



Sarmaşık: Foucaultcu Bir Analiz

Ivy: A Foucaultian Analysis

Türker KÖRÜK¹ 

Öz: Otorite, isyan ve itaat kavramlarını normatif öğelerin belirlendiği totaliter bir olgu olan moralite, sınırlandırıcı bir iktidarın karşısında konumlanan biyo-iktidar ve tutuklunun izlenme altındaki otokontrolünü hedefleyen panoptikon aracılığıyla yeniden tanımlamaya olanak sağlayan düşünceleriyle 20. Yüzyıl'ın önde gelen düşünürlerinden olan Fransız filozof Michel Foucault'nun, iktidar pratiklerini incelerken kullandığı belirli kavramların etkisiyle şekillenecek olan bu çalışma, Tolga Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filmi üzerinden bu kavramları açıklamayı ve görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bir anlamda itaat ve otorite ikileminin yarattığı bir kırılmanın, yani tahrip edilmiş bir iktidar mekanizmasının çözülüşünü anlatan film Foucault'cu bir paradigmayla incelendiğinde, yukarda bahsettiğimiz kavramların yanında öznelere yaratma biçimiyle de Foucault'un fikirleriyle koşut bir düzlemde durmaktadır. *Sarmaşık*, otorite-itaat ilişkisinin sürekliliğinde, itaat eden bireyin ve itaat edilen otoritenin tutumunu, toplumun birey üzerindeki üstün etkisine karşı olarak; bir öznenin, geminin kaptanı olan karakterin geminin mürettebatı olan küçük topluma benimsetmeye çalıştığı kurallar bütünü üzerinden sorunsallaştırır. Bu sorunsal, Foucault'nun deyişiyle sınırlandırıcı bir iktidar bakışının artık değiştiği, iktidar kavramının daha kapsayıcı ve pozitif bir hale geldiği bir yaklaşımla içerik analizi çerçevesinde incelenmiş ve Foucaultcu kavramlar irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Michel Foucault, Tolga Karaçelik, *Sarmaşık*, Moralite, İktidar.

¹ Dr., Independent Researcher

e-mail: koruk.turker@gmail.com ORCID: 0000-0002-3205-3700

Atıf/Citation: Körük, T. (2025). *Sarmaşık: Foucaultcu Bir Analiz*. Intermedia International e-Journal, 12(22) 215-236. doi: 10.56133/intermedia.1580331.



Bu eser Creative Commons Atıf-GayriTicari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Extended Abstract: Foucault defines ethics as one of the three fundamental domains of morality. Morality, as well as ethics, consists of both a moral law and the concrete actions of moral agents. The former consists of more or less clearly formulated values and rules proposed by “rule-making institutions” (e.g. family, church, work, etc.) in which individuals participate. Second, it gives meaning to the actions of historically real persons to the extent that these actions conform or do not conform, comply or resist, respect or do not respect the values and rules imposed on them by rule-making institutions Foucault argues that in addition to moral rules and the actual behavior of individuals, morality also consists of a third domain, ethics. He generally and succinctly defines it as the relation of the subject to itself, but a more technical definition of ethics is the behavior required of an individual to make his or her own actions consistent with a moral code and standards of moral approval.

Morality is a totalitarian phenomenon that the individual accepts and internalizes without thinking or questioning, and that is the basis of the individual's behavioral system. The impact of the morality of society on an individual is much greater than the impact of the individual on the morality of the society, which consists of more general norms and is more inclusive than the morality of the individual. Michel Foucault emphasizes the importance of differences in morality formed by personal background. These differences manifest as the problematic of the (in)unification of individuals under a single morality, a formation that evolves into a destroyed form of what Foucault characterizes as biopower.

According to Foucault, the self is discursively produced over time by being subjected to the regulatory power relations of the discourses in which it is situated. Discourse communicates and produces power; it strengthens it but also weakens and exposes it, makes it fragile and makes it possible to thwart it. Therefore, the subject (the person, the self, the identity of the person) is the product of history and power. Foucault's concept of biopower is a form of power targeting the population, defining the management and regulation of human life at the level of the population and the individual body.

According to Foucault, biopower intervenes in life in two main ways: The first form, which approaches the human body as a machine, is a “disciplinary” power. The aim of this form, which Foucault calls the 'anatomy-politics of the body', is to discipline the human body, to develop its abilities, to make it more efficient and docile and to integrate it into control systems. With bio-power, which he positions in opposition to a legal-discursive power, Foucault argues that a restrictive view of power has now changed and the concept of power has become more inclusive and positive. Foucault evaluates the state of biopower, in which the effect of a dominant and so-called power on social life has changed, the situations that tie the hands of the individual are gradually eliminated and productive individuals emerge, under two sub-headings: The anatomy-politics of the body and the bio-politics of the population. The anatomy-political attitude in which the human body is rendered productive and functional, disciplined and made functional works intertwined and together with the bio-political attitude in which the body's ability to reproduce is controlled, in a way turning into a kind of controlled population planning.

Ivy questions the concept of power through the set of rules that a subject, the character Beybaba, the captain of the ship, tries to impose on the small society, the crew of the ship, in opposition to the superior influence of society on the individual. In the film, the process of establishing and maintaining power, which is handled with an approach that does not deprive the individual of freedom and allows them a private living space and freedom, although not completely, turns into a phenomenon of domination when the ship is left in the middle of the sea in an uncertain situation. Ivy concludes the rupture in the relationship between authority and obedience caused by a failed anatomy-political stance that Beybaba has implemented and enforced while trying to create a sphere of power as a “rebellion against authority”. Although this rebellion stands out as a battle of “self” and “truth” of the characters whose mental health deteriorates against the power (Beybaba) that insists on exercising domination, this rebellion of the crew is not the result of the domination exercised by Beybaba, but the result of the self-control that Beybaba is unable to exercise.

The fact that cinema is an art to which many sociological and philosophical theories and approaches add meaning is the most important factor that constitutes this study. This article, which is a summary of a part of Foucault's literature and which we try to show through the film *Ivy*, aims to bring an alternative perspective to the concepts identified with Foucault such as authority, power, rebellion, surveillance through the art of cinema through the film *Ivy*.

Key Words: *Michel Foucault, Tolga Karaçelik, Ivy, Morality, Power.*

GİRİŞ

Foucault, kariyeri boyunca etik ve ahlaka derin bir ilgi gösterir, ancak bir birey olarak etik davranmanın ne anlama geldiği sorusunu ancak geç çalışmalarında tam olarak ele alır. Foucault için etik ve ahlak aslında hem ne olduğumuzun eleştirisini içeren, hem de benliğimizi nasıl yarattığımızın bir analizidir, aynı zamanda 'bize dayatılan sınırların tarihsel bir analizi ve bunların ötesine geçme olanağına dair birer deneydir' (Foucault, 1990, s. 319). Bu nedenle benliğe olan ilgi, kendimizi arzu ettiğimiz bir imajda oluşturma kapasitemiz, bu kapasiteyi sınırlayan faktörler ve bunu yapma isteğimiz ile ilgili sorunları gündeme getirir.

Foucault etiği, moralitenin yani ahlakın üç temel alanından biri olarak tanımlar. Moralite, etiğin yanı sıra, hem ahlaki bir yasadan hem de ahlaki failerin somut eylemlerinden oluşur. İlki, bireylerin katıldıkları "kural koyucu kurumlar" (örneğin aile, kilise, iş vb.) tarafından önerilen, az ya da çok açıkça formüle edilmiş değer ve kurallardan oluşur. İkincisi, tarihsel olarak gerçek kişilerin eylemlerine, bu eylemlerin kural koyucu kurumlar tarafından kendilerine emredilen değerlere ve kurallara uyması veya uymaması, uyması veya direnmesi veya saygı duyması veya saygı duymaması ölçüsünde anlam kazanır (Mills, 2003, s. 33).

Foucault, ahlak kuralları ve bireylerin gerçek davranışlarının yanı sıra ahlakın üçüncü bir alan olan etikten de oluştuğunu iddia eder. Genellikle ve özlü bir şekilde bunu öznenin kendisiyle olan ilişkisi olarak tanımlar, ancak etiğin daha teknik bir tanımı, bir bireyin kendi eylemlerini bir ahlaki kural ve ahlaki onay standartlarıyla tutarlı kılmak için gereken davranıştır. Foucault (2014), ahlaki davranış ile etik davranış arasındaki ayrımla tutarlı olarak, ahlaki yükümlülükler ile etik yükümlülükler arasında da ayırım yapar. Ahlaki yükümlülük, belirli bir tür davranışı gerektiren veya yasaklayan bir ahlaki kodun zorunluluğudur; oysa etik yükümlülük, ahlaki olarak onaylanmış davranışın üretilmesi için gerekli bir koşul olan davranış için bir talimattır.

Bir toplumun geçmişiyle şekillenen, şimdiki ve geleceği belirleyen normatif öğelerin toplamı olarak nitelenebilecek moralite kavramı, toplumda uyulması gereken kurallar bütünüdür de adıdır. Toplum teamüllerinin belirlediği değişikliklerle biçimlenebileceği gibi, zamandan zamana ve kişiden kişiye de farklılıklar gösterebilecek olan kavram, öznel ve mutlak olmayan tekil birçok ayrımlı ahlak anlayışını da içinde barındırır. İyinin ve kötünün karşıt olduğu bir yapıyla şekillenen moralite, bireylere uyguladığı yaptırımla öznel ahlak anlayışını şekillendirir ve

değer yargılarını oluşturur. Kişinin, düşünce yapısını oluştururken beslendiği bu nosyon, toplumun ortak tarihinin ve kolektif bilincinin bir sonucu olarak her zaman mevcuttur. Nietzsche'ye (1986) göre moralite, 'iyiyi' neyin oluşturduğuna dair tarafsız bir anlayışı temsil etmez; daha ziyade belirli toplumsal grupların çıkarlarının bir ifadesidir. Dolayısıyla, 'iyi' kavramının, birbirinden çok farklı iki sosyal perspektifi ve dolayısıyla değer verme sistemini ifade eden iki türetme tarzına sahip olduğunu ileri sürer.

Moralite, bireyin düşünmeden, sorgulamadan kabul ettiği ve içselleştirdiği, kişinin davranış sistemine temel olan bütüncül (totaliter) bir olgudur. Toplumun moralitesinin bir bireye etkisi, bireyin, daha genel normlardan oluşan ve kişinin moralitesine göre daha kapsayıcı olan toplumun moralitesine olan etkisinden çok daha fazladır. Disiplin, (okullar, hapisaneler ve hastaneler gibi disiplin alanları aracılığıyla) 'tabi kılınabilen, kullanılabilen, dönüştürülebilir ve geliştirilebilir' (Foucault, 1978, s. 136) 'uysal bedenler' üretirken, moralite 'hayatı yönetir' (Foucault, 1978, s. 138), yani nüfusların yaşamını 'optimize etmeye' çalışır (Foucault, 1978, s. 139). Richard Sennett'e göre ise iktidardaki reddedilme bağları, eşit olmayan güce sahip kişilere dayanır. İktidar ilişkisindeki korku, iktidardakinin bu güçle ne yapacağıdır. Ancak insanların başkalarının gücüne ihtiyaç duyduğu da doğrudur ve bazen insanlar hayatlarındaki gerçek otorite figürlerinin olması gerektiği kadar güçlü olmadığını hissederler (Sennett, 1980, s. 28). "Herkesin uyması gereken, herkesçe kabul edilebilir bir moralite biçimi bana felaket olarak görünür" (Foucault, 1990, s. 253) derken, Michel Foucault kişisel altyapıyla oluşan moralite farklılıklarının önemini vurgular. Bu farklılıklar, Sarmaşık filminde değişik sosyokültürel özlardan gelen altı karakterin, tek bir moralite altında birleş(eme)mesinin sorunsalı olarak tezahür ederken, bu oluşum Foucault'nun biyo-iktidar olarak nitelediği şeyin tahrip edilmiş bir haline evrilir.

Günümüzün kitle iletişim araçlarına dayalı toplumunda, ortaya çıkan ve gerçek dünyada karşılık gelen tutum ve davranışlara yol açan eğilimlerin sinemada temsil edilme biçimi bu eğilimler için sosyo-kültürel ve psiko-sosyal bir gösterge sağlar. Film içeriğinin Foucaultcu analizi bu bağlamda bir analizi, izleyicilerin filmlerindeki hikayelere ve karakterlere yönelik eğilimlerine dair daha net bir içgörü sunarak, sosyal veya anlatsal kişilere meydan okumalarını, bunları azaltmalarını veya stratejik olarak bunları kullanmalarını sağlar.

İçerik analizinin farklı tanımları olsa da hepsinin temel odak noktası, insan üretimi materyaller hakkında ne düşündüklerini veya hissettiklerini sormak yerine, insanların ürettiği ürünleri analiz etmektir. İçerik analizi her zaman içeriğe bakar, içeriğe ilişkin algılara değil. İçerik analizi etkiyi -metnin sizi (veya başka bir okuyucuyu) nasıl etkileyeceğini ya da sizin veya başka bir okuyucunun metin hakkında ne düşüneceğini veya hissedeceğini- belirleyemez, yani bir anlamda öznel bir yaklaşım tanımına da sahiptir. Neuendorf (2002, s. 10) içinse içerik analizi, bilimsel yöneme

dayanan (objektiflik, *a priori* tasarım, güvenilirlik, geçerlilik, genellenebilirlik, tekrarlanabilirlik ve hipotez testi) ve ölçülebilecek değişken türleri veya mesajların oluşturulduğu veya sunulduğu bağlamla sınırlı olmayan özetleyici, nicel bir mesaj analizidir. Berelson (1952, s. 18) için içerik analizi, iletişimin açık içeriğinin nesnel, sistematik ve nicel olarak tanımlanmasına yönelik bir araştırma tekniğidir. Krippendorff (1980, s. 21) içinse içerik analizi, verilerden bağlamlarına doğru tekrarlanabilir ve geçerli çıkarımlar yapmaya yönelik bir araştırma tekniğidir. İçerik analizi ayrıca nitel ve nicel analiz olarak ikiye ayrılır. Nitel analiz genellikle teori geliştirmeye (tümevarım) odaklanır, sadece test etmeye (tümdengelim) değil; analizlerini metnin dikkatli okunması yoluyla geliştirir ve genellikle metnin açık veya yüzeysel okunmasından ziyade metnin gizli anlamını arar. Genellikle araştırmacı, mesajın nasıl üretildiği ve izleyicilerin içeriği nasıl okuduğu hakkında varsayımlarda bulunur. Başka bir deyişle, araştırmacı (metni okuyarak) üreticinin ne söylemek istediğini ve izleyicinin mesajdan ne çıkardığını söyleyebileceğini varsaymayı amaçlar.

Nitel içerik analizi araştırmacıları daha önce sosyal bilimler için tartışılan bir öğeyi dolaylı olarak kabul ederler ve bulgular yalnızca bu yöntemin gerektirdiği ölçüde kabul edilmelidir. Foucaultcu kavramların yardımıyla Sarmaşık filminin analizini yaparken kullanacağımız yöntem nitel içerik analizi olacaktır. Film psikanalitik, ekonomik, sosyolojik ve demografik birçok alanda okuma imkanı sunarken, karakterlerin farklılıklarına, tutumlarına ve bir arada buldukları ortamdaki rollerine odaklanan bu çalışma Foucaultcu kavramlar ile sınırlandırılmış ve Foucaultcu kavramlar ışığında değerlendirilmiştir.

1. Foucaultcu Kavramlar

1.1. Biyoiktidar ve İtaat

18. yüzyıldaki klasik liberal teorisyenler, iktidarın ana işleyişinin hukuki olarak (Foucault 1978, s. 135), yani resmi kurumlar aracılığıyla çıkarma, yasaklama ve cezalandırma yoluyla (Ewald, 1990, s. 1) olduğunu düşünüyorlardı. Bu durum, 18. yüzyılda devletlerin nüfusu biyopolitik kaygıların bir nesnesi olarak görmeye başlamaları, doğum, ölüm, sağlık, hastalık, 'ırk' ve cinsellik gibi koşulları 'hayatı beslemek' amacıyla yönetmeleriyle örneklendirilebilir. (Rogers, Castree & Kitchin, 2013). Foucault, 17. yüzyılda yeni bir iktidarın “yaşam üzerindeki iktidar”ın (biyoiktidar) ortaya çıktığını ileri sürerek bu iktidar kavramsallaştırmasını eleştirir. Foucault'ya göre benlik, içinde konumlandığı söylemlerin düzenleyici iktidar ilişkilerine tabi tutularak zaman içinde söylemsel olarak üretilir (Barker, 2008, s. 225). Söylem, 'iktidar stratejilerinden kaçma, onları yıkma veya onlara karşı çıkma' kapsamında hem iktidar hem de direniş alanı olabilir. Söylem gücü iletir ve üretir; onu güçlendirir ama aynı zamanda zayıflatır ve açığa çıkarır, kırılan hale getirir ve engellenmesini mümkün kılar' (Gaventa, 2003, s. 3). Dolayısıyla özne (kişi, benlik, kişinin kimliği) tarihin ve gücün ürünüdür. Foucault'nun biyoiktidar kavramı, insan yaşamının nüfus ve bireysel beden düzeyinde yönetilmesini ve düzenlenmesini tanımlayan, nüfusu hedef alan bir iktidar biçimidir

(Rogers vd., 2013). Biyoiktidara ulaşmak, devletin sosyal kategoriler üretmesine ve sonuçta 'hayati bir nüfusu' (Roach, 2009, s. 157) güvence altına alan normlara uygun bir toplum yaratmasına, yani devleti sürdüren ve meşrulaştıran bir ideolojiyi benimseyen bir topluluğa, devletin istediği şekle göre şekillendirilmiştir. Biyoiktidar aracılığıyla toplumun normlarını takip eden özneler yaşatılabilir ve bunlara yatırım yapılabilir, ancak 'anormal' olarak sınıflandırılanlar yatırım yapılmadan 'ölmesine izin verilecek' ve eş zamanlı olarak hukuki iktidar aracılığıyla da ölüme terk edilebilecektir (Foucault, 1978, s. 144). Biyoiktidarın yalnızca resmi kurumlar aracılığıyla değil, toplumsal ilişkilerin ve söylemin olduğu her yerde ve her yerde hayata geçirildiğini belirtmek önemlidir. Biyoiktidar tüm toplumsal düzenin dokusuna işlenmiştir (Anders, 2013, s. 3-4). Bu, bireylerin artık sadece güce değil aynı zamanda onu üreten ve yönlendiren araçlara da tabi olduğu anlamına gelir (Rangan & Chow, 2013, s. 401).

Foucault'ya (2012) göre biyoiktidar, insanları büyük gruplar halinde yönetmeye yönelik bir iktidar teknolojisidir. Bu politik teknolojinin ayırt edici özelliği, tüm nüfusun kontrol edilmesine izin vermesidir. Biyoiktidar, kelimenin tam anlamıyla bedenler üzerinde iktidara sahip olmaktır; bu, "bedenlerin boyunduruk altına alınmasını ve nüfusların kontrol altına alınmasını sağlamak için çok sayıda ve çeşitli teknikleri içerir. Foucault'ya göre özne sözcüğünün iki tanımı vardır: "Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne (Foucault, 2014, s. 63). Foucault'nun analizine göre modern iktidar, insan öznesinin yavaş yavaş toplumsal düzenin incelikli düzenlemelerine ve beklentilerine boyun eğmesiyle, insan davranışının yanı sıra toplumsal uygulamalara da kodlanmış hale gelir. Foucault'ya göre;

"Bazı insanlar açısından, iktidarın "nasıl"ı hakkında sorular sormak, kendini, iktidarın etkilerini tarif etmekle sınırlamak ve bu etkileri ne nedenlerle ne de bir doğayla ilişkilendirmek anlamına gelecektir. Böylece iktidar, kendi içinde sorgulamaktan kaçınılan bir töz haline gelecektir; kuşkusuz bunun nedeni, iktidara karşı çıkmamanın tercih edilmesidir. Hiçbir zaman açıkça meşrulaştıramadıkları bu yolda ilerleyerek bir tür kaderciliğin varlığından kuşkulanırlar. Ancak bu kuşkunun ta kendisi, iktidarın bir yandan kökeniyle, öte yandan kendi doğasıyla ve nihayet görünüşleriyle var olan bir şey olduğunu varsaydıklarını göstermez mi?" (Foucault, 2014, s. 63)

Ancak insanlığın Devlete karşı hareket etmesini zorlaştıran şey, hayat ile siyaset arasındaki her alanı ortadan kaldıran, kural olarak istisna hallerinin genelleştirilmiş kurumudur. Dolayısıyla söz konusu olan, iktidar konfigürasyonları içindeki bir biyoiktidardan çok, aynı güçlerin normu olarak genelleştirilmiş bir istisna kurumudur (Natalio, 2015).

1.2. Panoptikon ve Disiplinci İktidar

Pragmatizmin öncüllerinden Jeremy Bentham'ın bir hapisane fikri üzerinden doğan ve etimolojik olarak bütünü (-pan) gözlemlmek (-opticon) anlamına gelen panoptikon kavramı, Foucault tarafından sosyal bilimler alanında bir sorunsal olarak ele alınmıştır. Tasarısından bahsederken "gözetleyicinin gerçekten orada olma imkanı ile aslında (eğer din adamları bu ifadeyi kullanmamı uygun görürse) görünen her yerdeliğini (Omnipresence: Tanrının her yerdeliği) kastediyorum" (Bentham, 2008), diyerek Jeremy Bentham kavramın din kavramıyla da yakın bir benzerliğe sahip olduğunu vurgular. Foucault'ya göre panoptikon "tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmak"tır (Foucault, 1992, s. 252). Bu görülebilirlik hali, tecrit edilmiş birey ya da grupların onları izleyen bir dış "göz" ile sürekli kontrol altında tutulduğu, suç ya da kargaşaya en az mahal veren durumların yaratılmaya çalışıldığı, bireye ya da bireylere somut bir müdahale olmadan onların kendi kendilerini disipline etmesini sağlayan bir yarı-tahakküm hali olarak nitelenebilir. Örneğin sosyal vatandaşların, hakim normlar ve kurumlar için bir güç kaynağı olan otoriteyi her zaman içselleştirdiğini savunur. Mesela bir sürücü, başka araba ya da polis olmasa bile kırmızı ışıkta durabilir. Her ne kadar herhangi bir etkisi olmasa da polis içselleştirilmiş bir otoritedir; insanlar yasalara uyma eğilimindedir çünkü bu kurallar kendi kendine empoze edilir. Bu derin ve karmaşık bir fikirdir, çünkü süreç yüksek düzeyde toplumsal sezgiyi gerektirir; özne kendisini kolektif beklentiler ağının ortasında konumlandırabilmelidir. Önemli olan nokta, öznenin ağ içindeki spesifik rolünün, bedeninin ve zihninin bir parçası olarak dahil edilmesi ve bunun daha sonra öz disiplin olarak tezahür etmesidir. Foucault bunu şöyle açıklar: "Panoptik şema, bu şekilde ortadan kaybolmadan veya hiçbir özelliğini kaybetmeden, toplumsal yapıya yayılmaya mahkumdu, görevi genelleştirilmiş bir işlev haline gelmekti" (1991, s. 207).

Foucault için siyasi bir pratiği Hakikat'e dayandırmak için düşünce kullanılamaz. En önemli şey düşünceyi itibarsızlaştıracak ve bir eylemin bulunmasıdır. Bireyin haklarından ziyade bireyselliği sonlandırma en önemli hedefi oluşturur. Foucault'ya göre (1983, s. 15) "ihtiyaç duyulan şey, çoğaltma ve yer değiştirme, çeşitli kombinasyonlar yoluyla "bireysellikten arındırma"tır. Grup, hiyerarşik bireyleri birleştiren organik bir bağ değil, bireysellikten uzaklaşmanın sürekli bir üreticisi olmalıdır. Görmek ve duymak, yani göz ve kulak bağlamında etkin olan panoptikon, izleyen ya da dinleyen bilmediği bir durumda bireyin kendi kendini kontrol altına aldığı bir otosansür ve otokontrol durumu oluştururken, izlenmenin ya da dinlenmenin yarattığı rahatsızlık etkisiyle düzenin sağlanacağı, denetlenmesi kolay ve sağlıklı bir toplum yapısının oluşacağı tasarlanmıştır.

1.3. Anatomo-Politika, Biyo-Politika ve Direniş

Foucault'ya göre biyo-iktidar yaşama iki ana biçimde müdahale eder: insan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi "disiplinci" bir iktidardır. Foucault'nun 'bedenin anatomo-politiği' olarak adlandırdığı bu biçimin amacı, insan bedenini

disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılarak denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. Foucault'ya göre;

“Somutta, yaşam üzerindeki bu iktidar, 17. Yüzyıldan itibaren belli başlı iki biçimde gelişti; bu biçimler birer karşıt sav değildir; daha çok bir ara bağıntı kümesinin birbirine bağladığı iki gelişim kutbu oluştururlar. Kutuplardan biri ve anlaşıldığına göre ilk oluşanı, bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır: Bu, beden terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır.” (Foucault, 2016, s. 99).

Hukuksal-söylemsel bir iktidarın karşısında konumlandığı biyo-iktidar ile Foucault sınırlandırıcı bir iktidar bakışının artık değiştiğini, iktidar kavramının daha kapsayıcı ve pozitif bir hale geldiğini söyler. Baskın ve dediğim dedik bir iktidarın toplum hayatına etkisinin değiştiği, bireyin elini kolunu bağlayan durumların yavaş yavaş ortadan kalktığı ve üretken bireylerin ortaya çıktığı biyo-iktidar durumunu, bedenin anatomo-politiği ve nüfusun biyo-politiği olmak üzere iki alt başlıkta değerlendirir. İnsan bedeninin verimli ve işlevli hale getirildiği, disipline edildiği ve işlerlik kazandırıldığı anatomo-politik tutum, bedenin üreme yetisinin kontrol edildiği, bir nevi kontrollü bir nüfus planlamasına dönüşen biyo-politik tutumla iç içe ve birlikte çalışır. Otorite rejimleri altında insan yaşam süreçlerinin yönetilmesini sağlayan strateji ve mekanizmaların, iktidar ve özneleşme süreçlerinin incelenmesiyle yakından ilgilidir.

“İktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe yol açar, her an direniş çağrısı yapar, direnişe imkân tanır ve direniş imkânı olduğu için, gerçek direniş olduğu için, tahakküm uygulayanın iktidarı çok daha fazla güçle, direniş ne kadar büyükse o kadar daha fazla kurnazlıkla tutunmaya çalışır. ... Her yerde mücadele halindeyiz ve her an, isyandan tahakküme, tahakkümden isyana gidilir ve benim ortaya çıkarmak istediğim şey bu sürekli hareketliliğin tümüdür.” (Foucault, 2012, s. 177)

Foucault'ya göre iktidar hem bedeni hem de yaşamı kontrol altına almıştır fakat bir kutupta beden, diğer kutupta da nüfus vardır. İktidar bünyesinde karşı karşıya olduğumuz şey tam olarak toplum (ya da en azından hukukçuların tanımladığı şekliyle toplumsal yapı) ya da bireysel beden değildir. Bu yeni bir bedendir, çoklu bir bedendir, sayıca sonsuz olmasa da mutlaka sayılması mümkün olmayan çok sayıda başlı bir bedendir. Biyopolitika nüfusla ilgilenir; nüfusu politik bir sorun olarak, hem bilimsel hem de politik bir sorun olarak, biyolojik bir sorun olarak ve iktidar sorunu olarak ele alır. Bu iktidar yöntemleri, bireyi zorlamayan ve onu sorgulamaktan mahrum bırakan

bir yapıyla şekillenmelidir. Foucault'ya göre "eğer çok şiddetli davranılırsa, isyanlara yol açma riski vardır; ya da, çok süreksiz biçimde müdahale edilirse, müdahaleler arasındaki sürede yüksek siyasi bedeli olan direniş ve itaatsizlik fenomenlerinin gelişme riski vardır" (Foucault, 2012, s. 94). Foucault bu fenomenleri "bir grubun, bir azınlığın ya da tüm bir halkın, "artık itaat etmiyorum," dediği ve adaletsiz olarak değerlendirdiği bir iktidara karşı kendi hayatını ortaya koyduğu bir hareket" (Foucault, 2011, s. 297), yani direniş olarak tanımlar. Direniş, itaatkar bireyin kendilik bilinci ve itaat edilen otoritenin yarattığı iktidar alanı arasındaki çatışmadan doğar. Foucault'nun teorisinin önemli bir özelliği, gücün olduğu yerde her zaman direnişin de olacağıdır. Dolayısıyla her zaman "direniş alanları" vardır. Bunlar baskıcı kurumları ve uygulamaları telafi edecek şekilde güç ilişkilerinin yeniden yapılandırılması vaadini taşıyan alanlardır. Foucault'nun fikirleri, her zaman sosyalleşmiş normları ve kısıtlamaları tanıma ve sorgulama kapasitemizle ilgilidir. İktidara direnmek, (her halükarda toplumsal olarak üretilmiş bir güç olan) bir 'mutlak hakikat' aramak meselesi değil, 'hakikatin gücünü, içinde iktidara geldiği toplumsal, ekonomik ve kültürel hegemonya biçimlerinden ayırmaktır (Foucault, 1991, s. 75).

2. Foucault, Sinema ve Dispositif

Natalio'ya göre sinemaya genellikle modern biyopolitikanın tarihsel tezahürlerine kurgusal ya da belgesel bir biçimde bakmamızı sağlayan yansıtıcı bir yüzey olarak hizmet edecek şekilde yaklaşılır.

"... ekranların perde etkisini yitirdiği, bakanın izleyici niteliğini sürükleyici bir belirsizlik içinde kaybettiği gündelik yaşamın sinematografleştirilmesi, sinemada biyopolitikanın başarılı bir projesidir. Bu süreç, perdede ötekine olan mesafenin varsaydığı farklılığı ortadan kaldırayabileceği gibi, vatandaşın bedeni ile izleyicinin bedeni arasında bir belirsizlik alanı yaratarak perdedeki simgeselliği de yok edebilir. Sinema, gerçek ile simgesel arasındaki bu ince çizgide algısının izlerini silmiş, görünmez varlığını daha yüksek bir düzeye çıkarmış ve biyopolitik boyutunu daha etkin hale getirerek mükemmelleştirmiştir... Sinema ilk başta dünyadan bir "istisna hali" oluşturan bir ayrılık yeryidiyse, şimdi açık bir alandır. O halde yeni kural, sinemanın kamusal çağdaş tahayyülün "özgür" istilacıları olarak alınmasıdır ve burada görüntüler, gerçeği simgeleme kapasitelerini kaybeder." (Natalio, 2015, s. 112-113)

Usai'nin (2001) görüşü ise sinemanın kendi varlığının koşulu olan değişiklikleri, biyopolitikanın kendisindeki değişimlere bağlayabilecek biyopolitik bir boyuta sahip olabildiği yönündedir. Aslında bu bağlamdaki bir sinema filmini, Michel Foucault'nun Cinselliğin Tarihi'nin ilk cildini bitirirken kullandığı cümleyle tanımlayabiliriz: "Bu tertibatın cilvesi ise, bizi, söz konusu olanın "kurtuluş"umuz olduğuna inandırmasında yatar" (Foucault, 2016, s. 118). Özgür bir dünyada yaşadığına

inanan Platon'un mağarasındaki tutsağı gibi, seyirci de bu ele geçirilmeyi, kimliklerin ve bedenlerin altında toplanan bu biyopolitik etkiyi kabul görmekte zorlanmaktadır. Foucault'nun sinema ile olan ilişkisi belirgin değildir. Fakat özellikle dispositif kavramına olan yaklaşımı onun fikirlerini sinema bağlamında yorumlamaya olanak tanır. Dispositif kavramının en büyük avantajı, temsilciliğin temelinde olan ikilemi reddetmesidir (konu ve nesne, imge ve gerçeklik, dil ve algı vb.). Doğası gereği bağlantısal (rizomatik) olan dispositif nosyonu, sinemayı yeniden düşünmemize olanak tanıyıp yanlış çelişkiler yaratabilecek bazı karşıtlıkları da çözmemizi sağlar.

Dispositif kavramı, post-yapısalcı filozofların, özellikle Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Jean-François Lyotard'ın çalışmalarında güçlü bir felsefi temele sahiptir. Onlar için, söylemin toplumsal beden üzerinde yarattığı etki kelimeler, imgeler, bedenler, düşüncelerle yazılmıştır. Böylelikle heterojen elementler (öğretici, arktektonik, teknolojik, kurumsal vb.) arasındaki ilişki sosyal bedende bir öznelleşme etkisi yarattığında, bir dispositif olarak ortaya çıkar. Dispositif kavramı, 1970'lerde Fransız yapısalcı Jean-Louis Baudry'nin çalışmalarında, izleyicilerin, kendilerini hayallere ve halüsinasyona yakın olarak tanımlanan temsile ilişkin olarak nasıl konumlandıklarını tanımlamanın bir yolu olarak ortaya çıkar. Platon'un mağara alegorisini tartışan Baudry (1978), mağara ile sinema arasında bir benzetme yapar. Ona göre Platon'un mağarasındaki mahkumlar gibi, film izleyicileri de bir yanılsama kurbanıdır, sinema bir gerçeklik izlenimidir, çünkü seyirciler temsil ve gerçekliğin kendisini ayırt edemezler. Sinemanın dispositifi çeşitli bakış açılarını kapsar. İzleyicinin yanılsama arzusunu pekiştiren ve gerçekliğin izlenimini üretmekten sorumlu olduğunu kanıtlayan psikolojik, ideolojik yönleri vardır. Baudry'ye göre dispositif, kökenini burjuvaya hükmetmek isteyen ideolojik bir temelden alan, film görüntülerine hükmeden bir arzudur. Bu hakimiyet dürtüsü ideolojik bir körlüğe, fetişist bir yabancılaşmaya neden olur. Sinema tarafından yaratılan gerçekliğin izlenimi, Baudry'nin görüşüne göre, sinema dünya ile ilgili hiçbir aracı olmadan gerçeği ortaya çıkarabilir düşüncesiyle sinema yapmanın ima ettiği temsil süreçlerini gizlemek için belirlenmiş bir ideolojik eklemlenimin sonucudur. Baskın sinematik söylemin içselleştirilmesi bir yandan söylemin kendisinin ürettiği bir özneliliğin sonucudur, ancak bir yandan da aynı eğilimden sapan uygulamaların ortaya çıkmasına izin veren şeydir. Foucault, dispositifin görünmez olmasına rağmen, tüm söylemlerde, kurumlarda ve toplumlarda kendini gösterdiğini ve böylece özelliklerini tanımlamamızı mümkün kıldığını vurgulamaktadır.

Foucault'ya göre, bir dispositif üç farklı seviyeye veya katmana sahiptir. İlk olarak, heterojen bir söylemler dizisi, biçimler, bilgi ve iktidar önerileri ve stratejileri, öznel eğilimler ve kültürel eğilimlerdir. İkincisi, bu heterojen unsurları bir araya getiren bağlantının niteliği, üçüncü katman ise bu elemanlar arasındaki bağlantılardan kaynaklanan söylemsel oluşum ya da yöntemden (episteme) oluşur (Foucault, 1994, s. 114). Foucault'nun söylemlerin, pratiklerin, kurumların vb. bir karışımı olarak dispositif

fikri, sinemasal üretim ve kendini meşrulaştırma sistemini ortaya çıkarmak için yararlıdır. Sinemasal dispoitif ifade edilirken ama aynı zamanda perdede gizlenir. Başka bir deyişle, sinemasal dispoitif filmlerin biçimini ve meta olarak toplumsal yaşamlarını kontrol eder, ancak genellikle sanatsal ürünün arkasında gizlidir.

3. Sarmaşık Filminin Analizi ve Bulgular

Bir yük gemisi, yüküyle Angola'ya doğru yola çıkmadan önce Mısır'daki bir yükleme limanına uğrayacaktır. Gemi İstanbul'dan güneye doğru yol alırken, gemi sahibi iflas eder ve mürettebata aylarca ödeme yapılmaz. Kaptan ve mürettebat (Görsel 1.) ancak Mısır limanına vardıklarında geminin üzerinde haciz olduğunu fark ederler; bu da ne limana uğrayabilecekleri ne de karaya çıkabilecekleri anlamına gelmektedir. Liman otoritesi tarafından geminin demirleme alanına götürülmesi emredilir ve altı kişilik bir iskelet mürettebatın geminin hareket ettirilmesi ihtimaline karşı gemide kalması istenir. Altı kişinin isimleri belirlendikten sonra pasaportlarına el konulur ve Mısır kıyılarında belirsiz bir bekleyiş başlar. Hepsinin farklı hikâyeleri, farklı geçmişleri ve İstanbul'dan uzaklaşmak için farklı nedenleri vardır. Aralarındaki ayrılıklar erkenden ortaya çıkar. Gemide yiyecek ve su bittiğinde küçük çatışmalar hızla daha büyük kavgalara dönüşür ve gemi bir savaş alanına döner.

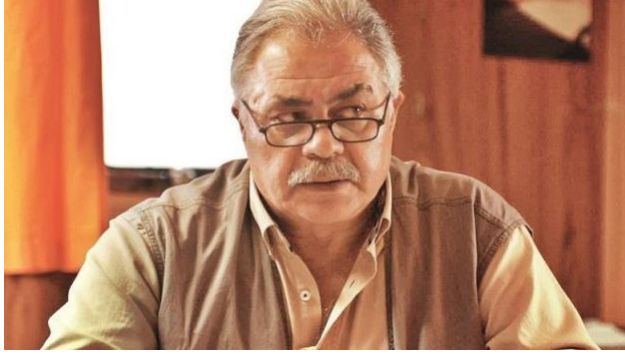
Görsel 1: Mürettebat



Sarmaşık, toplumun birey üzerindeki üstün etkisine karşı olarak; bir öznenin, geminin kaptanı olan Beybaba karakterinin geminin mürettebatı olan küçük topluma benimsetmeye çalıştığı kurallar bütünü üzerinden iktidar kavramını sorgular. Açık denizde mahsur kalan bir gemide, beş adet gemi görevlisini ast-üst ilişkisi bağlamında kontrol altında tutmaya çalışan Beybaba karakteri, personelin çatışmalarını baskın ve otoriter bir tavırla küçük görmeye ve her konuda kendisini haklı çıkarmaya çalışırken, her biri farklı toplumsal-kişisel ahlak anlayışına sahip olan diğer karakterler, birbirlerine ve Beybaba'ya (Görsel 2.) karşı kendilerini çözümsüz bir ikilemin içinde bulurlar. Sarmaşık, biyo-iktidar tanımının baş aşağı edildiği başarısız bir iktidar yaratma modelinin örneğini sunar. Filmde bireyi özgürlükten alıkoymayan, onlara özel yaşam alanı ve tam anlamıyla olmasa da serbestlik tanıyan bir yaklaşımla ele alınan iktidarı oluşturma ve koruma süreci, geminin belirsiz bir durumda denizin ortasında

kalakılmasıyla bir tahakküm olgusuna dönüşür. Bu tahakküm, Beybaba tarafından kullanılan ve “torpilli” olarak niteleyebileceğimiz Nadir ve İsmail karakterlerine de sirayet ederken, iktidar alanı yaratma arzuları, bu arzunun “nasıl?” gerçekleşeceğiyle ilgili bilinmezlikten kaynaklanan bir karmaşaya dönüşür. Sarmaşık, bu iki özne tanımını karakterleri üzerinden sorunsallaştırarak, en başta değindiğimiz iyinin ve kötünün belirsizleştiği bir moralite eksenine oturtur. Kendi kimliğine bağlanmış özneler olarak Alper ve Cenk, denetim ve bağımlılık özneleri olan İsmail ve Nadir’in Beybaba’ya olan sorumlulukları olarak, Beybaba’nın birbirlerinden habersiz hem gözü hem de kulağı olmasını istediği İsmail ve Nadir ise bir panoptikon objesi olarak nesneleşir.

Görsel 2: Beybaba



Yolculuğa iyiliksever bir otokrat olarak başlayan Beybaba, azalan otoritesini korumak için mürettebat arasında yavaş yavaş korku ve şüphe tohumları eker. Tek tek seçtiği mürettebat üyelerini kamarasına getirir: İsmail (çalışkan ve dindar birinci kaptan) ve sonra Nadir’den (sadık ve mütevazı kâhya), diğerlerini ihbar etmelerini ister (Görsel 1.). Birlik olma düşüncesi bu noktada önemlidir. Bölünerek birlik olmak Beybaba için sorunlu bir hal alır. Cenk çalışmayı reddeder ve uyuşturucu için dindar İsmail’in boynundaki geminin ecza dolabının anahtarına göz diker. Sadece “Kürt” olarak bilinen dilsiz bir denizci ortadan kaybolur. Nadir her yerde onu arar ve bu arayışından vazgeçmeyi reddeder ve Kürt’un hayaletinin geminin geçitlerinde dolaştığını gördüğünde ya da gördüğünü sandığında, intihara meyilli bir umutsuzluğa kapılır. Beybaba ise kamarasına gizlenmeye başlar ve mürettebat üzerindeki hakimiyetini kaybeder.

Görsel 3: Nadir ve İsmail



Sennet'e göre otorite bağı, güç ve zayıflık imgelerinden oluşur; gücün duygusal ifadesidir. Yalnızlık, diğer insanlardan kopukluk, bir bağı eksik olduğu algısıdır. Kardeşlik benzerlik imgelerine dayanır; ulusal, cinsel, politik olarak "biz" duygusunun ortaya çıkardığı bir duygudur. Ayrıca otoritenin özelliklerini şöyle sıralar: Güven, üstün muhakeme yeteneği, disiplini empoze etme yeteneği, korku uyandırma kapasitesi (Sennett, 1980, s. 17-18). Weber'e göre ise meşru otoritenin üç türü vardır. Meşruiyet iddialarının geçerliliği ancak bunlarla mümkündür: İlk olarak rasyonel temeller, normatif kural kalıplarının 'yasallığına' ve bu kurallar altında otoriteye yükseltilmiş olanların emir verme hakkına (yasal otorite) olan inanca dayanır; ikinci olarak geleneksel temeller, kadim geleneklerin kutsallığına ve bu gelenekler altında otoriteyi kullananların statüsünün meşruluğuna (geleneksel otorite) ilişkin yerleşik bir inanca dayanır, üçüncü ve son olarak ise karizmatik temeller, bir bireyin belirli ve istisnai kutsallığına, kahramanlığına veya örnek karakterine ve onun tarafından ortaya konulan veya emredilen normatif kalıplara veya düzene bağlılığa dayanır (Weber, 1947, s. 328). Sarmaşık, gemide düzeni sağlamak ve "birlik" olmak istediğini söyleyerek hiyerarşik düzendeki yerini kaybetmek istemeyen ve Weber'in tanımlarıyla örtüşen Beybaba karakterinin disiplin uygulamalarıyla diğer karakterleri açılar. Disiplinci toplumun "disipline olmuş" toplum anlamına gelmediğini, disiplin yöntemlerinin yayılmasının insanların tümüyle itaatkar hale gelmesi olmadığını belirten Foucault'un bu fikrine koşturarak, Beybaba'nın da uyguladığı ve normalleştirme, totalleştirme, gözetleme, sıralama, ayırıştırma, dışlama, bölme ve sınıflandırma (Chandler, 2009) gibi yöntemlerden oluşan disipline edici iktidar biçimleri gemideki diğer karakterlere etkili bir şekilde nüfuz etmez. Belirsiz bir bekleme sürecini normalleştirmeye çalışan Beybaba, Nadir ve İsmail ile bir gözetleme düzeneği kurmayı tasarlar, Alper ve Cenk'i ayırıştırır-dışlar (Görsel 2.), görev birimlerine göre baskıcı bir sınıflandırma şartı getirir, karakterleri birbirlerine düşürerek bir bölünme yaratır ve en nihayetinde yaratmak istediği bütünsellik, kontrolünü tamamen kaybettiği anatomo-politik bir deformasyona dönüşür.

Görsel 4: Alper ve Cenk



Foucault, sessiz muamelenin, belli bir derecede acı üreten, bir ritüelin parçasını oluşturan, herkes tarafından bir zafer olarak görülen bir gösteri yaratan bir işkence tekniği olabileceğini iddia eder (Foucault, 1995). Bu bağlamda filmde hiç konuşmayan “Kürt” karakteri bu işkencenin görünür kılınması olarak nitelenmelidir (Görsel 3.). “Foucault’ya göre, dil de birçok öge gibi iktidar kurmanın araçlarından biridir. İçinde yaşadığı yaşam kalıbının, dünyaya ait/dünyevi olana dair önemli sembollerinden olan “dil” ile anlaşma belki de bilinenin aksine asıl primitif olandır” (Velioğlu Metin, 2019, s. 488). Chion’a göre sessiz karakter, sesi olmayan bir karakter, anlatıya hizmet eder ve itaatkar bir rol oynar. Sosyoloji ve siyaset felsefesinde gücün meşru kullanımını gösteren iktidar kavramı, bir aktörün, eğer o temsilcinin otoritede olduğu algılanıyorsa, başka bir aktörün emirlerine isteyerek itaat etmesine hizmet eder. İktidara itaat, zorlama ve şiddet tehdidi yoluyla sağlanmaz. Onlar (itaat edenler) rahatsız etmek, katalize etmek veya açığa çıkarmak için bir araçtır. Dilsiz karakterin bilgi ve güçle çok yakın bir ilişkisi olduğunu, çünkü konuşamayacaklarını veya konuşmayacaklarını nadiren kesin olarak biliriz. Üstelik onlar sadece "bilinemez" değildir, aynı zamanda onları hikayenin önemli bilgilerinin saklandığı ve hiçbir zaman tamamen aktarılamayan yer olarak düşünebiliriz (Chion, 1999, s. 96-97).

Görsel 5: Kürt’ün hayaleti



Arendt'e göre otorite her zaman itaat gerektirdiğinden, genellikle bir çeşit güç veya şiddet ile karıştırılır. Ancak otorite, dışsal baskı araçlarının kullanılmasını engeller; kuvvetin kullanıldığı yerde otoritenin kendisi başarısız olur. Öte yandan otorite, eşitliği öngören ve tartışma süreci yoluyla işleyen ikna ile bağdaşmaz. Argümanların kullanıldığı yerde otorite bir kenara bırakılır. Eşitlikçi ikna düzeninin karşısında her zaman hiyerarşik olan otoriter düzen yer alır. Eğer otoritenin bir şekilde tanımlanması gerekiyorsa, bu hem kuvvet yoluyla zorlama hem de argümanlar yoluyla ikna etme ile çelişmelidir (Arendt, 2006, s. 94). Sarmaşık, Beybaba'nın iktidar alanı oluşturmaya çalışırken uyguladığı ve uygulattığı başarısız bir anatomo-politik tutumun sebep olduğu otorite-itaat ilişkisindeki kırılmayı, "otoriteye isyan" olarak sonuçlandırır. Bu isyan, ruh sağlıkları bozulan karakterlerin tahakküm uygulamakta ayak direyen iktidara (Beybaba) karşı bir "kendilik" ve "hakikat" savaşı olarak göze çarpsa da, mürettebatın bu ayaklanma durumu Beybaba'nın uyguladığı tahakkümün neticesinden çok, uygulayamadığı otokontrolden kaynaklanır. Foucault'ya göre "kendine hâkim olma, başkalarına itaat etmek zorunda olan kişileri değil; sadece kendisine ve başkalarına hâkim olmak zorunluluğuyla yüz yüze bulunan bireyi ilgilendiren bir sorundur" (Foucault, 2014, s. 91). Otorite-itaat ilişkisinin sürekliliğinde, yukarıda da değindiğimiz gibi itaat eden birey değil, itaat edilen otoritenin tutumu belirleyici olacaktır.

SONUÇ

Foucault'un iktidar, politika, dispositif ve moralite kavramları, iletişimin de dahil olduğu büyük bir sorunsalın düğümü ve zaman zaman bu düğümün tek çözümü olarak belirir. Toplum ve bireyin karşılıklı ahlak anlayışlarını şekillendiren ve totaliter yaklaşımların tanımında işe yarar öğeler olan kavramlar Foucault'nun felsefe, sosyoloji, antropoloji gibi birçok alanın yanında sanata da yaptığı önemli bir katkıdır.

Son yılların önemli filmlerinden biri olan Sarmaşık, farklı kültürden olan karakterlerle farklı kültürel ve sosyal yapıların çatıştığı bir eksene sahiptir. İktidar ilişkilerinin önemli bir tema oluşturduğu hikaye, iktidarı ve iktidar karşısındaki bireyleri isyana yönelten sebepleri inceler fakat bu isyanın sonuçlarını göstermeden filmin sonunu ucu açık bırakır. Bu tutum elbette yönetmen Tolga Karaçelik'in bir seçimidir. Fakat filmin bu şekilde bitmesi "tarafsız" bir sondan ziyade iktidar karşıtı ve eleştirel bir son sunma amacına da hizmet eder. İktidar ilişkilerinin bazı alegoriler (sarmaşık, salyangoz, gemi, vs.) yardımıyla da bir Türkiye panoraması olarak değerlendirebileceğimiz film, Türkiye'nin özellikle son yıllardaki sosyo-politik ve psiko-sosyal durumuna da dikkat çekmektedir. Gün'e göre;

"Sarmaşık'ta "sarmaşık" filmin başkarakterlerinin tanıtıldığı açılış sekansında bir mezarlıkta, terkedilmiş mezar taşlarını kaplamış bir halde gösterilir izleyiciye. Buradan hareketle o da bir anlamda gemi mürettebatının bir parçasıdır. Bu ilk tanışmada sarmaşık doğanın ahengine katkıda bulunan simbiyotik bir bitkiden çok

durdurulmadığı takdirde her yeri ve her şeyi saracak ve kaplayacak bir işgalciyi çağırıştırır ve ölümle ilişkilendirilir. Filmin sonlarına doğru film kahramanlarının arasındaki çatışmanın tırmanmasıyla ve Cen'ın İsmail'i yaralaması ve Nadir'in bileklerini kesmesiyle kan yerine çıkan ve yayılan sarmaşık fantastik ve alegorik bir figüre dönüşür. Şiddetten beslenen karanlık bir yaratık gibi tüm gemiyi kaplar." (Gün, 2016, s. 101-118)

Film anlatmak ele aldığı konuyu ve atmosferi alegorik bir dille, gerçek-üstü görünen öğeler yoluyla işler. Yönetmen filmdeki alegorileri açık etmeye niyetli değildir. Bir röportajında filmin alegorik bir yapısı olduğunu kabul eder ama bu alegorilerin ne anlama geldiği sorulduğunda ise şu cevabı verir:

"Cevaplamam. O film artık sizin. Bunun manası yok diye demiyorum, var tabii manası benim için ve bir yerlere bağlanabilecek birçok noktası da var. Zaten film içerisinde geçitler de var açıklayacak. Fakat eğer ben o metaforların, filmimin ne anlama geldiğini anlatmaya çalışıyorsam benim Beybaba'dan bir farkım kalmaz ki ." (Gürsoy, 2015)

İktidar ilişkilerini açığa vururken alegorik anlatımın önemi oldukça etkindir. Üçüncü Sinema'yı ele aldığı kitabında Wayne alegorik anlatımın altını önemle çizer. Ona göre alegorik bir anlatı, daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir hikayeye 'dönüştüren' bir anlatıdır. Fakat büyük hikaye yalnızca sıkıştırılmakla kalmaz, aynı zamanda tamamen başka bir hikayeye dönüştürülür veya tercüme edilir. Bu dönüştürülmüş hikayenin daha geniş ahlaki ve politik dersleri aktarabilmesi için izleyicinin hikayenin eldeki daha büyük meselelerle ilişkisini çözmesi gerekmektedir. Bu nedenle alegorik bir anlatı, (daha büyük) bir hikayeyi, her ne ve çeşitli nedenlerle bu hikayenin zorlukla karşılanabileceği bir bağlamda anlatmaya uygundur (Wayne, 2001, s. 130). Akmeşe ve Parsa'ya göre;

"Sarmaşık'ta mekan olarak geminin seçilmesi, yönetmene anlatsını kurmak istediği yöneten-yönetilen ilişkisi, birlikte yaşam, gözetlenme, otorite ve tahakküm gibi konularda etkin bir ifade olanağı sağlamaktadır. Karaçelik'in alegorik stratejisi bakımından gemi metaforik olarak içinde yaşanan ülkedir ve bu yönüyle içinde yaşayan insanların yazgılarını birbirlerine bağlamaktadır. Bu durumda filmsel mekanı oluşturan gemiyi metaforik olarak Türkiye'nin bir temsili olarak görmek mümkündür. Türkiye farklı kültürlerin birlikte yaşadığı kozmopolit bir ülkedir ve çeşitli toplumsal sınıflardan oluşmaktadır. Sarmaşık'ta metaforik olarak ülkeyi temsil eden gemi de bu homojen olmayan yapıya uygun olarak altı farklı karakteri barındırır. Farklı toplumsal kesimlerin birer prototipi olan bu karakterler filmdeki sosyo-politik göndermelerle birlikte

düşünüldüğünde Sarmaşık'ın ulusal alegori ile şekillendiği anlaşılmaktadır.” (Parsa & Akmeşe, 2016, 34-32)

Foucault kavramlarının günümüzde hala bir kitle iletişim ürününe uygulanabilir olduğunu ortaya çıkarmak, fikirlerinin evrenselliğini ve geçerliliğini göstermeye olanak tanır. Filme bir Türkiye alegorisi olarak da yaklaşmanın mümkün olan yapısı, son yıllardaki iktidar-özne tartışmalarının da gün yüzüne çıktığı bir sosyal durumun eleştirel bir yansımasıdır. Foucault'nun disiplin toplumları üzerine teorik çalışmaları sinema çalışmaları için son derece faydalıdır çünkü sinemayı kurumların, teorik ve yerel söylemlerin, üretim, dağıtım ve sergileme pratiklerinin; kullanımı standartlaştırılmış teknik cihazların ve son olarak film dili olarak adlandırılan şeyin geniş bir eklememesi olarak düşünmemizi sağlar. Bu eklememeselerin bir ürünü olarak filmler ne basit metalar ne de basit sanat eserleridir. Yalnızca yalıtılmış nesnelere değil, modernite bağlamında heterojen olguların kaynaşmasıdır. Böyle bir kaynaşma olarak filmler yeni bir kuramsal duyarlılık gerektirir. Kısacası, disiplin toplumları ile gösteri toplumları arasında farklı düzeylerdeki olguların eklememesi açısından paralel bir davranış kurarken, sinemayı meşru bir şekilde bir dispozitif olarak tanımlayabiliriz. Böylece sinemayı ne toplumun ya da kültürün soyut eyleminin bir sonucu olarak ne de somut film yapımcılarının öznel duyarlılıklarındaki tekil temellükleri olarak değerlendirebiliriz. Bu bakış açısı, gerçek kurumların, genelleşmiş uygulamaların ve alışlagelmiş söylemlerin politik etkinliğini fark etmemizi sağlar.

Sinemanın, birçok sosyolojik ve felsefi kuram ve yaklaşımının anlam kattığı bir sanat olması, bu çalışmayı oluşturan en önemli etkidir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi birçok farklı araştırma alanının konusu olabilecek bir içeriğe sahip olan Sarmaşık filmi üzerinden göstermeye çalıştığımız ve Foucault literatürünün bir bölümünün özeti niteliğinde olan bu makale, otorite, iktidar, isyan, gözetleme gibi Foucault'yla özdeşleşen kavramlara sinema sanatı üzerinden Sarmaşık filmi yoluyla bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır.

Filmin Künyesi ve Afışı

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Senaryo: Tolga Karaçelik

Yapımcı: Elif Turhan

Müzik: Ahmet Kenan Bilgiç

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Nadir Sarıbacak (Cenk), Özgür Emre Yıldırım (Alper), Osman Alkaş (Beybaba), Kadir Çermik (İsmail), Seyithan Özdemir (Kürt), Hakan Karsak (Nadir).

Vizyon tarihi: 04.12.2015

Süre: 104 dk.

Ülke: Türkiye

Görsel 6: Sarmaşık afişi



KAYNAKÇA

Akmeşe, E. & Parsa, A. F. (2016). Anlamını yitiren otorite: Sarmaşık. *The Journal of Academic Social Science*, 4(37), 540-554. Erişim Adresi: www.asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=678794219_A.pdf&key=34160

Anders, A. (2013). Foucault and 'the Right to Life': From Technologies of Normalization to Societies of Control". *Disability Studies Quarterly*. Vol. 33 No. 3.

Arendt, H. (2006). *Between Past and Future*. London: Penguin.

Barker, C. (2008). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: SAGE Publications.

Baudry, J. L. (1978). *L'effet cinéma*. Paris: Albatros.

Bentham, J. (2008). *Gözün İktidarı* (B. Çoban & Z. Özarslan, Çev.). İstanbul: Su Yayınları.

Berelson, (B) (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Free Press.

Chandler, A. L. (2009). *Agent and subject of discipline: How novice teachers experience techniques of power* (Yayımlanmamış doktora tezi). University of Nevada, Las Vegas.

Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.

Ewald, F. (1990). Norms, discipline, and the law. *Representations*, (30), 138-161

Foucault, M. (1978). *The history of sexuality: An introduction*. New York: Vintage

Foucault, M. (1983). *The subject and power*. Chicago, University of Chicago

Foucault, M. (1990). *The Return of Morality*. New York: Routledge.

Foucault, M. (1991). *Discipline and Punish: the birth of a prison*. London: Penguin.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi

Foucault, M. (1994) *Michel Foucault, Dits et Écrits, 1954-1988*. Paris, Gallimard.

Foucault, M. (1995). *Foucault, michelle, discipline and punish: The birth of the prison* (a. sheridan, Çev). New York: Vintage.

Foucault, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (I. Ergüden, O. Akınbay, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (I. Ergüden, O. Akınbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Foucault, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi*. (H.U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gaventa, J. (2003). *Power after Lukes: a review of the literature*. Brighton: Institute of Development Studies.
- Gün, G. (2016). Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: Abluka ve Sarmaşık. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* (24), 101-118. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.258973>
- Gürsoy, N. (2015). Tolga Karacelik'le Metaforik bir Söyleşi. <https://filmhafizasi.com/tolga-karacelikle-metaforik-bir-soylesi/> (Erişim Tarihi: 2024.11.21)
- Krippendorff, K. (1980). *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Mills, S. (2003). *Michel Foucault*. London and New York: Routledge.
- Natalio, C. (2015). Cinema, biopolitics and "cinematic operative model". *La Deleuziana-Online Journal Of Philosophy*, 107- 120
- Neuendorf, K. A. (2002) *The Content Analysis*. Guidebook Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Nietzsche, F. W. (1986) *Human, All-Too-Human*, (R.J. Hollingdale, Çev.) Cambridge: Cambridge University Press
- Rangan, P. & Chow, R. (2013). 'Race, Racism, and Postcoloniality', in *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*. Oxford: Oxford University Press. pp. 397–410.
- Roach, T. J. (2009). Sense and Sexuality: Foucault, Wojnarowicz, and Biopower. *Nebula*. 6 (3), 20.
- Rogers, A., Castree, N., & Kitchin, R. (2013). *Biopolitics*. In *A Dictionary of Human Geography*. Oxford University Press.
- Sennett, R. (1980). *Authority*. New York: Knopf
- Usai, P. C. (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). "Annem izin vermese bu filmi çekmeyecektim": Foucault'nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması. *SineFilozofi*474-492. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.515242>
- Wayne, M. (2001). *Political film: the dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press.

Weber, M. (1947). *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Free Press.

- ▶ **Etik kurul onayı:** Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.
 - ▶ **Çıkar çatışması:** Çıkar çatışması bulunmamaktadır.
 - ▶ **Finansal destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.
-

- ▶ **Ethics committee approval:** There is no need for ethics committee approval.
- ▶ **Conflict of interest:** There is no conflict of interest.
- ▶ **Grant support:** The author declared that this study has received no financial support.

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

This study was carried out in accordance with research and publication ethics.