın duygusal anlarının anlamlandırılmasına açık kapı bırakır. Feminist film pratiğinin önemle odağa aldığı konulardan biri de budur. Kadın bedeninin sunumunda gerçekleşen yapıbozum (klasik anlatı sinemasının kodlarını kıran sunum) haptiğin modern anlatı sinemasına katkı sağladığının göstergesidir, denebilir. Bu noktada kadın izleyicinin neler hissettiği, neler duyumsadığı soruları gündeme gelir. Anne'nin genç kadınlardan dinlediği hikayelerle kendi yaşamını ve kendi kadınlığını sorgulama hali izleyicinin de kendi kendisini sorgulayabilme ihtimalini düşündürür. Walter Benjamin, izleyicinin karakterle özdeşleşmesinin tek yolunun aygıtla özdeşleşme olduğunu söylerken aygıtın tutumunu alan izleyicinin test yaptığını dile getirmektedir (Benjamin, 2012, p. 63). Bu test sürecinde kadın izleyici, Anne'in de her duygu durumunu duyumsamaya çalışırken onun kendi derisinde izini sürdüğü duyguların da peşine düşer. Genç kadınların hikayelerini dinleyen Anne, kendi yaşamında bulduğu boşlukları anlamlandırmanın takipçisidir. Kadınlığı, var oluşu, eşiyile ilişkisi, bedeni vb. gibi birçok olgu Anne tarafından sorgulanır hale gelir. Her türlü mutluluk, hüznün, acı, haz, arzu, yok olma isteği, varoluş halleri kadın izleyicinin derisine Anne'in derisinde hissettiği duygulardan geçerek teğellenir. Bu öyle bir teğeldir ki öykü zamanı kapansa da izleyicinin derisinde teğellenen hisler, izleyiciyi öykü zamanı dışında da sorgulamaya ve duyumsamaların tekrar düşünülmesine yol açar. Kadın karakterlerin arzu dolu halleri, mutsuzlukları, ağlarkenki çaresizlikleri, acıdan bağırırkenki isyanları ve sessizlik dolu anlarında görüntülerin bazen yakın planla çekildiği görülmektedir. Bu haptik görüntüler kadınların varoluşlarının adeta manifestosu olduğu gibi, kadın bedenine ait tüm duyguları ve duyumsamaları sunma çabasıdır. Haptiğin, şehvetle, aşkla buluşmasına bakıldığında, Sobchack'ın sinemasal deneyim fenomenolojisi sinema izlemenin etkileşimli karakterini vurgular dediği eseri, *The Address of the Eye* bu konuda önemli yol gösterici düşünceler üretmemizi sağlamaktadır. Sobchack, izleyicinin sinemasal alanı diyalojik olarak paylaştığını ve icra ettiğini savunur. Sinemasal algı sadece görsel değil, sinestetiktir, duyguların ve aklın ayrı olarak düşünülmediği bir eylemdir (Sobchack, 1992, pp. 270- 274). Marks'a göre, bu deneyimi yaşayan bedenlerden biri olarak sinestetik algıarsak, öncelikle görsel bir deneyim olarak düşündüğümüz şeye dokunmaktan bahsetmek, mantıklı görülmektedir (2002, p. 13). Anne'nin elleriyle yoğurarak tavuğu sosladığı anda çıkan rahatsız

edici et sesi, midye kabuğunun içinden midyeyi çıkarıp elleriyle sıkarken hissettiği erotizm deneyimi anı ve o ana eşlik eden diegetik ses, Alicja ile hunharca yemek yerken ağzından dökülen makarna parçaları, hıncını limondan çıkardığı anda bıçakla elini kesmesi ve kanayan yaralı elini suya tutuşu Anne'nin izleyicinin derisiyle ve zihniyle kurduğu bağı imler. Bu imlemeyi feminist yaklaşımla incelemeye alırsak deriye bakışın eril düzende et'i imlediğini ve hatta kadın bedeninin meta nesnesi "et"i hatırlattığını toplumsal düzen göstergeleri içinde anlamlandırabiliriz. Bu mihenk noktasında beden felsefesi üzerine çalışan feminist teorisyen Elizabeth Grosz'un düşünceleri incelemeyi derinlikli kılabilir.



Görsel 4. *Elles* filminden bir sahne. Anne etleri yoğururken.

Elizabeth Grosz, et kavramını Merleau-Ponty düşünceleriyle tekrar detaylandırır. Merleau-Ponty et kavramının, varlığı belirtmek için kullanılan bir terim olarak algılanabilir olduğunu, tamlık veya farklılık olarak algılanmaması gerektiğini ifade eder. Et kavramı Merleau-Ponty açısından ayrıcalıklı (canlı) bir kategoriyle ilişkilendirilmemekte, varlığın en temel ontolojik düzeyi olarak ifade edilmektedir. Etin, tersine çevrilebilir oluşu, kendi üzerine katlanma kapasitesi, içe doğru ruhsal durumlara ve dışa doğru dünyaya yönelik ikili yönelime sahip özellikleri olan bir varlık olduğu belirtilmektedir (Grosz, 2005, p. 125). Merleau-Ponty'nin ete getirdiği yorum bağlamında insan bedenindeki et ve hayvan bedenindeki etle kurulan ilişki Anne karakteri açısından sorgulamalı bir hale gelir. Anne'nin ruhsal durumu açısından kendisinin dış dünyayla iletişimi ve kendi içsel dünyası aracılığıyla kurduğu iletişimde et kavramı, diyalektik bir döngünün yansıması olarak görülebilmektedir. Et artık sadece beden bir parçası değil, yoğrulan, kıvrılan, parçalan, yenebilen, hayvani iç güdülerle tüketilebilen bir olgu haline gelmektedir. Anne, elindeki etleri öyle hunharca yoğurur ki kadınların bedenine yüklenen eril fallosentrik tahakkümden adeta hıncını alır ve erkeklerin bakışı onun ellerinde yapı sökümü uğrar. Haptik görseller, kültürel olarak üretilmiş duyularımıza bağlı tepkiler üretir, izleyici dokunsal imgeleri algılarken bu tepkileri dışa vurur. İçinde yaşanan toplumsal düzenin göstergelerine bakmak bu nedenle gerekli hale gelir. O halde, izleyicinin sinestetik özneler olarak hissettiği ve duyumsadığı her şeyin içinde haptik görsele dair uzantıların bulunduğunu ve bu haptik görselin izleyiciyi filme içkin yapan bir işlevi olduğunu söylemek anlamlıdır. Şiddetin sunumunun planlanması sinema tarihinde her zaman farklı şekillerde ortaya çıkar ve kadın yönetmenler açısından şiddetin temsil stratejisi izleyici öznenin sinestetik duyumsamalar üretmesi açısından düşünülen bir detaydır.

Şiddet anlarının yakın planla kadın karakterin yüzüne odaklandığı sahneler, Sobchack'ın *The Piano* filmi izlerken, yakın çekimde et ete ilk kez dokunduğunda dokunsal bir şok hissettiği değerlendirmesinin şiddetle yoğrulmuş bir çeşidini izleyiciye sunar. Kadın izleyici, kadın karakterin, fiziksel şiddet dolayısıyla çektiği acıyı teninde meydana gelen bir acıymışçasına deneyimler ve sanki daha önce bu denli şiddet içerikli bir sahneyi hayatı boyunca görmemişçesine şok haline girebilir. Bu şok hali, filmin derisiyle, izleyicinin derisini birbirine bağlayarak, izleyici-film arasında bir yakınlık kurar. Haptik görsellik, izleyicinin görüntüyü

oluşturmak, onu gecikmeden ortaya çıkarmak için çalışmasını gerektirir. Vivian Sobchack varoluşçu fenomenoloji terimlerini kullanarak bakma eylemini “ [...] hem benim hem de vizyonumun nesnesinin birbirini oluşturduğu bir eylem” olarak ifade etmektedir. Marks, bu karşılıklı kurucu mübadelede özneler arası bir erotizm tohumu bulmaktadır. Özneler arasılıkla, bir seyirci ile bir sinema eseri arasındaki karşılıklı bir tanıma ilişkisini kastettiğini bu bağlamda belirten Marks, içerikleri ne olursa olsun haptik imgelerin, bakan ile image arasında özneler arası bir ilişki kurdukları için erotik olarak nitelendirilebileceğini söylemektedir (2000, p. 183). *Elles'* de kadın karakterleri fiziken zorlayan sahnelerde ve kadın karakterlerin acı çektiği anlarda erotik yapısöküme uğrar. Çünkü bu sahnelerde erkek karakterler güç gösterisini elinde tutsa da onların iktidarını temsil eden penisin haz mekanizmasıyla sık sık oynanır ve erkek egemen nazarın haz mekanizmasıyla da oynanmış olur. Charlotte'a ve Alicja'nın bedeninin erkekler tarafından zorlandığı sahnelerde kadınlar edilgen durumdayken erkek karakterlerin bu sahneler sonrası duygusal çöküşleri onların adeta mağlubiyeti gibidir. Bedensel yakınlaşmalar arasında kadın karakterlerin hikaye anlatıcılığına döndüğü sahnelerde izleyici filmle arasına mesafe koyar. Charlotte'un hikayesini ve kendine ait düşüncelerini anlattığı bir sahnede kameraya doğru konuşması yabancılaştırma efekti ile birlikte özdeşleşme mesafesini hatırlatır ancak izleyicinin derisinde hissettiği acılar ve hüznler adeta nakış gibi işlenmiş şekilde izleyici zihninde kalmıştır. Zihne nakışlanan acı ve hüznü içkin sahneler, filmsel zamanın dışında akan izafi zaman kavramını imlemektedir. Yakın plan çekimlerde kadın karakterlerin yüzlerindeki ifadeye zaman zaman net odaklanma yapılırken zaman zaman da odak kaydırılır ve görüntüler belirsizliğe doğru bulanık sunulur. Bu görüntü stratejisi ve anlatının içinde var olan haptik görseller, izleyicinin zihninde var olan isyanın da güçlenmesinin önünü açar. Kadın izleyici, *Elles'*deki tüm kadın karakterlerin duyularına yaklaştığı gibi, duygularını da güçlü hislerle hissetme eğilimine girmektedirler. Haptik sinemanın gücü de burada yatmaktadır. Bedeni tüm çıplaklığıyla, bedensel yaklaşma sahneleri içinde sunulan kadınlar, haptik görsellerin yarattığı duygulanımlarla bedenin toplumsal düzen içine yerleşmiş kodlarla algılanmasının önünü keser. Kadınların bedeni artık erkek egemen nazarın bakışını erteleyen ve ket vuran gerçek bedenler haline gelir. O bedenleri, et haline getiren eril düzen kendi içinde devrilir, ve bu devrilme feminist bir film stili yaklaşımıyla gerçekleşir.

Haptik Karakteri Anlamlandırmak: Bedeni Feminist Yaklaşımla Düşünmek

Chelsea Birks, filmin bedeninin seyirci ile ilişkisine dair düşüncelerini aktarırken izleyicinin özdeşleşme haline gönderme yapar:

Hem dokunsal/Deleuzyen bir perspektiften yazan Martine Beugnet hem de daha analitik/ampirik bir yaklaşım benimseyen Tim Palmer, yeni aşırılıkçı filmlerin yarattığı ekran-seyirci ilişkisini doğrudan ve dolaysız olarak tartışıyor, sanki duygulanım bir şekilde film bedeni ile seyircinin bedeni arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyormuş gibi.” (Birks, 2015, p. 133)

Buradan hareketle Szumowska, feminist film fenomenolojisi bağlamında, kadın bedenini imleyen etin varlığını seyirciye tekrar düşündürerek bedenin dokunmayla ilişkisini hatırlatırken beden politikaları tartışmalarının da tekrar düşünülmesinin önünü açar. Karakterle özdeşleşme yaşayan izleyici açısından duyumsamanın ötesine geçen hisler ve zihinsel sorgulamalar açısından haptik karakteri anlamlandırmak nasıl olur, sorusu gündeme gelir. Marks'ın, haptik karakterlere nasıl ulaşılır sorusunun cevabı, *Elles'* de film anlatısının biçimine yönelik anlatı stratejisinde yatmaktadır. Odaktaki değişiklikler, grenlilik, az ve fazla pozlamanın etkileri gibi belirtilen prohaptik özellikler, Szumowska'nın anlatı stratejisinde yer alan çekim tekniğinin içine sızmıştır. Haptik görsellerin, izleyiciyi doğru dürüst göremeyecek kadar yakına çektiği bu durum Marks açısından erotik bulunmaktadır. Haptik sinemada tanımlanan erotik ilişki, sınırlı görünürlüğe ve izleyicinin görüntü üzerinde hakimiyet eksikliğine de bağlı olarak ifade edilmektedir. Anne ve Alicja'nın birbirlerini uzun saatler dinledikleri bir zaman dilimi içinde, dans ederek tüm dertlerini unutuşları ve aralarında gelişen yakınlığın, odağın belirsizleşmesiyle muğlak fakat yoğun bir his yaratma hali, haptik sinemanın içine sızan

erotizmi imlemektedir, denilebilir. Keza, bu muğlak ilişkide izleyicinin görüntü üzerindeki hakimiyet eksikliği de erkek egemen nazara ket vuruşun diğer bir örneğidir. Bu sahne, filmdeki en haptik görsellerin sunulduğu sahnedir. Karakterler arasında yaşanan duygusal yakınlık bulanıklaşan ve netlikten sıyrılan görsellerle verilirken haptiğin gücü yine ortaya çıkar ve bu görseller onların arasındaki homo erotik yaklaşmanın görünür göstergeleri haline gelir. Doğal ortam sesine karışan fondaki şarkı, kadınların kollarının en sonunda birbirini sarması belirsizleşen görsellerle duyumsamayı güçlü hale getirir. Steven Shaviro, sinemasal deneyimin güç ilişkilerini sadece ideoloji meselesi olmaktan çıkarıp, görüntüyü dokunsal hale getiren ve doğrudan sinir sistemini uyararak sosyal sorumluluk üreten bir deneyim olduğunu vurgular (Shaviro, 2006, p. 52). Shaviro'nun düşünceleri feminist yaklaşımla düşünüldüğünde, kadın bedeninin politik bağlamda sorgulanmasını gündeme getirir. Bu noktada duyularla algılamının kendini örgütlenme biçimi olduğunu ve bunun tarihsel koşullara bağlı olduğunu hatırlamak önemlidir (Benjamin, 2012, p. 56). Keza beden politikası çalışan feminist teorisyenler de çeşitli deneyim biçimlerini tarihsel koşullarla açıkladıkları gibi toplumsal düzenin var olan kuralları bağlamında tartışmaya açarlar.

Sue L. Cataldi, her duygusal deneyimin en az iki yönü olduğunu ve hiçbirinin diğerinden ayrı olarak anlaşılır olmadığını dile getirmektedir. Ancak Cataldi, bu deneyimleri kapalı ve özel olarak deneyimlenen öznel alanında merkezleyen öznelci duyguların açıklamasının hatalı olduğunu belirtmektedir. Duygusal deneyim, "[...] yaşadığımız bedensel eti dünyanın etiyle iletişimsel olarak iç içe geçirme" dediği şeyi içermektedir. Merleau-Ponty'i yorumlayan Cataldi, Merleau-Ponty'nin Cataldi, 'duygusal kendisinin "[...] duygusal olarak kör kavrayış görüşü ile dokunsal algı veya duygusal his" arasındaki bağlantıyı kurmadığına işaret etmektedir. Anne Rutherford, Cataldi'nin James Gibson'ın (Gibson'ın dokunsal görme tartışmasıyla ekolojik algı kuramı, görme ve somutlaştırma kuramlaştırması arasındaki eksik bağlantıyı sağlarken, duyguyu somutlaşmış duygulanım olarak anlamayı analiz etmek için çok önemli bir sıçrama tahtası sağlamış olur) haptik görseli, Merleau-Ponty'nin cinsel ideallliği ve duyguların teorileştirilmesi arasında sağladığı bu köprü, duygusal deneyimin anlaşılması için en üretken bağlantı noktasını ve bunun sinema izleyiciliğinin somutlaşmış vizyonu ile ilişkisini sunmaktadır, diyerek belirtir (Rutherford, 2003). Rutherford, sinemanın sadece hikâye anlatmadığını, aynı zamanda kendini izleyicinin derisinin altına yerleşen bir etki, olay ve an yaratmakla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Sinemayı fenomenolojik bağlamda anlamlandırmaya çalışırken Rutherford'un ve Grozs'un düşünceleri bizi, sinemanın ontolojik oluşsallığını da diğer taraftan imlemektedir. Film anlatısının sunduğu kadın karakterlerin duygusal deneyimleri ve dokunsal algılarının arasındaki ilişki Merleau-Ponty'nin düşünceleri bağlamında temel alınarak tekrar tartışmaya açılmalı. Özellikle kadın izleyici temelinde haptik görsellerin yarattığı özdeşleşme halinin Cataldi, Rutherford ve Grozs söylemleriyle düşünüldüğünde feminist bir yaklaşımla sunulduğu değerlendirilmesine ulaşılabilir. Bu düşünüş izleğinde karşımıza çıkan beden politikaları tartışmalarının feminist film fenomenolojisine katkıları olduğunu da görürüz. Burada Sobchack'ın "[...] bedenlerimiz onu film deneyiminde anlamlandırıcı bir varlık olarak deneyimliyor. " cümlesi akla gelir (Sobchack, 1992, p. 278). İzleyicinin bedeni ile filmin bedeninin teğellenmesi filmin algılanması bağlamında önemliyken karakterlerin anlamlandırılmasının bedene yüklenen göstergeler açısından anlaşılması da önemlidir. Marks'ın da belirttiği gibi haptik karaktere ulaşmanın özünde haptik görseller olduğu gibi, haptik sinemanın içine sızan erotizm de bulunmaktadır. Anne ve Alicja arasında gerçekleşen yakınlık önce empatiyle gün yüzüne çıkar ve kadının kadını anladığı duygusal bir yakınlıkla devam eder. Burada izleyicinin karakterlerle özdeşleşirken ataerki düzenin kuralları içinde belirlenmiş beden politikalarında kadının kadına bakışındaki empati hissi ve kodlanmış haz göstergelerinin eril mekanizması gerçekliğiyle yüzleşilir. Bedenin dünya üzerinde, erkek tahakkümüne dayalı şekillendirilmiş imgeselliği, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin doğasını bu nedenle sorunsal kılar. Alison Stone, bedenlerin "toplumsal cinsiyetli" olduklarını, bu nedenle "bedenlenmiş toplumsal cinsiyet" veya "bedenlenmiş iktidar ilişkileri" kavramlarını, cinsiyetin anlamına içkin olduğunu düşünür (Stone, 2019, p. 122). Moira Gatens, Stone ile

örtüşen düşüncelere sahiptir. Gatens, insan bedeninin kültürde yaşandığını ve beden in işleyişine dair bakış açılarının da kültürel üretimler olduğunu belirtmektedir (Gatens, 2018, p. 68). Toplumsal cinsiyetin fallosentrik düzende konstrükte edildiği göz önünde alındığında; beden ile bağlantılı kullanılan kavramların ve bağlamların da feminist felsefeciler tarafından neden sorunsallaştırdıkları anlaşılır hale gelmektedir. Buradan hareketle, özcü feministlerin tartışmalarının süregelen çizgiden kopması da ivme kazanmaktadır. Kadın bedeninin, özsel bir cinsel fark iddiasında olanların gereksinim duydukları ontolojik temel, Gatens'in cinsel fark düşüncesinde yer almamaktadır. Ona göre analiz edilmesi gereken, biyolojik söylemin böyle bir statünün sağlanmasında nasıl gerçekleştirildiğidir. Kadın bedeni, dişillik ve kadın kavramlarının kendi tarihsel ve söylemsel bağlantıları açısından incelenmesi gerekliliği de Gatens'in savunuları arasındadır. Gatens, kadın bedeninin kültürde inşa edilme biçiminin deneyimini; Luce Irigaray, Helen Cixous, Adrienne Rich tarafından araştırıldığını bu bağlamda öne sürmektedir (2018, pp. 131- 133). Feminist felsefenin beden politikası tartışmaları, bedene imlenen anlamların eril gücünün gündelik yaşam pratiğinde, bir kadının varoluşu üzerinde nasıl tezahür ettiğini açıklar niteliktedir. Kate Ince, Agnès Varda'nın *La Pointe Courte* (1955) filminde, Merleau-Ponty'nin "hakikatte temellenen çelişki" söylemini bu film aracılığıyla gündeme getirirken kültürel göstergelerin beden politikaları üzerindeki kurallarını hatırlatır. Ince, kendi sinemasını diyalektik olarak niteleyen Varda'nın filminde, kişisel ve toplumsal arasındaki hakikati tanımlarken iki gerçekliğe atıfta bulunduğunu söyler: "[...] kendini arayan bir çiftin gerçeği ve kendi kendini örgütleyen bir köyün toplumsal gerçeği vardır." der. Ince açısından Varda, kadınsı olanı, feminizmi, dişil özneliliği, deneyimi ve arzuya dair olanı kültürel bir kurgu içinde temsil ederken feminist film fenomenolojisine katkı sağlamaktadır (Ince, 2013, pp. 611- 613). Film anlatılarında bedenleri sunulan kadın karakterlerin, birçok duygu durumunu bedenleri aracılığıyla duyumsamaları ve bu duyumsamaların görünür ifadesini yüzlerine yansıtmaları, izleyicinin, karakterleri duyumsamalar yoluyla anlamlandırmalarını gerekçelendirir. Ince'in yaklaşımıyla sadece arzuya dair olan değil toplumsal gerçeklikle ilişkilendirilerek dahil edilen hakikatlerin aralanması önemlidir, denilebilir. Keza; Barker, Marks, Sobchack'e göre, sinemada görme yalnızca optik değildir, duyumsal ve dokunsaldır, bedensel duyuları sensoryum boyunca dolaştırır (McHugh, 2015, p. 839). Sensoryumda anlamlandırılan her şey izleyicinin filmle bağ kurmasını sağlar. Bu noktada, Szumowska'nın haptik görsellerle duyumsama yolunu açması, feminist film fenomenolojisinin beden politikaları tartışmalarının çoklu düşünme yollarını da aralamaktadır.

Sonuç

Haptik görsellerin, bakan ile imge arasında öznel arası bir ilişki kurdurmalarının, izleyici ile görüntü arasındaki ideal ilişkide, izleyicinin kendisini görüntüde kaybetmesi ve orantı duygusunu kaybetmesi olasılığının daha yüksek oluşu durumu haptik sinemadaki yerine dair önemli mesafe özellikleridir. İzleyici ile görüntü arasında bir gerilimin ima edilmesi; görülen şeyin görüşten kaçtığı ve sinemaya kelimenin tam anlamıyla mevcut olmayan diğer duyularla yaklaşılması gerektiği konusunda keskin bir farkındalık uyandırması gibi özellikler ise, *Elles*'in çekim tekniği stratejisinde ve film anlatısının kadın karakter temelinde gelişen içeriğinde görülen özellikler olarak öne çıkmaktadır.

Film fenomenolojisinin etkileşimli karakterinin bu alanda çalışan teorisyenlerce vurgulandığı göz önünde alındığında, *Elles* ve *Body* filmleri bu etkileşimi izleyici ile arasında kurduğu özdeşleşmeyle gerçekleştirdiği söylenebilir. İzleyicinin aktif, edilgin, yansıtıcı, temsili nitelendirmelerinin de ötesine geçerek, derisinde hissettiği duygulanımlar, filmin derisine sızan feminist yaklaşımın iz sürücüsü betimlemesini yapmaktadırlar. Möbius şeridinin içinden geçen bir sıvı gibi şeritle birliktelik sağlayan izleyici, döngünün içinde filmle diyalektik ilişki içine girmektedir. Tenle düşünmenin, zihne sirayet etmesini sağlayan haptik sinemanın haptik görüntüleri, tahayyül etmenin sonsuz dünyasını izleyiciye aralattırmaktadır. Mimetik zeka kadar, entelektüel zekanın da bu tahayyül sürecine ortak olduğu etkileşim süreci, izleyici ile film arasında ilişki kurarken ikisi arasında görünmez bir derinin bağını da pekiştirmektedir.

Sinemanın başlangıcından bugüne, klasik sinema anlatılarının da aslında yapmaya çalıştığı budur. İdeolojik bağlamda verili göstergelerin imlediği stereotipik karakterlerle, uyuşumların verili stiliyle izleyici karşısına çıkan ana akım filmlerde dahi izleyicinin derisine çengel atılmak istenmektedir. Bu çengelle, izleyicinin filmle bağlantısının güçlendirilmesi sağlanarak, sinemanın büyümesine kapılmaları istenmektedir. Bu noktada en büyük sorun, yapısöküme uğratılması gereken kodlarla çevrili ideolojilerin ve yaklaşımların klasik anlatı sinemasında var olmasıdır. *Elles*, *Body* gibi çağdaş anlatı sineması örnekleri, yerleşikleşen, eril göstergelerle belirlenmiş periferiden uzaklaşmaya niyeti olmayan kalıpları alaşağı eden anlatı stratejileriyle izleyici karşısına çıkmaktadır. Haptik sinemada, kadın karakterlerin duygularına eşlik etme imkanı bulan ve onlarla özdeşleşme yaşayabilen kadın izleyiciler, haptik görsellikte, kadın izleyiciliğe atfedilen görüntüye aşırı yakın olma durumunu deneyimlemektedirler. Jane Stadler'in somutlaşmış öznelliğe yaptığı vurguda film izleyicisi ve bu tür bir öznelliğin mümkün kıldığı özenli etkileşimli filmler, karakterlerin, hikayelerin "deneyimsel fenomenolojisine" izin vermektedir. Bu noktada, tüm fenomenolojik araştırmalarda olduğu gibi, odak çekme yönteminin önemine değinen Stadler, filmlerin meydan okumasını açıklarken neyin etik olarak uygun olup olmadığına dair kavramlarımız, ilgi etiği, feminist etik, erdem etiği, sosyal adalet ve bunlarla ilgili güncel tartışmaları da içermektedir, der (Bergen-Aurand, 2009, p. 465). Bedene ve dokunmaya dair sahnelerin izleyiciye sunulmadığı anlarda, genç kadınların deneyimlerini izleyicinin tahayyülüne bırakarak müstehcen kelimelerle ifade etmeleri, koku duyumuyla anlatmaya çalıştıkları hisleri, görünen olmayan ama görünürlüğü vücut veren anlatım stratejileridir. Feminist film fenomenolojisinin, feminizme sunmaya çalıştığı katkılardan biri de bu noktada yatmaktadır. Tahayyülde olanın, görünmez niteliği, aslında görünürün bir anlamda ifadesidir. Duyumların, duyguların, anlatımların somut görsele evrilmeden de sunulabiliyor oluşu, feminist film fenomenolojisinin anlatı stratejilerini güçlendirme görevi görmektedir. Merleau-Ponty tarafından bedene yüklenen anlam, insanın bedene içkin tüm yan anlamlarını ve bedenini ilişkiye girdiği tüm bağlamları ve süreçleri sorgulamaya açmasına tabi kılar. Bedenin, dokunma deneyiminin önüne bütün organlarıyla atılması ve kendisiyle birlikte dokunulan dünyanın bir tipolojisini taşıdığı belirtilir (2017, p. 418). Bu noktada, bedenin dokunmayla olan ilişkisi ve bu ilişkinin bir film anlatısında kadın karakterlerin sunumu üzerinden tekrar düşünülebilir oluşu, Merleau-Ponty'nin bedenle ilgili düşüncelerinin filmin derisinde somutlaşma halini gösterir niteliktedir.

Feminist film pratiğine katkı sunan haptik görüntüler, bedenin sunumundaki feminist bakış açısının geliştirilebileceğini gösterirken filmlerin anlamlandırılması üzerinde fenomenolojinin etkisini de feminizmle ilgili bağlamlar temelinde tartışmaya açmaktadır. Szumowska'nın çalışmada analiz edilen filmleri bu noktada, feminist film fenomenolojisinin düşünmeye zorladığı haptik görsellerin varlığının altını çizer. Bu altını çizme yöntemi, bedenin metaforlarla ya da direkt olarak sorgulamaya açılmasını sağlar. Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi dil, varlığın uzantısıdır, buradan hareketle bu uzantının erillikten uzaklaşması gerekliliği feminist sinema açısından önemlidir, denilebilir. Haptik sinemanın uyuşumlarını kullanan *Elles* ve *Body* filmleriyle eril dil dönüşüme uğrar. Eril bakışın, erkek egemen hazzın ve eril dilin radikal şekilde ters yüz edildiği bu filmler haptiğin sinemada fenomenolojik yansımasını sunarlar. Zihin ve beden ikiliğinin film derisiyle birleştirilerek düşünülmesi sinemanın fenomenolojik bağlamda tartışmaya açılmasına ön ayak olur. Bu nedenle, filmlerdeki görüntülerin izleyici zihinlerinde açtığı delikler aslında birer soru işareti gibi belirir. Bu soru işaretleri haptik aracılığıyla filmi anlamlandırmanın kapısını açar. Szumowska, bedenin dokunmayla ilişkisini haptik görseller aracılığıyla izleyiciye sunduğu gibi bu görseller aracılığıyla filmin fenomenolojik açıdan düşünülmesini aracılık ederken feminizmin film fenomenolojisiyle düşünüşünün yollarını aralar.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş felsefe akımları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek: beden ve tin ilişkisi üzerine bir deneme*. (I. Ergüden, Çev.). Dost.
- Bergen-Aurand, B. (2009). Film/ethics. *New Review of Film and Television Studies*, 7 (4), 459-470, <https://doi.org/10.1080/17400300903307050>
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. (A. Cemal. Çev.). Yapı Kredi.
- Birks, C. (2015). Body problems: new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy. *New Review of Film and Television Studies*, 13 (2), 131- 148, <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1009355>
- Casebier, A. (2009). *Film phenomenology: toward a realist theory of cinematic representation*. Cambridge University Press.
- Chamarette, J. (2015). Embodied worlds and situated bodies: feminism, phenomenology, film theory. *Signs*, 40 (2) (Winter), 289-295.
- Cushing, T. J. (2006). *Fizikte felsefi kavramlar 2: felsefe ve bilimsel kuramlar arasındaki tarihsel ilişki*. (B. Ö. Sarioğlu. Çev.). Sabancı Üniversitesi.
- Direk, Z. (2017). *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler*. Metis.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2021). *Film kuramı: duyular yoluyla bir giriş*. (B. Soner, B. Yıldırım, Çev.). Dipnot.
- Ferencz-Flatz, C. & Hanich, J., (2016). What is film phenomenology ?. *Studia Phaenomenologica*, 16, (Special Issue), 11-61.
- Gatens, M. (2018). *İngesal bedenler: etik, güç ve bedensellik*. (D. Eren. Çev.). Otonom.
- Grozs, E. (2005). *Time travels: feminism, nature, power*. Allen&Unwin.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: kavramlar ve akımlar 2*. Cilt (E-I). Remzi.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. (2. Baskı) (H. Tepe. Çev.). Bilim ve Sanat.
- Ince, K. (2013). Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda. *Hypatia*, 28 (3) (SUMMER), 602-617.
- İrigaray, L. (2021). *Doğmak yeni insanın başlangıcı*. (N. Sağlam, Çev.). Fol.
- Koivunen, A. (2015). The Promise of touch: turns to affect in feminist film theory, feminisms: diversity, difference and multiplicity in contemporary film cultures. In L. Mulvey and A. B. Rogers Eds., *Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, (pp. 97-110). Amsterdam University Press.
- Lefebvre, M. (2013). On some epistemological problems in film theory. *New Review of Film and Television Studies*, 11 (3), 247-261, <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2013.800803>
- Marks, U. L. (2000). *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marks, U. L. (2002). *Touch: sensuous memory and multisensory media*. Minneapolis University Press.
- McHugh, E. Kevin. (2015). Touch at a distance: toward a phenomenology of film. *GeoJournal*, 80 (6) Special Issue on Media Geography in the 21st Century, 839-851.

- Shaviro, S. (2006). *The cinematic body*. (5 th printing). University of Minnesota Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*. California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Stone, A. (2019). *Feminist felsefeye giriş*. (Y. Cingöz, B. Tanrısever, Çev.). Otonom.
- Szumowska, M. (Yönetmen). (2011). *Elles*. [Sinema Filmi]. Fransa, Polonya, Almanya: Slot Machine Zentropa International Poland, Zentropa International Köln, Canal+ Poland, ZDF Shot Szumowski, Liberator Productions.
- Szumowska, (Yönetmen). (2015). *Body*, (Cialo). [Sinema Filmi]. Polonya: M3 Film.
- Szumowska, (2015). A kind of liberation: an interview with Małgorzata Szumowska about 'body/ciało', <https://www.popmatters.com/magorzata-szumowska-interview-2495476825.html>
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin gözleri: mimarlık ve duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.). Yem.
- Ponty, M. M. (2017). *Algının fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki.
- Ponty, M. M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). Metis.
- Rutherford, A. (2003, 2 Şubat). Cinema and embodied affect. https://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/